UNIL | Université de Lausanne
Faculté des lettres

La tumba de Antígona de María Zambrano et *Antigone* d'Henry Bauchau en comparaison :

Enjeux génériques, énonciatifs et éthico-politiques

THÈSE DE DOCTORAT
En Littératures Comparées

présentée à la

Faculté des Lettres
de l'Université de Lausanne

En co-tutelle avec l'Université Saint-Louis de Bruxelles

pour l'obtention du grade de
Docteur ès lettres

par NADÈGE COUTAZ

Directrices de thèse :

PROF. UTE HEIDMANN
Littératures comparées, CLE, Université de Lausanne

PROF. SOPHIE KLIMIS
Philosophie ancienne, Université Saint Louis Bruxelles

Lausanne 2017

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION

1. Importance du contexte et hypothèse générique 2
    1.1. Présentation de María Zambrano et de son œuvre 4
    1.2. Présentation d'Henry Bauchau et de son œuvre 7
2. De la performance tragique vers une théâtralisation énonciative et générique complexe 12
3. Vers une réactualisation des enjeux éthiques de la tragédie ? 16
4. Élargissement du corpus 19
5. Plan de l'analyse 21

I. CADRE MÉTHODOLOGIQUE

1. État de la recherche 23
2. L'apport de la "comparaison différentielle et discursive" 28
3. Mythe et Tragédie : quelle problématisation ? 29
    3.1. Le mythe comme notion opératoire et instrument de connaissance 33
4. Conséquences méthodologiques d'une telle conception 38
5. Du concept de "genre" à la "généricité comme dynamique" 42
    5.1. Le genre comme pratique discursive 45

II. RECOURS INTERGENERIQUE ET INTERTEXTUEL À l'*ANTIGONÈ* DE SOPHOCLE

1. La tragédie athénienne comme spectacle complexe 50
2. Contre une lecture dramatique de l'*Antigonè* de Sophocle : retour à la généricité tragique 57
    2.1. De l'*expositio (prologos*, *parados*) à la mise en perspective méta-réflexive (*stasimon* 1, 2) 59
    2.2. L'argument structurel : "La mort d'Antigone, la tragédie de Créon"? 62
    2.3. Dynamique agônistique et empreinte de la rhétorique 67
    2.4. Ironie, infantilisation, métaphorisation animale : l'interlocuteur discrédité 68
    2.5. L'utilisation conceptuelle d'Antigone dans la *Phénoménologie* 75
    2.6. Les lois divines d'Antigone, une supercherie ? 78
    2.7. Antigone, garante du lien familial ? 79

III. EXPERIMENTATION GENERIQUES ET ENONCIATIVES : CREUSET DE NOUVELLES PERTINENCES

1. *La tumba de Antígona* de Zambrano : de l'*ensayo culto* à l'*ensayo filosófico-poético* 85
    1.1. Spécificités du discours philosophique 86
    1.2. Variations autour du genre de l'essai 90
    1.3. Histoire d'un parcours éditorial 92
        1.3.1. Les textualisations de *La tumba* et leur composition en comparaison 92
        1.3.2. Vocation heuristique et prétention savante de la *Revista de Occidente* 93
            Étude du paratexte
            In situ : le numéro 54 de la "Revista de Occidente"
            Un argumentaire à la tonalité mystique
            "La tumba de Antígona" comme argumentaire
        1.3.3. De la prétention aléthique à la vocation poétique 109
            Comparaison des versions de septembre et d'octobre
        1.3.4. L'essai comme réceptacle d'une "pensée ondoyante" 114
        1.3.5. Concordances formelles et fonctionnelles avec le genre de l'essai littéraire 116

2. *Antigone* de Bauchau : une hétérobiographie du quotidien 125
    2.1. Le projet romanesque : le choix d'une liberté formelle 126
        Spécificités du roman bauchalien
    2.2. Écriture du quotidien : l'étude du chronotope bauchalien 143
        Extensibilité du roman et phénomènes d'amplification

2.3. Du *Bildungsroman* au "roman de l'éveil" 157
2.4 Le roman initiatique 160
L'Antigone d'Io : retournement symbolique de la mort tragique
2.5. Du roman "poétique" au roman"poïétique 166
2.5.1. La place de l'art dans l'auto-poïèse : l'exemple du monologue d'Ismène 169
Importance de la matière
2.5.2. Le timbre d'Ismène 176
Un monologue adressé

IV. *LA TUMBA DE ANTIGONA* : LE STATUT D'UN PROLOGUE INSOLITE DANS UNE NOUVELLE SCENE DE PAROLE
1. Une charge contre Sophocle 189
2. Le discours comme manière de faire sens 197
3. Le délire : un discours d'outre-tombe 199
4. Renforcement de la scénographie dans les versions ultérieures 201
5. Un temps à soi : étude de la chronographie zambranienne 201
6. La topographie : étude de la descente au tombeau 205

V. LA VOIX DE LA CONCORDANCE DANS *ANTIGONE* DE BAUCHAU
1. "Transfictionnalité" et cycle thébain : pertinence d'une œuvre qui se déploie 209
2. Une scène de parole marquée par l'empathie et la consonance 215
Un roman familial

VI. THEATRALISATION DE LA PENSEE DANS *LA TUMBA DE ANTIGONA*
1. La piste didascalique : élargir la perspective d'un phénomène linguistique 227
1.1 Typographie théâtrale et didascalies de "balisage" 227
L'Índice : entre marqueur théâtral et brouilleur d'identité générique
Indications des sources locutoires
Les didascalies : vecteurs d'ambiguïté
1.2 Les didascalies "scéniques" et leurs vestiges 244
Didascalies kinésiques et spatiales
Hors-scène et création d'un espace intermédiaire
2. "Romanisation" de l'écriture théâtrale 257
2.1. Quel éclairage tirer de la consultation des manuscrits ? 257
2.2. Typographie et mise en page 261
Conséquences de cette complexification de la parole
3. Utilisation du dialogue et autres procédés de dialogisation 265
3.1. Du *Delirio de Antígona* à *La tumba de Antígona* 265
3.2. De l'appel resté sans réponse à la reconstitution d'un dialogue 268
3.3. Famille et histoire, points nodaux de cette (r)écriture des Labdacides 269
Ismène : la rencontre onirique
Œdipe : le devenir d'une fille-mère
L'ombre de la mère
La Harpie : se confronter à sa potentialité monstrueuse
3.4. Tracer son chemin dans le labyrinthe de l'histoire 290
En route vers la cité des frères : dépolariser le conflit

VII. ENTRE SOUFFLE EPIQUE ET DESTINEE TRAGIQUE : REPONSES DE L'*ANTIGONE* DE BAUCHAU AUX INTERTEXTES ANTERIEURS
1. Temporalité tragique : ouverture d'un second plan énonciatif 299
1.1. Échos et (re)configurations de l'*Antigonè* sophocléenne 300
1.2. Transformer la destinée tragique 302

1.3. "Scène" et représentation en direct : le retour de Créon 307
1.3.1. L'exposition d'un cadavre : effets de réel et hypotyposes 308
1.4. Réponses à l'*Antigonè* sophocléenne et à ses horizons d'attente 311
2. La fresque du temple rouge : une variation autour de la choralité tragique 316
2.1. Un sanctuaire rocheux aux échos polyphoniques 321
2.1.1. Dialogue croisé avec les *Hymnes homériques* et les *Métamorphoses* d'Ovide 324
Rythme, sonorité et signifiance du rouge
2.1.2. Dialogue chromatique : de *l'Hymne homérique* à Delacroix 328
2.2 Premier retournement symbolique de l'injustice originelle, nommer l'innommé 331
Représentation d'un combat en oscillation
2.3. Second retournement : de la prodigiosité effrayante à l'humanité d'un monstre 338
2.3.1. Anthropomorphisation du monstre et ombre du Minotaure : échos intratextuels 340
2.4. Du combat à l'échange : l'inversion du paradigme antique 342
Une création en deux temps
2.5. Réactiver la dimension agônistique par la métaphore 346
L'action réciproque de la lutte : une initiation
Création d'un nouvel espace
Une logique "du tiers inclus"
Cheval et cavalier : construction d'un réseau empathique
3. Assaut et fratricide : passages épiques en dialogue 362
3.1. Dialogue avec les *Sept contre Thèbes* 364
Du combat épique à la lutte intime
3.2. Une mort séquencée : dialogue croisé avec Eschyle, Sophocle et Racine 380
3.3. Ces "deux guerriers, objets de notre double angoisse" 390
Valorisation de l'ennemi
3.4. Une "sororité active", contre-modèle pour les frères ennemis 392

VIII. ECRITURES DE LA MARGE ET POETIQUES DE L'EXCLUSION
1. Une héroïne romanesque "suscitée" par la route 395
1.1. Contre les valeurs guerrières : ascétisme, intériorité et don de soi 397
1.2. Le dispensaire : le point de départ de "communautés en devenir" 399
1.3. Donner une voix au peuple de la "ville souterraine" 403
1.4. L'écriture du cri
1.5. Henry Bauchau : un "exilé de l'histoire" 415
2. De l'atopie à l'utopie : de l'exil à la patrie intérieure 417
2.1. Portrait de l'exilé : la tentative théorique du prologue 418
Exil et sacrifice
Le frère exogame contre l'oppression
2.2. L'exil prophétique d'Antigone dans la seconde partie 425
De la dé-naissance à la renaissance
2.3. *Contrepartie symbolique à la douleur de l'exil* 428

CONCLUSION 435-441

BIBLIOGRAPHIE 443-467

INDEX DES ILLUSTRATIONS 468

ANNEXE : TRADUCTION DE TRAVAIL DE *DELIRIO DE ANTIGONA* 469-478

INTRODUCTION

Cette thèse se propose de comparer deux textes du XX^{ème} siècle, *La tumba de Antígona* (1967) de la philosophe espagnole María Zambrano et le roman *Antigone* (1997) de l'écrivain et psychanalyste belge Henry Bauchau, en analysant les façons dont ces œuvres modernes[1] (r)écrivent la pièce homonyme du tragique grec Sophocle (-441). Cette comparaison permettra de mettre en cause le présupposé d'un « mythe-substance » d'Antigone, dont il faudrait parvenir à retrouver les traits distinctifs de la version originale sophocléenne dans des « variantes ultérieures ». Dans cette recherche, nous souhaiterions au contraire mettre en évidence la capacité des écrivains à inventer[2] leurs Antigones, en (r)écrivant non un « mythe » ou une « figure » mais bien une œuvre, la tragédie de Sophocle[3], en dialogue avec les lectures et (re)configurations qui l'ont suivie. Il faudra également comprendre face à quels modèles de (r)écritures[4] et contre quelles interprétations chaque œuvre, s'élaborant, se positionne. Pour le montrer, nous ferons référence au concept de « dialogue intertextuel » développé par Ute Heidmann, dans lequel « le nouveau texte déplace ou même inverse un ou plusieurs motifs, créant ainsi, en réponse aux textes anciens, des significations différentes et nouvelles » (2008a : 151). Souhaitant à la fois nous distancer de l'analyse par motifs, fréquemment utilisée dans la recherche sur les récits qualifiés de « mythiques » et nous éloigner d'une comparaison focalisée sur la figure d'Antigone, nous examinerons la manière dont se dégagent, pour nous, de ces deux œuvres modernes, certaines dynamiques formelles et fonctionnelles qui évoquent la tragédie « athénienne »[5].

---

[1] Tout au long de ce travail, l'adjectif « moderne » se rapportera au statut de ces (r)écritures par rapport aux œuvres antiques qu'elles choisissent de réinventer et donc d'actualiser.

[2] Au sens étymologique du terme : créer et découvrir, voire créer pour découvrir.

[3] Comme Véronique Gély, nous estimons que « parler d'Antigone n'a effectivement de sens que si l'on précise de quelle Antigone l'on parle, – celle de Sophocle ? celle de Brecht ? » (2007b : 70). Ou alors, cela a du sens, comme le précise la comparatiste « si l'on tente la collecte de toutes les Antigones qui ont été composées » ou si l'on est « persuadé que les mythes ont une "essence", mais c'est alors une question de foi » (Gély 2007b : 70). Nous revenons plus précisément sur ces enjeux dans les points 3 et 4 du chapitre intitulé *Cadre méthodologique*, cf. *infra*, p. 29 *et sqq.*

[4] Comme Ute Heidmann l'explique, « les textes qui recourent aux mythes grecs sont à la fois des écritures et des (r)écritures [le graphisme de (r)écritures sert alors à signaler cette convergence] dans le sens où, dès l'Antiquité, elles reprennent, sous forme de nouvelles écritures et pour leur donner une nouvelle pertinence, des récits de la tradition hellène qui étaient toujours déjà des "vieilles histoires", ta *archaia* » (2008 : 143).

[5] Nous précisons d'emblée avec Sophie Klimis : « Il n'y a de tragédie qu'athénienne, tant cette forme de théâtre est inséparable du fonctionnement politique de la cité démocratique » (2013b : 8). La philosophe précise néanmoins : « Cette affirmation est valable "pour nous" : même si la tragédie a fait son apparition sous la tyrannie de Pisistrate, la seule tragédie dont quelques témoignages consistants (sous forme de textes, essentiellement) nous sont parvenus est celle du V^{ème} siècle av. J.C. D'Eschyle à Euripide en passant par Sophocle, la tragédie, "pour nous", est donc indiscutablement athénienne et démocratique » *(idem).*

1. Importance du contexte et hypothèse générique

Notre projet se fonde sur une « analyse comparative différentielle et discursive », telle que l'a développée Ute Heidmann, une méthode comparative qui « renonce à l'*universalisation* des phénomènes littéraires et culturels en faveur d'une *différenciation* qui porte sur leur dimension discursive et plus précisément énonciative et textuelle » (2010 : 27)[6]. Il prendra comme point de départ « l'inscription générique »[7] des représentations modernes. María Zambrano et Henry Bauchau ont fait un choix singulier, en préférant respectivement l'essai et le roman au théâtre, à la différence de nombreuses autres (r)écritures du XX^e^ siècle. La perception de cette dissidence générique a été le point de départ de notre volonté de mettre en comparaison ces deux textes. Or, le passage d'une tragédie à un roman ou à un essai les libère ces (r)écritures des contraintes inhérentes à la performance théâtrale, amenant des changements fondamentaux par rapport à l'œuvre antique. Dans les deux cas, la perception du temps raconté est plus souple, n'obéissant plus à la contrainte imposée par la durée d'une représentation scénique. Les (r)écritures doivent désormais répondre aux exigences des nouveaux genres qu'elles ont choisis. Bien que la dramaticité ne soit pas retenue en définitive comme canevas générique principal, nous montrerons néanmoins que la théâtralité n'est totalement écartée par aucune des œuvres modernes. Leur théâtralisation se distingue donc de la théâtralité effective de la pièce de Sophocle en tant que « conformité d'une œuvre aux exigences fondamentales de la construction théâtrale » (Larue 1996 : 6), qui possède le « caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique » (Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* 1991: 820). Nos analyses dégageront la mise en place d'une certaine théâtralisation, celle-ci devant se comprendre comme le résultat d'un processus qui vise à « donner le caractère de théâtralité » (*Le Petit Robert*), en « adopt[ant] les modes du théâtre », ou en « immit[ant] le théâtre » (*Enrichissement de la langue française, dictionnaire de mots nouveaux*, P.-B. Richard, 1842). Nous mobiliserons cette notion de théâtralité avant tout comme « transposition, dans un registre littéraire non théâtral, de qualités qui, elles, sont supposées être théâtrales » (Larue 1996 : 4). À la fois multiples et variés, ces « modes de présence de la théâtralité dans un genre non dramatique » peuvent ainsi renvoyer à « des aspects du théâtre très différents, dans leur nature comme dans leur importance » (Sternberg 1996 : 52). C'est pourquoi, nous resituerons ce processus de

[6] Voir également Heidmann 2005 ; 2008a et 2008b.

[7] Comme elle-même le signale, Ute Heidmann partage avec Dominique Maingueneau l'idée que « tout acte d'énonciation ne peut se poser sans justifier d'une manière ou d'une autre son droit à se présenter tel qu'il se présente » (Maingueneau 2004 : 33). C'est donc en ce sens qu'il faut comprendre l'expression d'« inscription dans des genres de discours » en tant que celle-ci « contribue de manière essentielle à ce travail de légitimation qui ne fait qu'un avec l'exercice de la parole : un genre implique par définition un ensemble de normes partagées par les participants de l'activité de parole » (*idem*).

théâtralisation pour chacune des œuvres « dans son rapport avec les genres littéraires [qu'elle a choisis] » (Larue 1996 : 4). L'histoire des œuvres entrera également en compte pour expliquer la manière à chaque fois singulière dont se réalise cette théâtralisation. María Zambrano a longtemps nourri le projet de monter sur scène *La tumba de Antígona*. Ce désir dont le texte édité garde des traces participe à sa complexité générique de manière plus globale. Par contre, si seuls les derniers chapitres du roman d'Henry Bauchau utilisent des éléments et des dynamiques empruntés à la scène[8], c'est qu'ils s'inscrivent dans une dynamique plus ponctuelle de dialogue intertextuel avec le corpus tragique. Le roman vise alors à recréer une théâtralité plus précisément tragique[9].

La (r)econfiguration générique[10] s'inscrit toujours dans un contexte d'énonciation particulier. Il s'agira donc, dans un premier temps, de montrer les nombreuses dissemblances dues aux époques et aux langues de ces trois textes[11]. La prise en compte des contextes d'écriture sera, pour cette raison, indispensable, entendant à la suite de Roger Chartier que « l'historicité première d'un texte est celle qui lui vient des négociations nouées entre l'ordre du discours qui gouverne son écriture, son genre, son statut, et les conditions matérielles de sa publication » (2008 : 51). Nous pensons en effet, à la suite de Claude Calame, d'Ute Heidmann, de Sophie Klimis et de Véronique Gély, que c'est grâce à l'inscription dans une forme et un contexte d'énonciation particuliers que les récits mythologiques trouvent leur sens[12]. C'est pourquoi la question générique sera au centre de notre recherche. (R)écrire *Antigone* n'épouse pas la même signification, si l'on choisit de le faire par le biais d'une tragédie, d'un roman ou d'un essai, ni si la transformation est opérée par un tragédien « maître de chœur » (*khorodidaskalos*) (Klimis 2012 : 60) ou sous la plume d'un romancier psychanalyste ou encore d'une femme philosophe et écrivaine. Nous prendrons la mesure de l'importance des « (re)configurations génériques »[13] opérées dans ces œuvres, en tant qu'elles permettent, comme l'explique Ute Heidmann, de

---

[8] Le remaniement de ces chapitres sera pour une bonne part à l'origine du livret d'opéra *La Lumière Antigone.*

[9] Des notions linguistiques distinctes nous permettrons de rendre compte d'effets de théâtralisation qui diffèrent par leur mise en œuvre et leur intensité. La tension entre texte lu et texte joué sera appréhendée dans *La tumba* par les notions de *romanisation* et d'*épicisation* décrites par Alain Petitjean, tandis que les effets visuels seront mis en relief par les figures de style de l'hypotypose et de la diatypose dans le roman de Bauchau.

[10] Nous adoptons la graphie *(re)configuration* proposée par Ute Heidmann avec le préfixe entre parenthèses pour « traduire l'idée que toute configuration d'un genre est toujours déjà une (re)configuration de genres préexistants » (Heidmann 2009 : 91, note 1).

[11] Y seront ajoutées des comparaisons plus ponctuelles avec d'autres œuvres importantes pour les projets de (r)écritures. La comparaison avec des créations plastiques ou des mises en scène complèteront l'analyse, tout comme le recours à d'autres œuvres des auteurs du corpus (pour plus de détails, voir infra p. 19 *et sqq*.

[12] Voir à ce sujet, le point 3 « Mythe et tragédie, quelle problématisation ? » qui lui est consacré dans *Cadre méthodologique*, infra. p. 29 et *sqq*.

[13] Nous adoptons la graphie *(re)configuration* proposée par Ute Heidmann avec le préfixe entre parenthèses pour « traduire l'idée que toute configuration d'un genre est toujours déjà une (re)configuration de genres préexistants » (Heidmann 2009 : 91, note 1).

« comprendre l'inscription d'énoncés dans des systèmes de genres existants comme une tentative d'infléchir les conventions génériques en vigueur et de créer de nouvelles conventions génériques, mieux adaptées aux contextes socioculturels et discursifs » (Heidmann-Adam 2010 : 34-35). À différents niveaux, les œuvres choisies sont toutes issues d'un processus de (re)configuration générique. La tragédie athénienne met elle-même déjà en scène des héros de la tradition épique, dont elle se distingue désormais, notamment en raison de sa dimension de performance théâtrale. Elle constitue en outre, une véritable « institution politico-rituelle » (Klimis 2013b : 8) dans le contexte qui la voit éclore, la cité démocratique athénienne.

1.1. Présentation de María Zambrano et de son œuvre

C'est dans un contexte historique, culturel et politique très différent de l'Athènes de Périclès que la philosophe espagnole, María Zambrano (1904-1991) prend la plume. D'origine andalouse, María Zambrano est la fille de l'humaniste et pédagogue Blas Zambrano[14]. À travers lui, elle découvre les poètes de la *Generacion del 98*, notamment l'œuvre d'Antonio Machado, dont son père est un ami proche. Dès son plus jeune âge, María Zambrano reçoit une éducation humaniste et a accès à un grand nombre d'ouvrages classiques (« una biblioteca notable » ; Mora García Préface à Blas Zambrano : 10)[15]. À Madrid où elle engage des études secondaires puis universitaires, elle devient la disciple de philosophes influents comme José Ortega y Gasset et Xavier Zurbiri, qu'elle secondera bientôt à l'Université Centrale de Madrid. Dans les années 30, elle fréquente également les poètes et artistes de la *Generacion del 27* (Federico García Lorca, Emilio Prados, Pedro Salinas) et fait partie du groupe de discussion et de recherche (*tertulia)*, organisé autour de la *Revista de Occidente* et de son directeur José Ortega y Gasset. Ces années correspondent à une période d'efforts intellectuels collectifs pour mener à bien l'ouverture de l'Espagne sur l'Europe. Le projet est emmené par José Ortega y Gasset, qui croit au pouvoir émancipateur de la raison scientifique. Il trouve un écho chez toute une « série d'intellectuels qui s'organisent autour de revues, institutions éducatives et culturelles et autres "clubs" qui promeuvent [notamment] l'émancipation de la femme » (Mora García 2015b : 60 ; [Nous traduisons]). À cette époque, les premiers écrits de

[14] Maître d'école, puis enseignant à l'École Normale, Blas Zambrano fait partie des intellectuels qui cherchent à entamer une réforme pédagogique en profondeur en Espagne. José Luis Mora García analyse ce mouvement très important d'éducateurs/réformateurs dans l'article qu'il consacre à cette Génération dite « de 1914 » (Mora García 2014a).

[15] De récentes recherches ont montré l'importance de Blas Zambrano dans la formation de la philosophe, notamment dans son goût pour les auteurs et philosophes antiques. Voir à ce sujet les éditions commentées des textes de Blas Zambrano par José Luis Mora García (Blas J. Zambrano ; 1998) et par Luis Miguel Pino Campos (Blas J. Zambrano ; 2015a). Nous reviendrons à cette influence dans la partie consacrée au rapport au mythe et au classicisme. Cf infra p. 33 *et sqq.*

Zambrano, principalement des articles de revue commencent à être publiés, tandis que son texte *Horizonte del Liberalismo* paraît en 1930. Le 14 avril 1931, elle assiste à la proclamation de La Seconde République, dont elle sera une fervente partisane. Elle participe aux *Misiones Pedagógicas*, des mesures instaurées par le nouveau régime pour lutter contre l'analphabétisme dans les campagnes et promouvoir la diffusion des savoirs scientifiques et culturels. Après la Guerre Civile, son engagement en faveur de la démocratie la contraint à fuir l'Espagne au moment de la prise de pouvoir des franquistes. Elle passe alors la frontière espagnole le 28 janvier 1939 pour suivre le chemin d'un interminable exil. Son exil, durera de 1939 à 1984. Il la conduit tout d'abord en France, aux États-Unis, puis en Amérique Latine entre 1939 et 1953 (Mexique, Cuba, Porto Rico). María Zambrano trouve ensuite refuge en Europe, en l'Italie de 1953 à 1964 puis en France de 1964 à 1971 et enfin en Suisse de 1980 à 1984. Le 20 novembre 1984, après quarante-cinq ans passés en exil, María Zambrano foule à nouveau le sol espagnol. Elle est alors âgée de quatre-vingt ans. Elle décède à Madrid en 1991.

Véritable pionnière dans un paysage intellectuel encore conservateur, María Zambrano est la première femme à occuper la chaire de métaphysique à l'Université de la ville de Mexico. Amie des grands poètes de son temps (Manuel Machado, Luis Cernuda, René Char, Emilio Prados, Octavio Paz, etc.), elle est également la première femme philosophe à qui est décerné le prestigieux prix littéraire *Miguel de Cervantes* en 1988. Reconnue dans le champ philosophique pour l'apport de sa méthode, la « raison poétique » (*razón poética*), l'auteure y entreprend la critique du rationalisme occidental au moment de la montée des totalitarismes, notamment dans des ouvrages comme *Los intelectuales en el drama de España,* écrit en 1937 ou *La agonia de Europa* publié en 1945. Sa philosophie appelle à « la restauration de l'unité humaine perdue » (*la restauración de la unidad humana perdida* ; 1971 : 256), perte que Zambrano attribue au « manque initial de contact entre la vérité de la raison et la vie » (*la falta inicial de contacto entre la verdad de la razón y la vida* ; 1943 : 17). L'intérêt de sa pensée tient également à la singularité de la voix qu'elle fait entendre, discours à la croisée de la philosophie, de la poésie, voire de la mystique dans ses œuvres les plus tardives, comme dans *Claros del Bosque* en 1977. Son écriture se distingue par une poétique au rythme et timbre uniques, ainsi que par l'exploration de thématiques métaphysiques et existentielles qui s'articulent principalement autour de son expérience de l'exil. En raison d'un accès difficile à ses œuvres et de l'absence de traduction de certains de ses textes les plus importants, María Zambrano reste malheureusement trop méconnue en dehors de la sphère hispanophone, en dépit de l'originalité et de l'importance de son travail.

La tumba de Antígona de Zambrano que nous proposons de mettre en

comparaison avec le roman d'Henry Bauchau est considérée comme une œuvre singulière de la philosophe. Seule pièce de théâtre de Zambrano, *La tumba de Antígona* se distingue également par la manière, relativement linéaire, dont elle a été composée. En raison des « aléas de la vie » de Zambrano et des « difficultés de publications » rencontrées, la plupart de ses textes sont en effet issus de recompilations de fragments ou de textes antérieurs (Mora García 2015b : 53 ; [Nous traduisons]). *La tumba de Antígona* paraît au Mexique en 1967, alors que la philosophe vit isolée dans le petit village du Jura français de La Pièce. Le texte est marqué par le deuil du grand projet politique soutenu par Zambrano, l'établissement de la *Seconde République*, et les souffrances occasionnées par la *Guerre Civile*, l'abandon de l'Espagne à la dictature franquiste et, à un niveau plus personnel, l'exil. Plus encore que les manuscrits et les avant-textes qui l'ont précédé, la publication de *La tumba de Antígona* porte les stigmates d'une vie solitaire. On n'y trouve plus guère la trace des espoirs suscités par la chute d'autres régimes totalitaires, à la fin de la Seconde Guerre mondiale. María Zambrano semble ne plus croire en une libération rapide de l'Espagne des jougs franquistes. Coupée depuis bien des années de son audience naturelle, l'auteure de *La tumba de Antígona*, qui l'avait dans un premier temps destinée à une mise en scène, fait peu à peu évoluer cette œuvre vers une sorte de méditation philosophique. Ce changement de genre et de destinataire s'opère également dans une complexification de sa structure. Dans ce texte, un long prologue analytique précède la mise en narration fictionnelle, mêlant deux types de discours. L'autojustification philosophique du prologue oriente la narration. Elle présente un commentaire sur le personnage d'Antigone de la pièce de Sophocle qui est étayé par des réflexions qui relèvent de la situation de Zambrano (Antigone y devient une figure sacrificielle, symbole de l'exil). La seconde partie de l'ouvrage évoque des scènes où Antigone, dans son tombeau, reçoit la visite de personnages dont la plupart sont tirés de la tragédie sophocléenne. Lors de ces discussions qui prennent la forme de tableaux, l'héroïne est présentée dans un état de semi-rêverie. La présence conjointe de plusieurs types de discours rappelle la pluralité des moyens artistiques et énonciatifs utilisés dans la tragédie athénienne. *La tumba de Antígona* s'en distancie notamment parce qu'elle ne se focalise pas sur l'affrontement entre Antigone et Créon. Dans *La tumba de Antígona*, les tableaux commencent au moment où, dans la pièce de Sophocle, le personnage d'Antigone disparaît de la scène. *La tumba* dialogue de façon privilégiée avec le *kommos* sophocléen, ce chant d'adieu et de deuil que l'héroïne se déclame alors à elle-même. Cette descente au tombeau est au centre du texte zambranien, qui devient éminemment réflexif, puisque l'héroïne s'interroge sur son destin et sur les relations qu'elle entretient avec ses proches. D'abord prise comme objet de la réflexion analytique menée dans le prologue, Antigone devient sujet et protagoniste au cours de la seconde partie, dans laquelle elle orchestre l'action, tout en fournissant des clés d'analyse pour sa compréhension. Le discours se

ménage l'espace d'une réflexion philosophique, qui s'opère dans ce double mouvement de projection et d'incarnation autour du personnage d'Antigone.

1.2. Présentation d'Henry Bauchau et de son œuvre

Le roman *Antigone*, publié en 1997 forme l'autre terme de notre comparaison. Il est l'œuvre d'Henry Bauchau. Écrivain francophone belge, Henry Bauchau est né en 1913 à Malines. Il décède à Louveciennes, dans la région parisienne, en 2012. La Première et la Seconde Guerre mondiale laisseront des traces indélébiles tout au long de son parcours de vie. Marqué par l'invasion de la Belgique par les forces allemandes, il se rappelle, dans les premières années de sa vie, de l'incendie de Louvain où il demeure avec sa famille. La séparation d'avec sa mère provoquée par cet événement augmente encore le traumatisme subi. Elle sera suivie par des séjours de santé qui l'emmèneront à plusieurs reprises loin de sa famille pour sa convalescence. Après une formation classique, premier contact avec les œuvres de l'Antiquité[16], Henry Bauchau mène à terme des études de droit, sommé par sa famille d'industriels et d'ingénieurs, d'entreprendre des études « sérieuses ». Parallèlement, il rédige ses premiers écrits, pour la plupart des articles dans des journaux et des revues, notamment à la *Cité chrétienne*, dont il devient l'un des secrétaires de rédaction. Cette première phase d'écriture reflète les préoccupations de la jeunesse catholique de l'époque, qu'Henry Bauchau côtoie et dont il fait lui-même partie. Officier de réserve dans la cavalerie durant la Seconde Guerre mondiale, il participe à la Campagne des 18 jours. Après la défaite, il fonde le *Service des Volontaires du Travail pour la Wallonie*, qui est « pour lui une manière de continuer le combat patriotique sous une autre forme après la Capitulation » (Watthee-Delmotte 2016 : 91). Cette structure indépendante, qui, dans l'idéal, souhaite soustraire les jeunes au travail obligatoire, est bientôt récupérée par l'Occupant. Malgré la démission - séance tenante - de l'écrivain et son engagement dans la Résistance, la réputation d'Henry Bauchau souffre de cette récupération, qui lui vaut un procès militaire. Bien qu'il soit blanchi, ces événements provoquent chez l'écrivain une blessure intime et profonde dont ses écrits porteront, toute sa vie, la trace.

[16] Henry Bauchau évoque dans son *Journal* les œuvres issues des littératures antiques, dont « une faible partie lue en grec et en latin durant [s]es années d'études » (Bauchau, *Jour après Jour,* 1992 : 317-318). Bien qu'il soit un humaniste féru, l'accès de Bauchau à *l'Antigonè* de Sophocle se fait, comme pour d'autres œuvres antiques, principalement par le biais de traduction. Henry Bauchau utilise plus précisément la traduction de Paul Mazon aux Belles Lettres, mentionnée dans notre bibliographie. Cette même traduction en français semble aussi avoir été utilisée par María Zambrano, en plus d'autres traductions de Sophocle en espagnol. La consultation de la bibliothèque des deux auteurs lors de nos visites du Fonds Bauchau et de la Fundación Zambrano nous a confirmé l'idée que les deux écrivains travaillaient d'abord dans leur langue d'origine, même s'ils avaient aussi recours à des éditions bilingues.

Ce n'est qu'à la suite d'une psychanalyse menée avec Blanche Reverchon-Jouve, femme du poète Pierre-Jean Jouve, que l'écrivain s'autorise à revenir à l'écriture[17]. Désireux désormais de « s'écarter des lignes droites de la pensée idéologique » (Wathee-Delmotte 2003 : 310), Henry Bauchau expérimente une nouvelle voie d'écriture : « À la fin de ma première psychanalyse », écrit-il, « j'avais l'impression de ne plus rien savoir. Peu à peu, je me suis rendu compte que j'avais perdu mon savoir, mais que je savais autre chose » (Bauchau 1992 : 176). Loin des certitudes de sa jeunesse, son écriture trouve alors un nouveau socle dans son expérience de la « déchirure », ce « quelque chose de plus vaste et de moins rassurant que la guérison » (Henry Bauchau, Préface de Julien Bigras, *L'enfant dans le grenier*, 1987 : 14). Son écriture s'inspire dès lors notamment de son travail de psychanalyste[18] qu'il pratique désormais conjointement à l'écriture. La reconnaissance sera longue à venir pour cet écrivain, qui est à la fois poète, dramaturge, romancier et diariste. Henry Bauchau connaît un premier succès d'estime à l'occasion de la publication de son recueil de poèmes *Géologie*, qui lui vaut le prestigieux prix *Max Jacob* en 1959. Mais ce sont ses romans mythologiques, publiés trente ans plus tard, qui lui apportent le succès auprès de ses pairs, comme auprès des lecteurs. Il s'agit d'*Œdipe sur la route* (1990), de *Diotime et les lions* (1991) et d'*Antigone* (1997). *Antigone*, qui nous intéresse plus particulièrement fait chronologiquement suite à *Œdipe sur la route*. Ce roman forme comme lui une (r)écriture de Sophocle. Il centre son intérêt sur le fratricide d'Étéocle et Polynice, en amont de la pièce de Sophocle, bien qu'il n'y soit pas représenté en tant que tel. Le texte fait appel à d'autres tragédies, qui prennent pour objet ce fratricide, notamment *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle et *Les Phéniciennes* d'Euripide. Il s'agit d'un roman écrit à la première personne, contrairement aux autres œuvres du cycle thébain.

Devenu un écrivain consacré, Henry Bauchau entre en 1991 à l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique. Ses œuvres sont distinguées à plusieurs reprises[19]. Malgré son grand âge, l'actualité continue de l'interpeler. Les évènements du 11 septembre lui inspirent par exemple un recueil de poème *Nous ne*

[17] Il occupe entre temps divers métiers, dans l'édition d'abord, il crée les éditions de l'Arche à Paris, puis dans l'enseignement, où il fonde et dirige l'Institut Montesano, un établissement international pour jeunes filles à Gstaad en Suisse. C'est à cette période qu'il divorce de sa première femme Mary et épouse Laure Tirtiaux, qui l'accompagnera jusqu'à sa mort dans le processus de rédaction et d'écriture.

[18] C'est une profession qu'il exerce notamment dans un Hôpital de jour pour adolescents en difficulté, *La Grange Batelière*. Bien des années plus tard, il tire un roman de cette expérience : *L'Enfant bleu* (2004).

[19] Il obtient pour *Œdipe sur la route* le *Prix Antigone* de la ville de Montpellier et le *Prix triennal du roman* du Ministère de la Culture et de la Communauté française de Belgique. À *Antigone*, véritable succès éditorial sont octroyés le *Prix Rossel* et le *Prix des lycéens* en 1999. Les distinctions se poursuivront jusqu'à la mort de l'auteur. Il se verra successivement attribuer le *Prix international Union Latine de littératures romanes* en 2002 et le *Grand Prix de littérature de la Société des gens de lettres* en 2005. Puis, il recevra en 2008, le *Prix du livre Inter* pour son roman *Le Boulevard périphérique.*

sommes pas séparés en 2006. Il poursuit son exploration du genre romanesque. Abandonnant la matière antique, il publie des œuvres inspirées, de manière très libre, d'expériences plus personnelles comme la mort de sa belle-fille et sa fascination sublimée pour les figures de pouvoirs dans *Le Boulevard périphérique* (2008) ou son vécu d'art thérapeute et de psychanalyste dans *L'Enfant bleu* (2005). Parallèlement aux poèmes et aux journaux d'écriture qu'il n'a jamais cessé de composer, la dernière partie de son œuvre met en scène une voix proche de l'autofiction dans *L'Enfant rieur* (2012) et *Chemin sous la neige,* publié de façon posthume en 2013. Reconnu comme l'un des grands romanciers du XX^e^ siècle, l'écriture d'Henry Bauchau touche par son originalité et sa sensibilité, embrassant des thématiques au cœur de l'homme et de son inépuisable quête de sens. Ses écrits trouvent également leur force dans la narration de la création artistique sous toutes ses facettes.

María Zambrano et Henry Bauchau qu'une petite génération sépare ont en commun d'avoir non seulement été témoins mais victimes de l'Histoire du XX^e^ siècle[20]. Ils font tous les deux partie de ces générations dont le destin a été marqué par les guerres mondiales et qui plus tard, s'inquiéteront du retour des conflits sur le continent européen[21]. Brisée par la Guerre civile, Zambrano se réfère à sa (r)écriture d'Antigone comme un « symbole peut-être un peu ingénu, mais valable, de [toute] guerre civile » (*símbolo quizá un tanto ingenuo de toda guerra civil, mas valedero* ; 1967 : 4). Henry Bauchau note à son tour la prégnance de la thématique de la guerre dans l'ensemble de son œuvre et la rattache à son contexte d'écriture :

> *Antigone* se déroule pendant la guerre civile entre Etéocle et Polynice, il se termine sous la menace d'une autre guerre civile entre Créon et son fils Hémon. Cette guerre serait causée par Antigone et elle veut l'éviter à tout prix. Les évènements les plus marquants de ma vie ont été les deux guerres mondiales que l'on peut aujourd'hui tenir en partie pour des guerres civiles. J'ai écrit les premières versions d'*Antigone* pendant la guerre de Bosnie et il est vrai que le thème de la guerre civile domine mon roman *Le Régiment noir*, se retrouve dans l'Histoire des hautes collines dans *Œdipe sur la route* et maintenant dans *Antigone.* (Bauchau, « Au sujet d'*Antigone* », 1997b : 5)

Tous deux empêchés de jouer un rôle actif dans une société civile et politique où ils étaient engagés avant la guerre, María Zambrano et Henry Bauchau ont dû réinventer leur manière d'être au monde et d'y prendre part. Ils ont dû réapprendre à faire confiance au langage. María Zambrano considère en effet son œuvre comme les « restes d'un naufrage » (*restos de un naufragio* ; *Obras completas III* : 1461), tandis

[20] Le choix, même meurtri, d'Henry Bauchau de quitter sa patrie n'équivaut sans doute pas à l'exil forcé connu par María Zambrano. S'il ne nous appartient pas de juger de cela sur un plan biographique, l'incidence de l'Histoire sur ces deux vies demeure sans appel. C'est son incidence sur les projets d'écriture qu'il nous conviendra ici de cerner.

[21] Le dernier texte de Zambrano, écrit quelques mois avant sa mort, est ainsi un vibrant appel à la paix en pleine *Guerre du Golfe* : la paix, affirme-t-elle est « une authentique révolution, une manière de vivre, une façon d'habiter le monde et d'être une personne » (« Los peligros de la pax », *Diario* n° 16, 24 novembre 1990), traduction citée dans la revue *Europe*, n°1027-1028, 2014 : 228).

qu'Henry Bauchau confie que pour lui, « c'était écrire ou crever »[22]. Dans ce contexte biographique et historique difficile, les deux auteurs trouvent dans l'écriture littéraire une « force de résistance nécessaire aux puissances de néantisation rencontrées dans l'existence » (Watthee-Delmotte 2009 : 23). Ils mènent alors à bien la recherche d'une nouvelle forme d'intelligibilité et de créativité, dont leur écriture porte la trace. Tous les deux s'inscrivent en cela dans un paradigme propre à leur époque, comme l'explique Myriam Watthee-Delmotte et Jérémy Lambert :

> Jean-François Lyotard, dans son essai *La Condition postmoderne*, pointe le fait que l'un des caractères de la postmodernité est le déclin des grands récits de légitimation faisant suite aux discours totalitaires qui marquent le XX^e^ siècle. Les écrivains qui pratiquent, comme Henry Bauchau [et María Zambrano], le récit mythique, prennent le contrepied de cette affirmation : ce n'est qu'en reprenant et en rejouant certains de ces métarécits employés de manière équivoque qu'il leur est possible de les rendre à nouveau dynamiques et opératoires pour l'imaginaire. (Myriam Watthee-Delmotte et Jérémy Lambert 2013 : 65)

Dans le récit mythologique[23] et ses possibilités de variations infinies, María Zambrano et Henry Bauchau trouvent à dire, par des chemins différents, la puissance du rêve, de l'inconscient, de l'art, des sentiments, des passions, voire même dans le cas de María Zambrano, de la présence divine.

Si les préoccupations sont communes au siècle, le chemin que chaque écrivain emprunte pour s'en libérer est singulier. En Europe, l'utilisation du personnage d'Antigone est fortement rattachée au contexte et à la thématique de la guerre, dans les années d'Occupation. Plus tardives, les (r)écritures de Zambrano et de Bauchau s'écartent du paradigme théâtral de l'époque pour s'inscrire dans une généricité différente. Elles s'éloignent de la dénonciation politique à l'œuvre dans les (r)écritures théâtrales de la première partie du XX^e^ siècle, chez Brecht, Anouilh ou Giraudoux, ou plutôt, elles engagent cette réflexion politique différemment par le biais d'une recherche plus générale de sens.

Nous prendrons la mesure du passage d'une théâtralité effective puisque, dans la tragédie, « tout est là, sous les yeux, réel, proche, immédiat » (Romilly 2002a : 20) à une théâtralité construite par l'énonciation[24]. Nous souhaitons montrer quels sont les impacts des changements génériques à un niveau énonciatif. Faire quitter la scène à l'*Antigone* sophocléenne engendre d'autres conséquences sur ces œuvres modernes. Nous étudierons la manière dont l'opération de (re)configuration générique paraît s'accompagner, dans l'un et l'autre texte, d'une « (re)configuration

[22] Réponse d'Henry Bauchau à une interview de Laure Adler à l'occasion de la remise du Prix *Inter* au Boulevard périphérique, France Inter, 7 juin 2008.

[23] Nous préférons pour notre part le terme de récit mythologique.

[24] Le spectacle tragique ne se limite pas à la simple représentation d'une action. Le chœur agit notamment en tant que figure-relais du spectateur dans sa contemplation de ce qui se déroule sur la scène. Sa présence introduit déjà une dimension supplémentaire, que nous qualifierons de « réflexive ».

compositionnelle » singulière des intertextes anciens. Ce procédé, « commun aux textes anciens et modernes », permet « d'infléchir le cours de l'intrigue telle qu'elle a été représentée auparavant, dans le but de lui attribuer des effets de sens nouveaux et différents » (Heidmann à paraître co Gély). La (re)configuration compositionnelle se marque le plus souvent par un changement de *tempo* dans le discours. Celui-ci s'actualise dans la mise en place de cadres spatio-temporels fictifs[25] appropriés aux nouvelles signifiances. María Zambrano met par exemple l'accent sur cette dimension réflexive, sur l'intériorité de son héroïne et moins sur l'action et l'immédiateté qui se tisse dans la représentation. Elle parvient à créer un effet d'atemporalité, de temps suspendu. L'extensibilité du roman permet également à l'*Antigone* bauchalienne de s'attarder sur l'exploration du passé des Labdacides, que d'autres épisodes qui éclairent l'action sans toutefois y participer directement. Cette extensibilité, propre au genre romanesque, contrevient à « la limitation imposée à l'auteur [tragique] », qui l'oblige[ant] à suivre un épisode, un seul, dont les spectateurs suivraient le développement dans sa continuité » (Romilly 2002a : 20). Contrairement au roman, la tragédie « tire sa force de cette concentration de l'attention sur une action unique » (Romilly 2002a : 21). Nous étudierons la manière dont la (re)configuration générique semble donc affecter tous les niveaux du texte, compositionnel, intertextuel, rythmique, stylistique, possédant de cette manière un fort impact sémantique. Nous nous situons sur ce point, comme Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, dans la postérité de Benveniste et de Bakhtine, pensant que « la double détermination des énoncés par une langue et par la généricité affecte potentiellement tous les plans de l'organisation du discours » (Adam & Heidmann 2004a : 62)[26].

Les modalités de transmission et de re-sémantisation des récits hérités du monde gréco-latin varient d'un cas à l'autre. Le « mythe » d'Antigone se singularise en raison d'une certaine hégémonie symbolique occupée par la pièce de Sophocle dans les (r)écritures. Alors que d'autres épisodes mythologiques semblent hérités de représentations littéraires mettant en concurrence plusieurs intertextes *de même force*[27], l'intertexte sophocléen semble, quant à lui, évoluer en seul "maître". Dès lors, les opérations de (re)sémantisation qui le touchent relèvent le plus souvent principalement de lectures, de réinterprétations et de (re)configurations de la pièce de Sophocle, du moins pour les épisodes narrés dans la pièce. Les ajouts et amplifications demeurent par ailleurs possibles. Le recours à des intertextes, qui se trouvent chronologiquement en amont de la trame racontée chez Sophocle, permet un renouvellement créatif. Il nous faudra donc nous interroger sur la manière dont le

[25] Cela sera appréhendé par l'étude des nouvelles « scènes de paroles » (Maingueneau 2004b : 192) et des nouveaux « chronotopes » (Bakhtine 2006 : 386) mis en place par chaque texte, cf respectivement *infra* 143 et sqq. et *infra* p. 205 *et sqq*.

[26] Voir également sur ce point Adam 1999 ; 2001a et 2002c.

[27] On pense par exemple songer à l'épisode de la *catabase* (*descente aux Enfers*) dont le legs résulte pour le lecteur moderne tant d'Homère que de Virgile.

changement de perspective diégétique et l'élargissement à d'autres intertextes vont modifier certains effets de sens de la pièce de Sophocle. La présence de nombreuses créations artistiques dans le roman de Bauchau sera à son tour questionnée, afin de saisir son impact sur la structure sémantique du récit et la perception du genre romanesque. Nous verrons si, dans cette perspective, la définition du récit poétique, telle qu'elle est donnée par Jean-Yves Tadié, peut s'avérer utile. Celui-ci postule l'existence d'objets romanesques mixtes qui conserveraient à la fois « la fiction d'un roman », c'est-à-dire « des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux », tout en appliquant « des procédés de narration [qui] renvoient au poème » (1994 : 7-8). Le cas échéant, nous nous demanderons de quelle manière retravailler la description de Tadié pour saisir plus précisément le projet de ce roman, qui, sans insister sur des éléments que l'on jugerait *a priori* proprement romanesques, décentre au contraire l'intérêt sur ce que Bauchau nomme « le vécu entre les faits » (1988 : 27).

2. De la performance tragique vers une théâtralisation énonciative et générique complexe

Notre démarche s'inscrit de plain-pied dans une perspective comparatiste. Elle s'appuie sur l'hypothèse de l'existence d'un dialogue très fort mené par *La tumba de Antígona* et le roman *Antigone* avec la tragédie athénienne et l'*Antigonè* de Sophocle en particulier. Il ne s'agit pas d'une étude de source ou de filiation, puisqu'aucun des auteurs ne connaît la (r)écriture de l'autre. María Zambrano était en effet décédée au moment de l'écriture du roman *Antigone*. De son côté Henry Bauchau avoue ne pas connaître[28] María Zambrano lorsque Chiara Elefante l'interroge à ce sujet lors d'un colloque. Si nous prenons néanmoins la liberté de faire dialoguer ces deux œuvres qui ne sont rattachées ni dans l'histoire littéraire ni dans la trajectoire personnelle des auteurs, c'est que nous croyons à la dimension heuristique d'une telle comparaison. La comparaison ouvre ainsi le champ à une perspective différente de celle habituellement menée par les études de source ou de filiations culturelles. Celles-ci aboutissent souvent à des analyses engageant toujours les mêmes textes. En variant et en décentrant le point de vue adopté, la comparaison apporte en outre un éclairage différent sur une œuvre déjà beaucoup étudiée. Elle met en œuvre un « regard de

[28] À l'occasion du colloque *les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, la présentation de Chiara Elefante met en œuvre une lecture intertextuelle du personnage bauchalien de Diotime (dans *Œdipe sur la route* et *Diotime et les lions*) avec *Diótima de Mantinea*, texte de María Zambrano. Henry Bauchau, dont les interactions avec les conférenciers et le public sont retranscrites dans la publication des actes ne semble pas avoir de réaction particulière devant cette comparaison. À cette occasion, Henry Bauchau précise alors en aparté à Chiara Elefante ne connaître ni María Zambrano, ni son œuvre. Tous ces éléments nous ont été confirmés par Chiara Elefante lors de la Journée des Doctorants Henry Bauchau, organisée par l'Université catholique de Louvain et le Fonds H. Bauchau, le 24 mars 2011.

côté » selon l'image utilisée par la philosophe Silvana Borutti pour décrire la comparaison différentielle (2005 : 262). Dans une telle optique, la réception tient une place importante, puisque le lecteur se sent légitime de proposer des liens intertextuels, opérant dans sa propre « dialectique mémorielle entre le texte qu'il lit et ceux dont il se rappelle » (Riffaterre 1987 : 11), pour autant que cela serve la dimension interprétative ou explicative. Dans cette conception qui situe son intérêt principal du côté de la réception, « l'intertexte varie selon le lecteur : les passages que celui-ci réunit dans sa mémoire, les rapprochements qu'il fait, lui sont dictés par l'accident d'une culture plus ou moins profonde plutôt que par la lettre du texte » (Riffaterre 1996 : 17). La comparaison permet de réinscrire l'œuvre de María Zambrano et d'Henry Bauchau dans une lignée de grands récits qui cherchent à retrouver la performativité des récits antiques. Par un effet miroir, la comparaison entend montrer en quoi l'*Antigonè* de Sophocle et plus largement la tragédie athénienne peuvent encore être des sources d'inspiration pour les créations et les réflexions d'aujourd'hui.

La familiarité entretenue par Henry Bauchau et María Zambrano face aux intertextes antiques qu'ils retravaillent chacun à leur manière nous sert de pivot dans leur mise en comparaison. Nous souhaitons en effet montrer que les références à l'*Antigonè* de Sophocle, à la tragédie sophocléenne et à la matière antique en général ouvrent des perspectives intéressantes et nouvelles dans la manière de saisir la complexité des expérimentations génériques menées par les deux (r)écritures modernes[29]. Notre étude n'a pas la prétention de se substituer aux recherches très étayées qu'il existe pour chacun des auteurs. Elle entend simplement partir de l'impact de la pièce de Sophocle[30] en tant que tragédie athénienne pour explorer, grâce à la comparaison, les différents niveaux et dynamiques autour desquels peut s'organiser le dialogue entre ces œuvres. Malgré les différences génériques qui séparent ces textes modernes et qui seront étudiées en profondeur, nous souhaiterions examiner l'hypothèse selon laquelle leurs spécificités énonciatives et stylistiques les inscrivent tout de même dans une poétique générique complexe, qui rappelle la tragédie athénienne. La première partie de l'analyse sera l'occasion d'examiner les spécificités génériques de la tragédie athénienne comme une des bases de la comparaison que nous entreprendrons entre *La tumba de Antígona* et le

[29] Une lecture qu'autorise d'ailleurs la place prise par le corpus tragique et les pièces de Sophocle en particulier, respectivement dans l'œuvre de María Zambrano et celle d'Henry Bauchau, ainsi que le statut particulier du personnage d'Antigone. Nous revenons sur ce point dans la suite de l'introduction

[30] À l'heure où l'utilité de l'étude des langues anciennes est remise en question dans toute l'Europe, la question de leur intérêt pour la culture occidentale revêt un caractère essentiel, tout comme il devient nécessaire de s'interroger sur la fécondité de cet héritage pour l'écrivain, le lecteur et le critique. Nous reviendrons sur le lien de nos deux auteurs à la culture antique, cf infra p. Concernant les autres points mentionnés, nous renvoyons à l'article suivant de Véronique Gély (1999) : « Les Anciens et nous : la littérature contemporaine et la matière antique », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, p. 19-40.

roman *Antigone*. Nous nous interrogerons sur la possibilité que les textes modernes partageraient avec la pièce sophocléenne un caractère polyphonique et dialogique, qui *initierait* le lecteur selon l'hypothèse de Sophie Klimis, grâce à une logique et une rationalité particulière, qui pose « la nécessaire complémentarité -voire l'unité- du registre de la parole et de celui de la danse et du chant, de la raison et de l'affect, sans que l'un de ces deux aspects ne se résorbe dans l'autre » (Klimis 2007 : 3). Par l'interaction entre les interventions chorales et les passages récités pris en charge par les protagonistes, nous verrons comment se crée, dans la tragédie, une dynamique particulière, sur laquelle se fonde notre démarche comparative.

L'hypothèse, que nous devrons étayer, réside dans le fait que c'est bien ce qui se réalise en interaction au niveau discursif et extra-discursif dans la performance tragique, que choisissent de (r)écrire les textes modernes de notre corpus. Ils recréent une tension énonciative et générique analogue sans être identique, à celle du spectacle athénien. En écho avec la fonction remplie par le chœur dans la tragédie athénienne, nous avons choisi de décrire les différents niveaux de dialogues que l'on peut établir entre notre corpus et ce genre par le biais de l'image de la « choralité »[31].

Nous jouerons sur la polysémie de ce terme et sur sa dimension métaphorique, pour embrasser les différentes modalités d'analyse que nous mettons en place. Dans un premier temps, nous nous référerons au sens large de l'appellation « chorale », en tant qu'elle se dit « d'une œuvre dont les différentes intrigues finissent par se rejoindre pour former une unique trame dramatique » et que l'on nomme ainsi « en référence à la polyphonie » (*Grand Larousse* : Entrée *choral*). Cette première acception du terme « choral » permet de rapprocher des œuvres dont la structure repose sur une tension formelle, comme la tragédie « qui fonde en une œuvre unique deux éléments de nature distincte, qui sont le chœur et les personnages » (Romilly 2002a : 23). L'adjectif « choral » renvoie ensuite au rôle du chœur en tant que facteur de complexité générique dans la performance tragique. Dans cette dynamique, la présence du chœur s'avère un vecteur particulièrement important dans cette polyphonie, opérant sur le plan structurel et symbolique. Sur le plan formel de l'énonciation, l'idée de « choralité » peut également s'entendre comme une réinterprétation par les œuvres modernes du chœur antique et de ses fonctions. La diversité entre ces intervenants et les différentes logiques opérantes au cœur du spectacle est consommée à de nombreux niveaux : tout dans la performance tragique

[31] Nous préférons la notion de « choralité » à celle de « polyphonie » car elle paraît moins galvaudée dans le champ des théories de l'énonciation et de l'analyse de discours. Pour la même raison, nous écartons le terme de « dialogisme », qui renvoie d'ailleurs, si l'on souscrit à la théorie bakhtinienne, à une caractéristique commune à tous les discours. La notion de choralité, au contraire, permet de cerner des dynamiques génériques, énonciatives et intertextuelles, présentes à la fois dans *La tumba* et le roman *Antigone*, tout en faisant référence de manière analogique à la tragédie athénienne. La notion de choralité nous permet donc de jouer sur plusieurs plans d'analyse.

semble mis en œuvre pour multiplier et complexifier les plans énonciatifs et les moyens d'expression utilisés. L'enjeu de la recherche sera tout d'abord de mettre en évidence la complexité de cette énonciation en tension, qui parvient à « harmoniser » différentes modalités d'énonciation et diverses logiques de pensée, sans résoudre leurs contradictions, mais au contraire, en y prenant appui. Nous examinerons ensuite la pertinence d'une comparaison entre ce dispositif énonciatif en tension, mis en place dans la tragédie, et ceux adoptés dans les (r)écritures de notre corpus, entendant que c'est cette dimension qui, pour nous, fonde la comparaison des projets de Zambrano et de Bauchau et les distingue de la plupart des (r)écritures modernes. Il nous semble que les deux textes modernes que nous avons choisis de comparer avec la pièce de Sophocle participent d'une logique analogue. Toutefois, les dispositifs modernes ne s'appuient plus sur la complexité des moyens discursifs et extra-discursifs de la performance théâtrale pour réinventer cette dimension mais la recréent désormais au niveau énonciatif et générique. Les textes de Zambrano et de Bauchau actualisent, chacun à leur manière, cette logique qu'il devient possible de comparer dans une démarche fondée sur la « différenciation »[32]. L'analyse devra montrer si lui font écho certains mécanismes réunis dans les textes modernes, comme la recherche d'une généricité nouvelle, la création d'une énonciation polyphonique et complexe, le dialogue au sein d'une même œuvre de plusieurs types de discours, de plusieurs formes génériques et, corollairement, de plusieurs logiques de pensée.

Selon notre hypothèse, le roman *Antigone* et *La tumba de Antígona* répondent également à une problématique qui forme le sujet même de l'*Antigonè* sophocléenne, la critique du « penser seul » dans lequel se sont respectivement enfermés les personnages d'Antigone et de Créon[33]. Cette dénonciation du *penser seul* trouvait en quelque sorte une certaine résolution grâce à l'inscription de sa représentation dans la tragédie athénienne, comprise comme un spectacle complexe et « performé ». La disparition du contexte d'institution rituelle et politique dans lequel la pièce était représentée laisse la place à d'autres interprétations de la tragédie de Sophocle. Les œuvres analysées dans notre corpus présenteraient comme originalité, selon nous, de réactualiser à un niveau énonciatif et générique cette fois, des enjeux propres tant au genre, qu'à la pièce de Sophocle et à sa lecture.

Nous utiliserons également la notion de choralité conformément au principe dialogique, décrit en tant de « chœur complexe des voix déjà présentes » (1981 : 8)

[32] Sur ce point essentiel de la « comparaison différentielle et discursive », telle que développée par Ute Heidmann, nous renvoyons au chapitre consacré à cette méthode, cf. *infra.* p. 28 et *sqq*.

[33] Nous montrerons également de quelle manière, grâce à la reconnaissance de cette logique particulière, la lecture critique de l'*Antigonè* de Sophocle, par Cornélius Castoriadis (1999 : 26) et par Sophie Klimis (2013b : 13) renouvelle la compréhension de cette pièce et permet de faire le pont avec notre corpus.

II.

par Todorov, en référence à Bakhtine[34]. Cette définition permettra de mettre en exergue la manière dont le prologue de Zambrano fait constamment référence à la pièce de Sophocle et à la lecture qu'en fait la philosophie moderne d'une manière générale. Tout cela participe à créer une dynamique particulière, qui se rapproche de ce qu'Ute Heidmann appelle *dialogisme intertextuel*[35]. Le lecteur de *La tumba de Antígona* comprend en lisant qu'il est confronté à une écriture singulière d'Antigone qui forme une *contre-proposition* à celle soutenue dans Sophocle. Le prologue s'insurge également contre certaines lectures que l'affrontement entre Antigone et Créon a pu susciter. Il développe une rhétorique qui combat cette représentation et ses interprétations, afin d'appuyer la mise en scène de l'héroïne, qui compose sa seconde partie. Le roman de Bauchau engage, lui aussi, un dialogue intense avec la pièce de Sophocle. En racontant dans son roman la construction d'un théâtre et d'une scène sur laquelle Antigone va monter pour chanter son histoire, la tragédie de Sophocle est intégrée dans la fiction même. La démultiplication de l'espace narratif fait écho à l'espace scénique et énonciatif de la tragédie antique. De même, la trame romanesque connaît des incursions ponctuelles de plans secondaires, qu'elles soient d'obédience tragique, en lien avec l'*Antigonè* sophocléenne ou d'inspiration épique, en lien avec un faisceau de textes mettant en scène le fratricide. Rendue possible par ces phénomènes de dialogues, cette démultiplication des niveaux accentue l'idée d'une choralité, comprise cette fois dans un sens intertextuel.

3. Vers une réactualisation des enjeux éthiques de la tragédie ?

Dans cette perspective, nous nous demanderons corollairement si les recherches génériques et formelles, menées dans les textes de Bauchau et de Zambrano, pourraient correspondre à une volonté de mettre à jour une complexité sémantique et plus largement existentielle. Il ne s'agit pas dans cette optique d'opposer l'affect à l'argumentatif mais de montrer que, dans une rationalité équilibrée, ces éléments se nourrissent les uns des autres et se complètent. Cette ouverture de l'entendement à d'autres types de connaissances s'applique dans une certaine mesure aux écritures modernes du corpus, tout comme la recherche de différentes voix et langages pour leur faire une place. La pratique psychanalytique de Bauchau a sans conteste inspiré cet auteur qui met de l'avant une écriture à l'écoute de l'inconscient, tout en narrativisant les bienfaits heuristiques de l'exercice des arts. Il se dégage alors de ses œuvres une certaine éthique de dépouillement et un retour à l'intériorité, qui s'allient

[34] Ute Heidmann relève l'importance de Tzvetan Todorov pour la transmission des travaux de Bakhtine dans la sphère francophone, nous rendant attentifs au filtre constitué par cette lecture-interprétation.
[35] La dimension interdiscursive était d'ailleurs déjà présente dans le concours qui opposait les différentes performances tragiques à Athènes. Nous revenons plus précisément sur ce point dans la partie consacrée à la tragédie.

à un désir de réenchanter la vie quotidienne par la poésie. Cela se marque là encore par une exploration de divers moyens d'énonciation qui permettent notamment la recherche d'un nouvel héroïsme, lequel trouvera, paradoxalement, son avènement dans la description du quotidien. María Zambrano, peut-être à cause de son expérience personnelle d'exilée, met quant à elle au centre des drames européens et espagnols de l'époque, le rôle d'un rationalisme absolutiste[36]. Zambrano appelle au contraire de ses vœux, une connaissance qu'elle qualifie de « poétique » (*conocimiento poético* ; 1971 : 296). La raison est appelée à se réformer elle-même, en élargissant ses outils heuristiques et champs d'application. La philosophie de Zambrano réintègre des connaissances décriées et en montre les potentialités heuristiques et éthiques. Son écriture renoue alors en cela avec la tradition philosophique et littéraire espagnole, empreinte d'une grande poéticité et dans laquelle la mystique joue un rôle fondamental.

En regard de la particularité énonciative et générique de ces ouvrages, nous nous demanderons s'ils offrent, comme le spectacle tragique l'aurait permis, une sensibilisation à la complexité du réel et si on peut considérer qu'ils initient le lecteur, grâce à la mise en place d'une rationalité particulière, qui ne serait plus uniquement conceptuelle. Cela les inscrirait dans la lignée des effets possibles du spectacle tragique sur son destinataire, le citoyen athénien. Sophie Klimis postule que la *paideia* tragique aurait consisté à mettre le spectateur face à des situations complexes, sans les résoudre [37] . Claude Calame, qui « considère la tragédie comme un questionnement », le résume de cette manière : ce sont des œuvres « qui posent des questions essentielles et qui se gardent d'apporter réponse » (2015b : Conférence du 05.02.2015 au CRAL). Partant de l'hypothèse d'un souci éthique commun aux deux œuvres, nous chercherons les indices et les modalités d'une éventuelle éducation-initiation qui opèrerait dans les textes modernes tant à un niveau formel, énonciatif que cognitif. Dans le roman *Antigone,* cette recherche s'inscrira dans une exploration plus générale de ce que nous appellerons ici une « pensée du chromatisme »[38] chez Bauchau. Par là, nous entendons une volonté de ne jamais figer la représentation mais de la décliner sous la forme d'un panel de représentations possibles. Celle-ci se fonderait sur une « stratification de la pensée » (Wersinger 2001 : 85) et se

[36] La critique de cet « empire rationaliste » (*imperio racionalista*, selon l'expression de l'écrivain Miguel de Unamuno) répond sur certains points à la réflexion des penseurs de l'École de Francfort. Elle s'intègre néanmoins dans un contexte particulier de réflexion autour de la possible restauration de l'Espagne après la perte de ses dernières colonies (avec les poètes de la *Generación del 98)*. Cette réflexion se poursuit et évolue chez les penseurs espagnols, après la chute de la Seconde République, comme ce sera le cas pour Zambrano.
[37] Dans l'*Antigonè* sophocléenne, voir le développement sous « Le nom d'Antigone ou la mise en récit d'une aporie identitaire » (Klimis 2013a : 251-265). Il s'agit essentiellement ici de l'aspect didactique du spectacle du point de vue de la réception. Concernant l'hypothèse d'une initiation spécifique pour le citoyen-choreute, voir *infra.* p. 39 et *sqq.*
[38] Cette notion sera explicitée de manière plus approfondie au moment de son application au texte de Bauchau dans le chapitre VI.

marquerait par une volonté persuasive qui « s'adresse autant à [l']inconscient qu'à [la] faculté de raisonner » (Wersinger 2001 : 94). Nous nous appuyons sur la « rhétorique chromatiste » décrite par Anne-Gabrièle Wersinger, en tant que « construction en mosaïque » (2001 : 79) qui a pour particularité de (r)énoncer « dans de nouvelles variations » et de recombiner les éléments « selon des accords différents de ceux dans lesquels elles étaient d'abord présentées » (2001 : 94). Grâce à l'étude des nombreux dialogues intertextuels et inter-iconiques menés par le roman, nous interrogerons les représentations diverses et contrastées de la thématique du conflit et sa dimension épique.

Une dimension analogue sera saisie dans le texte de Zambrano par l'étude du rythme de sa pensée, qui s'opérera dans le cadre méthodologique suivant. Nous entendrons le concept de « rythme » au sens où le linguiste, traducteur et poète Henri Meschonnic l'a défini (1999 : 99-100). Afin de mesurer l'originalité du discours mixte utilisé dans *La tumba de Antígona*, nous mobiliserons également les travaux de Frédéric Cossutta (1995) sur la singularité du discours philosophique et ses interactions avec le discours littéraire (Cossutta et Maingueneau 1993 ; 2004a). Nous pensons en effet, à la suite de Tzvetan Todorov, que « chaque type de discours qualifié habituellement de discours littéraire a des "parents" non littéraires qui lui sont plus proches qu'un autre type de discours "littéraire" » (1978 : 25). À un niveau micro-syntaxique cette fois, la théorie de Cossutta sur les spécificités de l'énonciation philosophique (1989 ; 1995 ; 2004a), ainsi que le recours au phénomène de « pensée ondoyante », décrite par Sylvie Perceau[39] (2002), seront également mobilisés pour montrer la particularité des procédés de l'écriture de Zambrano et leur portée sémantique. Enfin, le cadre méthodologique que nous tâcherons de mettre sur pied mobilisera la notion de « discours constituant », qualité attribuée à certains discours, en tant qu'ils prétendent « fonder et n'être pas fondés » (Cossutta et Maingueneau 1995 : 112-113)[40]. La pensée de Zambrano nous semble sans cesse traversée par des discours constituants d'un autre type comme le discours littéraire et religieux. La mise en place dans le prologue d'une nouvelle *scène de parole* plus proprement philosophique[41] mais appliquée à un objet littéraire, le personnage d'Antigone, nous intéressera particulièrement, tout comme la manière dont cette réflexion est théâtralisée.

[39] Cette notion sera explicitée de manière plus approfondie au moment de son application au texte de Zambrano dans le chapitre III.
[40] Ce dernier point constituera un autre point de contact entre les œuvres de notre corpus, qui appartiennent toutes deux à cette catégorie. Nous comparerons plus précisément la manière dont chaque discours prétend lui-même s'instituer.
[41] L'idée d'une scène philosophique sera explicitée de manière plus approfondie au moment de son application au texte de Zambrano dans le chapitre III. Elle sera analysée en lien avec l'hypothèse d'une énonciation propre à la philosophie (Cossutta 1989 ; 1995 ; 2004a ; 2004b ; 2005). La spécificité de l'institution de cette scène de parole sera, quant à elle, appréhendée par le biais de l'ouvrage de Dominique Maingueneau (2004) et des travaux que ce dernier a menés avec Frédéric Cossutta (1995 ; 2012).

4. Élargissement du corpus

Au vu des différentes hypothèses qui sous-tendent notre recherche, il nous a semblé important d'élargir le corpus considéré dans un premier temps et initialement composé de l'*Antigonè* de Sophocle, *La tumba de Antígona* de Zambrano, *Antigone* de Bauchau. Cette idée a été confortée par le choix de focalisation sur le processus de (re)configuration des œuvres et place désormais la tragédie de Sophocle dans le statut d'interlocuteur privilégié et plus de texte principal. Malgré l'importance que son *Antigonè* occupe dans le rapprochement du corpus moderne et les modalités de sa comparaison, nous estimons que cette œuvre ne pourra être traitée avec autant d'attention que les deux autres. L'*Antigonè* sera donc essentiellement mobilisée dans le cadre de la construction des axes de comparaison suivants : la généricité, la choralité et le dialogue intertextuel. Nous nous y référerons également de manière plus ponctuelle, au fil de l'analyse des œuvres modernes susmentionnées.

À mesure que nous creusions les textes, d'autres intertextes et productions artistiques se sont avérés tout aussi importants. Dans le cas du roman de Bauchau, *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle ou *Les Phéniciennes* d'Euripide se sont révélés essentiels dans la compréhension de la représentation du fratricide, tout comme *Les Hymnes homériques* ou *Le combat d'Apollon contre Python* dans notre analyse du premier chapitre du roman de Bauchau. Adoptant une perspective comparative plutôt que génétique, nous incluons dans la réflexion les différentes textualisations de *La tumba de Antígona* de Zambrano et de l'*Antigone* de Bauchau. Nous adhérons pleinement à la conception de textes en variation, plutôt que d'objets stables, dans laquelle chaque texte « acquiert cette épaisseur temporelle et matérielle qui est à proprement parler son historicité comme fait de discours soumis à des transpositions et des (r)écritures infinies » (Heidmann & Adam 2010 : 28). Nous centrerons principalement cette étude sur des œuvres « stabilisées », en tant que « texte[s] publié[s] ou offert[s] à publication, autrement dit offert[s] au public, autrement dit encore, sorti[s] de l'intimité du geste continué d'écriture » (Fenoglio 2007 : sans pagination[42] §7). C'est pourquoi, nous étudierons en priorité les différentes éditions et mises en recueil des textes de Zambrano et de Bauchau. La publication antérieure de certains passages, considérés comme des avant-textes (*Le cri d'Antigone* – 1983 *; Le temple rouge* – 1994 ; *Polynice* – 1996, dans *La Revue Générale* ou *Les vallées du bonheur profond* – 1995) et finalement insérés dans le roman, mettra à jour l'importance pour l'auteur de la polyphonie de l'œuvre finale. Une brève comparaison avec ces textes montrera l'importance de conserver cette tension générique plurielle et rappellera à quel point l'harmonisation de ces différentes tonalités (tragique, épique, poétique, etc.) se présente comme l'une des composantes essentielles du

[42] L'abréviation s.p. désignera désormais l'expression « sans pagination ». Dans le cas où apparaît une division par paragraphe, nous l'indiquons.

projet romanesque, tout en reposant sur la cohérence d'une voix énonciative forte.

En ce qui concerne Zambrano, il a semblé particulièrement important de considérer les textualisations[43] antérieures de *La tumba de Antígona* : c'est-à-dire le *Delirio de Antígona,* publié en 1948 dans la revue cubaine *Orígenes* et la version de septembre 1967 de *La tumba de Antígona* éditée dans *La Revista de Occidente*, version qui peut néanmoins être qualifiée de « partielle », puisqu'elle se compose de la partie philosophique uniquement. Ces versions attestent du processus de complexification générique et discursif progressif qui marque l'histoire de cette œuvre. L'édition postérieure de *La tumba* dans l'ouvrage *Sendero*s (1986) montre, quant à elle, la consolidation dans le péritexte d'une scène d'énonciation déjà esquissée dans la première édition de *La tumba*. Dans cette nouvelle mise en recueil, l'étude de la *co-textualité*[44], établie dans ce cas par l'auteure elle-même, fournit des éléments intéressants pour l'analyse, notamment par les liens qu'elle permet de tisser entre les essais et leurs interprétations.

Les manuscrits éclaireront également, de manière plus ou moins ponctuelle, notre analyse. Ainsi l'étude des premières didascalies de *La tumba de Antígona*, supprimées dans l'édition écrite, étayera l'hypothèse d'une théâtralisation croissante qui informe l'œuvre à mesure qu'elle perd effectivement ses caractéristiques génériques théâtrales. Dans le cas du roman bauchalien, l'étude des manuscrits mettra en évidence la place de certaines images dans la création. Il nous a paru en outre nécessaire d'enrichir la gamme des textes étudiés par un panel de textes « satellitaires » importants dans le processus de (re)configuration générique des textes principaux : *Antigonè, Œdipe roi, Œdipe à Colone*, *Œdipe sur la route*, *Diotime et les lions, Journal d'Antigone*, *Senderos*. Bauchau[45] et Zambrano[46] ont pour particularité de faire intervenir à de nombreuses reprises et dans des formes littéraires différentes le

[43] « Les textes ne sont pas des objets naturels, mais des constructions modifiées au gré des procédures médiatrices qui vont de la (r)écriture par les auteurs eux-mêmes [...] jusqu'aux variations éditoriales ultérieures et aux traductions » (Heidmann et Adam 2010 : 27).

[44] Heidmann et Adam définissent la co-textualité comme « l'ensemble des relations qu'un [texte] entretient avec les textes co-présents dans un même volume, c'est-à-dire dans la même aire scripturale » (2008 : 19-20). Ils notent qu'« il s'instaure, du fait de cette co-présence matérielle, des relations de texte à texte qui sont trop souvent négligées » (*idem)*.

[45] Outre les textes déjà mentionnés (*Œdipe sur la route ; Diotime et les lions* ; *Antigone*), Henry Bauchau a consacré de nombreux poèmes aux Labdacides (« Les deux Antigone », « Sophocle sur la route », « Liberté d'Antigone », etc.) et des récits brefs réunis dans *L'Arbre fou* en 1995. Deux adaptations pour l'opéra, s'ajoutent à la liste, *Œdipe sur la route* (2003) et *La lumière Antigone* (2009).

[46] Selon la liste établie par Luis Miguel Pino Campos : dans *Delirio y destino* (« La hermana », 1952 ; ed. 1989, p. 249-251), *El sueño creador* (« El origen del teatro : Edipo » y « El personaje autor : Antígona », 1965) ; *España, sueño y verdad* (« La ambigüedad de Cervantes » y « La religión poética de Unamuno », 1965) ; *Hacia un saber sobre el alma* (« Diotima de Mantinea », 1956, en ed. de 1986) ; *La agonía de Europa* (« La destrucción de las formas », 1945, « Algunos lugares de la pintura, 1989), y *El hombre y lo divino* (« De los dioses griegos », « Las ruinas » y « Eleusis », 1955, ed. 1991) ; « Antígona o de la Guerra Civil », del Cuaderno M-386, dentro de « Cuadernos del Café Greco » [Roma 1958], en Jesús Moreno Sanz y otros, María Zambrano 1904-1991. *De la razón cívica a la razón poética*, Madrid 2004, 713-714.

personnage d'Antigone. D'autres ouvrages qui fournissent des allusions soutenues à ce personnage seront mentionnés lorsqu'ils apportent un éclairage au corpus principal. Une place particulière sera de plus accordée aux « Journaux d'écriture » d'Henry Bauchau. Nous voudrions montrer de quelle manière ces ouvrages, de prime abord exclusivement métapoétiques, prennent part à la création et de quelle façon le roman *Antigone* s'élabore aussi à partir des réflexions et expérimentations qui y sont menées. Enfin, les traductions hispanophones du cycle thébain (surtout *Antígona* de Laura López Morales) éclaireront certains points de notre analyse. Nos observations sur les textes de Zambrano seront également nourries par la retraduction ponctuelle de certains passages de *La tumba de Antígona*, lorsque celle de Nelly Lhermillier ne semble pas assez précise pour notre propos. Elles s'accompagneront d'une traduction de travail du *Delirio de Antígona* annotée, ainsi que d'extraits d'autres ouvrages de Zambrano. La traduction a été une manière de pénétrer une langue qui n'était pas la nôtre et de profiter par là même du « poste d'observation sur les stratégies du langage », fourni par l'opération du traduire, pour le dire avec Henri Meschonnic (1999 : 32). Pour le confort des lecteurs, nous mettons à disposition des traductions des manuscrits et des commentaires critiques qui n'existaient pas encore. Enfin, considérant que nous avons beaucoup appris au contact des étudiants lors de nos enseignements, nous nous référerons également de manière ponctuelle à leurs travaux, mentionnés bien évidemment en tant que tels, quand certains résultats de leurs recherches nous ont paru inédits.

5. Plan de l'analyse

Les différentes hypothèses que nous nous proposons d'explorer dans notre analyse nous conduiront plus précisément à suivre le cheminement suivant. Nous situerons notre propos dans un premier chapitre intitulé *Cadre méthodologique*, qui abordera les principaux enjeux propres à cette recherche comparatiste. Nous exposerons les avantages et enjeux du paradigme comparatiste utilisé dans cette recherche, celui de la comparaison « différentielle et discursive », telle que l'a développée Ute Heidmann. Dans ce cadre, nous souhaiterions montrer l'à-propos de l'assouplissement de certaines notions, comme le « genre littéraire » ou l'« intertextualité », et nous soulignerons la nécessité de problématiser la notion de « mythe ». Nous préciserons notre compréhension du genre de la tragédie athénienne, nous situant dans les sillages des travaux de Sophie Klimis. Nous détaillerons ensuite l'importance spécifique de l'*Antigonè* antique et de sa réception pour la construction de nos axes de comparaison dans le chapitre préliminaire *Recours intergénérique et intertextuel à l'Antigonè de Sophocle*. Puis, nous tenterons de comprendre de quelle manière certains enjeux propres à la (r)écriture tragique et à son ancrage énonciatif sont re-sémantisés dans les œuvres modernes, à la recherche d'une nouvelle pertinence pour le contexte qui les voit renaître.

Les parties suivantes traiteront de la problématique générique, abordée plus précisément par le biais de la comparaison des dispositifs énonciatifs de chacune des (r)écritures modernes, ainsi que *via* leur inscription dans différents types de discours (respectivement dans les chapitres *Expérimentation génériques et énonciatives : creuset de nouvelles pertinences ; "La tumba de Antígona" : Le statut d'un prologue insolite dans une nouvelle scène de parole ; La voix de la concordance dans "Antigone" de Bauchau*). Nous montrerons la façon dont l'ouverture et la souplesse des formes génériques choisies par ces œuvres, respectivement l'essai et le roman, participent à l'établissement d'une dynamique complexe, laissant place en son sein à d'autres inscriptions génériques. Nous montrerons que c'est par un travail sur le genre et sur l'énonciation que sont réactivées certaines fonctions heuristiques de la tragédie athénienne. La manière dont *La tumba de Antígona* joue sur les contraintes théâtrales, dans un travail de proximité et de distanciation, qui s'explique notamment par un premier désir d'écrire une œuvre théâtrale et le deuil de ce projet, sera l'objet du chapitre VI, intitulé *Théâtralisation de la pensée* dans la *"La tumba de Antígona".* Tandis que le chapitre VII, *Entre souffle épique et destinée tragique : Réponses d'Antigone aux intertextes antérieurs* examinera les différents dialogues intertextuels et intermédiatiques mis en place par l'*Antigone* de Bauchau. Enfin, dans le chapitre VIII, nous comparerons les enjeux éthico-politiques de ces deux œuvres, en prenant comme axes de comparaison les idées d'une *écriture de la marge* et d'une *poétique de l'exclusion*.

I. CADRE MÉTHODOLOGIQUE

1. État de la recherche

Le corpus de cette thèse peut être envisagé sous l'angle de différentes disciplines : philosophie, science des littératures antiques et modernes. Toutefois sa comparaison détaillée demeure jusqu'ici inédite[47]. L'étude de chacune de ces (r)écritures a été le plus souvent prise en charge par des spécialistes de l'un ou l'autre domaine, le cloisonnement scellé par la distance entre les champs disciplinaires et les sphères linguistiques. Un bref parcours dans l'histoire de la circulation et de la réception de ces auteurs aura pour but de mieux nous situer dans ces différents paradigmes.

La réception de l'œuvre de María Zambrano a été particulièrement tardive en raison de la dictature et du parcours de vie chaotique de la philosophe. Jusque dans les années soixante, son œuvre demeure pratiquement inconnue de la jeune génération en Espagne. Cela s'explique notamment par son refus de toute compromission avec le régime franquiste, lequel tente à cette époque de rappeler les exilés politiques en Espagne. La reconnaissance débute pour María Zambrano en 1966, l'année de la publication d'un article que lui consacre le philosophe José Luis Aranguren dans la *Revista de Occidente*[48]. Dès la fin de la dictature, les études sur l'œuvre de Zambrano se font plus nombreuses. L'intérêt augmente suite à la première reconnaissance officielle décernée à Zambrano, le Prix *Principe de Asturias* en 1981. La dispersion géographique et physique de ses travaux, ainsi que son absence sur la scène culturelle espagnole durant de nombreuses années ont cependant laissé leurs traces. Elles ont rendu la diffusion de son œuvre ardue et lente, malgré l'implication d'amis qui l'aident dans les dernières années de sa vie à publier ses œuvres[49]. Certains événements ont certes participé à accélérer le processus de reconnaissance de María Zambrano en Espagne. Parmi eux, on peut mentionner la création d'une fondation à son nom en 1987, l'octroi du Prix Cervantès en 1988 ou encore, vingt ans plus tard, l'anniversaire du centenaire de sa naissance et son lot d'événements scientifiques. Nous jugeons néanmoins la réception de l'œuvre de Zambrano encore

[47] À la notable exception de Chiara Elefante qui rapproche en 2001, le personnage de Diotime d'Henry Bauchau avec l'œuvre *Diótima de Mantinea* de María Zambrano. Pour d'autres précisions à ce sujet, voir notre explication *infra* p.

[48] Philosophe compromis auprès du régime franquiste, José Luis López Aranguren a néanmoins été l'un des premiers à revenir sur l'apport de la pensée des philosophes républicains exilés dans un texte au titre évocateur : « La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración », publié en 1953 dans la revue *Cuadernos Hispanoamericanos*. Sur le statut ambigu de ce philosophe et son rôle dans le contexte de l'époque, voir l'article de José Luis Mora García (2015d).

[49] Le bâtiment qui accueille aujourd'hui la *Fundación María Zambrano*, qui se trouve en Andalousie dans le village d'origine de la philosophe, Vélez-Málaga, abrite également le *Centro d'Estudios sobre el Exilio*.

timide, au vu de l'importance de ses travaux. L'éditons de ses œuvres complètes, dont quatre volumes de plus de mille pages ont déjà vu le jour devrait remédier à ce manque de diffusion. Le caractère interdisciplinaire de ses travaux explique également la difficulté de sa diffusion. Il faut rappeler que ce sont des poètes, notamment José Lezama Lima et Octavio Paz, qui, bien avant les philosophes, reconnaissent la valeur de ses écrits. Son œuvre, bien qu'elle soit rapidement saluée par ses pairs, reste difficile situable dans un champ disciplinaire défini. La position exprimée par José Luis Arranguen le résume bien. Saluant l'importance et l'originalité de la pensée zambranienne, il présente toutefois son œuvre comme hétérodoxe tant dans le domaine littéraire que dans celui de la philosophie[50]. Cette idée d'une pensée et d'un langage hétérodoxes court encore dans certains travaux critiques.

L'œuvre de María Zambrano connaît en outre une postérité très différente selon les sphères linguistiques et culturelles. Alors, qu'elle reste pratiquement inconnue dans les pays anglophones, comme le déplore José Luis Mora García, ses textes ont profité, en comparaison, d'une assez bonne diffusion en France et en Italie, deux pays où elle a par ailleurs longuement séjourné. La littérature critique se fait pour une grande part l'écho de ces considérations pratiques. D'une manière générale, les études sur son œuvre réunissent aujourd'hui des spécialistes de nombreux champs d'étude : la philologie classique, la philologie hispanique, la philosophie, comme le dresse le bilan plutôt positif fait à ce sujet par José María Camacho Rojo (2012). On trouve, depuis de nombreuses années déjà, des travaux de qualité consacrés aux thématiques philosophiques de son œuvre. Nous nous contentons ici de citer quelques ouvrages emblématiques parmi les plus récents[51] : *El logos oscuro : tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, en 4 volumes de Jesús Moreno Sanz, *Claves de la razón poética* de Carmen Revilla ou encore le collectif *María Zambrano (1904-1991) : De la razón cívica a la razón poética*. Les travaux de Luis Miguel Pino Campos et de José Luis Mora García complètent avantageusement cette littérature par des perspectives connexes à la philosophie, comme la philologie antique pour le premier et l'histoire des idées pour le second. Enfin, l'édition complète des œuvres, à charge de Jesús Moreno Sanz offre de précieuses annotations tant biographiques que philosophiques et philologiques, en plus de l'immense travail de recompilation et d'édition fourni.

[50] Nous nous référons ici à l'article de José Luis Aranguren paru dans la *Revista de Occidente* en 1966 *(*n° 35, febrero, p. 207-213), *cité par José Luis Mora García* (2015d : 359) : « Lo que María Zambrano no es literatura estrictamente dicha; tampoco, pensarán muchos –y hoy lo pensarán incluso el propio Ortega- precisión, en el sentido más riguroso de la palabra. [...] Sin embargo, si María Zambrano se hubiera callado, algo profundo y esencial habría faltado, quizá para siempre, a la palabra española » (*Ce que María Zambrano fait n'est pas de la littérature à strictement parler; ce n'est pas non plus comme beaucoup le pensent – et comme je le pensais et le pensait Ortega - de la précision, au sens le plus rigoureux de ce terme [...]. Néanmoins, si María Zambrano s'était tue, quelque chose de profond et d'essentiel aurait manqué, sans doute pour toujours, à la parole espagnole* [Nous traduisons]).

[51] Pour plus de précision, nous invitons le lecteur à consulter la bibliographique qui clôt cette étude.

Concernant plus précisément *La tumba de Ant*ígona, si ce texte a longtemps souffert de son statut atypique dans l'architecture d'une œuvre principalement philosophique, de récents travaux renouvellent cette perspective. À charge de Virginia Trueba en 2009, la nouvelle édition commentée et augmentée, de *La tumba de Antígona* a eu pour effet de souligner la complexité de l'œuvre et de sa genèse.

Les critiques du monde hispanophone mais aussi francophone et italophone étudient désormais la dimension discursive de textes, dont *La tumba*, qui n'étaient auparavant abordés qu'à travers le prisme de la philosophie. L'analyse des discours, quoique présente de manière discrète en Espagne - dans la personne de María Fernanda Santiago Bolaños par exemple- est plus fréquemment pratiquée dans les travaux de chercheurs français comme Annick Allaigre, Adeline Chainais ou Dominique Breton. C'est l'approche mobilisée dans le cadre du collectif *Clartés de María Zambrano*, dirigé par Raphaël Estève en 2013. À ce jour, il s'agit du seul ouvrage en français qui soit exclusivement consacré à la philosophe. Certains chercheurs doublent leur analyse d'une perspective comparatiste comme Rose Duroux, Stéphanie Urdician, Camille Lacau St Guily ou encore Fanny Blin. Néanmoins, ces recherches mobilisent prioritairement des dialogues avec des auteurs espagnols ou hispanophones. L'analyse didactique détaillée de Camille Lacau St Guily, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personage trágico* fait figure d'exception. Camille Lacau St Guily y engage une réflexion intertextuelle entre *La tumba* et des œuvres qui lui sont contemporaines. La chercheure y mène également un dialogue avec la tragédie athénienne. Néanmoins, la tragédie est convoquée dans cette comparaison plus à titre de concept que de genre lié à un contexte et à une institution. Camille Lacau St Guily utilise en effet des concepts qui sont empruntés à l'histoire de la réception de la tragédie (la *catharsis*, la *phronesis*, etc.) pour relier *La tumba de Antígona* à la pièce de Sophocle[52].

Les travaux consacrés aux (r)écritures d'Antigone ont également constitué un premier chemin intéressant pour nos recherches. Ils nous ont permis de comprendre l'histoire de ce « mythe » et de ses différents paradigmes sémantiques et historiques. Si l'essai de Georges Steiner, *Les Antigones*, reste une référence dans l'étude des récritures d'Antigone, il est vrai qu'il n'accorde que peu d'intérêt à la sphère hispanophone, tout comme aux écrivaines féminines. Certaines recherches plus récentes complètent donc avantageusement cet ouvrage. *Le Dictionnaire des mythes féminins*[53] (2002) dirigé par Pierre Brunel permet une première actualisation dans la

[52] Pour plus de précision, nous invitons le lecteur à consulter le compte-rendu que nous avons fait de l'ouvrage de Camille Lacau St Guily (Coutaz 2014).
[53] D'autres ouvrages plus anciens, notamment celui de Simone Fraisse (*Le mythe d'Antigone* ; 1970) l'avait précédé. Ils offraient déjà quelques jalons intéressants pour comprendre l'histoire des (r)écritures d'Antigone. Néanmoins, à notre avis, l'ouvrage de Fraisse perd de sa force en

recension des (r)écritures postérieures à l'ouvrage de Steiner. S'il ne pipe mot sur María Zambrano, l'article de Rémy Poignault consacré aux Antigones se clôt désormais sur l'évocation d'*Antigone* de Bauchau, attestant que cette dernière fait désormais partie des (r)écritures qui « comptent ». En 2010, le collectif dirigé par Rose Duroux et Stéphanie Urdician, *Les Antigones contemporaines* met également un point d'honneur à rendre compte de certaines récritures importantes – notamment féminines ou hispaniques, laissées de côtés par Georges Steiner. Plus récemment encore, le numéro de la revue en ligne *Musemedea* dirigé par Myriam Watthee-Delmotte en 2016 élargit encore le panorama des textes étudiés et fournit des clés de lecture pour comprendre la place d'Antigone aux XX^{e} et XXI^{e} siècles. Ces études en français font souvent écho à d'autres travaux menés en Espagne et en Amérique latine sur la postérité de la figure d'Antigone au XX^{e} siècle, parmi eux l'ouvrage de María José Ragué Arias, *Lo que fue Troya – Los mitos griegos en el Teatro Español actual* (1992), l'article de Verónica Azcue, *Antígona en el teatro contemporáneo* (2009) ou encore le livre de Rómulo E. Pianacci, *Antígona una tragedia latinoamericana* (2008). Ce dernier enrichit l'analyse de la sphère hispanophone par des (r)écritures contemporaines d'Antigone outre-Atlantique inédites.

Notre état de la recherche concernant l'œuvre d'Henry Bauchau sera plus bref, en raison d'une diffusion de son œuvre moins problématique mais aussi car les références faites aux études sur les (r)écritures d'Antigone ont déjà permis d'établir quelques jalons utiles. L'œuvre d'Henry Bauchau est principalement conservée au Fonds Henry Bauchau, abrité par l'Université Catholique de Louvain-La-Neuve. Dirigé depuis sa fondation en 2006 par Myriam Watthee-Delmotte, le Fonds Henry Bauchau possède une collection extrêmement riche d'éditions, manuscrits, œuvres plastiques et correspondances de l'écrivain. Il recense également les traductions de ses œuvres, ses mises en scènes ainsi que la liste des travaux universitaires et événements scientifiques autour de l'écrivain. *Les Archives et musée de la littérature belge* possède également une importante collection de manuscrits, d'œuvres plastiques et de correspondances de l'écrivain, acquise à partir de 1990 et assemblée par Marc Quaghebeur.

Le poète Philippe Jaccottet a été l'un des premiers à saluer l'œuvre d'Henry Bauchau au moment de la sortie de son recueil de poésie *Géologie* vers la fin des années cinquante. On peut toutefois affirmer que, jusqu'à la parution du cercle thébain de l'écrivain dans les années quatre-vingt-dix, la réception de l'œuvre demeure encore timide, même si l'on peut déjà recenser quelques travaux, principalement des articles de Jean Florence, Myriam Watthee-Delmotte, Adriano Marchetti et Marc Quaghebeur. On doit à Myriam Watthee-Delmotte les premières

fondant son analyse sur la reconnaissance de mythèmes. Voir par exemple : Fraisse 1974 : 18-19. Sur la question des mythèmes et notre avis sur la question, cf infra p.

monographies sur l'écrivain ; *Henry Bauchau : Œdipe sur la route* en 1994 ; *Parcours d'Henry Bauchau* en 2001, des ouvrages qui continuent à faire autorité dans le monde de la recherche. La naissance d'une littéraire critique plus nombreuse sur l'œuvre bauchalienne coïncide avec la parution du cercle mythologique dans les années quatre-vingt-dix. Les ouvrages qui composent ce cycle restent sans doute à ce jour les plus commentés de l'auteur. Des publications collectives publiées suite à des colloques font également date. On peut citer à cet égard : *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance* dirigé par Pierre Halen, Raymond Michel et Monique Michel en 2004 ; *Les constellations impérieuses d'Henry Bauchau* dirigé par Marc Quaghebeur en 2003 et plus récemment, *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, dirigé par Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte en 2009. La *Revue Internationale Henry Bauchau* constitue aussi un apport substantiel dans les différents champs de recherche qui touchent l'écriture de l'auteur et de sa réception.

La question du mythe et de son utilisation chez l'écrivain a donné lieu à plusieurs études, qui s'organisent principalement autour de la figure d'Œdipe[54]. La figure d'Antigone dans l'œuvre de l'écrivain a été l'objet de la thèse d'Emilia Surmonte, *Antigone, la sphinx d'Henry Bauchau*, publié en 2011. Si cette recherche s'avère éclairante dans son étude des manuscrits et de l'iconographie qui l'accompagne, elle part néanmoins de présupposés éloignés des nôtres. Emilia Surmonte fait ainsi de la figure d'Antigone une sorte de double féminin sublimé de l'écrivain auquel ce dernier a recours pour dire ses propres interrogations créatrices et existentielles. Plus proche des textes, l'étude de l'intertexualité et de l'intermédialité dans l'œuvre d'Henry Bauchau existe depuis de nombreuses années, notamment sous la plume de Myriam Watthee-Delmotte ou de Jérémy Lambert. Nous n'avons toutefois pas connaissance de travaux qui renverraient au spectre d'intertextes antiques que nous avons choisi de mettre en relief dans Antigone, ni qui porteraient sur un dialogue avec *La tumba de Antígona* de Zambrano. Les travaux actuels se focalisent le plus souvent sur la compréhension de l'ensemble d'une œuvre complexe. Ils s'organisent autour de l'étude de l'édification d'une œuvre et d'une posture d'écrivain. Jérémy Lambert parle à ce sujet de mythobiographie chez Henry Bauchau[55].

Bien que nous reconnaissions l'intérêt de ces approches, nous souhaitons suivre un cheminement quelque peu différent. Conduite par le désir de mettre *La tumba de Antígona* et *Antigone* en dialogue, notre analyse s'enracine également dans un paradigme méthodologique comparatiste qui se veut proche des langues et de la

[54] Adriano Marchetti (2003) : « Le labyrinthe : mythe de l'écriture / écriture du mythe » ; Jean Bollack (2003) : « Le mythe d'Œdipe » ; Marc Quaghebeur (2010) : « Henry Bauchau : quand le roman prend en mains le mythe ».

[55] Un intérêt similaire conduite l'étude suivante de Myriam Watthee-Delmotte et de Jérémy Lambert : « Henry Bauchau, écrivain mythographe : enjeux littéraires et ethos auctorial » publiée en 2013.

linguistique. La comparaison des deux ouvrages, *La tumba de Antígona* et *Antigone* dans leur ensemble n'a jamais été menée de front. Cela s'explique certainement en partie par la difficulté d'accès des textes : bien que traduites respectivement dans l'autre langue, *La tumba de Antígona* et le roman Antigone restent néanmoins peu connues en regard de leur impact et diffusion dans leur langue d'origine[56]. Quant à la postérité de l'œuvre d'Henry Bauchau dans la sphère hispanophone, ce sont surtout *Le Régiment noir* et *L'enfant bleu* qui semblent avoir les faveurs de ce public, de manière d'ailleurs plus marquée en Amérique latine qu'en Espagne.

S'il existe de rares mises en parallèle de *La tumba de Antígona* avec *Antigone*, ces dernières prennent la forme de rapprochements ponctuels. Il s'agit d'ailleurs principalement d'histoires des (r)écritures ou d'études consacrées à la figure d'Antigone. L'article de Stéphanie Urdician, « Antigone, du personnage à la figure mythique » réalise par exemple une analyse par motifs dans laquelle sont mentionnées les deux œuvres. Il faut également noter que la comparaison entre *La tumba* et *Antigone* ne s'impose pas d'emblée, puisque de nombreux éléments, culturels, linguistiques, génériques et disciplinaires séparent ces deux œuvres. Elle demande donc à être construite. Pour l'expliquer, nous nous allons nous référer à la méthode de comparaison que nous désirions pratiquer.

2. L'apport de la « comparaison différentielle et discursive »

Dans la recherche sur les (r)écritures de mythe, la prédominance d'un type de comparaison qui s'établit sur « la recherche du semblable et de l'immédiatement comparable" et, par extension, de l'*universel* » est dénoncée par Ute Heidmann 2003 : 50). La volonté de nous éloigner de ce paradigme contribue certainement aussi au caractère inédit de cette recherche. Pour que s'établisse entre ces textes une comparaison féconde, il semble nécessaire d'envisager la prise en compte à la fois des points communs et des différences qui les relient. Ce double regard constitue l'un des précieux atouts de la « comparaison différentielle et discursive »[57], telle que l'a développée Ute Heidmann, une méthode que nous adoptons dans notre analyse. La préférant à celle qu'elle dénonce sous le nom de « comparaison universalisante », Ute Heidmann développe une démarche qui s'assigne comme but « l'examen de la singularité et de la spécificité des façons plurielles (culturellement, historiquement et linguistiquement diversifiées) de (r)écrire les mythes » (2008 : 2). La comparaison

[56] Dans le cas de Zambrano, cela semble néanmoins en passe de changer, grâce au regain d'intérêt que connaît son œuvre dans la sphère des spécialistes francophones, et plus précisément français. L'inscription de *La tumba de Antígona* au *Programme 2014 de l'Agrégation Interne* semble l'un des reflets de ce phénomène. Cela a concordé avec la publication de l'ouvrage de Camille Lacau St Guily déjà mentionné.

[57] Voir Heidmann 2003 ; 2005 ; 2006 ; 2008 ; 2013c.

différentielle et discursive permet de rendre compte des deux dimensions à l'œuvre dans les (r)écritures de mythe : « la mise en relation d'une histoire racontée et mise en texte (plan de l'*énoncé*) avec son *énonciation*, par définition singulière » (Heidmann 2008 : 3). Cette double composante peut être mise en parallèle avec la structure présente dans n'importe quelle narration, « celle de l'histoire racontée et celle de la narration de cette histoire » (Maingueneau 2003 : 31). Elle n'est pas mise forcément en avant plan dans l'analyse des récits mythologiques, tant la croyance en l'existence d'une essence du mythe demeure. Or, si l'on pense, à l'instar d'Ute Heidmann, que le mythe « ne possède pas de sens intrinsèque ou de "substance" qui seraient modulés ou révélés à travers ses écritures anciennes et modernes » (2008 : 2), les composantes discursives deviennent centrales. Dans le sillage des travaux d'Ute Heidmann, nous pensons que « la mise en *langue* et la mise en *texte* » s'avèrent fondamentales dans les (r)écritures des mythes en tant que « facteurs essentiels de la construction des significations attribuées à un mythe » (2008 : 2). Pour cette raison, nous faisons nôtre la notion de *(r)écriture* développée par Ute Heidmann en tant qu'elle permet de souligner la singularité d'une démarche dont l'objet d'étude « n'est pas le phénomène du mythe "en tant que tel", mais son écriture, comme une forme de représentation particulière avec ses lois propres » (Heidmann 2008 : 144). Notre analyse s'articule donc autour des dynamiques discursives à l'œuvre dans la pratique de (r)écriture des mythes gréco-romains. Ute Heidmann les identifie en ces termes : les *modalités de l'inscription générique*, les *modalités de l'énonciation et de la ré-énonciation*, les *modalités du dialogisme intertextuel et interdiscursif* et les *modalités matérielles de la mise en texte et en livre* » (2016 : 17). Ces dynamiques discursives, intrinsèquement liées les unes avec les autres, « collaborent étroitement dans le processus global de création de sens » de ces (r)écritures (*idem*).

3. « Mythe » et « tragédie » : quelle problématisation ?

La démarche adoptée appelle d'emblée une clarification autour du terme *« mythe ».* Dans notre horizon de pensée occidentale, cette notion fait partie des « préconstruits universalistes », « dogmes » et autres « catégorisations essentialistes qui ne sont plus interrogés » (Heidmann 2013 : 204). Souscrivant au conseil d'expliciter les concepts utilisés en sciences humaines exprimé par Peter Zima (2005 : 21-33), Ute Heidmann souligne l'importance de cette exigence pour cette notion en particulier. Dans le contexte d'une recherche comparatiste, le mythe doit être analysé en tant que « constellation de problèmes » (*als Problemkonstellation*) (Heidmann 2000 : 661). Nous sommes pour notre part convaincus du rôle de projection, comme autant d'ombres portées, tenu par les interprétations postérieures sur la compréhension de la réalité gréco-romaine. Le « mythe » ne peut se dire et se

comprendre qu'au pluriel, puisqu'il ne trouve d'existence que dans des réalisations artistiques, « poétiques ou plastiques », diverses (Calame 2000 : quatrième de couverture). Cette réalité correspond à une « multiplicité de pratiques », parmi elles, les pratiques épistémologiques, cosmologiques, pédagogiques, philosophiques et tragiques ; (Klimis 1997 : 8). Ces pratiques semblent aussi diverses et différenciées que les contextes, les auteurs, les genres auxquels l'ensemble de ces récits appartiennent. Variable par nature, le « mythe » recouvre donc des réalités et fonctions différentes, ce qui en fait un objet privilégié des recherches comparatistes (comme l'étudie Ute Heidmann in 2000 : 660 et *sqq.*). Cette diversité du mythe semble répondre au contexte où le phénomène est apparu :

> Or, en ce qui concerne la mythologie gréco-latine du moins, aussi loin qu'on puisse remonter dans le temps grâce aux documents archéologiques, la pluralité est déjà là, dans la diversité des cultes et des pratiques rituelles. Car ce qu'on trouve en deçà du mythe littéraire, si l'on refuse de s'aventurer sur le terrain des conjectures, ce sont les vestiges de pratiques religieuses, inscriptions votives ou représentations figurées sur des objets ayant presque toujours une fonction rituelle. (Ballestra-Puech 1999 : 27)

Le comparatiste, pour autant qu'il ne calque pas de grille d'interprétation toute faite sur les œuvres, ne peut que s'opposer au prétendu universalisme du mythe : son expérience entière le contredit. Lire ou voir *Médée* d'Euripide et *Médée* de Sénèque l'oblige déjà à revoir sa copie concernant le supposé sens à attribuer à l'action de l'héroïne. Un constat similaire s'impose au sein de l'œuvre d'un même tragique. Ainsi, *Œdipe Roi* et *Œdipe à Colone* mettent leur destinataire face à des expériences radicalement opposées. Prendre connaissance de (re)créations de Médée dans d'autres langages artistiques nous confronte une fois encore à la pluralité du « mythe »[58]. Or, si des (r)écritures d'un même mythe peuvent recouvrir des significations mouvantes chez un même artiste, c'est avant tout parce qu'elles ne se font l'écho d'aucune « réalité » historique, ce que tend à oublier une critique s'appuyant sur l'idée de figures et de destins mythologiques. Le matériau dont se saisit l'artiste n'est pas pour autant vierge et l'une des particularités de ces récits, à l'époque d'Homère déjà, réside dans son caractère de déjà dit. *A fortiori*, au siècle de Périclès, les mythes grecs existent en tant qu'*« arkhaîa »,* ces « actions appartenant aux temps des origines », en tant que *« palaiá »*, ces « faits du temps d'autrefois » ou en tant que *« patróïai »*, ces « actions des ancêtres » (Calame 2015a : 10). Le corpus tragique, qui nous intéresse plus particulièrement ici, agit donc déjà en tant que « réponse[59] à une proposition de sens d'un texte ou d'un discours antérieur »

[58] C'est ainsi, note Véronique Gély, qu'« une critique littéraire comparatiste déborde du cadre d'une stricte science des textes dits littéraires : elle ne peut pas ignorer les autres productions de l'art et, même si elle doit se distinguer d'elles, elle ne peut pas se couper des autres sciences humaines » (2009 : 69).

[59] « Ce dialogue intertextuel interne à la culture hellène devient interculturel lorsque les écrivains latins, véritables virtuoses de l'intertextualité, s'emparent des textes grecs. En reprenant, par le biais des œuvres tragiques, narratives et lyriques grecques, les "vieilles histoires hellènes", Virgile, Ovide, Sénèque et Apulée (entre autres) instaurent ce nous pouvons

(Heidmann 20015b : 20).

L'artiste qui recrée un mythe choisirait de s'inscrire dans un paradigme de la reformulation. Il s'inscrit sciemment dans un contexte de pluralité, envisagée positivement. Faisant de leur polysémie et de leur ductilité leur force, « les versions multiples des mythes grecs nous entraînent dans des mondes de créations fictionnelles qui invitent à de constantes réinterprétations, et à de puissantes recréations » (Calame 2015a : 11). Ces variations complexes engagent, selon nous, à aller dans le détail des productions artistiques, plus précisément ici, dans la chair du texte. Cette conception justifie la pratique de la micro-analyse, sachant que c'est à ce niveau *déjà* que s'opèrent les modulations sémantiques.

Dans le cas des (r)écritures tragiques, l'idée d'une dimension intertextuelle des mythes se comprend également au regard du dialogue qu'elles engagent avec des œuvres antérieures. La tragédie athénienne met elle-même en scène des héros de la tradition épique[60] : des sources antiques signalent par exemple l'existence de trois épopées écrites en Grèce à l'époque archaïque et dont les auteurs restent inconnus : *l'Œdipodie, la Thébaïde, les Epigones* (Fraisse 1974 : 7-10). D'après les témoignages indirects que nous avons aujourd'hui – les textes originaux ayant intégralement disparu –, ces épopées auraient déjà eu pour sujet la geste des Labdacides. La représentation tragique prend aussi la forme d'un solo se dégageant du concert des voix contemporaines, puisque chaque pièce s'inscrit dans un concours qui l'oppose à d'autres réalisations. Elle se pose en tant que variable parmi une réalité artistique plus large, ce que l'inscription de la représentation tragique sous la forme d'un concours institutionnalisé aux enjeux tant artistiques que civiques et religieux, matérialise en quelque sorte. Il semble donc que le corpus tragique qui nous soit parvenu illustre particulièrement bien en cela « l'extraordinaire travail de différenciation » (Heidmann 2013 : 204) à l'œuvre dans la création artistique. Ce corpus tragique se présente formellement de façon à se nuancer, puisqu'il se compose de trois tragédies et d'un drame satyrique. Il englobe des manières différenciées d'aborder le patrimoine mythologique, que ce soit d'un point de vue du genre ou du ton. Le versant tragique de cette tétralogie repose sur le principe de variation, que la pièce réponde à d'autres manières de dire avant lui, comme l'*Électre* de Sophocle dialogue avec celle d'Eschyle, ou que l'ensemble développe divers points

---

concevoir comme un dialogisme intertextuel et interculturel fondateur des interactions des littératures dans les langues européennes » (Heidmann 2008 : 151). Nous pensons pour notre part que cette dimension interculturelle était déjà présente au sein de la culture grecque, elle-même plurielle et ouverte sur d'autres cultures. Une réalité omise par la réception ultérieure : « Martin Bernal dans *Black Athena* [1987] expliquait comment l'Europe du XIX^{e} siècle avait occulté ou chassé des textes les liens de la Grèce antique avec les cultures sémitiques ou africaines au profit de la "pureté attique" » (cité par Gély 2012 : § 7).

[60] Il ne s'agit pas de remplacer cette présence qui fait encore autorité et continue notamment à éduquer la Grèce, mais plutôt d'ajouter une voix à la polyphonie déjà présente au siècle de Périclès.

de vue dans un même cycle, comme *Les Choéphores* d'Eschyle ou ce qui semblait composer la trilogie d'Eschyle autour de Prométhée[61]. On peut ainsi conclure que tout dans la tragédie l'inscrit dans une poétique de la variation, son *occasion*, le concours des Grandes Dionysies, son *sujet*, le dire des poètes plus anciens, tout comme sa *forme*, la trilogie.

Afin de sortir de la difficulté qui sous-tend cette problématique du mythe, une précaution heuristique consiste à retourner à la conception en cours dans l'Antiquité grecque. Selon Claude Calame, une telle idée aurait pour seule constante de ne jamais considérer le mythe en tant que catégorie homogène de récits : « à y regarder de plus près, les Grecs n'ont jamais élaboré un concept unitaire et défini du mythique, ni reconnu dans le trésor de leurs propres récits un ensemble répondant de manière précise aux contours de cette catégorie » (Calame 1996 : 9-10). Forte de ces présupposés, notre recherche envisage le « mythe » essentiellement dans sa forme actualisée et incarnée de production artistique, le plus souvent sous la forme de récit, qu'il se rattache à la mythologie gréco-romaine au moment de sa production[62] ou qu'il se réclame de cet héritage culturel de manière postérieure. Ces productions sont donc à comprendre au sens large en tant que « narration[s] qui recour[ent] de manière implicite ou explicite à un matériau mythologique en lui prêtant une fonction essentielle dans la constitution de sa structure et de son sens » (Heidmann 1995 : 28). Nous suivons la distinction reconnue par Ute Heidmann entre *mythologique* et *mythique,* « en ce sens » que ce second « adjectif qualifierait une forme de perception ou de pensée particulière » (*idem*). Le récit mythologique doit au contraire se comprendre ici uniquement en « référence à la mythologie gréco-romaine comme à un système spécifique d'images, de motifs et de figures » (*idem*). Dans cette optique,

[61] Les fragments de la deuxième pièce de la trilogie, *Prométhée délivré,* couplés aux suppositions émises notamment par Paul Mazon et Louis Séchan au sujet de la troisième pièce, *Prométhée porte-feu,* permettent de poser l'hypothèse d'une résolution heureuse du conflit qui marquerait la réintégration symbolique de Prométhée dans la cité et auprès des autres dieux. Les possibilités offertes par le format trilogique favorisent une vision tout en détail et en finesse de Prométhée. Le choix générique permet de décrire le Titan dans sa relation à l'autre (principalement à Zeus) dans un processus dynamique, puisque les rapports de force évoluent jusqu'à s'équilibrer (Coutaz 2009 : 37).

[62] L'usage semble conforme à l'acception de « mythos » à l'époque archaïque et classique (Voir à ce sujet Detienne 1981 : 93). C'est Platon qui, le premier, aurait infléchi son sens, faisant de « mythos » un antonyme de « logos », alors que ces deux substantifs pouvaient jusqu'alors fonctionner dans certains cas comme des « synonymes » (Detienne 1981 : 93). Marcel Detienne attribue également à ce dernier la vulgarisation du terme « mythologie », notion qui, selon lui, existe, « depuis que Platon l'invente à sa manière ; » (1981 : 12). Detienne ajoute : « *Mythologie*, avec Platon, est un mot neuf, mais sans être pour autant un néologisme ». Il l'extrapolerait en fait du verbe *mythologiser* (*muthologeúein*) » (1981 : 12). Ce dernier est « attesté dans l'*Odyssée* par une seule occurrence » et « lui offre un précédent qui est peut-être de nature à esquisser son horizon sémantique » et cela « comme si, dans le vocabulaire des chanteurs professionnels, le verbe *mythologeúein* désignait déjà ce qu'à plusieurs reprises Platon pointera dans la tradition de la bouche et de l'oreille : son caractère de répétition, depuis les anciens jusqu'à nous » (Detienne 1981 : 161). Sophie Klimis s'attarde sur ce fléchissement sémantique et analyse son lien avec les stratégies philosophiques de Platon (2012 : 62 *et sqq.*).

toutes les œuvres du corpus, modernes incluses, peuvent être qualifiées de récits « mythologiques », puisqu'elles prennent part au phénomène de réception décrit par Véronique Gély :

> Il est, certes, un nombre conséquent de mythes pour lesquels on peut, sans trop d'efforts et sans dommages, faire l'économie de ces questions et s'attacher uniquement à l'examen de leur fonctionnement, parce que leur existence et leur désignation comme mythes remontent si loin dans le passé qu'elles ont pris la force d'une évidence. Il s'agit du corpus de récits reçus en héritage par les générations successives, appelés d'abord "la Fable" aux époques classiques, puis "la mythologie" dans la modernité. Ce corpus a été compilé, inventorié, décrit dans nombre de dictionnaires, et mis en œuvre dans nombre de textes et d'images. Il peut à bon droit apparaître comme une partie intégrante de la culture savante des sociétés occidentales, un matériau préexistant et disponible pour toute création artistique. (Gély 2009 : 71-72)

« Part(ant) des textes pour aller aux mythes, et non l'inverse », la recherche littéraire comparatiste se distingue d'une méthode idéaliste qui commence « par reconstituer un supposé mythe originel avant d'examiner ses avatars dans la littérature » (Gély 2009 : 75). L'idée sous-tendue et à laquelle nous souscrivons est qu'« il n'y a pas d'essence du mythe, qu'un récit, une image ou le nom d'un héros » (Gély 2009 : 70). En effet, « c'est bien dans le vaste champ de la réception surtout que la littérature comparée rencontre l'Antiquité » (Gély 2012 : 390). Les mythes ne deviennent mythes « que quand on les nomme mythes, c'est-à-dire quand on les reçoit comme tels » (Gély 2009 : 70). Comme l'explique Claude Calame, c'est dans la tentative postérieure de qualification définitionnelle du mythe, qu'un premier tour de force conceptuel a été réalisé. Cette distorsion s'est opérée à la fois dans la description du mythe et les aléas normatifs qui l'accompagnent et dans la description *par extension* qui s'est accomplie dans le geste même de recompilation et de mise en recueil de ce corpus. D'une perception « phénoménologique » des mythes, en tant que réalité plurielle, l'on est donc passé à une ontologisation du mythe. Le terme « ontologisation », bien qu'il s'appuie sur la dénonciation de ce que Claude Calame nomme « ontologie du mythe », voudrait ici souligner l'idée du processus qui appauvrit une réalité plurielle, en l'essentialisant. L'anthropologue décrit très bien le glissement entre la « notion opératoire du mythe », laquelle « par son caractère semi-empirique est un instrument de connaissance » à la perception du mythe comme « réalité transcendante » (Calame 2015a : 33).

3.1. Le mythe comme notion opératoire et instrument de connaissance

Comme nous nous en sommes expliqués dans ce parcours, notre conception s'éloigne d'une compréhension ontologisante du « mythe » pour lui préférer l'idée de récits mythologiques, en tant que productions artistiques, incarnées et variées. On peut dès lors s'interroger sur l'intérêt de conserver cette méta-catégorie du mythe.

Pourquoi ne pas se référer simplement aux (r)écritures de l'*Antigonè* de Sophocle, plutôt qu'au mythe d'Antigone ? María Zambrano et Henry Bauchau se sont inscrits dans un paradigme d'écriture qui, à leur époque, engage l'idée de (r)écrire non seulement un texte mais aussi un mythe. Or, (r)écrire un mythe, c'est aussi s'affilier à une lignée d'écrivains ou de penseurs. Par ce choix, María Zambrano, se réapproprie d'abord un héritage humaniste familial. Elle souscrit au plaidoyer de son père Blas Zambrano en faveur d'un retour aux œuvres gréco-latines pour un nouvel humanisme éthique[63]. Lorsque María Zambrano met en scène Antigone, Œdipe, Perséphone ou encore Dionysos, elle participe aussi à un mouvement de (r)écritures littéraires des mythes, à la suite de Miguel de Unamuno ou José Ortega y Gasset. Elle nouera par la suite de nombreux dialogues autour de la pratique de (r)écriture des mythes, plus spécifiquement littéraires cette fois, avec certains de ses contemporains comme Octavio Paz, Lezama Lima ou José Bergamín, un cercle d'écrivains où la question du mythe demeure centrale. Choisissant cette modalité d'écriture, María Zambrano s'inscrit donc dans une mémoire culturelle plus large. Quant à Henry Bauchau, lorsqu'il prend la plume pour composer *Œdipe sur la route*, il s'avère difficile de savoir s'il répond d'abord à Freud ou à Sophocle. De même, l'analyse l'*Antigone* de Bauchau montre que son désir d'écrire naît autant de sa lecture de Sophocle que de celle d'Eschyle, d'Euripide ou d'Hölderlin.

Dans la perspective comparatiste qui est la nôtre, garder l'idée du mythe ne revient donc pas à un retour sur catégorie. Ce choix offre la possibilité de rendre compte des œuvres dans leur complexité intertextuelle et intermédiatique. Il permet

[63] L'influence de Blas Zambrano sur la formation intellectuelle de sa fille, María Zambrano a été établie grâce à l'édition et à l'étude de ses œuvres, un travail principalement accompli par José Luis Mora García. Blas Zambrano, grand érudit, a communiqué à sa fille son goût pour les belles lettres, ainsi qu'un certain humanisme. La leçon inaugurale qu'il prononce à *l'Instituto General y Técnico de Segovia* où il enseigne est justement consacrée à son rapport à la tradition antique. Cette leçon, dont la version publiée devait sans nul doute être connue de sa fille selon José Luis Mora García, comporte des éléments intéressants pour comprendre la manière dont ce positionnement a pu influencer sa fille et nous remercions José Luis Mora García d'avoir attiré notre attention sur ce texte. Dans cette leçon, Blas Zambrano affirme l'importance que possèdent d'autres outils heuristiques, comme la philosophie ou la pratique de l'art, mis à l'honneur chez les auteurs classiques. Il plaide ainsi en faveur d'une quête de sens plus complète, de type holistique. Il met ensuite en miroir cette quête de savoir antique avec celle de son temps. Évoquant la diffusion progressive d'une science « plus parfaite » que celle des anciens, il décrit une science au champ d'intérêt plus large, aux objets plus nombreux. Cette nouvelle science pèche néanmoins, selon lui, à saisir ce qui est véritablement « essentiel » (*lo esencial*) (Blas Zambrano, édité dans Pino Campos 20015a : 164). Cette nouvelle science devrait tirer son unité de sa « visée pratique » (*fin práctico*) que Blas Zambrano situe dans la recherche du « *bien* ». Cette quête de sens devrait, selon lui, viser une « élévation du sentiment moral » (*elevación del sentimiento moral*) qui se réaliserait dans une forme de « compassion devant le malheur » (*compasión ante la desgracia*) et une aversion face à l'injustice (*idem*). Loin de prôner un retour conservateur à la pensée classique, Blas Zambrano invite à la relecture des textes, dont il situe les bienfaits heuristiques à « trois niveaux », un niveau éducatif, un niveau historique et un niveau humain. En définitive, comme l'explique José Mora García Mora, il s'agit ici « d'un seul et même plan, puisqu'il traite de la défense de la continuité et du progrès, sans rupture, respectant la tradition comme l'ouverture sur l'avenir » (Nous traduisons ici José Luis García Mora : 165, in Blas Zambrano, 2015a).

de saisir la polysémie d'Antigone, déjà à l'œuvre dans la tragédie de Sophocle mais aussi de tenir compte de son « devenir-mythe » d'Antigone[64].

Conserver la notion de mythe revient ainsi à dépasser une œuvre individuelle et à se référer aussi à la postérité de cette dernière, voire même à sa réception ou à la transformation de l'œuvre en figure[65]. Dans le cas de María Zambrano comme d'Henry Bauchau, Antigone relève assurément de ces nombreux aspects. La notion de mythe semble également garder sa pertinente chez les deux auteurs. En effet, Henry Bauchau ne distingue pas le mythe des « tragédies qu'il a suscitées » (*L'écriture et la circonstance* : 76), tandis que María Zambrano présente son Antigone comme un « archétype » (*archetipo*), renvoyant notamment à la conception junguienne de l'imaginaire collectif.

Un examen plus précis de la fonction du mythe chez ces écrivains, montrent qu'ils trouvent tout deux le récit mythologique un accès vers « l'inconnu qu'il y a en tout homme (*ese desconocido que hay en todo hombre ;* Zambrano, *Los bienaventurados*, 1990 : 35; notre traduction). Cet inconnu peut prendre le visage de la présence du divin chez María Zambrano ou de l'inconscient chez Henry Bauchau[66]. Ce dernier verbalise l'importance de donner une voix à cet inconnu : « [...] chacun de nous sachant par expérience que c'est en nous l'inconnu, ce qui parle dans une langue qui n'est jamais tout à fait la nôtre, ce qui exige d'être écouté et qui, s'il n'est entendu, peut laisser sombrer nos vies dans la banalité ou les faire exploser dans la violence » (Bauchau, *L'écriture à l'écoute*, 2000a : 149).

Henry Bauchau trouve ainsi dans les thèmes mythologiques « un certain lustre correspondant à des images très profondes que nous avons dans l'inconscient » (Bauchau, Entretien avec Indira de Bi 2007a : 12). Il évoque alors Antigone et Œdipe comme des « personnages qui [lui] semblent signifiants pour [son] époque » (Bauchau, Entretien avec Edmond Blattchen, 1998 : 22) et affirme que « les gens ont été capables de pénétrer des réalités psychiques toujours vivantes grâce à des mythes » (Bauchau, Entretien avec Indira de Bi 2007a : 12). Comme l'explique Jean Bollack, Henry Bauchau reconnaît l'influence du paradigme psychanalytique sur la conception du mythe. Il suit en cela Claude Lévi-Strauss « pour dire que Freud a créé

[64] Dans la description de ce qu'elle nomme le « devenir-mythe » d'une œuvre, Véronique Gély identifie « trois facteurs déterminants : d'abord l'"autre vie" de l'œuvre et du héros, ensuite la dialectique de l'autorité et de l'anonymat, enfin un horizon d'attente déplacé ou différé » (Gély 2008 : 184).

[65] Si ce n'est pas là le chemin que nous souhaitons prendre pour notre analyse, il faut reconnaître que l'idée d'une figure d'Antigone imprègne de manière très marquée l'ensemble de l'œuvre de ces deux écrivains.

[66] L'importance de donner une voix à cet inconnu est également exprimée par Henry Bauchau : « [...] chacun de nous sachant par expérience que c'est en nous l'inconnu, ce qui parle dans une langue qui n'est jamais tout à fait la nôtre, ce qui exige d'être écouté et qui, s'il n'est entendu, peut laisser sombrer nos vies dans la banalité ou les faire exploser dans la violence » (Bauchau, *L'écriture à l'écoute*, 200a : 149).

un mythe moderne en le transférant dans un contexte anthropologique » (Bollack 2003 : 354).

Lorsqu'il explicite le rôle du mythe dans la pensée de María Zambrano, Luis Miguel Pino Campos met à jour une conception similaire[67] : le mythe, devient « le lieu où l'on peut ressentir quelque chose qui se trouve au-delà du rationnel, où l'on peut "voir" avec une vision *pathique* ce que l'on ne peut pas expliquer par la logique et qui donne à chacun la possibilité d'expérimenter des sensations particulières » (Pino Campos 2005b : 258 [Nous traduisons]). Cet au-delà sur lequel le mythe ouvrerait une fenêtre ne confine néanmoins jamais à l'irrationalité. María Zambrano, contrairement aux mystiques, « convertit ces sensations en raison » par le biais de « l'expression poétisée » qu'elle invente (*idem*). On peut ainsi dire que María Zambrano et Henry Bauchau trouvent dans le mythe une manière de dire qui correspond à une plus grande présence au monde et à ses mystères, « un plus de vie pour un plus de sens » pour le dire avec les mots du romancier (Bauchau : *L'Écriture à l'écoute*, 2000a : 95).

Pour Henry Bauchau, les récits mythiques offrent un accès à un inconscient collectif qui est aussi le récipiendaire d'une mémoire culturelle. Dans une conception similaire, María Zambrano évoque certaines images qui « président à la mémoire comme des centres lumineux, des astres qui, s'ils se groupaient formeraient une sorte de constellation » (*imágenes que presiden la memoria como centros luminosos, como astros que, si se agruparan, formarían algo así como una constelación ; Notas de un método* ; 2011 : 128 ; trad. M. Laffranque). La métaphore de la « constellation » d'images ou de figures, également présente chez Henry Bauchau, renvoie à l'idée d'une configuration symbolique collective que l'auteur doit se réapproprier de manière personnelle, intime. « J'écris », confie le romancier, « dans les limites de constellations impérieuses ». Si, poursuit-il, « l'aventure du monde me passionne, je ne puis écrire que ce qui s'est d'abord intériorisé en moi » (Bauchau, *L'écriture et la circonstance*, 1988 : 14). En effet, si ces constellations d'images frappent l'esprit plus fortement que le concept, c'est en raison de la charge affective qu'elles possèdent pour celui ou celle qui les utilise, comme s'en explique María Zambrano : « l'image chargée de sens et de sentiment, rayonne [...]. Et si elle rayonne, elle éclaire » (*la imagen cargada de sentir, de sentimiento, irradia [...]. Y se irradia, ilumina* » (*Notas de un método* ; 2011 : 128 ; trad. de M. Laffranque). Comme la philosophe, Henry Bauchau considère que ces images peuvent être empruntées à des traditions mythologiques, historiques, religieuses et littéraires diverses. Le romancier développe cette idée dans

[67] La question du mythe et du rapport de Zambrano aux œuvres de l'Antiquité est extrêmement vaste. Nous renvoyons donc le lecteur au livre de Luis Miguel Pino Campos qui offre un panorama très large sur la question : *Estudios sobre María Zambrano : el magisterio de Ortega y las raíces grecolatinas de su filosofía* (2005c).

les pages qu'il consacre au héros de sa pièce éponyme, *Gengis Khan* : « Ce n'est pas dans les pages d'un livre ou sur la pierre des tombeaux que j'ai rencontré Gengis Khan, mais là où, quittant l'histoire pour le mythe certaines grandes figures pénètrent dans nos rêves, dans le patrimoine commun de nos frayeurs et de nos désirs » (Bauchau, *Gengis Khan*, Préface, 1960 : 17). Le récit mythique correspond chez eux au désir d'embrasser des pans occultés de la réalité. Notre recherche se propose de refléter la conquête d'une écriture en adéquation avec cette perception élargie de la vie.

Toutefois, si la pertinence de ces images-mythes demeure, c'est en raison de leur ductilité. Le « mythe » s'actualise ainsi sans cesse et se transforme dans une mythologie propre à chacun des auteurs. Il se fait alors le reflet d'un sujet, certes inscrit dans une culture et une époque mais dont l'inspiration reste conduite par des préoccupations et une poétique singulières. Il s'agit de rendre une pertinence à ces vieux récits, une actualité dans le contexte d'énonciation qui les accueille. Dans cette recherche, les auteurs trouvent chacun un premier guide dans les paradigmes littéraires qui les environnent, Henry Bauchau dans le « roman poétique » qu'il actualise cependant, comme à contre-courant dans les années 1990[68]. María Zambrano quant à elle, trouve l'inspiration dans la poésie mystique et l'essai littéraire qui se développe sous ses hospices en Espagne. La démarche reste avant tout personnelle : il faut rendre le mythe adéquat à soi et à sa vision intérieure. Parallèlement, comme l'explique Monica Forini, il faut savoir « inventer une autre forme d'écoute qui nous permette de saisir ce qu'Antigone nous révèle [aujourd'hui] sur nous-mêmes » (2010 : 334). C'est ainsi que « l'opération de Zambrano [comme de Bauchau] face à Antigone –opération d'écriture à la recherche d'une forme nouvelle et d'un ton adéquat à sa propre méditation– est donc un geste complexe de "mémoire créatrice" » (*idem*).

Le récit mythologique offre à tous deux un chemin vers l'inconnu que la rationalité, dans une conception étriquée, ne leur permet pas d'emprunter. María Zambrano et Henry Bauchau cherchent à élargir les perspectives de connaissance par un retour à des récits qui, dans la culture gréco-latine, mettaient en scène un autre

[68] Myriam Watthee-Delmotte et Jérémy Lambert ont étudié la proximité du projet romanesque bauchalien de certains écrivains qui l'ont marqué durant ses années de formation intellectuelle : « [...] la littérature fait "acte d'enchantement" au sens où elle peut exercer un certain pouvoir "déliant" sur l'écrivain comme sur le lecteur, en leur fournissant une clef interprétative du monde qui leur était jusqu'alors opaque. L'enchantement littéraire apparait à l'auteur comme le meilleur "charme jeté sur le monstre", selon la formule jouvienne qu'il aime à citer. Parce qu'il agit en contenant le sentiment d'impuissance qui étreint l'homme contemporain. C'est, somme toute, l'un des enjeux majeurs du roman poétique, dont l'essor dans la seconde moitié du XX^{e} siècle est à cet égard significatif, et dont Jean-Yves Tadié rappelle l'étroite relation avec le mythe. Car Giono ou Bauchau, comme Yourcenar ou Cohen, apparaissent, du point de vue de l'historiographie littéraire, comme les initiateurs d'une conception de la littérature à laquelle l'institution littéraire ne prête attention qu'à partir du tournant des années 1980 » (Watthee-Delmotte et Lambert 2013 : 64).

type de rationalité. Le récit mythique obéit en effet à une pensée où le principe de non-contradiction n'a pas toute puissance et où les contraires peuvent encore être pensés ensemble. Le recours à cette tradition littéraire inspire donc les deux écrivains dans le combat mené contre une vision dichotomique de la réalité[69]. Tous ces éléments sont autant de paradigmes de lecture et d'écriture qui gravitent autour de la notion de mythe et qui nous incite à la conserver. Notre analyse mettra à jour la constante réactualisation des tensions à l'œuvre dans les récits mythiques antiques. Nous montrerons de quelle manière ces auteurs retravaillent une pensée de l'ambivalence et une vision oxymorique tragique. Mais aussi comment ils déconstruisent l'opposition entre *mythos* et *logos*. Antigone représente un moment préalable à la « diversificacion/distinction entre philosophie et poésie » (1967a : 24). Zambrano devient, comme son Antigone, une médiatrice entre le mythe et l'histoire, le logos, la philosophie et le pathos, la poésie. (Pino Campos 2005b : 258) [Nous traduisons].

4. Conséquences méthodologiques d'une telle conception

Cette conception du mythe en tant que récit engendre plusieurs conséquences sur la façon de conduire l'analyse des récits mythologiques et, à plus forte raison, des tragédies. Car reconnaître la double structure de ce type de récit - son *dit* et son *dire -,* c'est poser la nécessité de tenir compte à la fois des similitudes des œuvres qui (r)écrivent *Antigone,* leur reconnaître des points de contacts, tout en observant la façon, singulière, dont chaque production configure et sémantise son récit. La comparaison différentielle et discursive met à l'avant plan « l'opération de différenciation » qui informe les œuvres artistiques les unes par rapport aux autres (Heidmann 2003 : 51). Elle rejoint plus largement l'intérêt de l'analyse des discours, « dont l'objectif n'est pas l'universalisation de la langue et des textes » mais reconnaît, au contraire, « la singularité et la spécificité de chaque acte d'énonciation et de chaque mise en discours » *(idem)*. Pour que la comparaison reste possible, il faut définir un plan où les œuvres, anciennes et modernes se rejoignent dans un rapport « d'égale pertinence », qui « présente l'avantage de confronter des entités d'égale complexité et implique la nécessité de concevoir (de construire) des plans d'analyse et de comparaison également pertinents pour les textes choisis » (Heidmann 2010 : 31). La comparatiste propose de sortir du système hiérarchique induit par la distinction texte source / récriture, ou « hypertexte » / « hypotexte »[70] (Genette 1982 : 11), considérant dans le cas des récits mythologiques, que ceux-ci

[69] Nous décrivons plus précisément cette logique de l'ambivalence et son fonctionnement dans notre analyse de Sophocle, cf infra p.
[70] Gérard Genette identifie ainsi « toute relation unissant un texte B ([qu'il appelle] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([qu'il appelle], bien sûr, *hypotexte*) » (1982 : 11).

étaient déjà de « vieilles histoires » (*ta archaia*) (Heidmann 2008 : 143). D'une manière générale, Ute Heidmann souligne le gain heuristique qui réside dans l'abandon d'une telle hiérarchie. Elle préconise également la suspension du cadre évaluatif dans la comparaison d'objets habituellement soumis à un rapport d'autorité : un texte original face à sa traduction, une œuvre canonique face à son adaptation pour les enfants, une (r)écriture moderne face à l'œuvre antique qui l'a précédée. C'est en vertu de ce principe que nous inclurons des remarques sur les traductions des textes de Zambrano, qui côtoieront par endroits nos propres traductions. De même, nous nous référerons aux mises en scène, persuadés de leur pertinence heuristique. De ces (r)ecréations pour la compréhension même des textes qu'elles reconfigurent. Nous qualifions pour notre part cette suspension de jugement de *méthodique*, en tant qu'elle ne se prononce pas sur la valeur intrinsèque des œuvres. Celle-ci s'appuie au contraire sur l'intérêt heuristique d'appliquer cette égalité de traitement entre des productions dont la comparaison l'une avec l'autre devra apporter des éléments utiles à la compréhension de chacune. C'est pourquoi, dans cette optique, « si l'on veut comparer les textes anciens et modernes, il importe de reconnaître la même aptitude au texte moderne qu'à l'ancien à constituer une signification propre », ce qui implique un refus d'accorder aux textes anciens un statut supérieur qui se fonderait « principalement sur leur rôle de sources pour les textes modernes et sur le présupposé que les textes anciens seraient plus "proches" d'une prétendue "substance originaire" du mythe » (Heidmann 2005 : 148).

Le récit mythologique demeure un exemple particulier du constant processus de (re)configurations qui anime la création littéraire. La majorité des (r)écritures modernes s'appuient d'ailleurs sur cette dynamique de va-et-vient pour construire leurs significations : « L'intertexte que constitue le "mythe littérarisé" est bien un "déjà dit", un "déjà lu" par excellence [...] et ce jeu produit bien chez le lecteur ou le spectateur la reconnaissance de l'alliance du même et de l'autre » (Daros 1998 : 104). Ce phénomène de reformulation opère à tous les niveaux dans la langue, comme nous le rappelle Bakhtine : « tout discours concret (énoncé) découvre toujours l'objet de son orientation comme déjà spécifié, contesté, évalué, emmitouflé, si l'on peut dire d'une brume légère qui l'assombrit, ou, au contraire, éclairé par des paroles étrangères à son propos » (2006 : 100). Cette dimension interdiscursive est d'ailleurs à l'œuvre dans tout énoncé, qu'il soit littéraire ou non : « L'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C'est la fixation naturelle de toute parole vivante » (*idem*). Cela a donc pour corollaire que « tout discours est dirigé sur une réponse, et ne peut échapper à l'influence profonde du discours-réplique prévu » (*idem*). « S'il utilise des discours déjà peuplés par les intentions sociales d'autrui », l'auteur les oblige toutefois « à servir un nouveau maître » (Bakhtine 2006 : 120). Ce nouveau maître sert, certes, les intentions de

l'écrivain, mais aussi plus largement le nouveau contexte d'énonciation dans lequel les paroles sont prononcées. Cette optique discursive va nous permettre de rendre compte de cette inscription dans l'énonciation, qui « met l'accent sur la réflexivité de l'activité énonciative », tout en « remettant en cause la séparation du texte et du contexte » (Heidmann & Adam 2010 : 37). De cette manière, chaque texte apparaît « comme la manifestation singulière d'une interaction socio-discursive, la trace écrite et matérielle de l'activité d'une instance énonciative qui se place dans un contexte socio-historique et culturel donné » (*idem*).

Un rapport d'égale pertinence entre les œuvres du corpus peut dès lors s'établir dans la « dimension commune » formée par leur « *poétique* (ou plus précisément leur *poïétique*) définie comme la façon particulière et propre à chaque texte, ancien ou moderne, de mettre en langue et en genre un mythe grec » (Heidmann 2008 : 2). L'idée de *poïétique*, employée dans cette large acception, postule que les significations d'une œuvre se construisent à tous les niveaux du texte, que celle-ci « embrasse *toutes* les modalités de l'écriture, depuis les données stylistiques, lexicales, syntaxiques jusqu'aux procédés énonciatifs, compositionnels, narratifs, génériques et intertextuels » (Heidmann 2008 : 2). Cette optique nous amène à adopter une méthode linguistique qui permette de rendre compte de la dimension à la fois incarnée et ouverte du texte. La linguistique textuelle semble offrir cette possibilité, puisqu'elle considère les textes comme « des objets concrets, matériels et empiriques » (Adam 2006 : 28). Cela répond à une conception du texte envisagé comme un énoncé, à la suite d'Émile Benveniste. L'énoncé ne prend alors sens qu'en relation avec le contexte dans lequel il s'inscrit, que le contexte soit pris dans son sens strict, linguistique, de situation d'énonciation ou qu'il soit envisagé dans un sens plus large de contexte historique et langagier. Comme l'explique Benveniste, « dans l'énonciation, nous considérons successivement l'acte même, les situations où il se réalise, les instruments de l'accomplissement » (1970 : 14). À l'aune du contexte, compris comme un large faisceau, qui englobe les éléments les plus étroitement liés à l'énoncé pour aller vers ceux plus généraux de son inscription historique, cette compréhension de l'énoncé engage de prendre en compte des éléments qui relèvent autant de la micro que de la macro-structure.

Une des particularités de notre recherche repose sur cette rencontre des niveaux micro et macro-textuels. Nous considérons en outre que ces niveaux participent tous d'un même spectre, grâce auquel une œuvre opère la construction de ses significations. Nous sommes en cela redevable à la conception et à la méthode de Jean-Michel Adam, qui s'en explique par ces mots :

> La démarche d'analyse textuelle [que Jean-Michel Adam identifie par ailleurs comme un sous-domaine de l'analyse des pratiques discursives] a précisément pour but de fournir une théorie d'ensemble minimale,

> permettant de lier l'analyse du général (procédures de textualisation et genres de discours) et l'analyse du particulier (singularité de chaque texte) dans l'espoir de rendre compte de ce qui importe prioritairement : la production co(n)textuelle de sens. (Adam 2011 : 298)

Nous sommes partis de l'idée que cette « approche [devait] être différenciatrice et contrastive », puisqu'elle « ne s'applique pas plus uniformément que la stylistique ou quelque autre démarche analytique à toutes les pratiques discursives » (Adam 2011 : 298). C'est pourquoi nous avons sélectionné les aspects de l'analyse textuelle que nous jugions les plus pertinents pour notre comparaison de Zambrano et de Bauchau. Cette adaptation « au cas par cas », permise par la linguistique textuelle, singularise fortement l'analyse et met en lumière des dimensions souvent laissées de côté par la critique.

Corollairement, « l'objet de la linguistique textuelle » se trouve « recentré sur les agencements d'unités de niveaux différents de complexité, au sein d'une unité texte dont les frontières doivent être interrogées » (Adam 2006 : 63). La démarche qui fait sienne cette conception, comme c'est notre cas, prendra soin d'élargir sa perception du simple objet texte, en lui adjoignant par exemple des textualisations satellitaires (manuscrits, rééditions) voire même en recourant à des traductions, des (r)écritures ou des mises en scènes, pour maximiser l'effet heuristique de la comparaison. Elle s'appuiera plus concrètement sur des analyses à différents niveaux compositionnels, stylistiques et linguistiques, pratiquant l'étude de séquences discursives centrées sur le texte lui-même ou au contraire ouvertes sur des intertextes. La cohérence d'une telle démarche s'appuie sur le déplacement d'une analyse narratologique vers « une étude des stratégies discursives » (Adam 1984 : 4). Elle propose de s'interroger sur « les buts et les visées de tel ou tel acte de discours », pour le dire avec Jean-Michel Adam, et déterminer « quels effets la mise en récit tend à produire sur le lecteur-auditeur » (*idem*). Cet intérêt pour la dimension pragmatique des récits s'attache à montrer le « caractère dynamique des effets de sens » (Heidmann 2008b : 162), dépassant en cela l'analyse par simples motifs. Pour ce faire, cette focalisation sur des dynamiques énonciatives et discursives s'intègre dans une réflexion d'ordre macro-sémantique. Celle-ci se réfère à des phénomènes culturels et historiques comme les genres ou les contextes d'écriture, dans lesquels les stratégies s'inscrivent et font sens. Cette perspective remet plus largement en cause, à la suite de Dominique Maingueneau, d'Ute Heidmann et de Jean-Michel Adam, « la séparation du *texte* et du *contexte*, du *monde du texte* ("verbal") et d'un *monde socio-historique muet* (qui serait "extra-verbal") » (Adam & Heidmann : 10).

5. Du concept de « genre » à la « généricité comme dynamique »

La tumba de Antígona de Zambrano et *Antigone* de Bauchau font figure d'exceptions dans le paysage actuel des (r)écritures d'Antigone, s'éloignant du théâtre, très majoritairement utilisé par les textes contemporains[71]. La spécificité de ces deux œuvres réside au contraire dans leur recherche d'un nouveau genre de discours, qui puisse accueillir et en quelque sorte fédérer des langages et des types de discours divers. Cette modulation autour des genres est une donnée essentielle des (r)écritures des mythes, comme Claude Calame le faisait d'ailleurs remarquer pour l'Antiquité déjà :

> En Grèce, comme ailleurs, ces récits traditionnels qui n'ont d'existence que dans les formes poétiques ou plastiques qui sont elles-mêmes liées à des circonstances sociales et culturelles particulières. Leur redonner leur véritable dimension, à la fois énonciative et anthropologique, c'est montrer leur insertion dans des formes constamment différentes, [...] et faire apparaître ainsi les fonctions successives des mythes, chaque fois réinventés et réorientés dans leur logique et leurs valeurs. (Calame 2000 : quatrième de couverture)

Dans le contexte moderne, cette constatation demeure valide ; l'insertion dans de nouveaux genres reste un des processus les plus féconds de la réinvention de ces œuvres et fait partie intégrante du renouvellement du projet discursif mis en place par chaque (r)écriture. Or, la diversité des œuvres comparées dans notre corpus, se marque par la distance historique et culturelle qui les sépare. Celle-ci engage des systèmes de représentations du fait artistique, très différents, comme le note judicieusement William Marx :

> [...] entre la tragédie et nous est intervenue la *littérature*. Depuis un peu plus de deux siècles, nous vivons sous un régime de l'art du langage auquel nous avons tendance à rapporter à notre insu tout ce qui existait précédemment. Nous lisons les textes anciens à travers le filtre insidieux d'un art autonome, à vocation universelle, d'une intellectualité supérieure, détaché le plus possible de son contexte - des lieux, des temps et des dieux. Or, rien de cette *littérature*-là n'existait à Athènes au V^e^ siècle avant notre ère. (Marx 2012 : 10)

Cet écart entre nous et la tragédie se creuserait encore par l'« impression de familiarité » qui nous lie à elle en tant que lecteur et qui nous la fait sentir proche, alors que « nous n'[en] connaissons au mieux que des vestiges » (Marx 2012 : 9-10). Le paradigme comparatif nous impose également de réfléchir à la distinction entre littérature orale et écrite, entre performance théâtrale et texte. La tragédie athénienne, problématise Sophie Klimis, « se réduit *pour nous,* interprètes du XX^e^ siècle, à un texte écrit rédigé en grec ancien. Du discours comme parole vivante et animée et qui plus est dansé, chanté et mimé, il ne nous reste que cette trace figée.

[71] Cela s'oppose à la majorité des (r)écriture des mythes gréco-romains qui, en général « sont parvenus jusqu'à nous essentiellement grâce à deux vecteurs, le théâtre et la peinture, plus que par des récits à proprement parler, des textes narratifs » (Gély 1996 : 70). Cette tendance semble d'autant plus marquée dans le cas des (r)écritures d'Antigone, presque exclusivement théâtrales, *a fortiori* au XX^e^ siècle.

Or Platon déjà nous avertissait que le passage de l'oral à l'écrit n'est jamais anodin » (2003 : 65). Les travaux de Florence Dupont ont également participé à poser certaines balises dans l'étude de la tragédie athénienne, dénonçant un premier écueil, l'omission de la *performance* et du *spectacle* en faveur du texte :

> Ce que nous appelons aujourd'hui le texte d'une tragédie, qu'on désigne aussi en un raccourci dangereux par le seul mot de "tragédie", confondant ainsi le texte et la performance, n'avait pas d'existence autonome. Le texte était un des matériaux nécessaires à la performance théâtrale, comme la musique et la chorégraphie – nous parlerions aujourd'hui d'un livret ou encore d'un script. (Dupont 2001 : 17)

Nous prendrons soin, dans notre analyse, de respecter cette mise en garde, que nous jugeons importante d'un point de vue heuristique. Nous ne suivrons néanmoins pas Florence Dupont dans l'ensemble de ses conclusions, qui nous semblent, pour certaines, excessives. Nous ne souscrivons pas à l'idée d'« insignifiance tragique » qui, en vertu de la fonction rituelle de la performance, dénie à l'énoncé toute pertinence :

> [...] le texte est, en effet, l'espace où se négocie l'actualisation des règles du rituel. Le sens produit est enfermé dans les contraintes de la négociation. Il faut mettre au nombre de ces contraintes le fait que les mots, renouvelés avec la musique à chaque performance, assument la charge de l'impermanence. Ce qui ôte au texte toute portée générale, toute valeur définitive, autrement dit textuelle. (Dupont 2001 : 24).

S'il faut certes tenir compte du rapport particulier des Grecs à l'écriture, il faut reconnaître que l'intérêt esthétique et philosophique de ces pièces réside aussi dans l'élément impermanent qu'est le texte. Celui-ci marque l'espace de création et de construction de sens dont disposent les auteurs tragiques. En tant que rituel, la tragédie athénienne s'avère très codifiée, ce qui implique que les possibilités de variation résident avant tout dans la modification de l'énoncé et de son énonciation, plutôt que dans l'unique variation du rituel, comme l'avance Florence Dupont. D'autre part, l'entreprise de création, quand elle s'applique à ce *déjà dit* qu'est le mythe gréco-romain, ne trouve son sens que dans la variation. Pourquoi choisir des histoires connues de tous, si ce n'est pour leur donner un sens nouveau et leur imprimer une empreinte personnelle ? À quoi rimerait la mise au concours de la représentation d'une vieille histoire, si l'on n'admet pas dans cet affrontement, la confrontation de plusieurs manières différentes de dire ?

Nous rejetons également le corollaire de cette insignifiance tragique, qui nie la possibilité d'une intertextualité au sein du corpus tragique. Elle s'appuie selon nous sur une compréhension trop étroite du phénomène intertextuel qui ne « découle » que « de l'existence d'une transmission écrite » (Dupont 2001 : 26-27), alors que Bakhtine, nous l'avons mentionné, fait plus généralement de la dialogicité un phénomène à l'œuvre, à différents degrés, dans tout discours. La présence d'autres discours au sein des pièces semble communément admise et analysée en tant que

telle par les spécialistes : on peut par exemple penser à la place du discours politique ou juridique chez Sophocle. Il paraît donc absurde de dénier aux tragédies un recours à l'interdiscours littéraire, tout comme la possibilité de se référer à d'autres pièces contemporaines ou antérieures. Empruntant à un patrimoine culturel et littéraire commun, le poète tragique s'y appuie pour le réinventer. Chaque pièce entend ainsi s'inscrire dans une pluralité de versions. Elle doit néanmoins s'en distinguer de la meilleure manière possible, si elle espère sortir gagnante de cet affrontement de voix constitutif du concours tragique. Dans notre comparaison, un déni d'intertextualité rendrait l'analyse d'autant moins pertinente que les (re)configurations génériques de Zambrano et Bauchau reposent au contraire sur la connaissance respective des *textes* de Sophocle, d'Eschyle et d'Euripide. Ce sont avant tout les textes des tragédies qui retentissent encore dans la culture occidentale, bien que s'y ajoute également tout un imaginaire du spectacle athénien, plus ou moins nourri d'une connaissance historique effective selon les époques et les écrivains.

Afin de mener à bien le pari exigeant de l'analyse d'une tragédie athénienne, certains garde-fous semblent nécessaires. C'est pourquoi, nous accorderons un intérêt particulier à la dynamique *performative* qui entoure le texte, tentant de retrouver celle-ci et de l'intégrer dans notre étude. Il faut cependant noter qu'une même exigence doit être à l'œuvre dans toute analyse d'œuvres théâtrales. Cette difficulté n'est donc pas exclusive à la tragédie athénienne. La connaissance de la mise en spectacle de pièces antiques, ainsi que l'étude des chants du chœur ou le retour à la métrique permettent de tenir compte de la dimension performative de ce spectacle. Gardant ces éléments à l'esprit, il faut toutefois reconnaître que les moyens actuels d'appréhender ces œuvres ne sont plus ceux des Grecs et que nous sommes limités dans nos recherches. Par exemple :

> Nous ignorons quelle proportion d'une pièce se chantait ou se psalmodiait selon des règles d'accentuation métrique et vocales précises. Nous ignorons à quelles fréquences et selon quelle "sémantique" mimético-métrique le chœur se mettait en mouvement. La seule chose que nous sachions, c'est que le théâtre tragique grec se rapprochait plus de l'opéra, tel que nous le connaissons, que de nos pièces parlées. (Dupont 2001 : 26-27).

L'analyse de tragédies athéniennes aura donc toujours un aspect de reconstruction. Elle comprendra en outre une dimension de perte, car la représentation d'une pièce, même reproduite selon ce que l'on sait de l'art tragique antique, ne sera bien évidemment jamais identique à ce qu'elle a été au siècle de Périclès. Pour le critique, c'est un deuil que l'honnêteté intellectuelle doit le pousser à faire. Cette précaution heuristique prise, il serait malheureux et dommageable de laisser dans l'oubli un corpus qui a marqué toute la culture européenne. Afin de mieux comprendre la tragédie, il faut la recontextualiser et tenter de reconstituer la réalité des spectacles tragiques au siècle de Périclès. Nous mènerons des enquêtes similaires sur les moments d'énonciation pour chacune des œuvres de notre corpus.

5.1. Le genre comme pratique discursive

Si elles sont thématisées et remises dans le contexte dans lequel elles s'inscrivent et font sens, les différences mises en exergue par le processus de comparaison forment le point de départ d'un dialogue passionnant autour des genres. Ce dialogue dépasse le texte à texte et engage le croisement de paradigmes culturels, langagiers et représentatifs de chaque auteur, si l'on pense, comme le thématise Silvana Borutti, qu'« on habite radicalement sa propre langue, ses jeux linguistiques, ses théories, et l'on porte en soi les réifications, les ontologies, les formes de constructions du monde » (2001 : 80). C'est dans ce contexte épistémologique qu'Ute Heidmann peut affirmer que les genres sont avant tout des « pratiques discursives et esthétiques particulières » (Heidmann 2015a : 19).

Afin d'être saisi dans sa complexité conceptuelle, le phénomène du genre doit avant tout être pensé comme une dynamique, ce qui implique de quitter un paradigme « taxinomiste », axé sur la recherche de « catégories génériques essentialisées » (Adam et Heidmann 2008 : 12) : « La mise en relation d'un texte, considéré dans sa clôture, avec une catégorie générique constituée généralement en essence diffère profondément de la dynamique socio-cognitive que nous proposons de mettre en évidence » (Adam et Heidmann 2004a : 62-63). Or, l'étude des tensions génériques desquels participent une œuvre s'avère impossible « hors du système dans lequel et avec lequel ils sont en corrélation » (Tyrianov, trad. Todorov 1977 : 136). Il s'agit donc toujours de l'étude *des genres*. N'épousant guère la forme de « propriétés durables », les genres assument au contraire une « fonction différentielle » (Rozakis 2009 : 8). Comme le note très justement Rozakis, « sans la référer à tel texte de Gogol, on ne saurait comprendre la signification parodique de tel autre roman de Dostoïevski » (*idem*). Dans le cas de notre corpus, nous ne saurions nous satisfaire d'une étude de la tragédie athénienne qui ne tiendrait compte de l'épopée. De même, la singularité du roman bauchalien ne saurait se mesurer qu'à l'aune du roman moderne et post-moderne. Enfin, l'écriture philosophique de Zambrano s'éclairera grâce au rapprochement avec la pratique essayistique espagnole de son époque.

La mise en réseau de la notion de genre semble d'autant plus importante dans une perspective comparatiste. Nous ne saurions nous satisfaire des théorisations traditionnelles, qui, si elles sont opérantes dans une culture, ne le sont plus dans une autre. Nous pensons au contraire que, participant d'une configuration, les genres s'inscrivent également dans un contexte particulier, en tant que « régularités sociohistoriques observables dans le champ pratique qui est le leur » (Adam 1997 : 670). La généricité relève donc comme d'une pratique culturelle, comme le montre plus largement Ute Heidmann dans ses études comparatistes sur les contes et la

traduction. La généricité, précise-t-elle, « est inséparable de la variation d'un système de genres d'une époque ou d'un groupe social » (in Heidmann et Adam 2010 : 19). Dans le cas des (r)écritures touchant l'Antiquité, la nécessité d'une acclimatation générique s'en trouve d'autant plus renforcée que la distance historique est grande :

> Pour se faire entendre et comprendre, le (ré)énonciateur de mythes gréco-romains doit inscrire ses énoncés dans des formes et des pratiques génériques reconnaissables et reconnues par sa propre communauté discursive, forcément différentes de celles dans lesquelles étaient inscrites les œuvres grecques et latines et leurs récritures intermédiaires (de la Renaissance ou de l'Âge classique par exemple) dont le (ré)énonciateur tire sa connaissance des mythes. (Heidmann 2015a : 19)

Pour toutes ces raisons évoquées, nous estimons la taxinomie générique traditionnelle caduque et peu adaptée aux recherches comparatistes. C'est pourquoi nous lui préférons le concept de généricité développé par Ute Heidmann et Jean-Michel Adam. Notion plus dynamique que le genre, la *généricité* se situe du côté de « la fluctuation » et de « la constante recatégorisation » générique qui touche les textes littéraires (Dion 2001 : 6). La souplesse conceptuelle de la généricité nous permettra tout d'abord d'illustrer la diversité des tensions génériques qui informent notre corpus (chaque texte étant mis en en relation avec un ou plusieurs genres) (Adam et Heidmann 2004 : 62). Le roman bauchalien sera ainsi rapproché de différents sous-genres du roman. Il entrera en dialogue avec la tragédie et avec des récits que l'on pourrait qualifier d'« épiques », selon la compréhension de ce qualificatif par l'auteur. L'étude des éditions et manuscrits zambraniens montrera, quant à elle, la réminiscence de certains traits théâtraux et l'inspiration que peut constituer pour la philosophe, le dialogue platonicien. L'inscription dans le paradigme dynamique de la généricité nous permettra également de mettre l'accent sur le processus de (re)configuration générique qui affecte les textes de notre corpus en tant que (r)écritures, tout en les faisant dialoguer avec la tragédie sophocléenne. Nous pourrons aussi dégager l'hétérogénéité générique constitutive de chaque texte, en montrant de quelle manière cette dernière résulte, selon Adam et Heidmann, « d'une interaction discursive, d'un dialogue continu entre les trois instances énonciatives : auctoriale, éditoriale et lectoriale » (Adam & Heidmann 2004 : 67).

Indispensable dans la comparaison, la généricité permet de problématiser la différence culturelle. Chaque inscription générique s'envisage alors dans la configuration qui lui est propre. Elle s'inscrit dans un contexte historique et culturel singulier : « la généricité dépend des types de discours en jeu, c'est-à-dire de « "champ[s] socio-culturel[s]" qui présentent tous des "systèmes de genres différents" » (Adam 2011 : 22). Presque contemporains, María Zambrano et Henry Bauchau côtoient pourtant, en raison de leur origine culturelle et "disciplinaire", des « configurations » génériques différentes. Ainsi, le rapport entre littérature et philosophie est envisagé bien plus librement dans la sphère hispanique, dont les

écrivains, à commencer par Cervantes, sont considérés comme des penseurs. Le paradigme philosophique dans lequel s'inscrit Zambrano n'aurait supporté une compréhension trop étroite du phénomène du genre. Or, l'un des avantages de cette notion est qu'elle permet justement d'articuler le rapport du texte littéraire avec d'autres types de discours, puisque « les genres littéraires ne sont qu'un cas parmi d'autres de "systèmes de genres" d'une société donnée » (Heidmann et Adam 2010 : 21).

Ce changement paradigmatique nous permettra, en outre, de donner à voir le principe de (re)configurations génériques mis en place respectivement par Zambrano et Bauchau. Les deux auteurs ont pour particularité de faire voyager à la fois la figure d'Antigone et les textes qui lui sont consacrés dans des formes diverses. Le recours à la documentation épitextuelle dans le cas de Bauchau (*Journaux d'écriture*, *L'Écriture à l'écoute*[72], entretiens, etc.) et aux essais de Zambrano sur les genres littéraires dialogue avec la réflexion développée par les auteurs autour d'une configuration personnelle et réfléchie des genres. Pour toutes ces raisons, ce changement de paradigme d'un système taxinomique, souvent idéologique vers une « généricité pragmatique et complexe » et « qui renvoie à différents types d'activités de productions, d'édition, d'interprétation ou de classement » (Baroni 2009 : §3), nous semble fécond. Le récit mythologique demeure un exemple particulier de ce processus de constantes (r)écritures et (re)configurations génériques qui anime la création littéraire.

La nécessité de rendre compte de l'œuvre comme trace d'une instance énonciative inscrite dans un contexte particulier prend toute son importance dans nos recherches, particulièrement pour le cas de la tragédie athénienne. Nous nous appuierons pour cela sur les travaux de Sophie Klimis qui insistent à la fois sur le contexte de production de ce genre et ses implications civiques, mais aussi sur sa dimension performative. Le changement de paradigme qui amène du *genre* à la *généricité* déconstruit l'idée d'une canonisation générique fermée et schématique. Elle laisse la place à une étude plus raisonnée des tendances génériques opérant dans une même œuvre. Elle considère aussi la manière dont chaque auteur se crée *sa configuration de genres* et de quelle façon il s'inscrit dans son paradigme culturel et langagier. La réflexion menée sur les textes du corpus s'éclaire donc aussi par la prise en compte du discours tenu par les auteurs autour de leur pratique. Chez Bauchau, on remarque que c'est dans ses *Journaux d'écriture* mais aussi dans les correspondances qu'il entretient avec des amis, auteurs ou critiques, ainsi que dans ses nombreux témoignages de lecture, que se configure sa conception des genres. Chez Zambrano, cette réflexion est avant tout élaborée dans les textes qu'elle consacre aux genres littéraires et sa correspondance.

[72] Réédition de *L'Écriture et la Circonstance*, Louvain-la-Neuve, Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université catholique de Louvain, « Chaire de Poétique », 1988.

II. RECOURS INTERGÉNÉRIQUE ET INTERTEXTUEL À l' ''ANTIGONÈ'' DE SOPHOCLE

Situant avant tout notre analyse du côté de la réception de la tragédie athénienne, plus particulièrement celle mise en œuvre par María Zambrano et Henry Bauchau, nous souhaiterions avancer l'hypothèse d'une réception particulière de Sophocle, qui serait commune à ces deux auteurs. Cette dernière s'éloignerait d'une lecture courante qui réduit le genre tragique à un simple drame. Nous voyons dans ces projets de (r)écritures des tentatives de répondre, voire de déconstruire, une certaine compréhension et transmission de la tragédie athénienne. *La tumba de Antígona* et le roman *Antigone* par leur recherche énonciative et générique, réinvestissent certains éléments propres au genre de la tragédie au moment de sa production. Ils recréent une nouvelle dynamique complexe, le plus souvent tombée en désuétude dans les œuvres ultérieures, notamment en raison de la disparition de la tragédie athénienne en tant qu'institution. Cette lecture que nous estimons réductrice de l'*Antigonè* sophocléenne repose sur l'abstraction du contexte de production. Elle opère une réduction de la tragédie à une réalité essentiellement, voire exclusivement, dramatique. Cette vision du genre est véhiculée par la description qu'en donne Aristote[1] dans sa *Poétique* et qui est « axée sur la promotion du mythe-intrigue » (Klimis 2012 : 74). Or, *La Poétique* est avant tout un traité « de déontologie » qui a été fait « dans l'abstraction » (Entretien avec Florence Dupont par M. Bastin-Hammou et A. Macé : 2008). Le philosophe « n'[y] décrit aucune réalité objective », puisque « ce dont il parle n'est pas la pratique de son temps »[2] (*idem*).

En tant que dynamique ouverte et complexe, la généricité offre au contraire la possibilité d'appréhender la tragédie athénienne en tant que genre. Cette notion permet d'embrasser à la fois la dimension contextuelle, institutionnelle et pragmatique de la tragédie, sans l'enfermer dans une catégorie essentialisée et décontextualisée, à laquelle elle a été réduite dans les traités théoriques ou dans les poétiques. Comme nous nous en sommes expliqués, nous envisageons la généricité en tant que pratique discursive, émergeant « d'un contexte énonciatif et socio-discursif très particulier » qui permet de construire des « effets de sens en étroite relation avec lui » (Heidmann 2009 : 102). Les travaux d'Ute Heidmann montrent que

[1] En réalité, cette entreprise de décrédibilisation du spectacle tragique a déjà débuté chez Platon, comme le montrent les travaux de Sophie Klimis (2012). Elle reste intimement liée à l'institution d'un discours philosophique qui entend lui suppléer comme éducateur du citoyen grec.

[2] Voir également à ce sujet « Aristote ou le vampire du théâtre occidental » (Dupont : 2008). Sur l'utilisation de cette vision du genre de la tragédie et de l'effet de cette dernière dans la conceptualisation de la philosophie d'Aristote, voir Klimis 1997 ; 2012.

le dialogue qui s'établit entre les œuvres se noue presque toujours à des niveaux différents. Une des hypothèses de notre recherche réside sur la pertinence pour María Zambrano et Henry Bauchau de la complexité du spectacle tragique en tant que genre dans leurs propres projets de (r)écritures. Cette idée rejoint un procédé plus généralement utilisé par les écrivains qui choisissent de reconfigurer des « textes et formes génériques précédents en "fabriquant" une nouvelle variation générique étroitement liée à [leur poétique] et adaptée aux préoccupations de [leur] époque » (Heidmann 2009 : 102). Dès lors, les « réponses », contre-propositions respectivement fournies par les textes de Bauchau et de Zambrano, s'inscrivent non seulement dans le cadre d'un dialogue intertextuel mais s'opèrent également à un niveau générique. Réponses intertextuelles, elles prennent aussi le tour de réponses intergénériques. Afin de montrer la compréhension particulière qui permet une telle hypothèse, nous partirons de la description de la tragédie athénienne au moment de sa production, au double sens, énonciatif et performatif, du terme. Nous nous attacherons ensuite à montrer l'importance de la pièce *Antigonè* de Sophocle dans ces (re)configurations. Nous présenterons la singularité avec laquelle cette pièce réalise certains éléments propres à la performance tragique, ce qui fait d'elle une référence paradigmatique de la réflexivité et de la complexité qui se déploient lors de ces représentations. Ce chapitre s'organise en somme de manière à exposer différents enjeux de la tragédie et de l'*Antigonè*, de manière à ce que ceux-ci soient utiles dans la comparaison des textes modernes de notre corpus. Il s'agit d'expliciter notre compréhension du genre et de cette œuvre. Loin d'être complète, cette lecture opère avant tout comme un préalable à la lecture de María Zambrano et de Bauchau. Le parcours dans la tragédie de Sophocle a ici pour principal enjeu de servir de jalons dans notre mise en comparaison.

1. La tragédie comme spectacle complexe

Nous commencerons par étudier ce qui constitue, selon notre hypothèse, l'intérêt formel et dynamique du genre de la tragédie athénienne. Celle-ci porte la trace d'une instance énonciative, qui a pour particularité d'être collective. Sa pratique s'ancre dans la cité démocratique athénienne du V^{e} siècle. Nous nous appuierons pour cela sur des études qui insistent à la fois sur le contexte de production de ce genre et ses implications religieuses et civiques, mais aussi sur sa dimension performative. Les travaux de Sophie Klimis, qui ont pour particularité de s'inscrire dans cette double perspective, nous guideront, tout comme le recours plus ponctuel aux travaux d'autres spécialistes.

Notre introduction a déjà relevé les enjeux d'une certaine proximité culturelle ressentie à l'égard des œuvres antiques par le lecteur moderne ou contemporain. Les

travaux de William Marx, de Sophie Klimis et de Florence Dupont nous ont permis de montrer que cette proximité relève en grande partie d'un leurre, ou du moins elle se fonde sur ce que nous croyons savoir de la tragédie. À l'image des ruines grecques, la tragédie telle que nous la concevons aujourd'hui semble avant tout relever du vestige culturel. Devenues des « classiques », les pièces des tragiques sont le plus souvent lues. À la distance culturelle, historique et linguistique, s'ajoute bien souvent la perte de la dimension performative. Or, quand bien même la dimension performative se trouverait réhabilitée à l'occasion de représentations de ces pièces, la performance d'une tragédie n'équivaudrait pas à une performance tragique. En effet, le théâtre moderne ne peut plus prétendre à la fonction qu'occupe la tragédie dans le régime démocratique de l'époque. Le théâtre à Athènes est alors un « art social par excellence » qui se fonde « sur la parole proférée en public », sur laquelle l'ensemble du régime démocratique repose (Dupuis 1998 : *À quoi sert le théâtre* : 10). C'est en ce sens qu'il est « inséparable du destin de la collectivité à laquelle il s'adresse, dont il se veut à la fois le miroir - ou le porte-parole - et, souvent, l'éducateur » (*idem*). Ces conditions ne sont plus réunies au moment de la prise de plume de María Zambrano et d'Henry Bauchau. Pis, en Espagne, le théâtre avait trahi sa vocation civique, en devenant l'allié de la dictature.

Le contexte qui a vu naître la tragédie a disparu. Au siècle de Périclès, la tragédie se présente comme un spectacle pour le citoyen athénien. Elle s'inscrit dans un contexte politique et religieux. Son unique représentation fait partie des concours musicaux donnés à l'occasion des Grandes Dionysies[3], fêtes en l'honneur du dieu Dionysos, ce qui lui concède une dimension rituelle. Le *thumélé*, cet autel consacré au dieu sur la scène du théâtre d'Athènes est d'ailleurs là pour le rappeler. Destinataire du spectacle, le citoyen athénien y prend activement part. À cette occasion, le citoyen peut être désigné par l'archonte éponyme, ce magistrat chargé par la cité de l'organisation des Grandes Dionysies, en tant que chorège[4], membre du chœur ou du jury. Cette implication citoyenne atteste du sens politique fort de cette manifestation comme la façon dont la tâche leur est assignée : « Par la cascade de tirages au sort qui la précèdent, par l'élection qui la couronne, tout se passe donc comme si la mise en scène de la tragédie venait redoubler, en même temps qu'elle l'engageait étroitement, le régime démocratique direct de la Cité athénienne » (Taminiaux 2004 : 11). Les travaux de Sophie Klimis insistent à la fois sur la dimension politique *et* rituelle[5] du spectacle tragique mais aussi sur l'intrication de ces dernières dans ce

[3] Sur le dispositif général de ces festivités, voir plus précisément (Klimis 2013b : 15-20). Cette dernière renvoie aux ouvrages de A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press, (1953), 1968 et de E. Csapo et W.J. Slater, *The Context of Ancient Drama,* The University of Michigan Press, 1994. Dans notre travail, l'étude de ce dispositif occupe les pages 36-42.

[4] Sorte de mécène, le choreute prend à sa charge les frais occasionnés par le chœur pendant la durée des répétitions et de la représentation.

[5] La plupart des critiques focalisent au contraire leurs recherches sur l'une ou l'autre de ces

contexte d'énonciation particulier. Le poète tragique, qui était « son propre metteur en scène », prenait également en charge « l'instruction du chœur », raison pour laquelle, il était « très souvent appelé le "maître de chœur" (*khorodidaskalo*s) » (2012 : 60).

La généricité tragique se caractérise par le « principe d'alternance » sur lequel elle se construit (Romilly 2002a : 25). Ce spectacle repose en effet sur une structure qui alterne dialogues des protagonistes et chants du chœur, chants du chœur en mouvement et chants sur place (*stasimon*)[6]. Dans le spectacle tragique, l'alternance passe par l'introduction, par rapport à la tradition épique, du chœur en tant que figure tierce. Ce dernier sert de premier médiateur entre la représentation et sa réception par le spectateur. S'il prend une part plus ou moins active dans la progression de l'action selon les pièces[7], sa fonction demeure dans tous les cas distincte de celle des autres protagonistes. Cette configuration formelle et rituelle, qui s'appuie en grande partie sur la figure du chœur, introduit donc une distance réflexive qui distingue le spectacle tragique de la tradition épique dont il reprend pourtant les héros. Or, dans cette configuration performative, le chœur tragique demeure un facteur important. En tant qu'entité collective, dansante et lyrique, il est un marqueur d'étrangeté face au monde quotidien, ce qui permet notamment l'accomplissement de la dimension rituelle du spectacle.

La tragédie athénienne trouve également sa spécificité générique dans la mise en tension d'éléments et de moyens d'expression pluriels, une polyphonie qui sera reprise dans les (r)écritures de Zambrano et de Bauchau. L'amoindrissement de la fonction du chœur, voire sa disparition, ont participé à transformer en profondeur le genre de la tragédie. La présence du chœur dans la performance du théâtre antique permet de dire que cette dernière est polyphonique, puisqu'elle comprend à la fois "l'intrigue"[8] jouée par des acteurs professionnels[9] et les interventions poétiques

---

dimensions ; le courant de l'anthropologie de la Grèce ancienne met principalement en avant l'aspect rituel de cette performance (comme Claude Calame ou Florence Dupont par exemple), celui de l'herméneutique de l'école de Lille, sur la dimension politique de ce spectacle (comme Jean Bollack).

[6] Comme l'explique Sophie Klimis, « un *stasimon* est un chant du chœur "sur place", c'est-à-dire chanté et dansé par le chœur une fois "installé" dans l'espace qui lui est dévolu spécifiquement, *l'orchestra* » (2013 : 246). Nous revenons plus loin sur le détail de cette structure en alternance, *infra.* p. 36 *et sqq*.

[7] La comparaison des dialogues intertextuels menés par le roman d'Henry Bauchau avec l'*Antigonè* de Sophocle, *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle et *Les Phéniciennes* d'Euripide, mettra en avant la singularité des modalités de participation du chœur dans chacune des pièces. Cf *infra.* p.376 et *sqq.*

[8] La notion d'intrigue (*muthos*) pose toutefois problème car elle induit une trop grande distinction entre les interventions des acteurs et celles des choreutes. Or toutes les deux participent à parts égales au sens de la pièce. Cela est problématisé dans l'ouvrage de Sophie Klimis, *Le statut du mythe dans la Poétique d'Aristote* (1997).

[9] L'utilisation du terme « acteur » correspond en fait au terme grec *prattôn*. Sa transcription française pose toutefois le même problème que dans la note précédente, insinuant que les membres du chœur, les choreutes ne participent pas directement à l'action représentée. Les interventions du chœur, si elles obéissent à une logique différente de celles des acteurs

chorales à charge des choreutes. Les modalités énonciatives divergent aussi, puisque les membres du chœur et les protagonistes s'expriment dans des langages, discursifs et corporels, différents, selon une logique paradoxale. Ainsi les acteurs, qui « jouaient des personnages figurant conventionnellement les héros de l'épopée dont ils portent le nom et racontent l'histoire *en action* », adoptent cependant une métrique « voisine de la prose » (Dupont 2001 : 17). Alors même que les acteurs incarnent des « héros d'un autre âge toujours plus ou moins étranger[s] à la condition ordinaire du citoyen », leur langage semble cependant plus proche du spectateur et de son quotidien (Vernant 1989 : 27). Au contraire, le chœur, ce personnage « ordinaire jusqu'à l'anonymat dans le dramatique est, de tous les acteurs de la tragédie, celui dont le langage est quand il chante le plus éclatant, le plus poétique » (Hoffmann 1990 : 44). On peut dire que l'énonciation tragique donne à voir un *continuum ;* l'expression s'y décline sous différentes formes et modalités, étant successivement versifiée, psalmodiée, dansées ou chantées.

Dans la performance tragique, le chœur occupe une place « à part » (Romilly 2000a : 24), puisqu'il assume le « rôle d'énonciateur rituel » (Dupont 2001 : 17)[10], ce que souligne son positionnement spécifique dans l'espace théâtral : « Une tragédie grecque, en effet, se jouait en deux lieux à la fois ; et il suffit pour le comprendre, d'avoir vu les ruines de n'importe quel théâtre grec » (Romilly 2002a : 23). L'implication du chœur dans l'action peut sembler, *a priori*, lointaine. D'un point de vue formel, les passages choraux participent « d'une logique de retardement de l'action et du dialogue » ainsi que d'une « suspension de la temporalité » (Fix et Toudoire-Surlapierre 2009 : 7) [11] . Or la manière dont le chœur se sépare symétriquement en demi-chœurs pour ensuite se reformer rythme son avancée[12]. Ses déplacements scandent l'ensemble du spectacle, lui donnant sa structure :

> La tragédie commence avec la marche d'entrée du chœur par les côtés *(par-odos)* du théâtre, rythmée par une récitation, parfois un chant. Lorsque le chœur atteint le lieu qui lui est dévolu dans la topologie du théâtre, *l'orchestra,* il s'y tient durant toute la durée de la performance pour y chanter et danser « sur place » *(stasima).* La fin de la tragédie est quant à

professionnels, interagissent selon des modalités complexes et ambiguës avec elles, dont l'élucidation est cruciale pour la compréhension de la pièce. Hoffmann souligne quant à lui dans la tragédie « les rapports originaux [...] de dialectique permanente du parlé et du chanté », lesquels, « ne se réduisent pas à une juxtaposition simpliste de l'action dramatique et du lyrisme choral » (Hoffmann 1990 : 43).

[10] Selon Florence Dupont, cette fonction rituelle serait même la seule « raison d'être » du chœur. Nous pensons au contraire que son rôle s'avère plus large et suivons en cela Jacqueline de Romilly qui montre la position médiatrice du chœur dans l'avancée de l'action et la compréhension du spectacle (Romilly 2002a : 32 *et sqq.*), entendant que le chœur sert également de relais empathique entre le citoyen et le spectateur

[11] Les (r)écritures modernes de notre corpus répondent à ce retardement de l'action en instaurant une temporalité répétitive et linéaire dans *Antigone* de Bauchau et une temporalité différée, faisant suite au conflit dans *La tumba de Antígon*a. Ces (re)configurations rythmiques permettent l'éclosion d'un nouveau type d'héroïsme, répondant à l'idée de pauses dans la narration.

[12] Pour qualifier ce phénomène, Jacqueline de Romilly parle d'« évolutions chorégraphiques » (2002a : 25).

> elle marquée par la marche et le chant de sortie du chœur *(ex-odos)*. (Klimis 2012 : 73-74)[13]

Enfin, la plasticité et la poéticité de son langage, qui peut aller « du cri à la plainte ritualisée, du chant le plus lyrique au discours le plus réflexif » (Klimis 2011 : 31), présente l'idée d'un *continuum* expressif qui inspirera les œuvres modernes du corpus. Le langage du chœur se décline sous la forme d'une « modulation incessante » (Klimis 2011 : 31), mêlant discours « des plus populaires au plus raffinés, jonglant avec les niveaux de langage, de l'argot à l'extrême préciosité », il pouvait aussi « utiliser des archaïsmes empruntés à l'épopée ainsi que des néologismes imitant les dialectes "barbares" » (Klimis 2012 : 82). Tout cela fonctionne comme autant d'indications de la place à part, décrite par Jacqueline de Romilly : que ce soit au niveau de son statut dans le spectacle en tant qu'énonciateur rituel ou de sa participation à l'action, puisque le chœur reste « en quelque sorte indépendant de l'action en cours » et cela alors même qu'il peut « dialoguer avec les acteurs, les encourager, les conseiller, les redouter, voire les menacer », (Romilly 2002a : 24). La position occupée par les deux groupes dans l'espace théâtral marque également cette distance : « les acteurs, sur la scène, ne se mêlaient pas normalement aux choristes » tandis que « les choristes, eux, ne montaient jamais sur la scène » (Romilly 2002a : 23). Les moyens discursifs utilisés participent également à différencier deux instances : « le chœur dans son ensemble ne s'exprimait qu'en chantant ou au moins en psalmodiant. Et ceci se traduit dans le mètre employé » alors que les acteurs « s'exprimaient en mètres iambiques (n'adoptant une forme lyrique que sous le coup d'une émotion vive) » (Romilly 2002a : 24). La distinction est soulignée par l'accompagnement musical, les mélodies à la flûte accompagnant les interventions du chœur (Dupont 2001 : 17). Choreutes et protagonistes utilisent des moyens d'expression artistique distincts, puisque le chant et la danse sont principalement réservés aux membres du chœur, ce qui correspond d'ailleurs visuellement au découpage spatial du théâtre antique, divisé en *orchestra* (où évolue le chœur) et *proskénion* (où évoluent les acteurs). Les deux groupes d'intervenants diffèrent également par leur condition, puisque les acteurs principaux étaient des professionnels, alors que le chœur tragique était, lui, composé de citoyens[14] déchargés pour l'occasion de certaines de leurs obligations civiles[15]. La tragédie athénienne n'aurait ainsi pas été « seulement la représentation d'une action, mais en

[13] Si Aristote présente l'inverse dans sa *Poétique*, c'est qu'il minimise le rôle de la performance et met de l'avant le « mythe » qu'il entend comme « synonyme d'"intrigue" ou d'"histoire" (la *fabula* latine, le *plot* anglais], c'est-à-dire de "fiction" » (Klimis 2012 : 69). Pour comprendre le lien de cette hypertrophie de l'intrigue avec son propre projet philosophique, voir (Klimis 2012 : 69 et *sqq.* et Klimis : 2007).

[14] Ce ne sera plus le cas à l'époque hellénistique, durant laquelle « le chœur tragique semble s'être progressivement professionnalisé » (Klimis 2013b : 17).

[15] Éléments qui permettent à Sophie Klimis d'avancer que la participation pour ces citoyens à un chœur était probablement « considérée comme une charge civique », puisqu'elle « s'accompagnait de l'exemption du service militaire et de toutes les autres charges politiques pendant la durée des répétitions et des représentations » (Klimis 2013b : 17).

même temps et indissociablement aussi une action au sens fort du terme, c'est-à-dire à la fois un acte politique et un acte rituel » (Klimis 2012 : 77). Sophie Klimis rappelle que, pour Platon, « un citoyen “sans pratique d'un chœur” était un citoyen “sans éducation” » (Klimis 2012 : 77). Comme Forma Zeitlin, qui s’interroge sur les mécanismes de cette « éducation destinée aux citoyens mâles dans la cité démocratique » (*education for its male citizens in the democratic city)* qu’ils soient « jeunes ou adultes » (*for adults as well as for the young*) (Zeitlin 1985 : 66), Sophie Klimis situe l’efficacité heuristique dans la performance et dans le fait de « jouer à l’autre » (*playing the other*, Zeitlin : 1985) : « Pour le citoyen, homme adulte, libre, athénien, » cela implique d’« accepter de se travestir - ou de voir certains de ses pairs revêtir l'aspect et modifier jusqu'au plus intime de leur voix - en femme, en barbare, en esclave » (Klimis 2012 : 77). Cela aurait constitué « une forme d’initiation collective, confrontant ses participants à “l’épreuve de l’étranger”, en leur faisant prendre conscience de la part d’altérité nécessairement constitutive de leur identité citoyenne » (Klimis 2009 : 102). Ce que nous pourrions qualifier de temporaire dépossession de soi, s’opère également par une exploration autour du langage, expérimentation lors de laquelle, le « *logos* peut perdre sa toute-puissance en se dissolvant dans la plainte et le cri », alors que le « corps dansant » est au contraire « le gardien de la forme (*eidos*) citoyenne » (Klimis 2009 : 102)[16]. Toutes ces problématiques trouveront des échos importants dans les œuvres modernes de notre corpus.

Formant une initiation rituelle et politique pour le citoyen-choreute, ce processus de contamination empathique occupe aussi une fonction essentielle dans l’éducation du citoyen-spectateur, mettant en place un « apprentissage par l’affect et le ressentir » (Klimis 2008 : 210) : « Au sein de la représentation tragique, ce sont en effet les affects qui sont au premier plan, objet, mode, moyen et effet du chant, mais médiatisés par une distanciation critique, qui les réfléchit toujours implicitement [...] » (*idem*). Au moment de la performance[17], le spectateur doit certes se laisser toucher par cette mise en scène. Toutefois, son rôle se situe à un autre niveau :

[16] Le sentiment de « citoyenneté » est au contraire « garanti par le rythme de la danse » (Klimis 2009 : 102). Il s’opère notamment dans un mouvement collectif et dans une disposition particulière, « la phalange », empruntée au combat et qui « peut être considérée comme une création de l'imaginaire démocratique » [Castoriadis 1996 : 188]. Cette dernière « repose sur la solidarité interne de ses combattants, chaque soldat étant protégé par le bouclier de celui qui se tenait à ses côtés. Maintenir la forme de la phalange quand le logos se défaisait en cri, garder la symétrie des mouvements lorsque les demi-chœurs se séparaient, pour ensuite mieux se retrouver : l'entraînement militaire des citoyens soldats, inscrit dans leurs corps, était ainsi sublimé pour servir de support à l'exploration des facettes les plus obscures de la psyché, et à la création de nouvelles possibilités d'action politique. Jouer ensemble à être ensemble pour mieux vivre ensemble » (Klimis 2012 : 82).

[17] L’initiation décrite par Sophie Klimis s’inscrit au contraire pour les choreutes dans la durée et prend la forme d’un lent processus, puisque la préparation aux Grandes Dionysies « durait presque toute l’année » (2013b : 15). Il y a donc une distinction à faire entre les deux types d’initiation destinés aux choreutes et aux spectateurs, si on suit la fine analyse de Sophie Klimis.

> [...] la réception de l'œuvre tragique doit quant à elle plutôt être placée sous le signe du penser affecté. C'est en effet à la capacité de réflexion et de délibération du spectateur citoyen que la tragédie en appelle, en sollicitant ses émotions. Car le citoyen, contrairement au héros tragique, doit trancher, choisir, prendre parti, juger. Dès lors, l'œuvre tragique, précisément parce qu'elle se maintient dans l'aporie, reste ouverte au travail infini de l'interprétation. En tant qu'aporétique, la tragédie est fondamentalement politique. (Klimis 433 : 10)

Sur ces différents procédés de mises en tension de voix et de plans différents, se construit, comme nous le montrerons par la suite, la spécificité générique de la tragédie athénienne. « Genre en conflit » selon l'expression de Nicole Loraux (1999 : 120), sans doute car il répond à la fois à une inscription civique et rituelle, sa complexification le distingue également de son « prédécesseur », le poème épique dont il reprend les protagonistes tout en inscrivant sa trame dans un nouveau dispositif. Ce faisant, la tragédie athénienne « prend ses distances par rapport aux mythes de héros dont elle s'inspire et qu'elle transpose très librement. Elle les met en question. Elle confronte les valeurs héroïques, les représentations religieuses anciennes, avec les modes de pensées nouveaux qui marquent l'avènement du droit dans le cadre de la cité » (Vernant et Vidal-Naquet 1982 : 16). Une mise à distance de l'héroïsme que les œuvres modernes de notre corpus reprendront à leur compte, le roman le mettant en tension avec l'idée d'un héroïsme du quotidien, tandis que le texte de Zambrano posera la question de l'héroïsme après la défaite.

Le changement générique, à l'image de son inscription dans « un nouveau type de spectacle » (Vernant 1982 : 13), semble participer d'une fonction critique de la tragédie, dans laquelle la dimension formelle nous semble essentielle et qui va lui permettre désormais de mettre le spectateur-citoyen face à des « apories à travailler » (Klimis 2013a : 251). Ainsi, la dynamique aporétique par le biais de laquelle Antigone et Créon sont représentés chez Sophocle[18] inspire les textes modernes dans le traitement de leurs propres problématiques. Au niveau de la représentation, la « médiation » du chœur donne « à l'action proprement dite comme une dimension en plus », puisqu'il « s'efforce » par tous les moyens de la « comprendre », « cherch[ant] les causes, s'adress[ant] aux dieux, [...] se remémor[ant] le passé, afin d'en déceler la leçon » (Romilly 2002a : 32), c'est ainsi que le chœur « offre donc à l'esprit des spectateurs des perspectives nouvelles, aussi amples dans leur contenu que l'ampleur de la forme le permettait » (*idem*). *La tumba de Antígona* choisit également d'inscrire sa (r)écriture dans un cadre réflexif.

Dans cette perspective, nous comprenons qu'en tant que « drame fictionnel » *et* « acte rituel », la « complexité de la tragédie » tienne pour Sophie Klimis à « l'importance centrale de son chœur » (2012 : 77). Jacqueline de Romilly soutient une position similaire, rappelant que « le chœur était, à l'origine, l'élément le plus

[18] Cela sera détaillé et précisé au fil de la comparaison.

important de la tragédie » (2002a : 26). Dans cette dynamique, la présence du chœur[19] s'avère un vecteur particulièrement important dans cette polyphonie, opérant sur le plan structurel, énonciatif et symbolique. De nos jours, le chœur, qualifié de « nomade » par Jean-Pierre Sarrazac, « est congédié et inexistant dans la liste de distribution de nombre de réécritures contemporaines de tragédies antiques » (2009 : 8). Si ni la (r)écriture de Bauchau, ni celle de Zambrano ne reprend le chœur antique (à part pour le railler dans le cas du roman), nous pensons que l'une et l'autre réinventent une nouvelle choralité propre à la dynamique générique qu'ils sont en train de créer. Dans un contexte d'écriture touché par l'avènement des totalitarismes, le chœur se voit néanmoins « marqué par une carcéralité, une ambition perçue comme totalisante et inquiétante puisque travaillant, pense-t-on au lissage des voix individuelles » (Fix et Toudoire-Surlapierre 2009 : 7). Dès lors, le passage du chœur à la choralité se marque par l'abandon de « l'idéalisme de l'unisson » *(idem)* dont le chœur chez les Grecs « porte la trace » *(idem)*, pour se diriger vers la polyphonie, en tant que multiplicité de voix.

2. Contre une lecture dramatique de l'*Antigonè* de Sophocle : retour à la généricité tragique

Nous souhaiterions étayer une première hypothèse selon laquelle les deux textes modernes inscrivent leur projet de (r)écritures dans une certaine compréhension du corpus tragique, qui intègre la dimension générique complexe de la tragédie athénienne. D'après nous, *La tumba de Antígona* et le roman *Antigone* prennent en quelque sorte acte de la tragédie athénienne comme genre en conflit et s'appuient sur cette compréhension pour leurs propres (re)configurations[20]. Ils s'inscrivent donc en porte-à-faux de toute une tradition herméneutique, qui a débuté avec l'interprétation de Platon et d'Aristote et leur travail respectif de réduction du rôle du chœur tragique (cf Klimis 1997 ; 2012). Elle aboutira à la réduction du genre tragique à sa dimension

[19] Nous soulignons néanmoins ici son importance non pour l'hypertrophier mais plutôt pour rétablir son rôle dans la performance tragique, étant donné l'impact de la lecture aristotélicienne qui a participé à l'amoindrir (sur ce point voir Klimis 1997 et 2012). Il convient également d'insister sur la place tenue par le chœur sous l'Athènes démocratique, au vu de sa réaffectation et de la diminution de son importance dans les autres types de tragédie. À l'époque romaine déjà, la perte d'influence se marque dans la tragédie latine par un rétrécissement de l'espace physique qui lui était dévolu (voir à ce sujet Dupont 1986 ; 1988). Le chœur perd également sa spécificité narrative, puisque la modalité narrative du chant -très rarement accordée aux protagonistes dans le théâtre athénien- devient, pour eux, de plus en plus courante (Dupont 1986 ; 1988). Par la suite, on peut noter que, dans le théâtre occidental, la tragédie dite « classique » perd pour une grande part de sa dimension rituelle, à mesure que la place réservée au chœur s'atrophie.

[20] Notre analyse s'appuie sur l'étude d'autres tragédies athéniennes, principalement *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle, *Les Phéniciennes* d'Euripide. D'autres allusions plus ponctuelles à *Œdipe Roi*, à *Œdipe à Colone*, à *Déjanire* de Sophocle ou à *Médée* et *Iphigénie* d'Euripide viendront compléter notre recherche. Nous estimons que c'est une grande partie du corpus tragique qui a inspiré les projets de María Zambrano et d'Henry Bauchau.

dramatique. Conçue dans une perspective philosophique, cette réinterprétation de la tragédie athénienne possède un très fort impact sur la réception de ce corpus, Aristote nous ayant « accoutumés à penser la cohérence de la tragédie *à l'envers de ce qu'elle était effectivement* » (Klimis 2012 : 73-74). Nous prenons ainsi Aristote pour un témoin fiable en quelque sorte :

> [...] il nous semble dès lors "évident" que le dialogue entre les protagonistes constitue la clé de voûte de toute tragédie, puisque c'est lui qui fait progresser l'action dramatique, étape par étape. Les chants du chœur sont dès lors le plus souvent perçus comme venant (inter)rompre cette belle cohérence du développement de l'action. Or, c'est la théorisation de la *Poétique* qui a fabriqué cette identification de la tragédie à une action dramatique, tout comme la nécessité que les chants du chœur se soumettent à la logique de l'intrigue [Klimis 2009a]. (Klimis 2012 : 73-74)

Aristote participe à réduire la complexité du spectacle tragique, qui réside justement dans son double aspect de « drame fictionnel » *et* d'« acte politico-rituel » et s'appuie sur « l'importance centrale de son chœur » (Klimis 2012 : 77). La réception de l'*Antigonè* de Sophocle a donc opéré une réduction du genre tragique qui repose sur cette identification entre tragédie et action dramatique.

Les lectures de Sophocle, influencées par la conception aristotélicienne de la tragédie, s'organisent principalement autour de l'épisode 2 : l'affrontement entre Antigone et Créon. L'amoindrissement du rôle dévolu à Créon, commun à la (r)écriture de Bauchau, fonctionne comme un marqueur important de distanciation face à toute une tradition de (r)écritures modernes qui fait d'*Antigonè*, « la tragédie de la résistance à la violence étatique » (Meier 1991 : 239). Cette lecture s'opère par « une sérieuse réduction du drame » *(idem)* et « au drame » (sur ce point, voir Eissen 2013). Elle hypertrophie la place occupée par le conflit entre Antigone et Créon, aux dépens d'autres scènes d'oppositions ou éléments du spectacle. Sophie Klimis résume en ces termes une réception courante de la pièce, qui découle de ce parti pris : « Dans leur immense majorité, [les multiples interprétations "modernes" de l'*Antigonè* de Sophocle] ont en effet pour caractéristique commune de poser Antigone *contre* Créon ou Créon *contre* Antigone. Entre les deux personnages, il faudrait choisir (*krinein*) : la "famille" ou "l'état", "l'individu" ou la "société", la "liberté" ou la "tyrannie" » (2004 : 63). Comme l'explique la philosophe, « ce type de rapport entre le spectateur et la fiction est sous-tendu par la dichotomisation "moderne" : pour s'identifier, il faut nécessairement choisir, en discriminant entre "bon" et "mauvais" » (Klimis 2004 : 64-65)[21]. Pour nous, ce type de lecture résulte justement de ce mouvement d'hypertrophie de l'action aux dépens de l'implication du chœur. Cette réflexion nous permettra d'illustrer une fois encore l'importance du contexte discursif

[21] Et comme l'explique plus précisément Sophie Klimis, « Reformulée du point de vue des affects, cette théorie de l'identification a souvent été attribuée à Aristote, qui met effectivement en évidence dans sa *Poétique* le rôle central de la terreur (*phobos*) et de la pitié (*eleos*). L'interprétation "moderne" d'Aristote croit alors entendre : il y a des personnages "terrifiants" (le "méchant", donc Créon) et il y a des personnages "pitoyables" (la "bonne" Antigone). Répartition dualiste des rôles » (Klimis 2004 : 64-65).

pour la compréhension d'une œuvre, ainsi que l'outil précieux que constitue le *close reading*. *La tumba de Antígona* et le roman de Bauchau s'inscriront en porte-à-faux de cette relecture, en choisissant justement de s'inscrire dans le temps long de l'avant (Bauchau) et de l'après (Zambrano) conflit, dénouant les enjeux de cette dramaticité en route vers un *climax*.

Partant d'une lecture, que nous estimons plus proche du sens produit initialement, puisque remise dans son contexte de représentation, nous interrogerons ensuite la postérité de ces différents éléments, voire leurs déplacements dans les procédés de (re)configurations génériques, intertextuelles et compositionnelles des projets modernes. Afin de retrouver la complexité générique de la tragédie athénienne au cœur des projets de (r)écriture moderne, notre analyse s'appuiera sur des éléments clés de la pièce de Sophocle qui participent de son inscription dans le genre de la tragédie athénienne : l'analyse des chants du chœur, la prise en compte de l'ensemble de la pièce, de sa structure et de son rythme et enfin le rôle réflexif du chœur dans les parties dialoguées. La réhabilitation d'éléments formels, sémantiques et structurels, permettra d'interroger une interprétation courante de la pièce de Sophocle, tributaire de l'interprétation générale et *a posteriori* qui a été faite du genre de la tragédie.

2.1. De l'*expositio* (*prologos* et *parados*) à la mise en perspective méta-réflexive (*stasima* 1 et 2)

Les deux séquences du *prologos* et de la *parodos* sont introductives[22].Elles remplissent une fonction plus proprement diégétique, qui contraste avec la dimension méta-réflexive des deux premiers chants qui les accompagnent. La pièce débute *in medias res* par un tête-à-tête en dehors du palais entre Antigone et Ismène. Le *prologos* jette littéralement le spectateur en plein cœur de l'action, remplissant clairement une fonction d'exposition[23]. Ce prologue, associé à la *parodos*, inscrit la tragédie dans un contexte mythologique plus large, celui de la lignée des Labdacides et de la malédiction qui la marque. De la même façon, la *parodos*, ce premier chant dansé, qui accompagne l'entrée du chœur sur scène, remplit ici une fonction analogue d'exposition. Elle rappelle les récents déboires connus par la ville de Thèbes. Celle-ci a été touchée par un assaut étranger au contour de guerre civile, puisqu'il a été conduit par Polynice contre sa ville natale. Si la *parodos* fustige le rôle joué par Polynice, elle se clôt toutefois sur un espoir de paix : le chœur enjoint Thèbes

[22] Nous reconnaissons également une fonction importante au *prologos* dans la construction des effets de sens de la pièce, sur laquelle nous revenons (cf. *infra.* p.407 et *sqq*.).
[23] Sophocle a abandonné la pratique de la « trilogie filée » qui aurait pu libérer cette première scène de l'obligation de rappel des événements passés. La trilogie filée s'assignait un même « sujet » pour trois tragédies. Les *Choéphores* d'Eschyle, déclinaison de pièces autour du destin d'une même famille, les Atrides, l'illustre bien.

à jouir de sa victoire et à se tenir « loin des combats » (ἐκ μὲν δὴ πολέμων ; v. 150). Dans ces deux premières séquences, la tragédie s'illustre donc par la pléthore d'informations qu'elle dispense au spectateur.

Le prologos fournit également une première problématisation des enjeux de la pièce, dans la manière dont est évoquée la lignée des Labdacides. Le fait que la pièce s'ouvre sur la confrontation des deux sœurs met aussi à jour des tensions qui seront présentes tout au long de la pièce. Le décor semble posé grâce à ces deux premières séquences. Se tisse ensuite ce qui forme le nœud de l'*Antigonè* sophocléenne, en vertu de l'intrication générique propre à la tragédie athénienne. Plus spécifiquement, le ressort repose ici, si l'on suit la lecture de Cornélius Castoriadis, sur le fait que Créon et Antigone « se caractérisent par une *hubris* résidant dans leur "penser solitaire/solipsiste" (*monos phronein*) » (1999 : 26, cité ici par Klimis 2013b : 13). L'ensemble du dispositif théâtral et sémantique a alors pour but de placer les deux protagonistes, Antigone et Créon, sur le même plan. Dans les interventions du chœur sophocléen, s'égrènent les indices d'une interprétation qui ne donnerait entièrement raison ni à Antigone ni à Créon, mais au contraire mettrait leur positionnement respectif en regard l'un de l'autre. D'autres composantes de la performance étayent cette représentation où les deux protagonistes principaux sont « a-polis » et « foncièrement inciviques » (Castoriadis 1999 : 26-27, cité dans Klimis 2013a : 246). Cette interprétation montre la nécessité d'assouplir l'opposition entre Antigone et Créon en apparence inconciliable et qui est au cœur de nombreuses lectures modernes. Elle s'appuie, selon Sophie Klimis sur une forme de pensée particulière qui « se caractérise par le fait d'envisager tout le réel en termes d'opposés/complémentaires. C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'une opposition stricte, mais d'une opposition où chaque terme renferme en lui quelque chose du terme opposé » (Klimis 2003 : 303-304)[24].

Dans le cas plus précis de l'*Antigonè*, l'*hubris* dénoncée par la tragédie, « c'est la logique binaire de la dichotomie, en tant qu'elle empêche de prendre en considération le point de vue contradictoire de l'autre et de se laisser réciproquement transformer par cette rencontre » (Klimis 2004 : 65). C'est en ce sens que, dans la tragédie sophocléenne, Créon et Antigone seraient tous deux, comme nous allons le montrer en détaillant la pièce, coupables d'*hubris*. Ce travers a déjà été annoncé dans les deux premiers *stasima* comme une possibilité de se comporter pour l'homme. Dans cette perspective, les deux premiers *stasima* deviennent programmatiques pour comprendre l'ensemble du spectacle. Nous essayerons, comme le propose Sophie Klimis, de « redonner à la suite des chants choraux son rôle structurant en tentant de comprendre l'action construite par les dialogues des protagonistes *à partir des chants*

[24] Cela se rattache plus précisément à la logique de l'ambivalence sur laquelle nous reviendrons en cours d'analyse.

du chœur, et non l'inverse » (2012 : 74). Nous citons des extraits du premier *stasima* dans la traduction proposée par Sophie Klimis :

πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀν- 332 θρώπου δεινότερον πέλει. 333[...]. καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν 353 φρόνημα καὶ ἀστυνόμους ὀργὰς ἐδιδάξατο καὶ δυσαύλων	*Nombreux sont les êtres terribles (terrifiants et extraordinaires), mais aucun ne l'est plus que l'humain [...]. Langage articulé, pensée agitée comme le vent, pulsions qui dressent les lois dans les cités : il se l'est appris à lui-même.* (v. 332-333 et 353-355, Klimis, 2013a : 246)

Prononcées par une même instance dans une tonalité énonciative similaire, les paroles du chœur dans les deux *stasima* pourraient *a priori* paraître inconsistantes dans leur enchaînement. Alors même que des similitudes lexicales laissent à penser que les deux chants se font écho l'un à l'autre, ce rappel, dans un même temps « détruit toute cohérence possible, car un chant contredit l'autre » (Klimis 2007 : 3). En effet, poursuit Sophie Klimis, « après que le premier *stasimon* ait exalté l'activité et la puissance de l'humain, le second chante exactement le contraire : sa passivité et sa faiblesse » (*idem*) :

Strophe I	*Strophe I*
εὐδαίμονες οἷσι κακῶν ἄγευστος αἰών. οἷς γὰρ ἂν σεισθῇ θεόθεν δόμος, ἄτας οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἕρπον· 585 ὅμοιον ὥστε ποντίαις οἶδμα δυσπνόοις ὅταν Θρήσσαισιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμῃ πνοαῖς, κυλίνδει βυσσόθεν κελαινὰν θῖνα καὶ 590 δυσάνεμοι, στόνῳ βρέμουσι δ᾽ ἀντιπλῆγες	*Heureux ceux qui, dans leur vie, n'ont pas goûté au malheur ! Quand les dieux ont une fois ébranlé une maison, il n'est point de désastre qui n'y vienne frapper les générations tour à tour.* *On croirait voir la houle au grand large, quand, poussée par les vents de Thrace et par leurs brutales bourrasques, elle court au-dessus de l'abîme marin et va roulant le sable noir qu'elle arrache à ses profondeurs, cependant que, sous les rafales, les caps heurtés de front gémissent bruyamment.*

Dans ce second chant, l'antistrophe renforce encore l'exploration de la destinée malheureuse de l'homme, « en évoquant le poids du destin dans la famille des Labdacides, le chœur fait de l'humain un être totalement agi par sa généalogie, elle-même jouet de la fatalité envoyée par le divin » (*idem*) :

Antistrophe I	*Antistrophe I*
ἀρχαῖα τὰ Λαβδακιδᾶν οἴκων ὁρῶμαι πήματα φθιτῶν ἐπὶ πήμασι πίπτοντ᾽, 595 οὐδ᾽ ἀπαλλάσσει γενεὰν γένος, ἀλλ᾽ ἐρείπει θεῶν τις, οὐδ᾽ ἔχει λύσιν. νῦν γὰρ ἐσχάτας ὕπερ ῥίζας ὃ τέτατο φάος ἐν Οἰδίπου δόμοις, 600 κατ᾽ αὖ νιν φοινία θεῶν τῶν νερτέρων ἀμᾷ κόνις λόγου τ᾽ ἄνοια καὶ φρενῶν ἐρινύς.	*Ils remontent loin, les maux que je vois, sous le toit des Labdacides, toujours, après les morts, s'abattre sur la suivante : pour les abattre,* *Un dieu est là qui ne leur laisse aucun répit. L'espoir attaché à la seule souche demeurée vivace illuminait tout le palais d'Œdipe,* *et voici cet espoir faucha à son tour ! Il a suffi d'un peu de poussière sanglante offerte aux dieux d'en bas, provoquant des mots insensés et un délire furieux !*

Cette lecture s'appuie sur l'emploi différencié du terme *deinos* dans les deux premiers *stasima*, jouant sur les potentialités, proches de la contradiction du terme (rapporté

dans Klimis 2004 : 67 et *sqq*.). Ces deux chants présentent la *deinotès* de l'homme, ils présupposent la capacité humaine à se choisir une nature (qui devient dès lors *sur-nature*, selon Sophie Klimis et par là même un destin). L'analyse de Sophie Klimis part de la définition que Castoriadis fait de cette *deinotès* humaine : « est *deinos* celui qui provoque à juste titre la terreur, la peur, la frayeur-terrible, terrifiant, dangereux. De là on est amené par l'une des plus belles productions de sens du grec à : extraordinairement fort, puissant, étonnant, admirable, et probablement aussi étrange » (Klimis 2004 : 67). L'homme y est présenté successivement comme capable du meilleur comme du pire, puisqu'il « fait tantôt le bien, tantôt le mal » (σοφόν τι τὸ μηχανόεν τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ᾽ ἔχων / τοτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ᾽ ἐπ᾽ ἐσθλὸν ἕρπει, v. 365-366). Le premier *stasimon* évoque la *deinotès* de l'homme, où ce dernier devient « l'être tel qu'il n'existe pas de plus terrible, parce que rien de ce qu'il fait [...] ne peut être attribué à un don "naturel". Le *ti estin* de l'homme, qui s'exprime et se développe à travers ses différents attributs, est l'œuvre de l'homme lui-même » (2004 : 67). Comme l'explique Klimis, la *deinotès* de l'homme est donc liée à sa nature particulière : « Terrifiant, l'homme l'est donc en tant qu'il est un être extra-ordinaire, au sens étymologique du terme, [...] parce que sa nature à lui est en réalité une "sur-nature". Elle ne lui a pas été donnée, mais il se la donne à lui-même en l'inventant » (2004 : 68). C'est donc le chœur, qui dévoile la potentialité terrifiante-extraordinaire de l'humain à se choisir une destinée et invite à une lecture non dichotomique du spectacle en cours. Comme le rappelle Jean-Pierre Vernant, dans la tragédie, c'est au niveau de l'ensemble que se noue les significations : « La solution du drame échappe [aux héros] » et n'est « jamais donnée par le héros solitaire » (in Vernant et Vidal-Naquet 2006 : 7). La clé de lecture offerte par le chœur prend le contre-pied des interprétations habituelles, qui sont elles, influencées par la théorisation de la *Poétique*. Dans la perspective discursive et comparative qui est la nôtre, nous proposons de poursuivre l'analyse du « penser seul » (*monos phronein*), cette démesure commune aux deux personnages principaux par l'étude d'éléments énonciatifs et discursifs : la macrostructure de la pièce, l'empreinte de la rhétorique et de l'interdiscours politique, l'utilisation de l'ironie et les procédés de discrédit de l'interlocuteur (ironie, infantilisation, métaphorisation animale), ainsi que plus loin dans l'analyse, l'usage du duel grec et des pronoms possessifs.

2.2. L'argument structurel : « la mort d'Antigone, la tragédie de Créon ? »

De nombreuses interprétations modernes de l'*Antigonè* se fondent sur l'étude d'un seul épisode, la fameuse « scène des lois », jugée emblématique. Nous souhaiterions élargir cette perspective, en menant une analyse plus proprement macrostructurelle, afin de montrer que c'est bien l'ensemble du dispositif tragique qui s'éclaire, lorsqu'on le met en relation avec les deux premiers *stasima*. Cela

s'inscrit plus largement dans l'étude de la mise en intrigue, qui ne se contente pas de mentionner les éléments et épisodes présents dans la (r)écriture d'un mythe, mais qui englobe aussi la façon dont ces éléments sont configurés et mis en réseaux dans l'ensemble du texte. L'analyse fait donc partie de l'étude plus générale de la mise en discours des (r)écritures, dépendante de la notion de généricité, qui la détermine en partie. Bien qu'elle suive le schème de construction globale des tragédies athénienne, la pièce de Sophocle lui imprègne toutefois une dynamique particulière. En jouant des aménagements tolérés par le genre, la pièce présente par exemple une accélération après la disparition de scène de son héroïne éponyme. La pièce subit une coupure après qu'Antigone a été enfermée dans son tombeau, suite au vers 943, soit environ les deux tiers de la tragédie. Juste après la disparition d'Antigone lors du quatrième épisode, a lieu une accélération de l'action qui précipite le second protagoniste, Créon, vers son destin. Or, contrairement à d'autres pièces qui adoptent une coupure similaire, comme les *Trachiniennes* ou *Ajax* de Sophocle, *Antigonè*, au contraire ne rompt pas « l'unité de la pièce » car « le drame déchaîné par l'édit de Créon », dont la mort d'Antigone n'est que la première répercussion, « se poursuit jusqu'à ses ultimes conséquences » (Masqueray 1922 : 561). Le mouvement que le *khorosdidaskalos* instaure dans sa pièce, sa dynamique, participe donc au sens de celle-ci. On pourrait, à son propos, parler comme Jean-Michel Adam de « dimension configurationnelle » qui recouvre la « macrostructure sémantique d'un texte » (1984 : 17). Or, on se rend compte que la structuration, la répartition des répliques et la présence sur scène des personnages, mettent de l'avant Créon, contrairement aux interprétations habituelles de cette pièce.

Cela n'est pas sans soulever un certain paradoxe, qui pousse certains critiques à affirmer que « la mort d'Antigone » serait en fait « la tragédie de Créon », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Jean Bollack (1999) ou que « le héros de la pièce qui s'appelle Antigone » serait en réalité Créon, « présent implicitement dès le prologue par son décret qui déclenche l'action, jusqu'à l'*exodos* qui le montre écrasé par les conséquences de sa conduite » (Ronnet 1993 : 27).

Le recours aux interventions et chants du chœur rééquilibre cette vision, sans amoindrir la portée des deux derniers tiers de la tragédie sur sa compréhension globale. L'examen des répliques du chœur révèle une inégalité de traitement face aux deux protagonistes, qui se matérialise dans le discours. Suite à la condamnation à mort du personnage d'Antigone, les vers du coryphée expriment de la compassion, bien que son discours conteste ailleurs à plusieurs reprises le bienfondé de l'action d'Antigone[25] :

[25] Voir l'analyse de Sophie Klimis du quatrième *stasimon*, qui met très subtilement en parallèle le destin d'Antigone avec celui d'autres personnages mythologiques (2004, 100 et *sqq.*).

νῦν δ᾽ ἤδη ᾽γὼ καὐτὸς θεσμῶν
ἔξω φέρομαι τάδ᾽ ὁρῶν ἰσχειν δ᾽
οὐκέτι πηγὰς δύναμαι δάκρυ
τὸν παγκοίτην ὅθ᾽ ὁρῶ θάλαμον
τήνδ᾽ Ἀντιγόνην νύτουσαν. (v. 801-805)

Mais me voici à mon tour entraîné à l'oubli des lois par le spectacle offert ici même à mes yeux; et je n'ai déjà plus la force d'arrêter le flot de mes larmes, quand je vois là Antigone se diriger vers le séjour où vont dormir tous les humains.

Le contraste est frappant avec le discours du chœur dans le dernier épisode (où le serviteur rapporte à Créon la catastrophe du double suicide de son fils Hémon et de sa femme). Ces vers ne portent aucune trace d'empathie à l'égard de Créon et c'est même Eurydice qui y est qualifiée de malheureuse : « γυνὴ τέθνηκε, τοῦδε παμμήτωρ νεκροῦ, / δύστηνος, ἄρτι νεοτόμοισι πλήγμασιν. » (v.1282-3) (*Ta femme est morte, la mère de ce mort – mère au plein sens du mot! La malheureuse vient de choir sous un nouveau coup du fer*). De même, l'*exodos*, cette scène finale qui met en scène la sortie du chœur après son dernier chant, intègre la plainte endeuillée du roi. Celle-ci s'articule, de manière singulière, autour d'une auto-lamentation de Créon sur son sort, reçue avec distance par le chœur :

οἴμοι,
ἔχω μαθὼν **δείλαιος·**
- Hélas! Oui, j'ai compris enfin, ***malheureux***! (v.12771-72)

οἴμοι,
κακὸν τόδ᾽ ἄλλο δεύτερον βλέπω τάλας.
- Misérable, quel est le sort, le sort qui m'attend désormais? (v.1294-95)

δείλαιος ἐγώ, αἰαῖ,
δειλαίᾳ δὲ συγκέκραμαι δύᾳ. (v.1310-11)
- Malheureusement, je plonge, hélas! au fond du plus malheureux des destins.

ὦ μέλεος (v.1319)
- Moi, malheureux !

Ce *kommos*, plainte qui mêle habituellement les paroles du chœur et des acteurs, fait pendant à celui prononcé par Antigone au moment de se retirer dans son tombeau. Il offre surtout un contraste saisissant dans l'implication affective du chœur. Ni le coryphée ni le messager ne participe à la plainte. Personne ne s'émeut du sort de Créon. Les réactions provoquées par son discours au moment du *kommos* de Créon, qui devrait normalement être un moment de grande émotion, l'attestent. Celles du héraut relèvent de la simple constatation :

Κρέων
ὦ κακάγγελτά μοι
προπέμψας ἄχη, τίνα θροεῖς λόγον; αἰαῖ,
ὀλωλότ᾽ ἄνδρ᾽ ἐπεξειργάσω.
τί φής, παῖ; τίν᾽ αὖ λέγεις μοι νέον,
αἰαῖ αἰαῖ, 1290
σφάγιον ἐπ᾽ ὀλέθρῳ
γυναικεῖον ἀμφικεῖσθαι μόρον;

Ἐξάγγελος
ὁρᾶν πάρεστιν· οὐ γὰρ ἐν μυχοῖς ἔτι.

Créon
Ô toi qui viens m'apporter de si douloureuses nouvelles, quel langage me tiens-tu là ?
Las ! c'est un mort que tu achèves !...
Que dis-tu mon garçon ? Quelle est donc cette mort nouvelle –las ! hélas ! –, cette mort d'un femme égorgée, qui vient, pour ma ruine, servir de pendant à une autre mort ?
Le serviteur
Tu peux voir par toi-même : elle n'est plus dans le fond du palais.

Les réactions du coryphée, exemptes de compassion, adoptent pour leur part une

tonalité gnomique qui réduit la déclamation à sa portée la plus générale, désingularisant celui qui la prononce :

Κρέων
ἴτω ἴτω,
φανήτω μόρων ὁ κάλλιστ᾽ ἔχων
ἐμοὶ τερμίαν ἄγων ἁμέραν 1330
ὕπατος· ἴτω ἴτω,
ὅπως μηκέτ᾽ ἄμαρ ἄλλ᾽ εἰσίδω
[...]

Χορός
μή νυν προσεύχου μηδέν· ὡς πεπρωμένης 1337
οὐκ ἔστι θνητοῖς συμφορᾶς ἀπαλλαγή.

Créon
- Ah !, quelle vienne donc, qu'elle vienne, qu'elle apparaisse, la plus belle des morts, celle qui sera la fin de ma vie, le suprême bien ! Qu'elle vienne, qu'elle vienne ! Que jamais plus je ne revoie un lendemain ! [...]

Le coryphée
Va, ne fais point de vœu. Lorsque c'est le Destin qui frappe, nul mortel ne peut se libérer du malheur.

Le roi ne semble guère attirer la sympathie des autres personnages présents, ni même la compassion du chœur. Pis, l'énonciation généralisante et le présent gnomique, utilisés dans la réponse à cette proclamation du malheur renvoient le roi au destin de tout mortel, tel qu'il avait été chanté dans le second *stasimon*. Tout dans l'attitude du chœur présuppose le retrait face à Créon. Le fait que cette sentence du coryphée suive de si près la chute de Créon, sans être accompagnée de l'expression compatissante du chœur, laisse à penser dans la logique d'une réception empathique à l'œuvre dans la représentation tragique, une flagrante inégalité dans le traitement des personnages. L'implication affective du chœur renverse une logique dramatique qui place Créon au centre du spectacle, renforçant la clé de lecture proposée par les deux premiers *stasima*. On peut y voir un exemple de la dimension réflexive particulièrement importante des chants du chœur dans l'ensemble de cette pièce de Sophocle. Plus que dans d'autres pièces sur les Labdacides[26], le rôle du chœur infléchit par ses réactions le sens à donner au spectacle en cours. L'assemblée de vieillards ne prend pas une part directe à l'action. La commentant, elle la met toutefois en perspective. Son rôle nous semble donc bien plus méta-réflexif que proprement diégétique.

La manière dont se clôture la tragédie, le genre trouve paradoxalement son *climax* dans la chute des héros, invite également à envisager les deux personnages principaux et leur destin parallèlement : « Le dénouement d'Antigone fait apparaître les deux faces de la catastrophe tragique, la mort vivante et la vie morte. Tragédie du double destin, elle se referme sur deux éprouvantes symétries inversées » (Fraisse 1967 : 154). Dans cette configuration structurelle, le suicide d'Hémon et celui d'Eurydice marquent la mort symbolique de Créon. Ces événements viennent en quelque sorte redoubler la mort physique d'Antigone, en la renforçant dans un effet

[26] Voir à ce sujet notre analyse des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle (infra. p. 364 et *sqq.*) où le chœur de femmes occupe un rôle dramatique central. La comparaison avec le roman *Antigone* de Bauchau montrera comment celui-ci réassigne à son héroïne des fonctions diégétiques occupées par le chœur chez Eschyle, alors que son dialogue avec le chœur sophocléen se noue, lui, essentiellement à un niveau réflexif et méta-poétique.

de tension tragique. Cette seconde fin fait alors pendant à la mort d'Antigone : « Créon, à qui la nuit complète est refusée, qui gémit vers la mort inatteignable, n'est, comme le dit le messager, qu'un "cadavre animé" (v. 1167). Il subit la peine qu'il avait infligée à Antigone » (Fraisse 1967 : 154).

La fin de la pièce examine les conséquences des actions de Créon, que le coryphée prend soin de mettre en lien avec le sort d'Antigone. Ce dernier se contente de tirer une conclusion générale sur la totalité du drame, condamnant l'action des deux personnages. L'appellation μεγάλοι, traduite par les « orgueilleux » au pluriel, montre que la sentence s'applique aussi à Antigone :

> πολλῷ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας
> πρῶτον ὑπάρχει. χρὴ δὲ τά γ᾽ εἰς θεοὺς
> μηδὲν σεπτεῖν. μεγάλοι δὲ λόγοι
> μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων
> ποτίσαντες
> γήρᾳ τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν. (v. 1347-1353)
>
> *La sagesse est de beaucoup la première des conditions du bonheur. Il ne faut jamais commettre d'impiété envers les dieux. Les orgueilleux voient leurs grands mots payés par les grands coups du sort, et ce n'est qu'avec les années qu'ils apprennent à être sages.*

De ce fait, Créon, malgré son omniprésence sur scène et la structuration de la pièce qui le met en avant, ne vole pas la vedette à Antigone. La tragédie privilégie le personnage Créon d'une façon structurelle et Antigone du point de vue du chœur, invitant donc à envisager ces deux personnages et leurs malheurs sur un même plan. C'est la très vive empathie du chœur envers Antigone qui fait d'elle l'héroïne principale de la pièce, alors même que Créon s'avère, dramatiquement parlant, plus présent sur scène. La tragédie ne fait donc pas seulement appel à des éléments rationnels et compositionnels pour construire ses significations, mais se fonde aussi sur une logique de l'émotionnel. Dans celle-ci, le chœur tant dans ses réactions chantées que déclamées (dans la bouche du coryphée) s'avère être un vecteur essentiel.

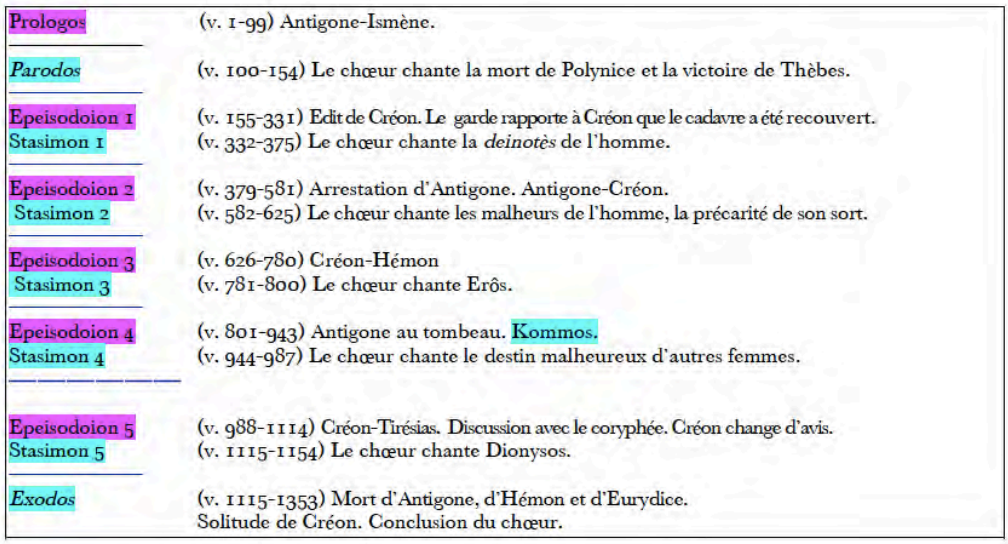
La configuration compositionnelle, couplée à l'analyse des réactions du chœur et de certaines de ses interventions chantées, a montré l'importance de sortir d'une lecture dichotomique qui met simplement en avant l'opposition entre les personnages principaux. Alors que la majorité des interprétations se centrent, voire se focalisent uniquement, sur le second épisode Antigone *versus* Créon, nous souhaiterions parcourir l'ensemble de la pièce dans la perspective de l'*hubris* dénoncés par les chants du chœur. Nous analyserons ce « penser seul » reproché aux personnages principaux, en tant qu'il contraste avec l'attitude prônée par les personnages secondaires. À l'inverse des personnages secondaires « qui montrent la voie à suivre » en exaltant « la phronèsis », cette « intelligence pratique, comme capacité d'apprendre par le discours de l'autre », les protagonistes principaux n'actualisent

pas cette capacité qu'eux aussi possèdent et basculent dans la démesure (Klimis 2004 : 65-66, qui suit ici l'hypothèse formulée par Castoriadis). Toutefois, notre perspective comparative requiert que les différentes études s'organisent principalement à ce moment de l'analyse autour des épisodes qui mettent en scène Créon. La quasi-indifférence des œuvres modernes face à cette figure ne lui octroie plus, comme dans la tragédie de Sophocle, le statut d'interlocuteur privilégié face à Antigone. La comparaison aurait été vide de son terme, si nous avions placé Créon en tant que tel face aux (r)écritures modernes. C'est pourquoi nous avons donc choisi de faire figurer les réalisations discursives qui dénoncent le *monos phronein* chez ce personnage au niveau de l'analyse de la tragédie (certains points particuliers de dialogue entre les œuvres modernes et la représentation de ce personnage interviendront directement lors des analyses consacrées à *La tumba de Antígona* et à *Antigone*). Dans tous les cas, ce n'est pas tant la figure même de Créon qui intéresse notre analyse que la dynamique que sa représentation imprègne à l'ensemble de la pièce. Les différentes scènes reprises par les intertextes modernes, qui s'organisent plus spécifiquement autour d'Antigone, seront analysées dans le cadre de cette comparaison. Le dialogue mené entre *Antigonè* de Sophocle et les (r)écritures modernes montrera également que *La tumba de Antígona* et le roman *Antigone* ne se contentent pas de reprendre des éléments empruntés à la figure sophocléenne mais répondent à certains enjeux présents dans l'ensemble de la pièce (*le monos phronein*) ou dans les autres *stasima* (l'importance de l'Éros et son rapport avec l'Hadès). C'est pourquoi les études de la représentation d'Antigone suivront ensuite un chemin différent, engageant un dialogue terme à terme avec les deux œuvres modernes.

2.3. Dynamique agônistique et empreinte de la rhétorique

Un élément imprime son rythme à l'*Antigonè* sophocléenne : il s'agit des nombreuses confrontations (*agôn* en grec) entre les personnages. Emprunté à l'art de la joute oratoire, « l'*agôn,* qui se prête aux scènes de dispute, est caractérisé par l'alternance de deux longues tirades suivies d'un échange rapide, vers à vers, appelé stichomythies » (Hubert 1992 : 25). Dans *Antigonè,* ces moments d'affrontement verbaux sont essentiels à la fois pour le rythme, la progression et le sens de la pièce. Si l'herméneutique de l'*Antigon*e sophocléenne privilégie l'opposition entre Antigone et son oncle, force est de constater que cette confrontation est loin d'être la seule. Cette dernière s'inscrit dans la lignée de plusieurs autres, la pièce s'ouvrant, nous l'avons dit, sur une scène de ce type. Chacune des scènes de confrontation montre les héros dans un rapport aux autres, toujours conflictuel. Ces épisodes soulignent ce qu'Antigone et Créon ont en commun dans la façon de traiter leurs proches : leur obstination et leur refus d'un véritable dialogue. La récurrence de ces scènes

imprègne la dynamique sémantique de l'ensemble, leur augmentation dans la partie centrale montre leur importance dans l'atteinte d'un climax dramatique. Le schéma suivant résume l'articulation de la pièce et marque l'alternance des passages chantés (*en rose*) ou parlés (*en bleu*).



Prologos	(v. 1-99) Antigone-Ismène.
Parodos	(v. 100-154) Le chœur chante la mort de Polynice et la victoire de Thèbes.
Epeisodoion 1	(v. 155-331) Edit de Créon. Le garde rapporte à Créon que le cadavre a été recouvert.
Stasimon 1	(v. 332-375) Le chœur chante la *deinotès* de l'homme.
Epeisodoion 2	(v. 379-581) Arrestation d'Antigone. Antigone-Créon.
Stasimon 2	(v. 582-625) Le chœur chante les malheurs de l'homme, la précarité de son sort.
Epeisodoion 3	(v. 626-780) Créon-Hémon
Stasimon 3	(v. 781-800) Le chœur chante Erôs.
Epeisodoion 4	(v. 801-943) Antigone au tombeau. Kommos.
Stasimon 4	(v. 944-987) Le chœur chante le destin malheureux d'autres femmes.
Epeisodoion 5	(v. 988-1114) Créon-Tirésias. Discussion avec le coryphée. Créon change d'avis.
Stasimon 5	(v. 1115-1154) Le chœur chante Dionysos.
Exodos	(v. 1115-1353) Mort d'Antigone, d'Hémon et d'Eurydice. Solitude de Créon. Conclusion du chœur.

2.4. Ironie, infantilisation et métaphorisation animale : l'interlocuteur discrédité

Il est bon de le rappeler, Thèbes représente dans la tragédie une cité fictive. Cette dernière est censée donner à penser au citoyen athénien, destinataire du spectacle, son propre rapport à la cité. Dans cette fictionnalisation, le lien qui unit Thèbes à la cité démocratique n'a toutefois rien de mimétique mais relève plutôt, selon l'image de Pierre Vidal-Naquet, d'un miroir brisé. Le spectacle tragique ne représente jamais, à l'exception des *Perses* d'Eschyle, d'événements avec lequel le citoyen pourrait établir un rapport direct avec son propre contexte historique. Les configurations ou situations que le spectacle tragique porte à la scène ont pour particularité de *mettre en crise* « les significations imaginaires axiales de la démocratie » (Klimis 2013a : 9).

Si Créon n'a de cesse de se poser en défenseur de la cité et de son ordre, les modalités de son discours, tout comme le lien qu'il est possible d'établir avec l'interdiscours politique de l'époque montre que la pièce dresse en lui le portrait inverse d'un bon dirigeant, dans une vision qui serait celle du spectateur citoyen. En premier lieu, la façon dont Créon prend seul ses décisions, sans faire appel aux jugements d'autrui, renvoie, dans l'imaginaire du spectateur athénien, à une figure de tyran. L'édit lui-même ne semble pas en cause et « la raison [que Créon] invoque est juste et même anticipée et partagée par le chœur » puisque « la *parodos* toute entière

n'était que l'évocation de Polynice comme ennemi de la cité de Thèbes, sans équivoque possible » (Klimis 2008 : 78). Or, la décision d'enterrer Polynice, le roi l'a prise seul. Dès son entrée sur scène, Créon convoque des personnages qui n'assument plus de rôle politique au sein de la cité, une assemblée de vieillards du chœur à qui il annonce son édit. Créon se pose d'emblée comme seul décideur. La première scène dans laquelle il apparaît forme donc un reflet déformé de ce qui représente une bonne et juste manière de prendre une décision :

> Cet édit (*kèrugma*) est donc un acte effectif et individuel, résultat du seul *phronein* de Créon, et non pas le fruit d'une concertation collective. [...] Telle est donc la première ambiguïté de Créon : il a érigé en loi pour tous (*nomos*) ce qui n'est qu'un contenu de pensée individuel (*phronèma*). (Klimis 2008 : 78).

Comme l'explique Sophie Klimis : « l'erreur de Créon est donc, [...] qu'il n'est pas engagé dans un processus de confrontation avec de multiples *phronèmata*, ce qui constituerait la seule justification de la validité de sa loi (*nomos*) » (Klimis 2008 : 78-79). La suite de la pièce mettra en scène en question son édit lors des scènes qui l'opposent à d'autres personnages. Tenant sans cesse le même discours, Créon s'appuie tout au long de la pièce sur la même distinction dichotomique entre « ami » et « ennemi » : οὔτοι ποθ᾽ ούχθρός, οὐδ᾽ ὅταν θάνῃ, φίλος (*L'ennemi même mort n'est jamais un ami* ; vers 522*)*. Cette distinction, le roi l'applique même aux défunts, ne tenant pas compte de la limite qui sépare le monde des vivants et des morts. Il bafoue les limites de son pouvoir, en appliquant son édit au cadavre de Polynice, erreur dont le pendant sera de traiter Antigone comme si elle était déjà morte, en l'enterrant vivante. Car la mort que Créon destine à Antigone outrage les dieux, comme le rappelle Tirésias aux vers 1058-1071 :

> ἀνθ᾽ ὧν ἔχεις μὲν τῶν ἄνω βαλὼν κάτω
> ψυχήν τ᾽ ἀτίμως ἐν τάφῳ κατῴκισας,
> ἔχεις δὲ τῶν κάτωθεν ἐνθάδ᾽ αὖ θεῶν
> ἄμοιρον, ἀκτέριστον, ἀνόσιον νέκυν.
>
> Tu payeras ainsi le crime d'avoir précipité des vivants chez les morts, d'avoir donné à une vie humaine le cadre outrageux d'une tombe, alors qu'en même temps tu retiens sur la terre un mort qui appartient aux dieux, des offrandes, des rites qui lui restent dus.

Cela révèle en outre le caractère figé d'une pensée qui « échappe à l'agitation et au trouble nécessaires au développement de la pensée (*phronèma anemoen*) » (Klimis 2008 : 78). La multiplication des scènes d'*agôn*, tout comme la diversité des interlocuteurs accentuent encore le caractère monolithique de la position de Créon. Tout est mis en place pour prévenir le roi de l'iniquité de sa position.

Les prises de paroles de Créon instaurent peu à peu l'idée qu'il serait le seul interlocuteur valable. La première fois où le coryphée le contredit, Créon lui reproche sa vieillesse : « μὴ ᾽φευρεθῇς ἄνους τε καὶ γέρων ἅμα.» (*et prends garde de te montrer aussi fou que tu es vieux.*) Ignorant l'avis du coryphée, Créon délégitime sa parole. Il

s'instaure dès lors par sa faute un climat de peur, peu propice à la discussion. Cette stratégie de dévaluation se poursuit dans l'épisode 2 (scène d'opposition entre Créon et Antigone), où le roi utilise une métaphore particulière : « σμικρῷ χαλινῷ δ᾽ οἶδα τοὺς θυμουμένους / ἵππους καταρτυθέντας· οὐ γὰρ ἐκπέλει » (*Ne voit-on pas un simple bout de frein se rendre maître d'un cheval emporté ?*) Cela fait appel à une conception générale de la jeune fille avant le mariage :

> Les filles, et parmi elles les prépubères, sont souvent désignées collectivement par des noms d'animaux, on les appelle des ourses, pouliches, des "taures". [...] L'idée qu'en *parthenos* se cache un animal sauvage qui n'a pas encore été soumis au processus de civilisation correspond bien à l'idée que les Grecs se font de l'évolution du féminin. Le dompteur du féminin sauvage, c'est le mari ; c'est en prenant la *parthenos* chez lui comme épouse qu'il la civilise. (Brulé 2001 : 80)

L'utilisation d'une telle image n'est pas anodine : « Tel est l'enjeu de la métaphorisation animale : refuser à autrui la capacité du *phronein*, et par là, le rejeter hors des limites de la vie politique » (Klimis 2008 : 80). Si son âge discréditait le chœur, c'est son appartenance au genre féminin qui exclut désormais la jeune fille du lot des interlocuteurs dignes d'intérêt. L'argument fait figure de *leitmotiv* tout au long de la pièce : (« ἦ νῦν ἐγὼ μὲν οὐκ ἀνήρ, αὕτη δ᾽ ἀνήρ, / εἰ ταῦτ᾽ ἀνατὶ τῇδε κείσεται κράτη » ; *Désormais, ce n'est plus moi, mais c'est elle qui est l'homme, si elle doit s'assurer impunément un tel triomphe) ;* (« ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή » (v.525) (*Moi, tant que je vivrai, ce n'est pas une femme qui me fera la loi*). Créon reprendra cette argumentation lors de sa confrontation avec Hémon. Les occurrences sont nombreuses, mais peuvent être résumées par cette citation : ὅδ᾽, ὡς ἔοικε, τῇ γυναικὶ συμμαχεῖ. (v.740) (*Il me semble que ce garçon se fait le champion de la femme.)* En utilisant ce type de répliques, Créon évite le débat. Il enferme son fils dans le rôle de celui qui est aveuglé par l'amour, lui dénie le statut d'interlocuteur sérieux, alors même que les arguments utilisés par le prince relèvent d'un discours construit et ne se fondent jamais sur le lien affectif qui le lie à la jeune fille.

L'utilisation d'une métaphore agricole[27] pour désigner le rôle sexuel de la femme entend réduire le lien qui attache Hémon et Antigone à un élément désuet et facilement remplaçable. Le roi prononce ce vers désormais célèbre : « ἀρώσιμοι γὰρ χἀτέρων εἰσὶν γύαι. » (v.569) (*Il est bien d'autres champs ailleurs à labourer*). D'autres personnages insistent au contraire sur la promesse de fiançailles qui unit les jeunes gens. L'insistance sur les termes liés à l'hyménée (indiqués ici en gras) est significative. Le coryphée est le premier à s'indigner sur le fait de briser cette promesse : « [της **μελλογάμου** νύμφης] / **τάλιδος** ἥκει μόρον Ἀντιγόνης, / ἀπάτης **λεχέων** ὑπεραλγῶν; » (v.628-630) (*La mort attend Antigone – Antigone, la fiancée qui va*

[27] Brulé relève la récurrence de ce type de métaphore : « On a déjà évoqué ces métaphores agricoles qui servent à évoquer le coït, relevé dans ce miroir du langage, la place et le rôle du mâle actif et en mouvement, qui apporte la *psychè,* et ceux de la femelle, humide et stable, qui apporte les nutriments » (2001 : 197).

se marier – et sa douleur est extrême de se voir frustrée d'une épouse.). Le texte continue ainsi « ἦ γὰρ στερήσεις τῆσδε τὸν σαυτοῦ **γόνον**; » (v.574) (*Vas-tu vraiment priver ton fils de son épouse ?*) Ismène, à son tour, interpelle Créon à ce sujet : « ἀλλὰ κτενεῖς **νυμφεῖα** τοῦ σαυτοῦ τέκνου; » (v.568) (*Quoi! tu mettrais à mort la femme de ton fils?*). Et plus loin : « οὐχ ὥς γ᾽ ἐκείνῳ τῇδέ τ᾽ ἦν ἡρμοσμένα.» (v. 570) *(Oui, sauf qu'entre ces deux-là il existe un accord*). Créon conclut lui-même cet échange par une allusion ironique à propos des reproches qu'il essuie : « ἄγαν γε λυπεῖς καὶ σὺ καὶ τὸ σὸν **λέχος**. » (*Assez! Tu me fatigues avec tes épousailles*). Cette réplique sert de double argument, puisque l'on peut également y lire une réponse à la représentation d'Antigone comme fiancée des enfers : « Ἅιδης ὁ παύσων τούσδε τοὺς **γάμους** ἔφυ. » » (v.575) (*Hadès saura pour moi couper court à ces noces).* Créon poursuit la dévaluation de ses interlocuteurs, en minimisant l'importance du statut d'Antigone, future femme de son fils. Il réduit la relation qui unit les jeunes gens à une dimension sexuelle et reproductive. L'évocation de la sexualité (tout comme la mention d'Antigone comme esclave ou animal) est un moyen pour Créon de montrer son mépris face à elle. Il l'exclut du cercle des interlocuteurs valables, comme il l'a déjà fait avec les précédents personnages. Créon, en agissant de la sorte, méprise une fonction reproductive et affective importante dans la société de l'époque. Le spectacle rééquilibre cette vision, cette fonction se trouve en quelque sorte réhabilitée par le troisième *stasimon*, qui prend la forme d'un hymne à Érôs[28].

La rencontre de Créon avec le garde, qui surveillait le corps de Polynice, n'est pas à proprement parler une scène d'*agôn*. Elle permet néanmoins de montrer Créon en pleine action politique, lui-même affirmant à son entrée sur scène que l'on ne connaissait un homme que dans l'exercice de sa fonction. Le garde hésite à venir avertir son roi, convaincu du sort funeste qu'il va lui en coûter. Il n'arrive vers le monarque qu'après une délibération intérieure plutôt comique : « τάλας, τί χωρεῖς οἷ μολὼν δώσεις δίκην; / τλήμων, μενεῖς αὖ; κεὶ τάδ᾽ εἴσεται Κρέων / ἄλλου παρ᾽ ἀνδρός; πῶς σὺ δῆτ᾽ οὐκ ἀλγύνει ; » (v.227-230) (- *Ah, mon pauvre ami, pourquoi courir où il t'en cuira d'arriver ? / - Quoi ! malheureux, tu vas t'arrêter maintenant ? / Et, si Créon apprend les faits d'un autre, te figures-tu vraiment qu'il ne t'en coûtera rien ?*). Décidant de venir trouver le roi, tout en lui faisant promettre qu'il ne lui arrivera rien, le garde anticipe le fait que le roi déploiera sa colère sur lui : « φράσαι θέλω σοι πρῶτα τἀμαυτοῦ· τὸ γὰρ /πρᾶγμ᾽ οὔτ᾽ ἔδρασ᾽ οὔτ᾽ εἶδον ὅστις ἦν ὁ δρῶν, / οὐδ᾽ ἂν δικαίως ἐς κακὸν πέσοιμί τι. » (v. 238-240) (-*Je veux régler mon cas d'abord. La chose, je ne l'ai pas faite. Et je n'ai pas d'avantage vu celui qui la faisait. Il serait tout à fait inique qu'il m'en pût arriver malheur.*) Le roi répond alors : « εὖ γε στοχάζει κἀποφάργνυσαι κύκλῳ / τὸ πρᾶγμα· δηλοῖς δ᾽ ὥς τι σημανῶν νέον. » (v. 241-242*) (- Bravo ! Tu me devines et prudemment tu*

[28] Nous aurons l'occasion d'étudier cet élément plus avant, lorsque nous aborderons la manière dont les œuvres modernes de notre corpus offrent une réponse à cette dévaluation par une re-thématisation de l'enjeu amoureux, cf. p.150 *et sqq*.

dresses une barrière autour des faits. Tu as évidemment à me conter une fâcheuse histoire). Par ses paroles, Créon semble reconnaître implicitement qu'il serait capable d'une telle injustice : punir le garde pour une chose qu'il n'a pas faite. Cela relève d'une conception abusive du pouvoir :

> Créon revendique [...] un pouvoir sans limites. Ainsi formulée, cette thèse implique que les lois humaines, en tant qu'elles expriment la volonté du souverain, peuvent établir des normes qui contredisent les exigences de la justice, sans cesser pour autant de s'imposer [...] de manière absolue. (Gérard 2004 : 194).

De la même façon, on peut voir une dépréciation démesurée dans la punition que Créon promet aux gardes, s'ils ne retrouvent pas le coupable : « οὐχ ὑμὶν Ἄιδης μοῦνος ἀρκέσει, πρὶν ἂν / ζῶντες κρεμαστοὶ τήνδε δηλώσηθ᾽ ὕβριν, » (v.308-309) (*une simple mort ne suffira pas à votre châtiment : pendus tous vifs, vous devrez faire d'abord l'aveu de votre insolence).* La punition semble disproportionnée et donc inique, puisqu'elle était « réservée à l'esclave qui a tué son maître dans certaines législations » (Loraux 2002 : 26). Créon continue la dévalorisation de ses interlocuteurs, en se posant comme le maître absolu et en réduisant les autres au rang d'esclaves. L'épisode, dont la tonalité rompt avec l'ensemble de la pièce, invite pourtant au même constat et condamne l'attitude du tyran. Décrit dans l'exercice de sa fonction, après la promulgation de son édit et sa rencontre avec le garde, le portrait de Créon n'est guère à son avantage.

À un niveau interprétatif qui serait celui du spectateur athénien, il devient possible de mettre en lien la situation représentée avec le régime démocratique en place au moment de la performance. Le spectateur comprend que Créon, comme le mentionne Klimis, « n'est en réalité pas encore entré dans le processus de la vie politique » (2004 : 79). Il ne considère pas les interlocuteurs qui le contredisent comme un moyen de faire avancer sa propre réflexion, mais comme des ennemis ou des personnes inférieures et donc incapables de participer à la chose publique. Or, comme le résume Sophie Klimis : « [...] il ne peut y avoir de *polis* sans exercice incessant de la *phronèsis* de tous les citoyens, et c'est cette interaction de leurs puissances réflexives qui les conduit à pouvoir se considérer comme des égaux, c'est-à-dire comme les membres d'une démocratie qui n'existe que dans et par ce mouvement » (Klimis 2004 : 77). Dans cette perspective, la scène de confrontation avec Hémon est un passage clé de la tragédie. Elle offre à Créon l'occasion de définir avec plus de précision sa vision politique. La tension dramatique est à son comble dans cet affrontement poignant entre un père et son fils. Car, bien que Créon ne le comprenne pas, la scène se termine sur l'annonce du suicide d'Hémon.

Dans cet épisode, Créon cherche une fois encore à diminuer son interlocuteur, la pièce présentant à la fois une continuité et une progression dans l'attitude de Créon qui « culmine dans l'identification de la loi de la cité avec la sentence

paternelle » (Klimis 2004 : 80). Plus qu'à un autre, Créon fait sentir à son fils qu'il n'admettra pas que l'on remette sa décision en question : « ὦ **παῖ,** τελείαν ψῆφον ἆρα μὴ κλύων / τῆς μελλονύμφου **πατρὶ** λυσσαίνων πάρει;» (v.632-633) (*Tu ne viens pas, mon fils, je pense, devant l'arrêt sans appel qui a frappé ta fiancée, exhaler, ta fureur ici contre ton père ?*). Le début de l'épisode est marqué par le verrouillage du débat. Hémon est prévenu qu'il n'y aura pas de place à la discussion, ce que marque l'expression « τελείαν ψῆφον » (*arrêt sans appel*). Créon s'explique d'ailleurs sur son refus de discuter avec Hémon : « οὕτω γάρ, ὦ **παῖ**, χρὴ διὰ στέρνων ἔχειν,γνώμης **πατρώας** πάντ᾽ ὄπισθεν ἑστάναι. » (v.639-640)(*-Oui, voilà bien, mon fils, la règle à garder au fond de ton cœur : te tenir là, en tout, derrière la volonté paternelle.*) Cette réplique est en fait une reprise déformée des propres mots d'Hémon :

> Hémon venait en effet d'évoquer "les conseils utiles" (γνώμας χρηστὰς) au moyen desquels Créon "le guide/met dans la droite voie" (μοι ἀπορθοῖς). Alors que le "conseil" peut guider parce qu'il s'adapte à la réalité en visant le bien de celui auquel il est adressé, la "sentence" est ici érigée en fin absolue et elle efface le caractère instrumental du "conseil". (Klimis 2004 : 81)

Après avoir détourné les mots de son fils, le roi poursuit de cette manière :

> τούτου γὰρ οὕνεκ᾽ ἄνδρες εὔχονται **γονὰς**
> κατηκόους **φύσαντες** ἐν δόμοις ἔχειν,
> ὡς καὶ τὸν ἐχθρὸν ἀνταμύνωνται κακοῖς
> καὶ τὸν φίλον τιμῶσιν ἐξ ἴσου **πατρί**. (v.641-644)
>
> *C'est cela justement que les hommes souhaitent d'avoir à leur foyer des fils dociles sortis d'eux : c'est pour qu'ils le vengent de leur ennemi, et qu'ils honorent leurs amis autant qu'ils le font eux-mêmes.*

Créon se sert à nouveau de la distinction entre les *kaloi* (bons) et *kakoi* (mauvais) pour l'appliquer dans un deuxième temps à la sphère familiale : « ὅστις δ᾽ ἀνωφέλητα **φιτύει τέκνα**, / τί τόνδ᾽ ἂν εἴποις ἄλλοπλὴν / αὑτῷ πόνους / **φῦσαι**, πολὺν δὲ τοῖσιν ἐχθροῖσιν γέλων; » (v. 645-647) (*Mais donner la vie à des fils qui ne vous serviront de rien, qu'est-ce donc, sinon se créer des peines pour soi, des sujets de risées pour ses adversaires ?).* Évoquant implicitement Antigone, Créon insiste sur la nocivité des femmes méchantes, que même le plaisir (ἡδονῆς) ne doit pas faire oublier :

> μή νύν ποτ᾽, ὦ παῖ, τὰς φρένας ὑφ᾽ ἡδονῆς
> γυναικὸς οὕνεκ᾽ ἐκβάλῃς, εἰδὼς ὅτι
> ψυχρὸν παραγκάλισμα τοῦτο γίγνεται,
> γυνὴ κακὴ ξύνευνος ἐν δόμοις. (v.648-651)
>
> *Non, mon enfant, ne va jamais, pour le plaisir que peut te donner une femme, perdre la raison, et sache bien que c'est une étreinte glacée que celle que vous offre au logis une épouse méchante.*

Cette distinction absolutisée fige une fois encore le débat et empêche Créon de se laisser infléchir par les interventions de son fils. Dans la famille, comme dans la cité, celui qui n'est pas avec lui est contre lui. Le discours du roi est parsemé d'allusions au lien filial qui unit les deux hommes. La longue réplique qui débute la prise de parole de Créon est d'ailleurs rythmée par la répétition à deux reprises du

vocatif "ὦ παῖ" (*mon enfant*) qu'il adresse à Hémon. Créon entremêle deux secteurs qui devraient être distingués : « Créon se comporte comme le "père" de ses citoyens, paradigme familial incompatible avec l'ordre du politique dont il se prétend le garant... » (Klimis 2004 : 66). Créon semble s'être substitué à l'autorité de la cité, ce qui marque une étape dans son désir mégalomane de régner seul. Sophie Klimis cite comme exemple de cette substitution l'enjambement des vers 655-656 : « Le *égô,* rejeté en fin du vers 655 et le *poléôs*, déplacé en tête de vers suivant, créent un enjambement où Créon s'associe à la cité auparavant effacée » (Klimis 2004 : 81)[29].

L'utilisation de ce paradigme familial apparaît incongrue pour différentes raisons. Tout d'abord parce que le lien familial est justement écarté lors de la condamnation d'Antigone : πρὸς ταῦτ᾽ ἐφυμνείτω Δία / ξύναιμον. (*Qu'elle invoque à son gré Zeus protecteur des droits du sang ;* v. 658-659). Or Hémon, dans cet échange avec son père, se fait justement le porte-parole des citoyens et de la démocratie en général. Ses interventions ne se placent jamais du côté du privé et il n'invoque à aucune occasion ses fiançailles ni son lien filial pour mener à bien son entreprise de persuasion. À ce premier monologue qui exprimait la vision solipsiste et figée de Créon, Hémon répond par une réflexion ouverte, qui insiste sur la possible existence de plusieurs "voies justes" :

> πάτερ, θεοὶ φύουσιν ἀνθρώποις **φρένας**,
> πάντων ὅσ᾽ ἐστὶ κτημάτων ὑπέρτατον.
> ἐγὼ δ᾽ ὅπως σὺ μὴ λέγεις ὀρθῶς τάδε,
> οὔτ᾽ ἂν δυναίμην μήτ᾽ ἐπισταίμην λέγειν.
> γένοιτο μεντἂν χἀτέρῳ καλῶς ἔχον.(v. 683-687)
>
> *Père, la raison est un don des dieux aux hommes, et de tous les biens sans doute est-ce le plus grand. Qu'en parlant comme tu le fais, tu ne parles pas suivant la vérité, certes je ne puis le dire, et j'espère bien n'être jamais capable de le dire. Il se peut cependant aussi qu'une autre voie juste parfois.*

Cette réplique d'Hémon fait écho à la réaction du chœur au monologue de Créon : ἡμῖν μέν, **εἰ μὴ τῷ χρόνῳ κεκλέμμεθα**, / λέγειν φρονούντως ὧν λέγεις **δοκεῖς** πέρι. (v.681-682) (*Ma foi ! Si l'âge ne nous abuse pas, tu me sembles, en parlant ainsi, parler suivant la raison*). Nous avions déjà mentionné ces vers pour signaler qu'ils répondent ironiquement aux propos injurieux de Créon sur l'âge et la santé mentale du chœur, la première fois qu'il le contredit (cf v.280-281). Sans revenir sur cet élément, il faut aussi signaler la double modalisation employée par le chœur (en gras dans le texte grec) pour dire que Créon a bien parlé. Le coryphée emploie tout d'abord une condition (« si l'âge ne nous abuse pas ») et cela alors que Créon a affirmé que le chœur était trop vieux pour penser juste ; il utilise ensuite le verbe

[29] L'analyse est toutefois plus fine et Klimis continue : « Mais la cité revient à l'avant plan que comme garant d'un serment que Créon s'est fait à lui-même, et dans son seul intérêt : le déplacement du *poléôs* a aussi comme conséquence de faire se terminer le vers 656 par *ek pasès monèn* : stigmatisation de la solitude d'Antigone face à la totalité des citoyens qui font "bloc" avec leur chef, entérinement de sa faute par rupture d'avec l'ensemble de la collectivité, alors qu'il s'agit en fait de s'opposer au seul Créon » (Klimis 2004 : 81).

δοκεῖν (*sembler*). Exprimant son entente sur ce point avec Créon, le chœur l'énonce de façon à ne pas figer le jugement de Créon comme une vérité. Dans un même ordre d'idée, Hémon affirme que la pensée est un don des dieux, puisqu'un avis de quelqu'un d'autre peut aussi se montrer bon. Il chercher ainsi à ouvrir le débat et à délivrer son père d'un schème de pensée fermée. Avec beaucoup de doigté, Hémon mobilise à deux reprises le lien filial que Créon évoquait lui-même : dans le πάτερ (*père*) qui ouvre sa réponse et dans la réplique qui lui fait suite : « σοῦ δ᾽ οὖν πέφυκα πάντα προσκοπεῖν ὅσα / λέγει τις ἢ πράσσει τις ἢ ψέγειν ἔχει » (v.685-687) (*Né de toi, je suis tout désigné, pour guetter dans ton intérêt, tout ce qu'on fait, tout ce qu'on dit, les critiques qu'on émet).* Après ce qui ressemble à une *captatio benevolentiae*, Hémon adresse des critiques à son père sur sa gestion de la cité et la façon qu'il a de réfléchir et de décider seul. Hémon se fait tout d'abord le porte-parole du peuple. Comme les Thébains n'osent plus parler librement, Hémon rapporte ce que pensent les citoyens sous forme de rumeur :

> ἐμοὶ δ᾽ ἀκούειν ἔσθ᾽ ὑπὸ σκότου τάδε,
> τὴν παῖδα ταύτην οἶ᾽, ὀδύρεται πόλις,
> πασῶν γυναικῶν ὡς ἀναξιωτάτη
> κάκιστ᾽ ἀπ᾽ ἔργων εὐκλεεστάτων φθίνει. [...]
> τοιάδ᾽ ἐρεμνὴ σῖγ᾽ ἐπέρχεται φάτις. (v.692-695 et 700)
>
> *Ton visage intimide le simple citoyen, alors qu'il s'agit de propos que tu n'aurais nul plaisir à entendre. Mais, je puis, moi, les écouter dans l'ombre, et j'entends gémir sur le sort de cette fille. "Entre toutes les femmes elle est sans doute celle qui mérite le moins de périr dans l'ignominie, pour des actes qui font sa gloire." [...] Voilà la rumeur obscure qui sans bruit monte contre toi.*

Ce bref parcours à travers les passages mettant en scène Créon montre que la pièce dresse le tableau ambivalent d'un personnage qui devient tyrannique, en dépit de son souci du bien commun. Son repli sur soi et son *hubris* lui font commettre des erreurs aux conséquences que même son éclair final de lucidité ne saurait empêcher. Disqualifiant l'avis des autres citoyens, Créon est parvenu parvient à se poser comme le seul *anèr*, le seul citoyen mâle en âge d'exercer ses droits civiques de la cité.

2.5. L'utilisation conceptuelle d'Antigone dans la *Phénoménologie de l'Esprit*

Les études de la représentation d'Antigone suivent un chemin différent qui engage un dialogue terme à terme avec les deux œuvres modernes. Elles s'inscrivent également dans la comparaison plus générale des dispositifs structurels et génériques déjà menée dans l'analyse d'autres épisodes. Afin de pouvoir interroger plus avant les réactualisations de la thématique du « monosphronein » (*penser seul*) dans *La tumba de Antígona* et *Antigone*, nous souhaiterions mettre en exergue la manière dont ces deux œuvres se distinguent des « vulgates » interprétatives couramment appliquées dans la réception de l'*Antigonè* et montrer de quelle manière celles-ci relèvent bien d'un « appauvrissement de la polyphonie théâtrale » (Eissen 2009 : 63 ; 64). À la suite de la lecture aristotélicienne, la majorité des (r)écritures

postérieures à *Antigonè* centrent leur compréhension et donc le plus souvent leur propre projet [30] sur l'intrigue, plus précisément sur l'action considérée comme principale, l'opposition entre Antigone et Créon. Cette hypertrophie du *drama* (au sens grec d'action, d'intrigue) mène les (r)écritures à un dialogue biaisé avec le genre de la tragédie athénienne. Elle conduit plus particulièrement la pièce *Antigonè* à être comprise, puis réinterprétée sous une nouvelle identité générique, plus proche du « drame » que du spectacle tragique. Brisant dès lors cette « symétrie profonde entre les deux protagonistes, qui seule permet de continuer à lire Antigone comme une tragédie, ce qu'elle est assurément ! » (Eissen 2009 : 63), ce mouvement interprétatif procède de la lecture hégélienne, même s'il s'opère désormais paradoxalement dans « un total oubli de la dialectique hégélienne » (*idem*). Henry Bauchau a lui-même conscience du calque imposé par l'interprétation hégélienne imposée à la pièce de Sophocle. Il se situe très clairement contre cette lecture :

> Au fond, il n'y a pas d'idée sur la représentation des deux pièces qui ne soit tributaire d'une histoire écrite à la suite d'une modernité philosophique. Les jalons ont été posés par l'idéalisme allemand presque exclusivement, et l'on ne sort pas des problématiques définies à cette époque. Georges Steiner, dans son livre sur Les Antigones, défend un point de vue opposé au mien : il extrapole un mythe humaniste ; toutes les reprises du thème, chez les philosophes ou les poètes, ne sont jamais que les incarnations issues de lui. Les interprétations se réduisent au conflit de l'État et de la famille, dans le sillage d'Hegel. (Bauchau, en réponse à la conférence de J. Bollack 2003 : 357).

Afin de questionner cette vulgate, nous partirons de l'analyse de Sophie Klimis, dont nous reprenons les grandes lignes, pour revenir ensuite à l'analyse de la pièce de Sophocle et montrer l'importance du contexte de production.

Dans *La Phénoménologie de l'Esprit,* Hegel se sert du personnage d'Antigone, inspiré de la pièce de Sophocle qu'il conceptualise pour illustrer sa théorisation philosophique. La comparaison entre la pièce et sa (re)configuration philosophique permet tout d'abord de montrer l'impact que l'herméneutique peut avoir dans la compréhension d'une œuvre. La réception devient un moyen nouveau de transmettre l'œuvre, en lui attribuant un sens différent de celui issu de son contexte initial. Le recours du philosophe à l'héroïne montre en outre de quelle manière l'extraction d'une œuvre de son contexte influence la compréhension de celle-ci. L'utilisation de l'*Antigonè* de Sophocle dans la *Phénoménologie* est subtile[31]. Selon Sophie Klimis, elle répond au projet global du philosophe de « thématiser déjà au niveau de la Grèce le déclin de la cité envisagée comme totalité harmonieuse » (Klimis 2003 : 43-44). C'est pourquoi Hegel renvoie à la pièce sous une modalité particulière ne se livrant « pas à proprement parler à un commentaire de la pièce de Sophocle, pas plus qu'il ne s'y

[30] Comme le rappelle Ariane Eissen, George Steiner, dans son étude *Les Antigones*, « a établi que les vulgates successives non seulement intervenaient dans notre lecture de la tragédie antique mais encore en conditionnaient les réécritures » (2009 : 64).
[31] Pour l'analyse du traitement de la pièce de Sophocle par Hegel, nous faisons appel à l'ouvrage de Sophie Klimis *Archéologie du sujet tragique,* Saint-Estève, Ed. Kimé, 2003.

réfère comme à une illustration littéraire de thèses qui auraient au préalable été argumentativement fondées » (Klimis 2003 : 43-44). Hegel essaye au contraire de « rendre compte du mouvement de la pensée en transposant au sein de l'argumentation philosophique le mouvement interne qui animait la tragédie » (Klimis 2003 : 45). Cela ne va pas sans transformation face au texte original, le philosophe ne faisant allusion aux personnages que « sous une forme épurée et conceptualisée » (Klimis 2003 : 44). C'est que l'interprétation philosophique fige la position des protagonistes, Antigone et Créon, faisant de leur conflit l'opposition inconciliable d'un système de valeurs différent : « Antigone est en effet présentifiée par le biais de "la femme", de "la loi divine", de "la famille" et Créon par celui de "l'homme", de "la loi humaine" et de "la cité" » (*idem*). Or, cette schématisation, qui permet à Hegel dans son ouvrage d'exemplifier « la situation de l'individu à l'époque moderne, écartelé entre son appartenance au corps civique et son appartenance à la sphère de la famille » *(idem*), est désormais considérée comme l'enjeu principal de la pièce sophocléenne. Dans le sens commun tout d'abord, cette façon de présenter l'héroïne est devenue monnaie courante. Les critiques reprennent à leur tour cette interprétation de la pièce, n'y voyant pas la patte du philosophe dialecticien. La scène d'opposition d'Antigone et de Créon devient alors la clé de toute la pièce, qui est dès lors analysée à la lumière de la lecture hégélienne. On en trouve un exemple sous la plume de Robert Veron :

> Pour Créon le pouvoir tyrannique est absolu, propriétaire de la cité, juge libre et souverain de la légalité. Pour Antigone l'autorité suprême en la matière est l'apanage de Zeus et de la Justice, "celle qui vit avec les dieux bas". Créon revendique son droit de prendre les "édits" qu'il juge utiles, Antigone lui oppose les "lois" fixées par les dieux, "non écrites et inébranlables... éternellement vivantes dans un passé inconnaissable", et aucun mortel n'a le pouvoir d'y contrevenir. [...] Antigone est surhumaine ; porte-parole inspirée, la frêle jeune fille se transfigure en messagère du divin. (Veron 2003 : 56)

Réhabilitant la polyphonie et la complexité à l'œuvre dans la tragédie athénienne, une lecture attentive de la pièce sophocléenne permet d'émettre plusieurs objections à ce type de lectures. Nous interrogerons ici essentiellement les trois points de cette interprétation qui ont eu le plus de répercussion sur les représentations postérieures : les lois divines dont se réclame Antigone et qui font d'elle la « messagère du divin », la vision d'Antigone comme gardienne du lien familial et enfin son opposition à Créon comme représentant de la cité. Remettant ces éléments dans la perspective globale du spectacle tragique, nous examinerons la possibilité d'une interprétation moins figée de ce conflit, au vu des considérations structurelles, contextuelles et énonciatives déjà dégagées lors de l'analyse de la tragédie sophocléenne.

2.6. Les lois divines d'Antigone, une supercherie ?

Les analyses qui font d'Antigone la porte-parole d'un ordre divin s'appuient principalement sur les vers 450-457 de la pièce de Sophocle. Nous en résumons ici les principaux enjeux qui seront l'objet d'analyses détaillées lors des comparaisons respectives avec *La tumba de Antígona* et *Antigone*. Après son arrestation, la jeune fille s'adresse à Créon en ces termes :

> οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε,
> οὐδ' ἡ ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη
> τοιούσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὥρισεν νόμους.
> οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ᾠόμην τὰ σὰ
> κηρύγματ', ὥστ' ἄγραπτα κἀσφαλῆ θεῶν
> νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν.
> οὐ γάρ τι νῦν γε κἀχθές, ἀλλ' ἀεί ποτε
> ζῇ ταῦτα, κοὐδεὶς οἶδεν ἐξ ὅτου 'φάνη.
>
> - Oui, car ce n'est pas Zeus qui l'avait proclamée! ce n'est pas la Justice, assise aux côtés des dieux infernaux ; non, ce ne sont pas là les lois qu'ils ont jamais fixées aux hommes, et je ne pensais pas que tes défenses à toi fussent assez puissantes pour permettre à un mortel de passer outre à d'autres lois, aux lois non écrites, inébranlables, des dieux ! Elles ne datent, celles-là, ni d'aujourd'hui, ni d'hier, elles sont éternelles, et nul ne sait le jour où elles ont paru. Ces lois-là, pouvais-je donc, par crainte de quel homme, m'exposer à leur vengeance chez les dieux ?

Antigone présente les lois auxquelles elle obéit comme divines et éternelles, en un mot, transcendantes. L'invocation multiple qu'elle utilise pour se justifier (*Zeus, Justice, les dieux infernaux*) introduit pourtant déjà un certain flottement, qui décrédibilise son argumentation, en effet, « pourquoi Sophocle, si attentif à la terminologie choisie, n'a-t-il donc pas choisi de faire se référer Antigone à la seule *Dikè* [Justice] ? Pourquoi successivement *Dikè* dans son opposition à Créon et la *kharis* de son *nomos* dans son discours d'autojustification face au chœur ? » (Klimis 2008 : 95). Sophie Klimis trouve un premier élément de réponse à cette question dans les vers déjà cités, où Antigone fait allusion aux décrets divins :

> Antigone les invoque et s'y réfère comme à des *formes vides*. Le seul "contenu" thématisé à la fin de ce discours concerne l'acte humain qu'elle a posé en fonction de ces décrets divins vides de substance : "j'aurais eu honte si le mort né de ma mère était resté cadavre sans sépulture". Antigone révèle déjà par là que les "décrets divins" se réduisent finalement à la loi qu'elle s'est donnée à elle-même. (Klimis 2008 : 95)

Le premier *stasimon* de la pièce, en regard du second, mentionnait la possibilité pour l'homme de se choisir lui-même un destin, n'étant pas soumis à la détermination d'une nature qui le faisait agir de telle ou telle façon. Le choix d'Antigone de mourir en enterrant son frère s'avère d'autant plus terrifiant qu'elle « s'est inventée volontairement une "nature" à laquelle elle ne peut échapper en choisissant de sacraliser le lien du sang » (Klimis 2008 : 96). Cette optique interprétative, avancée par Sophie Klimis, prend en compte la totalité de la pièce y compris ses passages chantés et se fonde sur la lecture de Castoriadis :

> Selon Castoriadis, dire que l'homme « s'apprend à lui-même » ce qui fait son humanité (*la parole, la pensée, l'écolage de ses pulsions à la racine de l'élaboration des lois*), c'est non seulement dire qu'il ne reçoit son « essence » d'aucune entité divine ou transcendante, mais c'est surtout affirmer qu'il « crée » son humanité. Mais la tragédie de l'Antigone révèle tout autant l'ambivalence de cette autocréation, « terrifiante et extraordinaire » en ce qu'elle peut aussi conduire l'humain à s'autodétruire, lorsque son « autonomie » se transforme en démesure (*hubris*) du penser solipsiste (*monos phronein*). (Klimis 2013a : 246)

Dans cette interprétation de la tragédie de Sophocle, Antigone n'est plus la porte-parole des dieux souterrains, ni de leurs lois divines. Elle n'exprime plus que son propre désir mortifère de perpétuer la tragédie familiale, en accomplissant le destin monstrueux qu'elle s'est elle-même choisi. Celui-ci consiste à défendre son frère mort aux dépens de sa propre vie et de la nouvelle famille qu'elle pourrait former avec son fiancé Hémon.

2.7. Antigone, garante du lien familial ?

Partant de la réminiscence d'un passé commun dans le prologue tragique, Antigone et Ismène aboutissent à des conclusions opposées, dévoilant une différence dans leur façon d'envisager la nature féminine : « Ismène pose la dichotomie "femme/homme" comme une donnée évidente, de nature, là où le personnage d'Antigone dévoile que l'identité sexuée n'est elle-même toujours qu'une création de surnature [...] » (Klimis 2004 : 88-89). Il nous semble pour notre part que les dynamiques discursives, mises en place dès le prologue, indiquent la manière dont l'héroïne pose ce choix terrifiant, se complaisant dans une pensée et un agir solipsistes. La réaction du chœur, après le discours d'autojustification de la jeune fille se dirigeant vers la mort, étaye une telle lecture : « Seule entre les mortels, c'est de toi même, et vivante, que tu descends dans les enfers! » (ἀλλ᾽ αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ / θνητῶν Ἄιδην καταβήσει. ; v. 817-822). Le refus d'entrer en dialogue en devient, comme pour Créon, l'un des symptômes principaux. Ainsi, à la longue tirade argumentative de son interlocutrice, Antigone répond simplement ces deux vers : « Sois tranquille, je ne te demande plus rien – et si même tu voulais plus tard agir, je n'aurais pas la moindre joie à te sentir à mes côtés » (οὔτ᾽ ἂν κελεύσαιμ᾽ οὔτ᾽ ἄν, εἰ θέλοις ἔτι /πράσσειν, ἐμοῦ γ᾽ ἂν ἡδέως δρῴης μέτα. 69-70). Comprenant que sa sœur désapprouve son projet, Antigone la considère dès lors comme une étrangère. Dans *La tumba de Antígona,* au contraire, l'héroïne réitère son attachement jusque dans son tombeau, affirmant qu'Ismène et elle restent "hermanas siempre" (36), "sœurs toujours"[32]. Le roman trouvera également dans ce duo une manière de répondre à l'intertexte tragique.

[32] Nous préférons cette traduction à celle de "toujours sœurs" que propose Nelly Lhermillier qui ne rend pas assez compte de l'étrangeté de l'expression, ce qui ne permet pas d'insister sur le lien particulier qui unit les deux sœurs.

Tout comme le tyran Créon, l'Antigone sophocléenne ne voit pas dans la rencontre un moyen de se laisser transformer par l'autre, ni même l'occasion de mettre à l'épreuve son avis, mais un moyen de le rallier à sa cause. Comme elle n'épouse son point de vue immédiatement, Ismène devient pour Antigone l'ami de Créon, dans une vision dichotomique de la réalité. À Ismène qui tente de se faire condamner à ses côtés, Antiogne réitère ce point de vue : « ISMENE : Quelle vie me peut plaire encore, si je me vois privée de toi ? / ANT. : - Demande-le à Créon : c'est lui l'objet de tes soucis ! » (καὶ τίς βίος μοι σοῦ λελειμμένη φίλος; / ΑΝ. Κρέοντ᾽ ἐρώτα· τοῦδε γὰρ σὺ κηδεμών. v.548-549). L'attitude fermée de l'héroïne semble consommée dès le prologue (à partir du vers 83). Celui-ci se conclut sur cette menace adressée à Ismène : « Va, continue à raisonner ainsi, et tu auras ma haine, tu auras la haine du mort, à jamais attachée à toi -et bien méritée » (Εἰ ταὐτα λέξεις, ἐχθαρῆ μὲν ἐξ ἐμοῦ, / ἐχθρὰ δὲ τῷ θανόντι προσκείση δίκῃ ; v. 93-94). Ismène, au contraire, demeure pleine d'empathie à l'égard de sa sœur quand elle déclare : « À ton gré, pars ; mais sache, en partant, que tu restes, en dépit de ta folie, justement chère à ceux qui te sont chers » (ἀλλ' εἰ δοκεῖ σοι, στεῖχε· τοῦτο δ' ἴσθ' ὅτι / ἄνους μὲν ἔρχει, τοῖς φίλοις δ'ὀρθῶς φίλη). (v. 98-99). Ismène réitère son affection en utilisant par exemple le vocatif « ma sœur » (κασιγνήτη. v. 544). Antigone refuse de partager la retombée symbolique de son action[33], comme le souhaiterait pourtant Ismène : « - Ah, ne m'envie donc pas, ma sœur, l'honneur de mourir avec toi, et de rendre aussi à ce mort l'hommage qui le justifie » (Μήτοι, κασιγνήτη, μ΄ἀτιμάσῃς τὸ μὴ οὐ / θανεῖν τε σὺν σοὶ τὸν θανόντα θ΄ἁγνίσαι ; v. 544-547).

La thématique de l'identité, vue comme identification aliénante de l'autre à soi, son conditionnement à une mêmeté, devient à son tour essentielle. Elle est une fois encore inscrite dans la langue sophocléenne. Nicole Loraux, étudiant notamment l'utilisation du duel, a ouvert la voie à ce type d'analyses. Elle observe que l'emploi de cette forme se module selon les personnages qui l'utilisent et selon l'avancée du récit. Ismène cette « utilisatrice la plus résolue du duel », s'en sert du début à la fin de la scène « pour désigner le couple qu'elle forme avec Antigone (v. 13, 50, 58, 61-62, 488-489, 770) ou le couple [formé par] ses frères (v. 12-14, 55-57) » (2002 : 107). L'usage fait par Ismène du duel semble donc avant tout affectif, c'est pourquoi il ne faiblit jamais quand il s'agit de désigner la paire qu'elle entend former avec sa sœur. Antigone ne l'utilise quant à elle pour désigner leur rapport qu'au début de la scène, au moment où Ismène peut encore potentiellement épouser sa cause. Le duel devient ainsi un marqueur de l'assimilation identitaire qu'elle entend exercer sur sa sœur (au vers 21 par exemple). Car, dès le premiers vers, c'est à « identifier sa sœur comme une autre soi-même que vise Antigone », en l'interpelant ainsi (Loraux 1986 : 172) :

[33] Antigone n'envisage ici qu'une seule manière d'honorer son frère, la sienne. Les (r)écritures de Zambrano et de Bauchau renouvellent cette perspective, en réhabilitant le soutien symbolique d'Ismène à sa sœur.

« Tu es mon sang, ma sœur, Ismène, ma chérie. » (ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα, v.1). Nous observons qu'un mouvement similaire guide l'utilisation des désignations possessives dans le prologue. Dès le début du texte, Antigone fait d'Ismène un double d'elle-même et du geste qu'elle souhaite accomplir, leur action commune. Les malheurs des Labdacides évoqués sont rapportés à elles deux (τῶν σῶν τε κἀμων v. 6) ; la défense d'enterrer Polynice s'adresse ainsi dans un premier temps « à toi et à moi » (σοι / κἀμοί v. 31-32). L'argumentation d'Antigone se termine ainsi par des vers qui réitèrent de manière très affirmée la symétrie du lien qui unit sa sœur et elle, aux jumeaux : « C'est mon frère et le tien, que tu le veuilles ou non » (Τὸν γοῦν ἐμὸν καὶ τὸν σύν, ἤν σὺ μὴ θέλῃς / ἀδελφόν ; v. 45-46). Après le refus d'Ismène, Antigone va non seulement s'attribuer l'entier du geste mais aussi confisquer le lien fraternel. Alors qu'Ismène continue d'évoquer « nos deux frères » (ἀδελφὼ δύο μία v. 55), -plus elliptique, le grec sans autre précision marque l'appartenance par le contexte discursif-, Antigone ne parle plus qu'en son nom propre, ce qu'atteste la présence du pronom personnel ἐγὼ (*moi je*), non obligatoire en grec et donc marqueur emphatique du sujet : « Sois donc, toi, ce qu'il te plaît d'être : j'enterrerai, moi, celui-ci », (Ἀλλ΄ἴσθ΄ὁποία σοι δοκεῖ, κεῖνον δ΄ἐγὼ / θάψω, (v. 71-72), littéralement : « celui-ci, moi, je l'enterrerai ». Ces éléments montrent bien la différence entre les deux sœurs. Ismène chérit sa sœur, alors même qu'elle ne comprend pas son geste et que sa sœur la repousse. Antigone ne peut au contraire envisager l'autre comme un allié, que s'il partage son point de vue. À cause de son refus d'une altérité constructive, Antigone va se replier et ne jurer que par elle-même.

Ainsi, tout tourne autour du geste de l'héroïne. Sa décision prise avant même le premier échange, Antigone convoque sa sœur pour lui demander son aide. Elle ne vient pas la concerter mais lui proposer d'agir avec elle. La formulation utilisée insiste très concrètement sur le partage du geste : « Aideras-tu mes bras à relever le mort ? » (Εἰ τὸν νεκρὸν ξὺν τῇδε κουφιεῖς χερί., littéralement : « si tu soulèves le mort avec cette main » v. 43). Elle presse à trois reprises Ismène d'accepter. Le martèlement du propos sur quelques vers seulement souligne déjà la monomanie de la jeune fille : « tu vas, je pense, nous montrer sans retard si tu es digne de ton sang, ou si, fille de braves, tu n'as qu'un cœur de lâche » (... καί δείξεις τάχα / εἴτ' εὐγενὴς πέφυκας εἴτ' ἐσθλῶν κακή., v. 37-38) ; « Vois si tu veux lutter et agir avec moi » (Εἰ ξυμπονήσεις καί ξυνεργάσῃ σκόπει., v. 41) ; enfin le vers 43, (déjà cité). Seule la volonté d'agir d'un même geste intéresse Antigone. L'héroïne présente ainsi sa requête de manière fermée, sans autre alternative possible, comme le montre la récurrence du marqueur de condition Εἰ ou la présence de εἴτ'. ces termes indiquent l'opposition irréconciliable pour Antigone entre deux positions : agir ainsi qu'elle le propose ou ne pas agir. La communauté telle qu'elle est envisagée ici « dépend donc », selon Kathrin Rosenfield « de l'adhésion à une action : Ismène n'est sœur, bonne/bien-née et chérie

que si elle agit conformément à un sentiment d'adhésion commandé par des pratiques religieuses ancestrales » (2003 : 42). Le roman de Bauchau offrira une lecture inversée de cet épisode.

Reste à examiner si cette volonté de sacraliser les liens de sang, aux dépens notamment du mariage, suffit à faire d'Antigone la garante du lien familial. Son attachement à Polynice doit se comprendre dans l'environnement familial bouleversé des Labdacides. Sophie Klimis met ainsi en lumière l'incapacité d'Antigone à devenir mère, à cause de la monstruosité du couple parental. En dehors de ce contexte particulier, la tragédie montre une héroïne peu soucieuse de ses proches : « Un lecteur attentif constate que, dans toute la pièce, seul Polynice est l'objet d'un amour si fièrement attesté. Étéocle a eu son lot d'honneurs funèbres, sa sœur ne verse pas une larme sur sa mort » (Fraisse 1974 : 70). Il y a ensuite son attitude face à Hémon, fiancé qu'elle ne mentionne pas une seule fois. Mais le fait le plus paradoxal réside sans doute dans « la ferme défense qu'Antigone fait de son cercle familial le plus strict, [qui la conduit] à se distancer du dernier membre vivant de sa famille : Ismène » (Iriarte 2004 : 48). Antigone rompt tout contact avec sa sœur, dès qu'elle comprend qu'Ismène refuse de participer à l'enterrement de Polynice.

Antigone considère désormais sa sœur, si ce n'est comme une ennemie, du moins comme une étrangère : οὔτ᾽ ἂν κελεύσαιμ᾽ οὔτ᾽ ἄν, εἰ θέλοις ἔτι / πράσσειν, ἐμοῦ γ᾽ ἂν ἡδέως δρῴης μέτα. (*Sois tranquille, je ne te demande plus rien – et si même tu voulais plus tard agir, je n'aurais pas la moindre joie à te sentir à mes* côtés ; v. 69). Ces mots sonnent d'une étrange manière dans la bouche de celle qui commençait la pièce par : ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα (*Tu es mon sang, ma sœur, Ismène, ma chérie,* v. 1). Cela met en lumière une première ambiguïté dans la figure d'Antigone, qui sacrifie si rapidement le lien qui lui reste avec sa sœur, alors qu'elle donne sa vie pour un frère mort et traître à sa patrie. La réaction d'Ismène, sensiblement différente, contraste avec celle d'Antigone, quand elle lui dit : οἴμοι ταλαίνης, ὡς ὑπερδέδοικά σου. (*Ah! malheureuse, que j'ai donc peur pour toi*, v. 82). La suite de la pièce montre une Ismène qui s'est laissée transformer par leur première discussion. Touchée par les arguments et le geste de sa sœur, elle demande à Créon de partager son sort. Antigone au contraire ira jusqu'à « oublier » l'existence de sa sœur, disant au chœur : λεύσσετε, Θήβης οἱ κοιρανίδαι / τὴν βασιλειδᾶν μούνην λοιπήν, *(Voyez, ô fils des chefs de Thèbes, la seule qui survive des filles de vos rois* [...], v. 940-941). Le spectateur se voit dès lors obligé de constater qu'Antigone n'est finalement bienveillante qu'envers les membres de sa famille qui sont morts. À cause de son refus d'une altérité constructive, la protagoniste va peu à peu, comme Créon, son pendant masculin, se replier et ne jurer plus que par elle-même. Ainsi, contrairement à l'ouverture provoquée par le changement d'avis de Créon, qui décide finalement d'écouter les mises en garde du chœur et du devin dans un revirement tardif qui

augmente la tension dramatique, la position de l'héroïne demeure inflexible jusqu'à sa mise au tombeau. Seul son *kommos*, exprime des regrets face aux conséquences de sa décision. Le fait que ce chant, qui est habituellement une plainte pour célébrer la disparition d'*autrui*, soit ici prononcé *par* Antigone *pour* elle-même, alors que le chœur l'accompagne pourtant de sa présence sur scène, s'avère symptomatique de son rejet de toute appartenance civique et plus largement collective. Ce passage sera d'ailleurs au cœur des (r)écritures modernes de notre corpus, véritable pierre d'achoppement dans leurs réponses respectives à l'*Antigonè* sophocléenne.

Afin de pouvoir poursuivre dans notre démarche comparative, nous souhaiterions souligner les enjeux qu'a permis de mettre à jour ce parcours dans les dynamiques de la tragédie athénienne et la pièce de Sophocle en particulier, dans une perspective qui s'éloigne d'une lecture courante. Ainsi, la résonance, créée par l'interaction entre les chants du chœur, ses interventions parlées et celles des personnages secondaires, ainsi que la participation de l'ensemble à ce qui forme un spectacle complexe, s'opposent à la compréhension dichotomique qui en est souvent faite. Cette lecture met au contraire de l'avant des dynamiques méta-réflexives qui, selon nous, inspireront les projets de (r)écritures zambranien et bauchalien. Ce renversement de perspective sera très important dans notre entreprise de comparaison. La comparaison et discursive des dynamiques chorales présentes dans chaque œuvre, telle que nous entendons la mener, repose justement sur une compréhension particulière que chacune possède de l'*Antigonè* de Sophocle et plus largement du genre de la tragédie athénienne. Les œuvres modernes répondent à ce dispositif en tension, tant au niveau de la recherche générique plurielle menée que dans le mélange des moyens (*discours philosophique*), énonciatifs (*chant, poèmes*) et des récits d'expériences cognitives variées utilisés (*récits de rêve, ekphrasis,* etc.) ou encore dans la réinterprétation de certains enjeux (le monosphronein, etc.). La particularité du réinvestissement opéré par les œuvres étudiées se situe, d'après nous, dans le choix de genres, *a priori* non théâtraux, pour recréer cette dynamique. Cela sera l'objet du prochain chapitre consacré aux « scènes génériques et englobantes » respectivement mises en place par *La tumba de Antígona* et *Antigone*. Nous envisagerons ces reconfigurations génériques dans la perspective d'une réponse à l'*Antigonè* sophocléenne.

En écho à cette première analyse, le chapitre suivant sera consacré aux dispositifs génériques et énonciatifs instaurés dans les œuvres modernes. La grande importance accordée par les deux (r)écritures à la question de la voix, comprise dans son sens littéral de chant ou plus précisément de voix narrative, permettra de tisser certains parallèles entre ces adaptations et Sophocle. Nous y examinerons aussi l'hypothèse d'une réponse énonciative au « penser seul » développée dans la tragédie. Nous y montrerons enfin comment la diversité des moyens génériques et énonciatifs se justifie dans la poétique de chaque auteur et dans les nouveaux contextes de production qui les voient naître.

III. EXPÉRIMENTATION GÉNÉRIQUES ET ÉNONCIATIVES : CREUSET DE NOUVELLES PERTINENCES

1. ‘‘La tumba de Antígona’’ de Zambrano : de l’ensayo culto à l’ensayo filosófico-poético

Se placer sous le parrainage de Sophocle, auteur canonique pour l’ensemble du monde occidental et dans l’ombre de son *Antigonè*, pièce la plus jouée au monde, ne semble guère une sinécure. Le choix d’un changement générique assure pourtant à María Zambrano et à Henry Bauchau un espace de liberté par rapport au tragique athénien, et à son aura, ainsi qu’à la lignée des (r)écritures qui ont suivi son œuvre. Changer de genre concède, dès lors, à ces auteurs une certaine respiration créative. Celle-ci s’accompagne d’une libération formelle, puisque tant la (r)écriture de Zambrano que celle de Bauchau, s’inscrivent dans deux genres à « contraintes pauvres » : l’essai et le roman (Maingueneau 2004b : 116). Zambrano et Bauchau maximisent ainsi l’espace de « différenciation » sur lequel repose tout travail artistique et marquent la singularité et la pertinence de leur projet de (r)écriture (Heidmann 2013 : 204).

Le processus de différenciation mené dans ces deux œuvres s’opère par un travail sur le genre, dans et par l’écriture, ce que nous nous proposons d’appréhender dans ce deuxième chapitre, grâce au concept de « scène d’énonciation » de Dominique Maingueneau (2004a : 190 *et sqq*). La scène de l’énonciation se distingue de la « situation d’énonciation », qui reste au niveau de l’œuvre et « qui n’est pas une situation de communication socialement descriptible, mais le système où sont définis les trois positions fondamentales d’énonciateur, de co-énonciateur et de non-personne » (Maingueneau 2004a : 190). Elle est également « à la base du repérage des déictiques spatiaux et temporels, dont la référence est construite grâce à l’acte d’énonciation » (*idem*). La scène d’énonciation dépasse également la simple « situation de communication », où l’on ne fait que « considérer le processus de communication en quelque sorte “de l’extérieur”, d’un point de vue sociologique » (2004a : 191), en se contentant de décrire les « circonstances de [l]a production » de l’œuvre (*idem*). Elle regroupe des préoccupations habituellement séparées :

> [...] quand on parle de scène d’énonciation, on le considère [le processus de communication] « de l’intérieur », à travers la situation que la parole prétend définir, le cadre qu’elle montre (au sens pragmatique) dans le mouvement même où elle se déploie. Un texte est en effet la trace d’un discours où la parole est *mise en scène*. (2004a : 191)

La scène d’énonciation subsume les enjeux respectifs de la situation

d'énonciation et de la situation de communication, en recourant à la notion d'« institution discursive », ce « mouvement par lequel passent l'un dans l'autre, pour s'étayer, l'œuvre et ses conditions d'énonciation. Étayage réciproque qui constitue le moteur de l'activité littéraire » (Maingueneau 2004 : 42). Pour Maingueneau, « l'œuvre, à travers le monde qu'elle configure dans son texte, réfléchit en les légitimant les conditions de sa propre activité énonciative » (*idem*). Dans le cas du discours philosophique, Frédéric Cossutta avait déjà dégagé la nécessité d'une telle mise en perspective, montrant que « le sens d'une philosophie ne saurait être dissocié de l'étude de ses conditions d'énonciation » (1995 : 23). Cette perspective reflète une certaine conception de la langue en tant que discours.

1.1. Spécificités du discours philosophique

À l'intérieur de la scène d'énonciation, Dominique Maingueneau distingue « trois scènes qui jouent sur des plans complémentaires » (2004a : 191). Tout d'abord, la scène englobante, qui correspond à ce qu'on entend communément par « type de discours », et qui permet de savoir si une production « relève du type de discours religieux, politique, publicitaire.., autrement dit sur quelle scène englobante il faut se placer pour l'interpréter, à quel titre [elle] interpelle celui qui le reçoit » (2004a : 191). La (r)écriture de Zambrano et celle de Bauchau ne participent pas *a priori* de la même scène englobante, la première se rapportant principalement[1] au discours philosophique alors que la seconde appartient clairement au discours littéraire. Ces textes s'inscrivent toutefois tous deux dans la catégorie englobante des « discours constituants », décrits en ces termes par Frédéric Cossutta et Dominique Maingueneau[2] :

> La prétention attachée au statut du discours constituant, c'est de fonder et de n'être pas fondé. Cela ne signifie pas que les autres types d'énonciations [...] n'ont pas d'action sur eux ; bien au contraire, il existe une interaction continuelle entre discours constituants et non-constituants, de même qu'entre discours constituants. Mais il est dans la nature de ces derniers de dénier cette interaction ou de prétendre la soumettre à des principes. Les discours constituants mettent en œuvre une même fonction dans la production symbolique d'une société, une fonction que nous pourrions dire d'*archéion*. [...] L'*archéion* associe ainsi intimement le travail de *fondation* dans et par le discours, la détermination d'un *lieu associé* à un *corps d'énonciateurs consacrés* et une élaboration de la *mémoire.* (Cossutta et Maingueneau 1995 : 112-113)

Au fil de notre analyse, nous passerons en revue, pour chaque texte, les différentes manières dont peut s'établir leur constitution dans ces différentes

[1] Le texte de Zambrano possède néanmoins pour particularité de faire appel en même temps à plusieurs logiques discursives et à plusieurs procédés de légitimation.
[2] « Dans l'état actuel de notre réflexion » notent-ils, « sont constituants essentiellement les discours religieux, scientifiques, philosophiques, littéraires, juridiques » (Cossutta et Maingueneau 1995 : 113).

acceptions, d'abord en tant qu'« action d'établir légalement, comme processus par lequel le discours s'instaure en construisant sa propre émergence dans l'interdiscours », puis en tant qu'« agencement d'éléments formant une totalité textuelle » par le biais des « modes d'organisation, de cohésion discursive » et enfin « au sens juridico-politique, l'établissement d'un discours qui serve de norme et de garant aux comportements d'une collectivité » (Cossutta et Maingueneau 1995 : 113). Dans cette optique, les discours constituants « prétendent délimiter en effet le lieu commun de la collectivité, l'espace qui englobe l'infinité des "lieux communs" qui y circulent » (*idem*). Notre comparaison s'appuiera sur cette prétention fondatrice commune aux deux démarches pour examiner de quelle manière la constitution se réalise différemment dans chacune d'elle, en raison notamment de leur rattachement discursif et générique, bien que dans l'œuvre de Zambrano, « la dualité philosophie-poésie se maintien[ne] comme une condition inhérente »[3].

Objet du second palier décrit par Maingueneau, la « scène générique » précise la première classification fournie par la scène englobante. Elle s'attache à décrire « les conditions d'énonciation attachées à chaque genre » et qui « correspondent à autant d'attentes du public et d'anticipations possibles de ces attentes par l'auteur » (Maingueneau 2004a : 191-192). Notre analyse débutera par la description de la scène générique de chaque œuvre du corpus en lien avec la scène englobante. Nous poursuivrons par l'analyse du troisième plan à l'œuvre dans la qualification de la scène d'énonciation, désigné sous le terme de « scénographie ». Ce dernier plan est « construi[t] par le discours », contrairement aux niveaux précédents qui relèvent, eux, des « normes d'un genre de discours déterminé » (Maingueneau 2004b : 112)[4]. Nous répondrons également, dans la partie consacrée au rythme du discours philosophique[5], à la question de l'« instauration discursive » spécifique des œuvres de Zambrano (Cossutta présentation 1995 : 19). Dans le cas du discours philosophique, Frédéric Cossutta articule le « double aspect de la constitution philosophique » qui met en avant à la fois les « conditions de [l']institution [de chaque discours] et celles de son instauration discursive » (*idem*). On peut toutefois se demander s'il n'existe pas un mécanisme analogue qui s'enclencherait dans la fiction littéraire. En effet, la cohérence d'un univers et d'un *fingere* relève également d'une adhésion qui tient de l'affect et de l'imaginaire, plutôt que de l'assentiment à un dogme ou à une construction rationnelle. Le récit littéraire repose aussi sur un sentiment d'adhésion qui se construit selon ses propres règles[6] :

[3] Nous traduisons : « La dualidad filosofía-poesía se mantuvo como una condición inherente de la obra de María Zambrano » (Carrillo Espinosa 2014 : §1).
[4] Nous définirons cette notion de manière plus précise lors de son application au corpus.
[5] Sur cette question, cf *infra* p. 96 et *sqq*.
[6] Les conséquences de l'insertion du roman *Antigone* de Bauchau dans un cycle, ainsi que la notion de transfictionnalité nous aideront à mieux saisir la spécificité du domaine littéraire. Cf

> Cette relation [d'adhésion] n'est pas fondée sur une évidence mais sur une subjectivité à la fois visuelle et psychologique. Pour que le texte existe et fonctionne, je dois, avant d'y entrer et à chaque phrase ensuite, faire un acte de foi, entrer dans « le jeu », accepter cet écart essentiel d'avec la réalité par lequel la littérature interroge le monde. C'est le même acte de foi que je fais en ouvrant les Rougon-Macquart et qui est nécessité par l'acte même de la lecture, pacte de complicité qui s'établit entre la liberté de l'auteur et celle du lecteur : « La lecture est un rêve libre ». (Brouillette 1972 : 42-43)

Bien que les corpus de ces deux champs soient en constant dialogue, leur étude conjointe pose néanmoins un certain nombre de questions au niveau de son application, dont la principale demeure : comment étudier ensemble la poétique d'une œuvre littéraire et celle d'une œuvre philosophique ? Dans l'analyse des récits de mythes gréco-romains, Ute Heidmann préconise de fonder la comparaison sur la reconnaissance d'une dimension commune aux œuvres à comparer pour ne pas déséquilibrer une œuvre ancienne par rapport à une œuvre moderne, leur reconnaissant une « même aptitude à constituer une signification propre » (2003 : 8). La comparatiste trouve cette dimension commune dans la mise en langue et en genre d'un mythe et qu'elle identifie sous le terme de poïétique. Il semble que la proposition demeure opérante dans une démarche qui engage sphère littéraire et philosophique. Ce présupposé méthodologique permet à la fois d'envisager deux œuvres aux enjeux distincts dans un « rapport non hiérarchique »[7], mais aussi de prendre en compte la question d'une double institution littéraire et philosophique au sein d'un même texte, comme c'est le cas dans Zambrano. En effet, « dans les études sur son œuvre on note l'évidence de la nécessité de prendre en compte les deux disciplines, même si on termine toujours par en privilégier une seule »[8]. Le choix de l'analyse du discours répond à la nécessité de « tendre un pont » pour cette auteure « entre les deux [champs disciplinaires] » en parvenant à ne pas « tomber dans une simplification excessive tant de la littérature que de la philosophie » (*idem*). L'analyse du discours constitue pour cette raison un précieux outil, si l'on estime comme Cosssutta que :

> Une analyse du discours philosophique doit autant développer une théorie générale du sens ou du discours, et donc aborder l'étude des grandes opérations qui contraignent la constitution discursive du philosophique, que l'analyse micro-contextuelle ou détaillée des opérations de langue qui concourent à l'élaboration du sens. (Cossutta présentation 1995 : 8)

Proposée comme un programme idéal, l'application de l'analyse du discours sur un objet philosophique ne se révèle pas être la méthode la plus couramment

---

infra p. 208 et *sqq.*

[7] Il s'agit néanmoins d'un problème qui touche avant tout le critique et non les auteurs. Comme Jacques Rancière, nous estimons que la littérature est « la manifestation d'une forme du langage et de la pensée qui récuse les privilèges des disciplines et des spécialités » (Rancière 2013 : s.p.).

[8] Nous traduisons : « En los estudios sobre su obra se hace evidente la necesidad de tomar en cuenta ambas disciplinas, aun si siempre se termine por privilegiar una sola. Es necesario tender puentes entre ambas, pero ¿cómo se logra esto sin caer en una simplificación excesiva tanto de la literatura como de la filosofía ? » (Carrillo Espinosa 2014 : §4)

adoptée :

> On traite trop souvent la pensée ou l'activité philosophique comme si elles étaient indépendantes de la matérialité de leur inscription textuelle et de leur mise en discours par un corps énonçant, une voix, un ethos situés. On imagine que le philosophe déploie des arguments, des thèses, des réseaux de concepts à sa guise, de façon quasi arbitraire, dans des formes indifférentes, seulement dépendantes de contingences biographiques et circonstancielles, ou de quelque stratégie communicationnelle d'investissement du champ. (Cossutta 2004a : pt 1.1.1)

Comme Frédéric Cossutta l'analyse finement dans ses ouvrages, la linguistique a dû elle-même se transformer pour s'ouvrir à d'autres champs et pouvoir opérer une diversification des types de discours étudiés. Elle a également déplacé son intérêt « vers l'étude de la langue en contexte », elle-même désormais « conçue comme activité en situation communicationnelle » (Cossutta présentation 1995 : 8). Cette ouverture générale a permis notamment de tenir compte des opérations importantes dans le discours philosophique et de traiter plus particulièrement « certaines dimensions proprement argumentatives ou dialogiques du sens » (*idem*).

L'application de l'analyse du discours au champ philosophique requiert l'adhésion de certains présupposés. Le plus important est que, bien qu'il s'agisse « d'une activité censée s'inscrire dans le for intérieur », l'acte de philosopher « n'est possible que grâce à la médiation du langage et de la communication » (Cossutta 2004a : pt 1.1.1). Pensés ainsi, les discours philosophique et littéraire « occupent le même espace génératif, même s'il est en définitive circonscrit », ce que permet de mettre en relief la comparaison de leur recours respectif au langage (Steiner 2011 : 14-15). Pour ces objets, les « moyens performatifs sont identiques : l'alignement des mots, les modes de la syntaxe, la ponctuation » (*idem*). Partageant ces présupposés, nous suivons donc Cossutta lorsqu'il affirme concevoir la philosophie comme « pensée en acte, faite de gestes, de mouvements, capable de se déposer, se désinvestir d'elle-même dans des œuvres stabilisées sur des supports graphiques » (2004a : pt 1.1.1). C'est à ce titre que nous estimons adéquate l'analyse du discours pour aborder tant le discours littéraire que philosophique, puisque « la philosophie est autant dans ses œuvres-monuments que dans les espaces/temps d'où elles émergent et où elles s'abîment, autant dans le dépôt d'une écriture figée que dans les actes de discours qui l'instaurent[9] ou des actes de lecture qui permettent de se la réapproprier » (Cossutta 2004a : pt 1.1.1). Toutefois, la manière dont se constituent

[9] « Toute philosophie, quelle que soit la façon philosophique dont elle résout le problème de sa propre expressivité, doit satisfaire aux exigences inhérentes à la communication, négocier un rapport à son public et les institutions sociales qui règlent la répartition de la parole. Un philosophe doit développer des stratégies pour être reconnu, il doit passer des alliances, s'adresser aux spécialistes, être accepté par ses pairs, chercher à officialiser sa doctrine. On peut dès lors parler avec D. Maingueneau de "l'énonciation philosophique comme institution discursive" » (Cossutta 1995 Présentation : 18)

et prétendent s'instituer ces deux types de discours diffère[10]. Il ne s'agit donc pas de rabattre un discours sur un autre mais bien de mesurer ce qui les sépare et les rapproche, dans le souci de mieux les comprendre à travers leur particularité. Frédéric Cossutta relève par ailleurs l'importance de la comparaison dans cette entreprise. L'analyse du discours permet de décrire ce geste d'auto-institution. Ce dernier passe par une mise en œuvre propre à chaque textualisation, puisque les dispositifs pouvent varier au gré des éditions. Suivant la dynamique d'une comparaison différentielle et discursive, nous partirons du constat d'un écart entre les deux œuvres, qui s'appuie sur leur appartenance à des sphères discursives singulières. Concernant le discours philosophique, Frédéric Cossutta explique en effet :

> Dans [des] domaines où la valeur des théories et systèmes est également "aléthique" (elle concerne la prétention à la vérité et à la validité), comme dans les sciences, des critères de démarcation et de réfutabilité permettent de donner aux théories invalidées un statut non "thétique", de les situer sur une échelle de progrès. Pour simplifier, une théorie l'emporte, les autres s'effacent, elles ne peuvent coexister en se contredisant (sauf de façon provisoire). (Cossutta 2004 : version en ligne, s. p.)

La littérature, au contraire, repose sur la cohérence interne de son propre univers fictionnel. Elle se satisfait donc d'une compossibilité d'existence avec d'autres univers fictionnels parallèles mais pas forcément concurrentiels :

> Dans le domaine littéraire, celui des valeurs esthétiques, aucun critère ne permet de faire coïncider la valeur d'une œuvre avec son actualité, sa modernité, la "vérité", (même si d'une certaine façon cette "adéquation" d'une œuvre et d'une époque joue un rôle), toutes pouvant de droit prétendre à une trans-historicité. Pour simplifier, sans que l'on puisse dire que toutes les œuvres se valent, il est inenvisageable de hiérarchiser les chefs-d'œuvre littéraires selon des normes esthétiques : ils ne s'excluent pas (bien que tout écrivain, d'une certaine façon, croit annuler toutes les œuvres précédentes), mais entrent au contraire dans un régime de compossibilité. (Cossutta 2004 : version en ligne, s. p.)

1.2. Variations autour du genre de l'essai

Au moment d'aborder cette partie consacrée à l'inscription de *La tumba de Antígona* au genre de l'essai, force est de constater que cette hypothèse appelle une argumentation pour mettre à jour ses fondements et les présupposés qui permettent de l'appuyer, tant la question générique s'avère complexe pour ce texte. Son appartenance au champ philosophique redouble d'une certaine manière la problématique, assignant à son auteur, la recherche « du genre canonique, qui convergera idéalement avec la doctrine », donnant à la question générique « un statut particulier » dans ce type de discours (Temmar 2007 : 55). Le philosophe «

[10] Il s'agit bien sûr d'une schématisation. En effet, tout texte, s'il participe d'un champ principal peut également comporter en son sein des caractéristiques qui le rapprochent d'un autre champ. Voir à ce sujet l'article de Cossutta 2005.

n'*emprunte* pas de manière contingente des *moyens* de transmission [ces derniers] font partie de son identité » (Maingueneau 1995 : 51). Cette recherche du genre idéal découle du fait que « si le discours philosophique semble soumis à un régime d'énonciation particulier » (Cossutta : 1995), « les formes expressives auxquelles le philosophe a recours » varient et celui-ci, « loin de vouloir s'enfermer dans un "genre" qui serait "le" genre philosophique, mélange sans cesse les genres » (Temmar 2007 : 57). D'autre part, si un « même philosophe a souvent recours à plusieurs genres », il peut également choisir de « réinscrire de mêmes schèmes doctrinaux dans des genres différents », il faut donc s'enquérir de ce que nous « apprennent ces réinscriptions de mêmes énoncés [...] dans des genres variés » (Temmar 2007 : 56). Frédéric Cossutta nous exhortait déjà à prêter attention aux contraintes spécifiques de la mise en texte et de la matérialité, notamment spatiale, du livre en tant que support. C'est ce que nous nous proposons d'explorer en comparant différentes éditions de *La tumba*, parcours qui mettra en avant la malléabilité du genre de l'essai, bannière derrière laquelle nous choisissons d'inscrire ces différentes publications, pour montrer la gamme variationnelle que l'auteure opère sur ce genre. Il est possible de dégager différents moments du texte[11], qui mobilisent chacun une compréhension particulière du phénomène de l'essai.

Les conditions d'énonciation définies par la scène générique « se formulent aisément en termes de circonstances d'énonciation légitimes : quels sont les participants, le lieu et le moment requis pour l'effectuer ? par quels circuits passe-t-il ? quelles normes président à sa consommation ? » (Maingueneau 2004a : 191-192). En tant qu'essai, le texte de Zambrano, appartient à ce que Dominique Maingueneau décrit comme un « hypergenre » (Maingueneau 1998). Contrairement au « genre de discours », il ne s'agit pas d'« un dispositif de communication historiquement défini, mais d'un mode d'organisation textuelle aux contraintes pauvres, qu'on retrouve à des époques et dans des lieux les plus divers et à l'intérieur duquel peuvent se développer des mises en scène de la parole très variées » (Maingueneau 2004b : 116). En ce sens, le choix d'inscrire l'œuvre dans un modèle essayiste permet dans un premier temps « de "formater" le texte » (*idem*). Toutefois, comme le précise Dominique Maingueneau, « les auteurs véritables [...] "sémantisent" nécessairement les modes de formatage de leurs "contenus", c'est-à-dire que l'hypergenre n'est pas un simple moule pour des contenus qui en seraient indépendants [et] la manière dont [ils] exploite[nt] le [genre] ne fait qu'un avec l'univers de sens qu'institue [leur] œuvre » (Maingueneau 2004b : 113).

[11] Deux éditions, celles de 1967a et de 1967b seront étudiées en profondeur, alors que les autres (1948 ; 1986 ; 2012 ; 2014) seront mobilisées plus ponctuellement et de manière contrastive par l'analyse.

1.3. Histoire d'un parcours éditorial

Nous identifierons les diverses textualisations de *La tumba de Antígona* selon la manière que nous avons de les rapporter au genre de l'essai. La première inscription générique se rapporte au texte tel qu'il a d'abord été publié dans une revue. La compréhension de ce que nous appréhendons comme leur dimension essayistique, s'opérera, à la lumière d'une contextualisation de ce phénomène générique en Espagne, par le biais de l'étude des effets de *co-textualité*[12] et par la comparaison des différentes éditions entre elles. Pour le montrer, nous nous appuierons sur certaines des idées d'Irène Langlet sur le recueil littéraire et ses implications sémantiques (1998 ; 2000 ; 2003). Enfin, forts de cette compréhension globale de l'histoire de la publication de cette œuvre, nous établirons la manière dont *La tumba de Antígona* s'inscrit dans ce parcours dynamique. Nous étudierons comment sa composition mixte répond intimement au genre de l'essai au niveau structurel, thématique et stylistique. Le choix critique d'un rapprochement avec la forme essayiste permet de saisir le nouveau type d'argumentation rythmique et discursive, sans empêcher le rapprochement avec d'autres caractéristiques génériques également à l'œuvre dans le texte[13]. Nous tenons à souligner la pertinence, dans notre démarche, du concept de généricité, qui permet d'appréhender le phénomène de l'essai, à la fois dans une complexité appelée par l'histoire d'un genre hybride, et par l'œuvre-même de Zambrano, son évolution et sa réception. Nous assumons, à la suite d'Irène Jalbert, la complexité nécessitée par l'étude de ce genre en particulier, qui se situe à la croisée des discours : « Ainsi essai est-il le nom du rapport entre une pratique d'écriture et un statut textuel, entre des mots écrits et une modalité d'interprétation qui les fait appartenir à une tradition et à une forme particulière de l'art d'écrire » (2012 : 168).

1.3.1. Les textualisations[14] de *La tumba* et leur composition en comparaison

La tumba de Antígona a été publiée en novembre 1967 à Mexico, alors que son auteure était en exil en France. Il s'agit de la première édition, telle que nous continuons de lire le texte aujourd'hui, œuvre bipartite composée d'un prologue philosophique et d'une fiction[15]. Cette édition mexicaine a toutefois été précédée de quelques mois par une version publiée à Madrid dans la *Revista de Occidente*. Version « tronquée » du texte qui paraîtra en novembre au Mexique, cette dernière se composait uniquement du

[12] Nous renvoyons pour ce terme à la définition (Heidmann et Adam 2008 : 19-20) déjà citée dans notre introduction (cf *supra*, p. 15).
[13] La dynamique théâtrale fera plus spécifiquement l'objet du Chapitre VI.
[14] Nous renvoyons pour ce terme à la définition (Heidmann et Adam : 2010 : 28) déjà citée dans notre introduction (cf *supra*, p. 19).
[15] S'y ajoutent des péritextes ultérieurs sur lesquels nous reviendrons dans la suite de l'analyse.

discours philosophique sans trace de la partie fictionnelle. Ces deux textes de 1967 font eux-mêmes suite à un essai poétique : *Delirio de Antígona (Délire d'Antigone*) paru en 1948 dans la revue cubaine d'art et littérature *Orígenes*. La proximité thématique, lexicale et énonciative du *Delirio de Antígona* le désigne comme une des premières textualisations de *La tumba de Antígona.* Si l'auteure ne republiera jamais le *Delirio de Antígona*, *La tumba de Antígona* connaîtra par contre, plusieurs rééditions. Le schéma suivant montre les différentes rééditions de ces œuvres, ainsi que la modélisation comparée de leur composition.

« DELIRIO DE ANTÍGONA » (1948)

IN la Revista cubana *Orígenes* (arte y literatura)

Preambulo	Primer delirio ⇢ monologue d'Antigone

« LA TUMBA DE ANTIGONA »

A) septembre 1967

IN la Revista española de *Occidente* (arte y filosofía)

Preambulo

B) octobre 1967

Monografía, México

Prólogo	Delirio de Antígona ⇢ Monologues et dialogues

C) 1986 dans le recueil *Senderos*

Prólogo	« Los intelectuales en el drama de España »	« La tumba de Antígona »
Note de l'auteur / « La experiencia de la historia »	PRIMERA PARTE SEGUNDA PARTE Un testimonio par *Esprit* *La Guerra*, de A. Machado ENSAYOS Y NOTAS	Prólogo / Delirio de Antígona ⇢ Monologues Et dialogues

SENDEROS

1.3.2. Vocation heuristique et prétention savante de la *Revista de Occidente*

Au mois de septembre 1967 paraît pour la première fois *La tumba de Antígona* dans le numéro 54 de la *Revista de Occidente*. Nous commencerons par brosser le

contexte d'énonciation de cette revue emblématique pour les hispanophones, mais méconnue du lecteur extérieur à cette sphère linguistique, montrant comment la publication dans cette revue conditionne le choix d'un certain type d'essai, moins littéraire, de type savant.

María Zambrano est reconnue comme faisant partie des « ensayistas » influents et importants du XX[e] siècle espagnol[16]. Ses essais philosophiques composent d'ailleurs la plus grande partie de son œuvre et c'est en tant qu'essayiste qu'elle a reçu le *Premio Cervantes*, pour la première fois attribué à une femme. La distinction, récompensant habituellement un texte littéraire, n'a pas manqué de provoquer une polémique. En Espagne, la circulation du genre de l'essai est intimement liée aux périodiques, que ce soit les journaux ou les revues. Or, la participation active de Zambrano aux médiums clés de l'époque est attestée. Elle est présentée comme « une fréquente collaboratrice des revues les plus notables du moment »[17] (García et Ródenas 2015 : 368). Parmi elles, figure la *Revista de Occidente* à laquelle Zambrano prend part, très activement dans sa jeunesse, de manière plus sporadique par la suite. Dans les années 30, la revue compte une dizaine d'articles de sa plume[18], faisant de la *Revista de Occidente* un des médias les plus empruntés par la philosophe. García et Ródenas rappellent d'ailleurs que certains ouvrages de l'auteure, dont *Hacía un saber sobre el alma*, connurent leur première publication dans ces revues. Or, il s'agit d'un contexte de publication marqué politiquement, puisque la *Revista de Occidente* promeut activement l'ouverture de l'Espagne, par le biais du laïcisme et du libéralisme qu'elle prône. Elle préparera et soutiendra l'avènement de la *Segunda República Española* (1931-1939).

La *Revista de Occidente* paraît pour la première fois en 1923. « Phare qui illumina la décade la plus brillante de la culture du vingtième siècle »[19], elle occupe une place particulière dans l'« ambiance pessimiste de la première période d'après-guerre mondiale »[20]. José Ortega y Gasset la dirige jusqu'en juillet 1936, quand la dictature franquiste impose sa fermeture. De large diffusion, la revue est ouverte à la fois sur l'Europe et l'Amérique hispanophone et jouit d'une grande influence dans la

[16] Elle est mentionnée dans plusieurs publications notables qui retracent l'histoire de ce genre dans la Péninsule (Gracia et Rodenas 2000 ; 2011 ; 2015) ou est présentée en tant qu'essayiste (Tejada 2011 ; Bonells 2009).
[17] Nous traduisons : « frecuente colaborada de las revistas más valiosas del momento ».
[18] On compte les articles suivants : 1933 n°115 : « Lou Andreas Salomé : Nietzsche », 1933 n°117 : « Hoffman : Descartes », 1934 n° 127 : « Alejandro el Grande, héroe antiguo », 1934 : n° 128, « Conde de Keyserling : La vida íntima » ; 1934 n° 131 : « Robert Aron y Arnaud Dandieu : la révolution nécessaire » ; 1934 n° 132 : « Por qué se escribe »; 1934 : n°137 ; « Ante la introducción a la teoría de la ciencia, de Fichte », 1934 n°138 : « Hacia un saber sobre el alma ».
[19] Nous traduisons : « faro que alumbró la década más brillante de la cultura del siglo XX » (Cañizares 2014 : s.p.)
[20] Nous traduisons : « ambiente pesimista de la primera postguerra mundial » (Camazón Linacero 2000 : 369).

communication d'idées nouvelles, ce qu'attestera indirectement la censure du régime franquiste. Dès son premier numéro, la revue se propose de poser des « yeux perspicaces, capables de discerner, dans la confusion, des orientations pertinentes et de présenter au lecteur savant "le plan de la nouvelle architecture grâce auquel la vie occidentale est en train de se reconstruire" »[21]. Dans le contexte majoritairement conservateur de l'Espagne de l'après-guerre, la proposition novatrice de la revue de « rendre compte d'une profonde transformation dans les idées, les sentiments, les manières et les institutions »[22] ne passe guère inaperçue. Vecteur d'interdisciplinarité et d'ouverture sur le monde – elle est principalement diffusée en Europe et en Amérique latine –, la *Revista de Occidente* se veut, à l'image de son créateur, porteuse d'idées libérales. « Attentive aux courants les plus novateurs dans le domaine de la pensée et de la création artistique et littéraire »[23], la *Revista de Occidente* diffuse les idées des « meilleurs intellectuels du moment, espagnols et étrangers, en majorité allemands, dans tous les champs de recherche »[24] : l'Allemagne a ses faveurs pour la philosophie, la France pour la littérature.

Gardant plus particulièrement au cœur de son projet « tout ce qui concerne la culture en espagnol »[25], la publication souhaite néanmoins « offr[ir] à son lecteur, un mélange de collaborations rigoureuses et attentives aux thèmes de notre temps » (Cañizares 2014 : s.p.). La revue, résume Vásquez, « s'intéresse à donner un registre de nouveauté qui se produit dans différents champs » (2015 : s.p.)[26]. C'est ainsi que, « peu de champs échapp[ent] à la nouvelle publication : depuis la théorie de la relativité, qui me[t] en question la légalité de la physique moderne, jusqu'aux nouvelles approches philosophiques comme la phénoménologie, en passant par les nouvelles voies d'expression esthétiques, surtout en littérature »[27]. Ces

[21] Nous traduisons : « ojos perspicaces, capaces de discernir en la confusión líneas relevantes y presentar al lector culto "el plano de la nueva arquitectura en que la vida occidental se está reconstruyendo" » ; 2).
[22] Nous traduisons : « dar cuenta de una "profunda transformación en las ideas, en los sentimientos, en las maneras y las instituciones" ».
[23] Nous traduisons : « atenta a las corrientes más innovadoras dentro del pensamiento y de la creación artística y literaria », http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?info=descripcionestcodigo=1203
[24] Nous traduisons : « mejores intelectuales del momento, en todos los campos, españoles y extranjeros –alemanes » (Cañizares 2014 : s.p.)
[25] Nous traduisons : « La Revista procura en cada número ofrecer al lector una miscelánea de colaboraciones rigurosas y atentas a los temas de nuestro tiempo, para ello cuenta con la colaboración de los autores extranjeros y españoles más destacados de cada momento. Con una especial atención a todo lo concerniente a la cultura en español », cf http://www.revistasculturales.com/revistas/97/revista-de-occidente/
[26] Nous traduisons : « Podríamos decir, entonces, que a la revista le interesa ofrecer un registro de la novedad que se produce en campos diferentes » (Vásquez 2015 : s.p.).
[27] Nous traduisons : « pocos temas dejaron de ser tratados en la nueva publicación : desde la teoría de la relatividad, que ponía en cuestión la legalidad de la física moderna, a los novedosos planteamientos filosóficos como la fenomenología, pasando por los nuevos cauces de expresión estética, sobre todo, en literatura ». Un champ d'intérêt très large qu'illustre la liste de ces plus célèbres collaborateurs : « el físico Albert Einstein; el neurólogo y psiquiatra Ernst Kretschmer; los economistas Werner Sombart y Luwdin von Misses; los filósofos Max Xcheller, Xavier Zubiri,

préoccupations répondent évidemment au contexte de l'époque : l'étiolement pour l'Espagne de son influence en tant que puissance impériale et la perte de sa dernière colonie en 1898. Cela provoque une véritable onde de choc et suscite, parmi les intellectuels et créateurs, une réflexion sur la place de l'Espagne, ses *valeurs*, dans tous les sens du terme. Ces préoccupations ressurgiront, sous une autre forme, après la Première Guerre mondiale. À ce moment, « l'une des questions qui préoccupent le plus dans tous les milieux politiques et intellectuels [est] ce que l'on est venu à qualifier de *crise de la conciencia européenne* et qui n'est pas autre chose qu'une réflexion sur la perte de l'hégémonie de l'Europe dans le monde »[28]. Sont ainsi réunis sous la bannière de ces mêmes préoccupations, les auteurs de ce que l'on a nommé la *Generación del 98*, courant littéraire et philosophique, dont l'influence dépasse ces domaines et s'avère notable pour l'ensemble de la pensée espagnole et dans l'œuvre de María Zambrano. Bien que le philosophe et mentor de Zambrano, José Ortega y Gasset « n'apparti[enne] pas » offiellement « à la Generación del 98 »[29], il reste « intimement lié à elle » en raison de « son insatisfaction devant la réalité espagnole, [...] ce qui le portait à ouvrir l'Espagne à tous les courants de la pensée moderne étrangère, une des tâches les plus importantes de la *Revue de Occidente* »[30]. Le silence d'Ortega y Gasset après la victoire du franquisme a pesé lourd sur la réception du philosophe[31]. À la suite de José Luis Mora qui insiste sur cet héritage philosophique, nous rappelons la place d'Ortega et de sa revue, son importance dans

---

José Gaos, Ramiro Ledesma Ramos, María Zambrano, Bertrand Russell o Georg Simmel; los escritores Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Enrique Díez-Canedo, Ramón Gómez de la Serna, Antonio Espina, Pío Baroja, Francisco Ayala o Rosa Chacel. En *Revista de Occidente* se dieron a conocer en España escritores de la talla de Kafka, Joyce, Wolf, Dos Passos, Hemingway o Giraudoux, entre otros y por sus páginas pasaron representantes de dos irrepetibles generaciones : la del 98 y la del 27, entre los que se encontraban Azorín, Baroja, Alberti, Lorca o Miguel Hernández » (Cañizares 2014 : s.p.).

[28] Nous traduisons : « Una de las cuestiones que más preocupa en los ambientes políticos e intelectuales de aquella postguerra fue lo que vino a denominarse *crisis de la conciencia europea* y que no era sino una reflexión sobre la pérdida del protagonismo de Europa en el mundo » (Camazón Linacero 2000 : 370). Cette préoccupation intervient plus tard chez María Zambrano, appartenant à une plus jeune génération. Celle-ci reconnaît qu'elle « ne s'était pas occupée de philosophie espagnole jusqu'aux débuts de la Guerre Civile » et cela malgré le fait qu'elle ait « étudié avec Ortega ». Nous traduisons : (Mora García 2008 : 1065).

[29] La dénomination critique et *a posteriori* de ce courant n'est pas sans poser de problème. Restant toutefois très courante dans les études hispaniques, nous la mobilisons ici à titre indicative, afin d'esquisser un contexte souvent méconnu du lecteur francophone.

[30] Nous traduisons : « Aunque Ortega y Gasset no perteneció a la "generación del 98", estaba íntimamente vinculado con ella, lo mismo por su insatisfacción ante la realidad española, como por su pesimismo y falta de fe en la virtualidad del espíritu español, lo que le llevó a querer abrir a España a todas las corrientes del pensamiento moderno extranjero, en lo que consistió una de sus tareas más afanosas en la "Revista de Occidente" » (Bolado Ochoa : 32).

[31] José Luís Mora montre au contraire l'intérêt pour l'Espagne de se réconcilier avec l'orteguianisme et son héritage (2015d : 348 *et sqq*). Sa réflexion s'inscrit plus largement dans le contexte d'une analyse plus précise des conditions de vie sous le franquisme (voir également l'essai de Gracia 2015), qui indique la nécessité de penser de manière plus nuancée la place des « exilés » de l'intérieur, rentrés au pays après l'exode massif provoqué par la Guerre Civile, sans toutefois collaborer avec le régime. Le cas de José Ortega semble néanmoins plus délicat, au vu de sa proximité avec le régime. Son silence paraît d'autant plus emblématique, que la voix d'Ortega, qui avait si fortement retenti lors de la mise en place et de la défense de la République, était d'autant plus attendue.

la création d'un contexte émancipateur de pensée et sa participation dans l'avènement et la défense de la Seconde République.

Dans cette entreprise, le genre de l'essai, tel que le pratique la *Revue de Occidente* notamment, occupe une place emblématique, tout comme l'ouvrage programmatique d'Ortega y Gasset : « Meditaciones del Quijote » (1914), un des parangons de la littérature anti-franquiste. La critique franquiste le démontre *a contrario*, dénonçant, à l'instar des mots du jésuite Salvado Cuesta dans la revue propagandiste *Razón y fe* (*Raison et foi*) : « Tout, par conséquent, est essai et rien d'autre qu'essai. Et nous avons là un des éléments les plus typiques de la mécréance des "intellectuels" »[32]. Le genre essayiste, violemment condamné pour son laïcisme et son libéralisme en général, provoque un rejet parmi les franquistes. Le genre sera bientôt « mis en accusation comme "fomentateur du scepticisme — il n'apporte pas de preuves et suscite des doutes — et de la *décatholicisation* de la vie" » (Paquette 1972 : 76)[33]. Les détracteurs de l'essai iront même jusqu'à créer un contre-genre à lui opposer, comme dans la bouche d'Ernesto Giménez Caballero : « Mes livres ne sont pas des *Méditations*, ne sont pas des Essais - genres littéraires et philosophiques du libéralisme -. Ils sont *Exaltations*. Ils sont *Apologétiques* »[34]. Sous la dictature et les années qui la précèdent, on assiste à une véritable chasse aux sorcières face à certains auteurs dont l'essai devient le fer de lance et les revues, des vecteurs privilégiés. Se crée une véritable « littérature de dénigrement », un « anti-intellectualisme national-catholique » (Gijón, [Nous traduisons] 2012), qui cible le genre de l'essai et trouve deux boucs-émissaires dans les personnes de Miguel de Unamuno et de José Ortega y Gasset[35], pour leur rôle emblématique dans le paysage culturel et philosophique de l'époque :

---

[32] [Nous traduisons] : « Todo, por lo tanto, es ensayo y nada más que ensayo. Y aquí está uno de los elementos típicos en la increencia de los "intelectuales" » (Salvado Cuesta *Razón y fe* 1939 : 44).

[33] Le dictionnaire de la *Real Academia* présente le genre de l'essai, comme un genre généralement bref, sans l'apparat et l'extension que requiert un traité complet sur la même matière » [Nous traduisons]. Le reproche de scepticisme semble en outre s'appuyer sur la célèbre définition des *Meditaciones del Quijote*, selon laquelle l'essai serait de « la science, sans la preuve explicite » ([Nous traduisons] : « ciencia, menos la prueba explícita » (Ortega y Gasset [1914], (reimp. 1975), 36-37), une définition à rattacher au laïcisme de l'auteur, ce qui explique en grande partie sa condamnation.

[34] Nous traduisons : « Mis libros no son Meditaciones, no son Ensayos - géneros literarios y filosóficos del liberalismo -. Son Exaltaciones. Son Apologéticas », cité dans Gijón 2014 : 146).

[35] « Dans l'Espagne franquiste, la croisade nationale-catholique contre l'œuvre d'Ortega fait partie de la persécution générale durant les années quarante et cinquante des grands intellectuels, qui avaient marqué les trois premières décades du Vingtième siècle. Ainsi, ils parvinrent à ce que Miguel de Unamuno soit déclaré hérétique, et à placer à l'Index des Livres Interdits ses œuvres les plus charismatiques, *El sentimiento trágico de la vida* (1942) y *La Agonía del cristianismo* (1957) [...] ». Nous traduisons : « En la España franquista, la cruzada nacional-católica contra la obra de Ortega formó parte de la persecución general durante los años cuarenta y cincuenta de los grandes intelectuales, que habían protagonizado las tres primeras décadas del siglo XX. Así, lograron que Miguel de Unamuno fuera declarado autor herético, y colocar en el Índice de Libros Prohibidos sus obras más carismáticas, *El sentimiento trágico de la vida* (1942) y *La Agonía del cristianismo* (1957) [...] » (Bolado Ochoa : 7).

> Ortega est aussi le détenteur d'un magistère incontesté qui s'exerce autant à la Faculté que dans la presse et plus largement dans toute la vie publique espagnole du premier tiers du XX^{e} siècle. "Tous les méridiens intellectuels de notre époque passent par Ortega", résume Antonio Rodríguez Huéscar. (Fourmont Giustiniani 2014 : § 21)

C'est dans ce contexte précis qu'il faut comprendre que la *Revista de Occidente* se présente comme une publication mensuelle scientifique. Cette prétention repose en grande partie sur la « base fondamentale » (*base fundamental*), formée par la collaboration d'éminents intellectuels, parmi lesquels María Zambrano. Le projet est consolidé par la création d'une maison d'édition concomitante à la publication de la revue, *Las ediciones de la Revista de Occidente*, dédiée à la diffusion de travaux d'intellectuels de tous les domaines, qui sont traduits en espagnol. La collection se compose par exemple de traductions d'ouvrages scientifiques comme ceux du psychiatre C. G. Jung (*Consideraciones sobre la historia actual*) ou ceux du physicien J. Charon (*De la física al hombre*), publiés trois ans plus tôt. La ligne éditoriale accueille également des travaux critiques ou à visée didactique.

Cet article de Zambrano paraît après la réouverture de la revue dans la seconde période du mensuel. Toutefois, la volonté de fils de José Ortega et nouveau directeur de la revue de préserver l'héritage intellectuel paternel, - il republie par exemple les « Propósitos » (*Objectifs, Fondements*) qui ouvraient programmatiquement le premier numéro de la revue -, justifie le choix de mettre en écho les deux contextes de publication (Cañizares 2014 : s.p.). La « principale réussite » du fils d'Ortega consiste en effet, selon les observateurs extérieurs, à parvenir à « servir de pont entre les anciens collaborateurs qui se trouvaient en exil »[36]. Plus encore, l'appartenance de María Zambrano, partie prenante de la base des collaborateurs de la revue, au moment où celle-ci se constitue en tant que média de la cause libérale et républicaine dans les années 30, appuie cette analyse. Enfin, la démarche comparative permet de montrer la particularité de l'inscription de cette textualisation dans ce contexte précis. En outre, les possiblités de faire entendre sa voix en Espagne, dans un organe relativement neutre, restent ténues à l'époque de la publication. Le choix de Zambrano d'éditer ces deux versions presque simultanément, *a fortiori* en Espagne[37], alors que ses œuvres sont majoritairement écrites et éditées à l'étranger dès la fin de la Guerre Civile, ne semble guère anodin dans ce contexte. Sous la chappe de plomb conservatrice de la dictature, la *Revista de Occidente* constitue bel et bien un espace

[36] Nous traduisons : « Su mayor logro, durante esta etapa, fue servir de puente con los antiguos colaboradores que se encontraban en el exilio » (Cañizares 2014 : s.p.).
[37] Nous traduisons : « C'est à partir des années 60 que la voix de certains essayistes et penseurs importants de l'exil recommence à se faire entendre en Espagne. Cela concorde avec un certain assouplissement du régime et un allégement relatif de la censure, notifié en 1966 par *La Ley Fraga* qui engage une certaine liberté de la presse. Pour Zambrano, cela correspond au moment où elle commence à être à nouveau connue en Espagne grâce à un livre réédité chez Taurus en 1960, *La España de Galdós*, qui tient son origine dans un essai de 1938 publié dans [la revue] *Hora de España* » (García et Ródenas 2015 : 368).

de respiration pour la philosophe, comme pour d'autres penseurs contestataires, qu'ils soient ou non en exil. L'analyse textuelle de cette version, en regard de celle publiée un mois plus tard, permettra d'appuyer cette hypothèse, en montrant le contraste existant entre les deux publications.

Étude du paratexte

En vue de la compréhension du contexte d'écriture de la première version de *La tumba*, ce panorama culturel et historique se doit d'être complété par l'étude du « paratexte ». Nous entendons ce terme, à la suite de la définition qu'en donne Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpseste* (p. 9 *et sqq.)* et que les mots de Philippe Lane permettent de résumer :

> Le paratexte renvoie à tout ce qui entoure et prolonge le texte sans être le texte proprement dit. Une œuvre se présente en effet rarement sans le renfort et l'accompagnement de productions, telles qu'une préface, des illustrations ou encore des choix typographiques. Genette distingue deux sortes de paratexte regroupant des discours et des pratiques hétéroclites émanant de l'auteur (paratexte auctorial) ou de l'éditeur (paratexte éditorial). (Lane 1991 : 94)

Nous comprenons le paratexte comme partie prenante de la construction de sens d'un ouvrage, en tant qu'il embrasse l'« ensemble de productions qui accompagnent le texte lui-même, l'annoncent, cherchent à le promouvoir : le paratexte est donc ce qui assure le passage de l'état de texte à celui de livre » (Lane 1991 : 92). Le cas particulier de ces deux œuvres éditées de manière pratiquement simultanée dans des contextes de publication différents, rend d'autant plus pertinente l'étude du paratexte, qui, s'il se compose « d'un ensemble hétérogène de pratiques et de discours », « réunit cependant une visée commune qui consiste à la fois à informer et convaincre, asserter et argumenter » et dont « la vocation est d'agir sur le lecteur et de tenter de modifier ses représentations ou son système de croyance dans une certaine direction » (Lane 1991 : 94). C'est pourquoi, nous nous intéresserons ici plus particulièrement à l'étude du paratexte « situé à l'intérieur » de la revue, à savoir « le péritexte : le titre, les sous-titres, les intertitres, le nom de l'éditeur, la date d'édition, la préface, les notes, les illustrations, la table des matières, la postface... » (Lane 1991 : 94). Revendiquée par l'éditeur et les auteurs, reconnue dans la réception, la prétention scientifique de la collection repose sur la réputation de son premier directeur et de ses auteurs. Elle se construit concrètement grâce à des effets de co-textualité et au travail éditorial. La réunion d'articles, appartenant à des domaines dont la scientificité semble attestée, rejaillit - par ricochet en quelque sorte - sur d'autres articles, dont la prétention à la scientificité des disciplines reste encore à bâtir, ou du moins à consolider. Des articles sur la physique, sur l'économie et d'autres issus de disciplines réputées à forte connotation subjective, comme la critique littéraire par exemple se trouvent réunis dans le même espace livresque.

L'effet de recueil nous les présente tous « au même niveau », jouissant d'une validité scientifique similaire. Le genre de l'essai offre un canevas à l'ensemble de la publication, *La Revista de Occidente* « favoris[ant] l'essai comme moyen d'expression et de communication »[38]. Il prend ici la forme de l'*essai savant (ensayo culto)*. Partant de la description de la vocation essayistique en tant que genre « où s'entrecroisent volonté artistique et volonté cognitive ; l'essai comme lieu où s'entrelacent l'ordre de la logique et la fictionnalité »[39], nous distinguons ici *l'ensayo culto* où primerait la volonté cognitive, contrairement à l'*ensayo propriament literario* où primerait la dimension artistique. Nous choisissons d'utiliser le terme *culto* en espagnol car il englobe une dimension humaniste et interdisciplinaire que ne permet pas le terme de « scientifique ». L'*ensayo culto* met en avant la vocation heuristique d'une telle production dans un sens plus large de porteur de culture et de connaissance. Cette distinction relève toutefois de l'ordre de la nuance, le genre de l'essai accueillant en son sein ces deux dynamiques selon des proportions variables[40]. Dans le cas plus précis de Zambrano, cette distinction permet de montrer les variations essayistiques des différentes textualisations, ainsi que la place prise par le contexte de publication au niveau de l'inscription générique. La dimension proprement interdisciplinaire de la revue *de Occidente* bénéficie également de l'utilisation d'une catégorie plus englobante qui décrit la spécificité de ce projet interdisciplinaire, résolument moderne dans son accumulation des savoirs :

> L'essai va intimement lié à la modernité. Il s'ensuit qu'où il y a modernité, il y a essai. Le propre de la modernité est la multiplication des savoirs, en grande partie scientifiques, et en même temps constatation de l'insuffisance de ces dits savoirs, c'est à dire, le fait qu'ils ne peuvent coïncider de manière exacte avec la réalité et encore moins prendre intégralement en compte le réel [...][41]

L'*ensayo culto* se décline au fil des articles et des numéros d'*Occidente* sous toutes ses facettes, pouvant relever tant de la science « dure » (physique, mathématiques...) que des sciences « humaines » (sociologie, critique littéraire, philosophie...). L'interdisciplinarité prônée par la revue se situe au niveau des sujets traités et rassemblés sous une bannière générique commune, *el ensayo*, répondant à une vision plus large de la vocation essayistique. Dans cette optique, l'article de Zambrano

[38] Nous traduisons ici des informations trouvées sur le site de la revue : « *la Revista de Occidente prima al ensayo como medio de expresión y comunicación* ».
[39] Nous traduisons : « Ensayo como zona donde se cruzan la voluntad artística y la voluntad cognitiva; el ensayo como lugar donde se entrelazan el orden de la lógica y la ficcionalidad » (Castilleja, Houvenaghel, Vandebosch 2012 : 9).
[40] Dans son versant le plus cognitif, l'essai se distingue par exemple du simple traité scientifique par le soin qu'il accorde au procédé d'écriture, alors que le traité « est méthodique, et possède une structure rigide, rationnelle et systématique » (Nous traduisons : « El tratado es metódico, posee una estructura rígida, racional y sistemática ») (Ramírez Caro 1999 : 24).
[41] Nous traduisons : « el ensayo va ligado íntimamente a la modernidad. Seguirá habiendo modernidad mientras haya ensayo y viceversa. Lo propio de la modernidad es la multiplicación de saberes, en su mayor parte científicos, y al mismo tiempo la constatación de la insuficiencia de dichos saberes, es decir, el hecho de que no pueden solaparse de manera exacta con la realidad y menos dar cabida íntegra a lo real [...] » (Tejada 2014 : §7).

s'inscrit dans une forme particulière de cet *ensayo culto*[42] à prétention heuristique, propre à la culture espagnole, en tant qu'il se présente comme essai savant à propos d'un objet littéraire[43]. La particularité de l'essai de Zambrano dans ce contexte repose sur la très forte inscription, non seulement philosophique, mais également scientifique. Dans ce cadre, la réflexion qu'elle y présente sur une représentation littéraire se constitue, du moins formellement et énonciativement, en tant que véritable argumentaire.

Contrairement à *Orígenes*, revue dans laquelle a été publié *Delirio de Antígona* et dont la cohérence repose sur l'exploration d'une ou plusieurs thématiques par numéro, la *Revista de Occidente* possède pour seule ligne éditoriale son projet d'innovation. Dans une optique où tous les articles sont rassemblés sous la bannière de *savoirs utiles*, le genre essayistique savant et sa prétention heuristique, revêtent une fonction essentielle pour la cohérence de l'ensemble. La revue *Orígenes*, dans laquelle est publié quelque vingt ans plus tôt *Delirio de Antígona*, réalise son intention interdisciplinaire, en accueillant des productions, notamment artistiques et plastiques, de provenances et de formes beaucoup plus hétéroclites. La revendication de scientificité humaniste, dans son sens le plus large, assigne au contraire à la *Revista de Occidente* un canevas formel et générique plus strict, qui travaille à donner à tous les articles, quelque soit leur provenance, une telle prétention. Le début de la première partie de *La tumba*, seule conservée lors de la prime publication de septembre, fonctionne très bien dans ce contexte de construction d'une scientificité mixte, choisissant des modalités discursives communes aux deux domaines.

In situ : le numéro 54 de la "Revista de Occidente"

Le numéro 54 de la *Revista de Occidente*, dans lequel figure *La tumba de Antígona*, répond à la composition habituelle de cette revue. Il s'ouvre sur l'annonce de deux publications : un ouvrage que José Ortega a consacré à Leibniz, *La idea de principio en Leibniz*) et « Estrategias de actuación para la sociedad española » de Rafael Alvargonzález. Le numéro se poursuit par l'annonce d'une nouvelle collection de vulgarisation en format de poche, qui se destine à un public estudiantin et à tous ceux qui « désirent vivre la révolution culturelle de nos jours »[44]. Le corps du numéro se compose de cinq articles, résolument pluridisciplinaires, au regard des sujets et de la provenance disciplinaire et politique des auteurs :

[42] Lecteur de cette revue, l'historien Florentino Pérez Embid la qualifie pour sa part de « revista pre cultural », de « matiz más filosófico », à côté d'autres revues de « preguerra » dans son article « Revistas culturales de postguerra », *Temas españoles* n° 215, Madrid, 1956.
[43] La tendance s'inscrit plus largement dans un courant et une réalité sociologique propre à l'Espagne et sur lesquels nous revenons au moment d'aborder les spécificités de *La tumba* publiée sous forme de monographie.
[44] Nous traduisons : « Convivir la revolución cultural de nuestros días », premières pages du numéro 54 de la revue, avant pagination.

- « El transfondo de la crisis británica » (*Le contexte de la crise britannique*) de Salvador de Madariaga, ingénieur, journaliste, diplomate et homme d'État espagnol.

- « La tumba de Antígona » (*La tombe d'Antigone*) de María Zambrano, présentée ici, fait très rare, comme une écrivaine et non comme une philosophe.

- « Nueva divagación sobre la novela » *(Nouvelle divagation sur le genre du roman)* de Francisco Ayala, écrivain, juriste et sociologue.

- « Campanella y la monarquía hispánica » (*Campanella et la monarchie hispanique*) de Luis Díez del Corral ; politologue, écrivain, procureur à la Cour d'Espagne sous le régime franquiste.

- « Illusitana » (*Ilusitaine*) de Juan Benet, ingénieur génie rural (*ingeniero de caminos*), écrivain.

Cette partie est suivie d'une deuxième, présentée comme secondaire, comme le montre l'utilisation de caractères plus petits. Cet apparat critique se compose d'une première sous-rubrique intitulée *Notas*. Particularité célèbre du mensuel, celle-ci accueille de brèves réflexions de collaborateurs, interrogés à titre d'intellectuels, sur des questions d'actualité, comme « La personne et l'État » *(La persona y el Estado)* de Pedro Laín Entralgo ou « Sur la révolution culturelle » (*Sobre la revolución cultural*) d'Antonio Elorza. Des comptes-rendus d'ouvrages (*reseñas*) de facture plus classique[45] forment la rubrique *CRÍTICA* et complètent cette seconde partie. Le numéro se clôt sur la présentation des auteurs et sur un appel à communication (*CONVOCATORIA*) concernant l'écrivain Pio Barroja. L'ensemble du numéro se présente donc comme une revue scientifique. Les objets abordés sont, à son image, interdisciplinaires. Le genre de l'essai rassemble les articles et assure ici la cohérence de l'ensemble, selon un certain formatage typographique -le premier mot apparaît par exemple en majuscule- mais également formel, ils couvrent tous une vingtaine de pages.

"La tumba de Antígona" comme argumentaire

Proche de la lettre du texte, la comparaison entre l'œuvre publiée en 1967 dans *La Revista de Occidente* et la monographie des *Editions Siglo veintiuno* met en lumière des différences significatives. La version publiée dans le numéro 54 doit se lire comme un essai à prétention heuristique, en raison de son association au projet éditorial général de la revue et des effets de miroir créés par la co-textualité du numéro. Paradoxalement, du point de vue de sa structure argumentative et énonciative, *La tumba de Antígona* semble plus proche de l'article sur la crise du système économico-politique britannique qui le précède, que de celui sur le genre romanesque qui le suit. Afin de le montrer, voici, à titre de comparaison, les premiers paragraphes de la revue, qui encadrent l'article de

[45] Elle se compose de deux articles : « El tremendismo en la literatura española actual » de Luis López Molina et « Amelia Agostini del Rio : Viñetas de Puerto Rico » de Lamberto A. Cano.

Zambrano. La typographie a été restranscrite pour montrer l'effet conduit.

> Article numéro 1
>
> **De** todas las naciones de Europa Occidental que hicieron la guerra, es Gran Bretaña quien se recupera más lentamente. Sería difícil afirmar que ha sufrido menos de la guerra que las otras, porque esos cálculos, que operan sobre pérdidas enormes y heterogénas, no tienen ningún valor probatorio; pero sería aún más aventurado tratar de poner a contribución las pérdidas, económicas y de otro tipo, de la Gran Bretaña para explicar el retraso en su recuperación, cuando países que han sufrido tanto en la guerra como Francia, Alemania e Italia se le han adelantado. (Madariaga *Occidente*, 1967a : 17)

> Article numéro 2
>
> **Antígona**, en verdad, no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error, nos cuenta. ¿Podía darse la muerte, ella que no había dispuesto nunca de su vida? No tuvo siquiera tiempo para reparar en sí misma. Despertada de su sueño de niña por el error de su padre y el suicidio de la madre.

> Article numéro 3
>
> **EN** el tiempo de mi juventud escribir novelas era todavía una profesión, y profesión muy honrada. Se era novelista como podía serse comediógrafo o abogado o dentista. Con estas palabras daba comienzo yo hace años a un estudio sobre *El arte de novelar y el oficio de novelista*, añadiendo un poco más adelante para contraste con esa situación no tan remota : « Muy distraído hay que estar para dedicarse hoy a las letras sin un sobresalto, sin la menor duda acerca de la justificación que pueda tener, frente al mundo y en el fuero de la propia conciencia, este ejercicio ». (Ayala, *Occidente*, 1967a : 284)

L'article de Zambrano s'approche de ce que Frédéric Cossutta nomme une « voix blanche et comme neutralisée » (1989 : 9), qui minimise les marqueurs subjectifs de l'énonciation. Cette tendance qui caractérise certains textes philosophiques, dès lors « tout entier suspendu[s] à une "présence" qui s'est retirée, mais laisse comme en creux une trace déchiffrable » (*idem*), tisse des ponts entre les différents articles de la Revue 54. Cette neutralisation de l'instance énonciatrice, à l'œuvre dans les articles de Zambrano et de Madariaga, rejoint une des marques du discours scientifique et sa prétention à l'objectivité. Elle met en place, comme nous allons le détailler, un régime énonciatif globalement « débrayé » [46], dans lequel tous les indices d'une source énonciative, située dans un *hic et nunc*, sont effacés. Comme l'indique par exemple, le règne de la troisième personne du singulier, aux dépens de la première dans les deux premiers articles (celui de Madariaga sur la crise économique britannique et l'essai de Zambrano). Contrastivement, l'article de l'écrivain Ayala relève de critique artistique dans un sens plus classique, en adoptant une forme essayistique d'obédience plus littéraire. Le « je » y opère comme point de départ au propos d'Ayala. Offrant son expérience et sa réflexion comme moteur du discours, Ayala met en place une dynamique coutumière au genre de l'essai littéraire, utilisant le « *je* et le *tu,* non comme des entités abstraites

[46] Entendant que « les opérations du débrayage et de l'embrayage simulent la mise en place ou la suppression d'une distance entre le discours-énoncé et l'instance de son émission » (Greimas et Courtés 1986 : 87).

mais comme des personnages concrets, individualisés, qui expriment leurs opinions, souvenirs, affects »[47] :

En el tiempo de mi juventud escribir novelas era todavía una profesión [...]. Con estas palabras daba comienzo yo hace años a un estudio sobre *El arte de novelar y el oficio de novelista* [...] .	Au moment de ma jeunesse, écrire des romans était encore une profession [...]. Avec ces paroles je débutais, moi, il y a des années, mon étude sur *L'art d'écrire des romans et le métier de romancier* [...]. [Nous traduisons].

Comme l'article sur la crise britannique, le texte de Zambrano se distingue au contraire par l'usage du « elle ». Cette dernière est secondée chez Zambrano par l'usage de structures impersonnelles *(Exemples 1 et 3)* ou passives *(Exemples 2 et 3).*

1) **Parece que** la condición sea ésta de haber de descender a los abismos para ascender, atravesando todas las regiones donde el amor es el elemento, por así decir, de la trascendencia humana ; (1967a : 276)	**Il apparaît que** la condition serait celle-là, devoir descendre dans les abîmes pour s'élever, en traversant toutes les régions où l'amour est, pour ainsi dire, l'élément de la transcendance humaine[48] ;
2) **Se le dio** una tumba.	**On lui donna** une tombe.
3) **Y así aparece la muchacha Antígona imposibilitada** también darse la muerte ante todo y aun de morir al modo común » (1967a : 289)	Et ainsi, **Antigone apparaît** empêchée également de se donner la mort et encore plus de mourir de manière ordinaire.

Or, toutes ces tournures tendent à amoindrir syntaxiquement la place du sujet, voire à la présenter comme nulle et à renforcer l'effet de voix blanche, déjà mentionné.

Un argumentaire à la tonalité mystique[49]

À l'exception des questions rhétoriques, lors desquelles le discours se pose en détracteur du destin d'Antigone tel que mis en scène par Sophocle, le type de phrases qui domine est celui de l'assertion. Cette modalité « sert à dire et / ou affirmer un fait » (Büyükgüzel 2011 : 135), entendant plus précisément que l'assertion « pose un état de choses comme vrai ou faux » (Maingueneau 1999 : 46). Deux modalités énonciatives, majoritairement utilisées, s'y distinguent. La première relève de l'« aléthique », cette « proposition ou modalité qui ne concerne que le vrai, le faux et

[47] Nous traduisons : « la aparición explícita del yo y del tú, pero no como entes abstractos, sino como personajes concretos, individualizados, que expresan sus opiniones, recuerdos, afecciones ; » (Arenas Cruz 2012 : 50).
[48] La traduction est la nôtre, car celle de Lhermillier participe justement à naturaliser le propos, en gommant l'insistance et la curiosité de l'énonciation utilisée par Zambrano. Elle traduit ainsi l'exemple 1 « La condition est ... » (*Sentiers,* 242) et retranscrit l'exemple 2 par ces mots : « En vérité, Antigone ne pouvait mourir d'aucune manière » (*Senderos*, 255).
[49] Nous traduisons ici la définition donnée par le *Diccionario de la Real Academia* : « Expresión literaria de la experiencia de lo divino ». Le paradigme mystique, très important dans la littérature et la culture espagnoles, comporte des traits de composition distinctifs utilisés par Zambrano. Nous les relèverons au fil de l'analyse.

l'indéterminé » et qui « permet d'exprimer le possible, l'impossible, le nécessaire et le contingent » (Büyükgüzel 2011 : 137)[50]. Cette modalité ouvre l'article de Zambrano de manière programmatique : « Antígona, **en verdad**, no se suicidó en su tumba, como Sófocles, incurriendo en un inevitable **error,** nos cuenta » (1967a : 274). Elle ponctue l'ensemble du discours, permettant d'avancer en appuyant la validité de ses propres arguments. Comme dans l'hypothèse principale : « Y así aparece la muchacha Antígona, imposibilitada también darse muerte ante todo, y aun de morir al modo común [.] » (289) (*Et ainsi, Antigone apparaît empêchée également de se donner la mort et encore plus de mourir de manière ordinaire* [nous traduisons]*)*. Or cette hypothèse est présentée comme une certitude. La modalité aléthique appuie aussi la réflexion menée sur le genre : « Es en la Tragedia griega donde naturalmente la pasion de la hija puede ofrecer el modo propio de este género, donde lo divino se entremezcla a lo humano » (278) ; (*C'est dans la Tragédie grecque, naturellement, que la passion de la fille peut offrir le mode propre à ce genre, où le divin se mêle à l'humain* ; trad. Lhermillier, *Senderos*, 245). Son usage permet de valider le choix discursif de présenter le personnage d'Antigone dans un espace diégétique plus large que dans la tragédie de Sophocle : « Le fue necesario el tiempo -el que se le dio y otro mas » (4) (*Le temps lui fut nécessaire, celui qu'on lui donna et un autre encore* [nous traduisons]). Cette modalisation pose des équivalences, glissements ontologiques, qui se font dans et par le discours[51]. Elle présente un postulat propre au discours-même, comme une vérité universellement partagée, comme dans cet exemple : « Bien es cierto que la verdad es siempre profecía y que por ello resulta tan indecible, por inefable » (21-22) (*Il est bien certain que la vérité est toujours prophétie, et pour cette raison, elle en devient indicible* [nous traduisons]). Cette modalité aléthique est couramment utilisée dans le discours scientifique et philosophique, puisque ces deux domaines partagent, dans leur mode d'institution discursive, une condition de non-compossiblité, contrairement au discours littéraire comme nous l'avons déjà mentionné. Cet effet de vraissemblance participe à requalifier les enjeux sémantiques du récit qui entoure Antigone, en plaçant la fraternité au cœur du cycle des Labdacides : « Es la fraternidad la **verdadera** protagonista entre las tinieblas legadas por el reino del padre y de la madre » (284) *(La fraternité est la* ***véritable*** *protagoniste dans les ténèbres léguées par le règne du père et de la mère* ; trad. Lhermillier, *Senderos*, 250) ou encore « Es la fraternidad, **sin duda alguna**, lo que aflora, lo que se presenta como naciente protagonista, como **necesario** protagonista redentor » (284) (*La fraternité est* ***sans aucun doute*** *ce qui affleure, ce qui se présente comme protagoniste naissant, comme* ***nécessaire*** *protagoniste rédempteur* ; trad. Lhermillier, *Senderos*, 250). Ce dernier

[50] Sur l'importance de cette modalité, nous renvoyons au point 1.1.1 de notre chapitre III, *Scène englobante : les spécificités du discours philosophique.*

[51] Cela s'opère notamment grâce à l'usage de la répétition et de la progression anaphorique, point sur lequel nous revenons lors de l'analyse du prologue. Cf *Infra*, p. 201 et *sqq.*

exemple illustre bien la manière dont la répétition, soulignée par nos soins dans le texte, permet d'avancer dans le propos. Alliant même et variation, comme dans une progression anaphorique classique [52], l'usage de la répétition justifie aussi les équivalences posées ici entre l'ancien et le nouveau terme. Le premier attribut de la fraternité, ce « protagoniste naissant » devient « nécessaire protagoniste rédempteur ». La répétition, tout comme le parallèle sonore qui unit « nécessaire » et « naissant », appuie l'identification opérée, tandis que l'augmentation du nombre de qualificatifs (« protagoniste + naissant » 2 ···>3 « nécessaire + protagoniste + rédempteur ») insiste sur un gain en termes de connaissance. Cette rythmique inscrit également ce discours dans un paradigme où l'influence de la poésie mystique demeure particulièrement forte[53]. Soutenue par l'usage d'un lexique religieux et de constructions syntaxiques (répétitions, anaphores) ou logiques (paradoxes), la représentation s'inscrit dans la lignée de la poésie mystique, qui doit s'entendre ici dans son sens large d'expression littéraire de l'expérience du divin. Cette requalification mystique du personnage prend appui sur des phrases averbales et des appositions, lesquelles proposent d'établir un lien *a priori* entre sujet et objet, sans en expliquer la provenance ni en justifier le sens. La caractérisation d'Antigone prend la forme d'une révélation, bien qu'elle soit globalement orchestrée sur un schème argumentatif. Celle-ci s'opère pour Zambrano dans la parole à qui elle attribue une fonction épiphanique : « La révélation entre toutes est donnée dans la parole et par elle » (*La revelación entre todas se da en la palabra y por ella* ; Zambrano, *Senderos* 1986 : 23).

Or, si le « discours philosophique semble avoir pour caractéristique essentielle de recourir à un régime de discours qui prétend au vrai », comme le rappelle Malika Temmar, « il se définit également, plus que tout autre discours, comme un discours universalisable » (Temmar 2007 : §1), raison pour laquelle, « les spécialistes de l'analyse du discours philosophique proposent un modèle de la discursivité philosophique qui met en valeur les opérations énonciatives philosophiques s'unifiant pour délivrer un message universel » (*idem*). Afin de souligner cette tendance, il faut s'appuyer sur la définition qu'en propose M. A. Bouacha : « La généralisation à l'œuvre dans un énoncé peut se définir comme ce qui permet de déconstruire la singularité d'un évènement ou d'une propriété » (1993 : 49). Ce dernier précise que, « de façon moins abstraite, cela signifie que l'énoncé généralisant peut se ramener à

[52] « Assurant à la fois une identité à travers la variation, et autorisant l'apport d'informations nouvelles par rapport à un repère constituant le fond identique du propos », l'anaphore textuelle « joue un rôle considérable pour la cohérence thématique et sémantique, puisqu'elle assure la continuité interphrastique d'un sens qui est en quelque sorte transporté en même temps qu'il est retravaillé » (Cossutta 1995 : 23 ; 29). Pour plus de précisions sur le fonctionnement technique de l'anaphore, voir Adam : 2005.

[53] La répétition est récurrente chez Bergamin et Unamuno, deux auteurs qu'affectionne la philosophe et qui évoluent dans ce paradigme mystique.

un ensemble pondéré mettant en jeu trois propositions : - vrai pour tout x : (quantification) ; - toujours vrai : (aspectualisation) ; - nécessairement vrai : (modalisation) » *(idem)*. Nous avons déjà commenté la présence des expressions liées à la nécessité. Celles qui présentent la description d'Antigone menée par le texte comme seul choix possible, leur font pendant, comme dans « **Ninguna víctima** de sacrificio [...] puede dejar de pasar por los infiernos » (***Aucune victime*** *de sacrifice ne peut cesser de passer par les enfers* ; 1967a : 275-276). Participent également de cette logique les opérations de catégorisations qui mettent en lien le personnage d'Antigone avec des ensembles plus larges, l'identifiant en tant qu'« archétype » (*archetipo ;* 290), ou la mettant à la tête d'une « espèce » (*estirpe* ; 290), d'une « lignée » (*linaje* ; 290), ou encore d'une « chaîne » *(cadena)* d'êtres. Le texte prend Antigone en tant que spécimen pour le considérer comme un modèle, extrapolant ses caractéristiques à un ensemble. À un niveau sémantique, la dynamique qui opère suit pourtant un ordre inverse, puisque c'est par la comparaison avec d'autres figures qu'Antigone est dotée de nouveaux attributs.

La modalité aléthique et la visée à l'universel sont soutenues par une autre tendance, qualifiée de « déontique », en tant qu'elle fait appel « à la notion d'obligation » et implique des « valeurs modales comme l'interdiction, la permission, le facultatif » (Büyükgüzel 2011 : 138). Or, dans ce texte, si ce régime lui aussi récurrent participe à soutenir la menée argumentative, il comporte également un volet auto-justificatif et en même temps prescriptif. Les constructions verbales qui se traduisent en français par « devoir » (*deber, hay que, tener que*) répondent toutes à cet usage. Comme dans l'exemple déjà cité : « Parece que la condición sea ésta de haber de descender a los abismos para ascender [...] » *(Il apparaît que la condition serait celle-là, devoir descendre dans les abîmes pour s'élever* [nous traduisons] 1967a : 276), ou dans la citation suivante :

> **Había de** darsele también tiempo. Y, más que muerte, tránsito. Tiempo para deshacer el nudo de las entrañas familiares, para apurar el proceso trágico en sus diversas dimensiones. Y un género de morir conveniente para que dejara algo - la aurora que portaba [...]. (1967a : 278)

> **On devait** lui donner du temps. Et plus que la mort, le passage. Du temps pour défaire le nœud des entrailles familiales, pour purifier l'accomplissement de la tragédie dans ses différentes dimensions. Et un mourir, une façon de mourir qui lui permît de laisser quelque chose, l'aurore qu'elle portait [...]. (trad. Lhermillier, *Senderos*, 244)

En regard du contexte d'écriture et de parution, l'énonciation utilisée dans cette textualisation tend à en objectiver le contenu. María Zambrano justifie discursivement son choix artistique de (re)configurer la pièce de Sophocle. Elle présente comme nécessaire la modification de la temporalité et de la généricité sophocléennes. Un autre procédé participe de cette logique. Il repose sur le fait de naturaliser les discours empruntés. Loin de les signaler ou de les marquer comme issus d'une

source étrangère, le flux discursif les intègre dans son mouvement argumentaire, qu'interrompraient des marqueurs typographiques ou énonciatifs en isolant l'énoncé, gommant la provenance mixte du discours. Nous en prendrons deux exemples. Le premier repose sur la comparaison du syntagme, « esa cadena de **s**antas, doncellas emmuradas », (1967a) que l'on pourrait traduire par « cette chaîne de saintes, vierges emmurées », qui devient dans la monographie d'octobre, « esa cadena de Santas, doncellas emmuradas » (1967b : 5). L'emploi de la majuscule marque une rupture dans cette succession (« esa cadena de **S**antas, doncellas emmuradas » ; 1967b : 5). Ainsi, la version d'*Occidente* efface l'irruption du discours religieux, provoquée par l'utilisation de la majuscule dans le syntagme *Santas* (comme on le trouve dans la monographie) et qui marquait son appartenance religieuse. Elle lui préfère une formulation plus neutre qui s'intègre mieux dans la chaîne des requalifications appliquées à la figure d'Antigone. Dans cette représentation désormais objectivée d'Antigone, cette dernière n'est plus tant clairement sanctifiée que ramenée à la catégorie plus large des jeunes vierges innocentes sacrifiées. L'absence des guillemets lors d'un emprunt au discours religieux participe d'une logique analogue, comme dans l'exemple suivant : « Por esa nueva Ley que guía y conserva, flagela y salva, conduce a los inferos y rescata de ellos » (dans la version de 1967a) qui devient : Por esa nueva Ley que guía y conserva, **«** flagela y salva, conduce a los inferos y rescata de ellos **»** dans celle de 1967b ; 6 (*Par cette Nouvelle Loi qui guide et conduit, consume, « flagelle et sauve, conduit aux enfers et sauve des enfers »*). Cela participe à la naturalisation de cette interruption que la version d'octobre choisira au contraire de souligner par l'usage de la ponctuation (1967b : 6). À paraître anodins, ces menus changements s'inscrivent toutefois dans une dynamique sémantique précise. Ils tendent tout d'abord à valoriser l'apport du discours religieux, désormais reconnu dans sa dimension *autre*. L'interdiscours catholique rencontre tout au long du texte les rythmes et constructions mystiques, il voisinera, de manière encore plus marquée dans la seconde partie, des cadences psalmodiques. Également présent, l'intertexte tragique rencontre un accueil beaucoup plus prudent. La version de septembre distingue très clairement les emprunts faits à Sophocle du discours religieux qu'il naturalise et semble prendre à sa charge. Dans une logique plus proprement argumentative, le texte de la *Revista* actualise une charge contre la théorie avancée par la pièce de Sophocle, rappelant la « dimension polémique et dialogique intrinsèque » de l'activité philosophique, qu'elle partage avec le langage scientifique, et « qui la met perpétuellement en conflit avec elle-même ou avec les institutions discursives concurrentes » (Cossutta 1995 : 12). Le discours religieux, qui apparaît sous une forme que nous pourrions qualifier d' « intégrée », participe au contraire à l'argumentaire.

Avant de nous intéresser plus précisément aux changements qui conduisent la

version de septembre vers celle d'octobre, nous dirions pour résumer, que le texte publié dans la revue d'*Occidente* offre une structure argumentative de facture beaucoup plus classique que celle qui la suivra. Il faut toutefois insister sur le tour de force de cette première (r)écriture, qui s'impose dans ce contexte d'édition particulier. En tant que publication à vocation scientifique, elle mêle à la fois schèmes, modalités argumentatives et rythmes poético-mystiques, le tout appliqué à un objet littéraire pris comme objet de connaissance.

1.3.3. De la prétention aléthique à la vocation poétique

Comparaison des versions de septembre et d'octobre 1967

Le texte de septembre 1967 opère, nous l'avons montré, ce que Cossutta identifie en tant qu'« effacement de son substrat énonciatif » (2004a : 83). Si l'on compare les « degrés d'investissement subjectifs, selon que la subjectivation est traitée par défaut ou par excès » *(idem)*, les deux versions montrent des tendances inverses. La monographie, composée du prologue philosophique et de son illustration fictionnelle, semble saturée par la présence d'une première voix, que nous qualifierons de « philosophique ». Cette dernière se veut l'écho d'une seconde voix, qualifiée de délirante[54], alors que la version de septembre ne met en scène que la première.

Dans la revue, la subjectivation se trouvait « hypotrophiée » par un auteur qui prétendait dès lors « s'effacer derrière la voix même de la vérité » (Cossutta 2004a : 83). De cette manière, « le philosophe-auteur fait comme s'il s'effaçait devant la parole de vérité dont il ne serait pas l'auteur-inventeur, mais seulement l'intercesseur » *(idem)*. On trouve chez Zambrano cette occurrence paradigmatique : « Se revela así que la verdadera y más honda condición de Antígona es de ser la doncella sacrificada a los *inferos* sobre los que se alza la cuidad » (274) (*Ainsi se révèle la vocation véritable et plus profonde d'Antigone à être la jeune fille aux « enfers », ceux-là mêmes sur lesquels s'élève la cité* ; trad. Lhermillier, *Senderos*, 241). Dans la version tronquée de septembre, on ne trouve aucun des marqueurs de subjectivité présents dans celle, composite, d'octobre. À un premier niveau, la disparition de la dédicace « à ma sœur et à Laurette Séjournait », chercheuse proche des préoccupations de l'auteure, participait déjà à dépersonnaliser la production, évacuant « l'affect, le biographique, l'individualité » (Cossutta 2004a : § 6). L'absence de la scénographie d'écoute rend également le discours de septembre plus impersonnel. Le sentiment d'une adresse particulière répondait, tout comme la dédicace, au « registre gradué de la *proximité intime* » qui reproduit au niveau fictionnel l'impression créée, déjà dans la

[54] Nous étudions en profondeur ces éléments et leurs fonctions dans le Chapitre IV.

dédicace, d'un « lecteur-frère que l'on convie à partager l'intimité de la pensée » (Cossutta 1989 : 25). N'étant plus adressé à personne, le discours peut dès lors s'adresser à tout le monde. Le discours de septembre, qui n'est plus adressé ni au niveau péri-textuel ni textuel, gagne en objectivité et en généralité. Le texte ne met plus l'accent sur l'idée d'un discours vivant, prononcé. Il ne semble plus assumé par une instance subjective. On le note par exemple dans la suppression du modalisateur dans l'expression, « Ello sucede así, diríamos » (*Nous pourrions dire que cela se passe ainsi sur la terre* ; 242), (1967b), qui devient simplement « Ello sucede así » (1967a : 276), formule plus neutre, que nous traduirions par (*Cela se passe ainsi*). Pas de trace non plus de marques d'oralisation couramment utilisées, voire recherchées dans la version ultérieure. En apparence pris en charge par personne, le discours dans la *Revista* se met au service d'une vérité philosophique.

À mesure que les procédés d'objectivation de septembre cèdent leur place à des marqueurs de subjectivation dans le texte d'octobre, ce dernier se fait plus transgressif, il fait montre de plus de créativité. Il s'approche désormais du discours poétique et délaisse l'essai savant. Dès lors, sa « signifiance » s'en trouve encore renforcée. Nous faisons appel à ce terme de signifiance dans le sens de Meschonnic, en tant que « sémantique spécifique, distincte du sens lexical » et subsumant « les valeurs propres à un discours et à un seul » (1982 : 216-217). Si le texte d'octobre garde le squelette argumentatif esquissé dans la *Revista de Occidente*, il se fait aussi plus souple. Son raisonnement repose dès lors en grande partie sur le *rythme*, qu'il faut ici comprendre comme l'entend Henri Meschonnic :

> Je ne prends pas le rythme comme une alternance formelle du même et du différent, des temps forts et des temps faibles [...], je prends le rythme comme l'organisation et la démarche même du sens dans le discours, c'est-à-dire l'organisation [...] de la subjectivité et de la spécificité d'un discours : son historicité. Non plus un opposé du sens, mais la signifiance généralisée d'un discours. (Meschonnic 1999 : 99-100)

Dans *La tumba*, les paragraphes s'ouvrent sur des connecteurs lâches, comme les *y* (*et*) de relance ou les *más,* que nous traduirions par « plus encore ». Les connexions logiques ou argumentatives fortes sont absentes ou alors cèdent le pas à des connecteurs plus libres comme les *y*. Répondant à la définition de la *polysyndète*, les *y* rythment littéralement le texte et inaugurent la plupart des paragraphes. À un niveau micro-syntaxique, la structuration suit une logique similaire. C'est dans l'usage de la ponctuation que réside un écart important entre les textes. Le prologue de la monographie opère un véritable assouplissement de la ponctualisation par rapport au texte publié un mois plus tôt. D'une manière générale, les signes forts sont remplacés par d'autres, plus faibles (les points par des points-virgules [55], les virgules

[55] La version de 1967a préférait le point (cf page 275), alors que celle de 1967b lui substitue le point virgule, laissant l'argument s'étirer sur la période suivante, ce qui donne : « Pues que la

supprimées[56]), tout cela ayant pour conséquence une impression de flux élargi et de relance dans le rythme du discours. Au niveau de l'articulation apparaissent également des modifications significatives. Certains connecteurs interphrastiques relient des propositions, les faisant appartenir à une même période, prolongeant la courbe argumentative au-delà de la syntaxe. Comme dans ce cas paradigmatique :

Por todo ello no podía darse la muerte, ni tampoco morir como el común de los mortales. Ninguna víctima de sacrificio muere tan simplemente. Han de vivir vida y muerte unidas **en su trascender. Pues este trascender** no se da sino en esta unión. **El suplicio a que Antígona** fue condenada parece dado adrede para que tenga tiempo, un tiempo indefinido para vivir su muerte, para apurarla apurando al par su vida, su vida no vivida y con ella, al par de ella, el proceso trágico de su familia y de su ciudad. (1967a : 277)	*Por todo ello no podía darse la muerte, ni tampoco morir como el común de los mortales. Ninguna víctima de sacrificio muere tan simplemente. Han de vivir vida y muerte unidas* ***en su trascender. Que este trascender*** *no se da sino en esta unión, en estas nupcias.* ***Y el suplicio*** *al que Antígona fue condenada parece dado adrede para que tenga tiempo, un tiempo indefinido para vivir su muerte, para apurarla apurando al par su vida, su vida no vivida y con ella, al par de ella, el proceso trágico de su familia y de su ciudad. (1967b : 7)*

Ce qui donne, si l'on traduit littéralement les différences pour montrer le glissement :

Vie et mort doivent être vécues dans leur transcendance. **Mais cette transcendance** ne se donne, si ce n'est dans cette union. Le supplice auquel Antigone fut condamnée [...]	*Vie et mort doivent être vécues dans leur transcendance.* ***Que cette transcendance*** *ne se donne, si ce n'est dans cette union, dans ces noces.* *Et le supplice auquel Antigone fut condamnée [...].*

La rupture est plus marquée en espagnol qui, dans la première occurrence, n'assure pas la liaison entre les deux phrases mais distingue le pronom de son antécédent, ce qui devrait plutôt se traduire, si cela était possible en français, par : « Le supplice à quoi fut condamné Antigone [...] ».

Le discours de la revue de *Occidente* semblait beaucoup moins osé ; il ne s'autorisait pas non plus de collusions ontologiques, comme celle posée dans l'expression qui réunit trois termes, « piedad-amor-razón » (1967b) et remplace un syntagme plus classique « piedad racionalizada ». Dans la version d'octobre, le rapprochement entre ces trois termes fait acte de création et repose sur la force d'un

---

acción del sacrificio ha de cumplirse en los tres mundos : en la tierra, sosteniendo o preparando una arquitectura al par humana y divina o, por lo menos, sagrada ; en los abismos, aplacándolos y salvando de ellos algo que pueda salvarse y clame por ser incorporado a la luz, por ser dado a la luz y a la vida ; en los cielos, en su forma más trascendente, el humo que puede ser también fragancia, aroma, del sacrificio que asciende más alto que la palabra, que la palabra sola, al menos » (1967b : 5).

[56] Comme dans cet exemple : « Su sacrificio, por ser obra de amor, abarca los tres mundos en toda su extensión » (1967a : 276) qui devient « Su sacrificio por ser obra de amor abarca los tres mundos en toda su extensión » (1967b : 7).

choc discursif causé par le rythme du discours, plus que sur une véritable justification. Il était déjà possible de trouver des procédés analogues dans la toute première textualisation *Delirio*, plus poétique. Le travail pour généraliser et présenter comme scientifique le propos participe à le neutraliser dans la *Revista*. Dans ce dernier, le maillage anaphorique très lâche introduit un certain flottement dans le mécanisme de référenciation discursive et embrouille parfois le lecteur, comme dans cet exemple :

Por eso el conflicto trágico la encontró virgen, y su virginidad de mujer se adecuaba perfectamente con su conciencia lúcida. Vida y conciencia inocentes, intactas. Y así, hubo de bajar entre los muertos, viva.	*Pour cela le conflit tragique la trouva vierge, et sa virginité de femme correspondait parfaitement à sa conscience lucide. Vie et conscience innocentes, intactes. Et ainsi, elle dut descendre entre les morts, vivante. §3*

La seconde proposition de cette période, *Vida y conciencia inocentes, intactas*, agit ici comme une parenthèse qui invite le lecteur à faire le lien, dans la figure-même d'Antigone, entre vie et conscience. La période continue ensuite naturellement son propos en reprenant le personnage d'Antigone comme sujet de sa troisième proposition, qui concorde avec le « la » qui lui était substitué dans la première phrase. Cette dynamique générale de *glissement discursif* est soutenue par ailleurs par l'utilisation très fréquente de *phrases dites non-verbales* qui indique l'adéquation fusionnelle entre le sujet posé et ce qu'on lui rapporte, comme dans cet exemple :

Símbolo perfecto de la virginidad que ni siquiera ha reparado en sí misma. Misterio de la virginidad en toda la plenitud ; y por ello, de la conciencia en estado virginal. La conciencia virgen alumbra y se dirige a lo que no es ella misma, a lo que no es tampoco el sujeto a quien pertenece.	*Symbole parfait de la virginité qui ne s'est même pas aperçu de lui-même. Mystère de la virginité dans toute sa plénitude ; et pour cela, de la conscience dans son état virginal. La conscience vierge éclaire et se dirige vers ce qui n'est pas elle-même, vers ce qui n'est pas non plus le sujet à qui elle appartient.*

Le passage de la première proposition averbale à la seconde permet, à l'image d'un psaume, de qualifier successivement Antigone de « Symbole parfait de la virginité », puis de « Mystère de la virginité dans toute sa plénitude », duquel est inféré, toujours sur le mode du non verbal, l'adéquation entre la virginité d'Antigone et « la conscience dans son état virginal ». Ce premier rapprochement permet dans un second temps de progresser dans l'argument et de pouvoir poser comme nouveau sujet, « la conscience vierge ». Se dessine ici l'idée d'une certaine valorisation d'une pleine adhérence à soi, qui n'est pas sans rappeler la doctrine d'Heidegger, dont Zambrano emprunte le trope tautologique (accentué dans son cas par l'absence de verbe). Selon Heidegger, « il faut reconnaître que la tautologie est le seul moyen de penser ce que la dialectique ne peut que voiler » (Séminaire de Zähringen, 1973, *Q* IV, p. 19, cité par Dastur). Un mode de pensée, qui selon Françoise Dastur, coïncide chez Heidegger avec une « phénoménologie de l'inapparent » (2007: 201). À cette première idée

heideggerienne de pleine adhérence à soi, qui semble ici définir la conscience, s'ajoute celle dans le texte de Zambrano de la recherche de la vie pure que l'on retrouve chez le jeune Hegel. Celle-ci s'exprime par la récurrence de la recherche de la "pureté" (*pureza*) de la conscience, de la "conscience pure" (*consciencia pura* §2); Antigone est aussi décrite plus loin comme "la pureté de la conscience" (*pureza de la consciencia* §5).

La comparaison entre ces différents moments du texte montre que la version d'octobre 1967 retrouve un certain souffle poétique déjà à l'œuvre dans la première textualisation du *Delirio* et que la publication dans *La Revue de Occidente* avait en partie occulté. Les marques de subjectivation relevées, couplées à ces remaniements syntaxiques et aux effets de polysyndète, forment la base d'un nouveau type d'argumentation philosophique, qui s'appuie sur le rythme. Celle-ci doit se comprendre en lien avec la généricité désormais complexifiée et les différentes scénographies qui permettent de soutenir ce nouveau type de discours. Le flux discursif sert désormais de moteur argumentatif dans cette nouvelle version d'octobre poéticisée. Il remplace un argumentaire plus conventionnel, qui suivait une découpe structurelle, et surtout syntaxique, beaucoup mieux réglée. Les périodes sont plus longues. Le schème argumentatif, moins marqué, s'appuie sur les répétitions et les éléments de relance qui font moins appel à une justification extérieure qu'à une logique instaurée dans et par le discours-même. Ce que l'argumentation perd en clarté, elle le retrouve d'une certaine manière en souffle, faisant signe vers une argumentation « dans laquelle l'énoncé-doctrine se distingue avant tout par son rythme (importance de la phonétique, de la rythmique) et est menée avant tout "pour emporter l'adhésion du lecteur" » (Temmar 2007 : § 24). Le propos ne permet pas de mettre en avant un contenu dogmatique précis, ni d'aboutir au « repérage de philosophèmes » en tant qu'« énoncés génériques porteurs d'une vérité doctrinale » (Temmar 2007 : § 8). Il présuppose toutefois des hypothèses qu'il donne pour vraies et démontre ensuite dans le discours.

Le lecteur doit se laisser glisser par la dynamique de cette pensée, quitte à devoir en recréer les effets de sens à la lecture d'une phrase plus tardive ou à la lumière d'autres textes de la philosophe. Il semble toutefois que ces associations, loin d'être libres, agissent sous forme de comparaison avec la figure d'Antigone et permettent de la définir, en creux. Chaque analogie entre Antigone et une figure historique ou littéraire permet, grâce à l'interprétation que Zambrano leur associe, de progresser dans le discours et la connaissance du personnage. Une pulsation énonciative singulière est à l'œuvre chez Zambrano, que l'image du *serpent d'eau* (*serpiente de agua*) ou la *goutte d'huile* (*gota de aceite),* images affectionnées par la

philosophe pour parler de sa pratique de la philosophie, nous aident à appréhender[57]. Le propos semble ici glisser d'un point à l'autre, sans que le lien logique soit toujours explicitement avancé, progressant grâce à un principe d'associations qui le guide. Nous pouvons dire que *La tumba*, dans sa version d'octobre 1967, met en scène une voix philosophique qui est traversée de subjectivité dont la rythmicité, porteuse de signifiance, devient l'un des marqueurs.

1.3.4. L'essai comme réceptacle d'une "pensée ondoyante"

L'inscription générique, tout comme la mise en place d'une rythmicité dans le discours, participent à l'« instauration discursive » spécifique des œuvres de Zambrano, en tant qu'elle « médiatise le rapport entre formes expressives et schèmes spécifiques », qu'ils soient doctrinaux ou sémantiques (Cossutta 1995 Présentation : 19). Loin d'être ornementaux, ces éléments sont à la fois vecteurs de sens, en même temps qu'ils sont déjà le reflet d'une organisation sémantique préalable. Cette recherche d'un type de discours philosophique avec un rythme nouveau possède plusieurs points de rencontre avec la *pensée ondoyante*, utilisée par Sylvie Perceau pour décrire le phénomène du *catalogue* dans le corpus antique. Un tel rapprochement met à jour la volonté de Zambrano de ne pas faire système[58], de ne pas figer la pensée dans le corset de concepts trop étroits. Comme dans la parole catalogale, il ne s'agit pas de livrer les informations « comme une totalité globale et close, maîtrisée par une conscience *objective* qui ferait *le tour de la question* » (Perceau 2002 : 287). Il faut au contraire laisser voir la pensée, en la laissant glisser, « ondoyer » dans la langue. Sylvie Perceau rapproche d'ailleurs cette pensée ondoyante de Montaigne, à qui elle emprunte l'expression. Elle rappelle surtout « l'allure poétique à sauts et à gambades » adoptée dans ses *Essais*, « pour capter les mouvements d'une pensée fondée sur l'*expérience* » (Perceau 2002 : 94). Parallèlement, le texte de Zambrano met en place une structuration argumentative relativement lâche pour un texte philosophique, un phénomène auquel participe l'utilisation de coordonnants comme *y*, qui s'éloignent, toujours selon Perceau, « de l'optique taxinomique, de la réorganisation causale ou de la réinterprétation rétrospective ». On assiste chez Zambrano à une sorte d'assouplissement de la hiérarchie argumentative, habituellement délimitée dans ce type de discours par des

[57] Dans les didascalies qui accompagnent le texte de *La tumba* avant que Zambrano ne les supprime, c'est d'ailleurs une analogie parente qui est utilisée par la philosophe pour qualifier le mouvement d'Antigone dans la grotte : « Antígona se aleja caminando a sólo unos pasos, como si **se deslizara** » (M-343) (*Antigone s'éloigne, marchant seulement quelques pas, comme si elle **glissait***). Comme le fait remarquer Virginia Trueba Mira, le pas de la Harpie de *La tumba* est qualifié de la même manière (dans ce même manuscrit 343).

[58] L'idée rejoint celle exprimée par Perceau, dans la nécessité de « rompre avec nos habitudes de structurer le monde en système », afin de « capter les *oscillations* et les *vibrations* des choses au moment où elles se présentent » (2002 : 99).

marqueurs argumentatifs forts et par un liage référentiel serré. La philosophe semble dès lors écrire *contre* un modèle de discours philosophique. Les idées s'enchaînent dès lors, « selon le simple *ordre de leur apparition* sur la scène [de la pensée] », aurions-nous envie d'ajouter ici (Perceau 2002 : 97). Un autre parallèle utile pour penser notre corpus se trouve dans l'énonciation subjective du temps : « Dans les discours en catalogue, le temps se creuse et se dilate au gré des événements ou des perceptions qui l'orientent » (Perceau 2002 : 113). De cette manière, le temps est exprimé, « *décomposé dans son épaisseur* pour permettre à la subjectivité de se déployer, le temps est travaillé par des rythmes, des écarts, des ruptures » (Perceau 2002 : 113). Une réflexion qui rejoint celle du narrateur du *Prólogo* de *Delirio*, qui disparaît dans les versions de 1967, bien que ces dernières actualisent une logique similaire par d'autres moyens :

> No sabemos cuánto tiempo permaneció Antígona delirando entre las cuatro paredes de su tumba. Tampoco es necesario. El tiempo del delirio no se cuenta por los minutos de las clepsidras. Y todo sacrificio trae una alteración en el tiempo, alteración que es profundización, apertura de abismos temporales en los que tiene lugar la consunción de aquellos acontecimientos que en las vidas normales llevan decenas de años. (§7)
>
> *Nous ne savons pas combien de temps Antigone demeura délirante entre les quatre murs de sa tombe. Ce n'est pas non plus nécessaire. Le temps du délire ne se compte pas grâce aux minutes de la clepsydre. Et tout sacrifice apporte une altération dans le temps, altération qui est approfondissement, ouverture des abîmes temporels dans lesquels ont lieu la consomption de ces événements qui dans la vie normale durent des dizaines d'années.*

Cette altération de la temporalité due au sacrifice, empruntée notamment au *vuv* de Platon, ce maintenant conçu comme un instant figé de temps distendu, se réfère, plus précisément chez Zambrano, à la conception mystique. Dans le *Delirio*, une analogie tissée entre Antigone et « La femme pauvre », personnage du texte éponyme à obédience religieuse de Léon Bloy étoffe d'ailleurs cette représentation temporelle. Antigone aurait, comme la femme pauvre de Bloy, la « vertu d'accélérer le temps » *(virtud de acelerar el tiempo*), faisant, « que certains événements qui nécessitent toute une vie pour se développer se déroulaient en quelques jours » (*haciendo que aquellos acontecimientos que necesitan toda una vida para desarrollarse lo hicieran en algunos días)* [Nous traduisons, 1948 : 16]. Dans ce temps bref, Antigone a dès lors la possibilité de vivre de manière condensée et virtuellement la « vie non vécue » (*su vida no vivida* §4) dans la tragédie sophocléene :

> Ella tuvo que vivir en delirio lo que no vivió en el tiempo que nos está concedido a los mortales. Le fue quitado su tiempo entre los vivos dejándoselo - ironía de la condena- entre las sombras. §4
>
> *Elle, elle dut vivre en délire ce qu'elle ne vécut pas dans le temps qui est concédé à nous mortels. On lui ôta son temps parmi les vivants en le lui laissant - ironie de la condamnation- entre les ombres. [Nous traduisons]*

Cette temporalité côtoie dans le texte d'autres systèmes temporels qui répondent à cette réflexion de Steiner, inspirée par les écrits de Bergson :

> La définition centrale est celle de la “durée”, de la genèse subjective, intérieure, de la temporalité existentielle, éprouvée, qui diffère radicalement des usages chronométriques, linéaires et neutres (fictions rationnelles) du temps. La conscience danse sur “la musique du temps”. (Steiner 2011 : 149)

La lecture doit dès lors se faire, guidée par le rythme du texte : sa pulsation. Perceau rappelle que ce système de pensée « qui procède par associations est le mode fondamental d'expression de la pensée archaïque » (2002 : 93). Il semble toutefois que ce soit une logique similaire qui s'opère ici, selon des modalités différentes. L'« ondoyance » du texte de Zambrano ne va pas sans une grande cohérence interne, soutenue à la fois par le rythme du texte et la réflexion qui s'y opère. L'effet trouvera d'ailleurs son paroxysme dans *La tumba* qui s'avère être : « un parmi les peu de livres conçus de manière entière par la penseuse, dont la majorité des œuvres, sont, en réalité une réorganisation ou compilation de matières antérieures dispersées »[59].

1.3.5. Concordances formelles et fonctionnelles avec le genre de l'essai littéraire[60]

La comparaison entre les deux textes publiés en 1967 nous a permis de montrer l'importance du contexte de publication, tout comme le cheminement qui conduit l'œuvre d'un essai savant vers son actualisation poétique, plus proche de l'essai pratiqué dans la sphère littéraire. Cette seconde hypothèse générique, appliquée à la version monographique de *La tumba*, demande toutefois à être approfondie et interrogée quant à sa pertinence heuristique. Nous commencerons par montrer les difficultés soulevées par la qualification générique de cette monographie, en partant de la réception et en nous aidant du concept de « généricité lectoriale ».

Une généricité complexe

Le concept de généricité permet de prendre en compte les différents niveaux de mise en rapport d'un texte avec certaines tendances génériques. Afin de problématiser l'hétérogénéité discursive de *La tumba*, une première solution consiste à étudier la réception de ce texte, sa généricité lectoriale, puisque « tout texte est affecté, tout au long de l'histoire de sa réception -c'est-à-dire de sa (re)contextualisation-, par les différentes grilles interprétatives qui lui sont appliquées » (Adam et Heidmann 2007 : 23). Du côté de la critique, on remarque un certain consensus autour de *La tumba*, décrite comme « l'unique œuvre dramatique que publia María Zambrano » (*única obra dramática que publicó María Zambrano*) (Ortega

[59] Nous traduisons : « uno de los pocos libros concebidos de modo íntegro por la pensadora, ya que la mayoría de sus obras son, en realidad, una reordenación o recopilación de materiales anteriores dispersos » (Trueba Mira 2012 : 13).
[60] Cette étude a été l'objet d'une première réflexion dans le volume collectif, *Mythes (re)configurés*, Heidmann, Vamvouri, Coutaz (dir.), 2013.

Muñoz 2007 : 7)[61]. Or, si cet ouvrage possède une potentialité dramatique réelle[62], cette appellation exige toutefois quelques précisions, ne résolvant pas à elle seule cette orientation générique complexe. *La tumba* allie de façon surprenante une réflexion de type analytique et philosophique sous la forme d'un long prologue et d'une création littéraire, (r)écriture très libre de l'*Antigone* sophocléenne. Or la dénomination critique, « œuvre dramatique », repose le plus souvent sur l'exclusion du prologue et donc la prise en compte de la seule partie fictionnelle. Il n'est d'ailleurs pas rare de trouver des éditions de cet ouvrage, publiées à la suite d'une mise en scène, qui omettent bonnement et simplement le prologue[63].

Il faut toutefois avouer que le prologue de cette œuvre pose problème. Sa longueur (il s'étend sur le tiers de l'œuvre) et son contenu (un argumentaire philosophiquement très abouti) mettent en cause son statut de simple prologue, surtout si l'on considère la fonction introductive qu'on leur attribue traditionnellement. À première vue, il semblerait d'ailleurs possible de lire celui-ci non seulement comme un commentaire préalable à l'œuvre, mais comme une entité à part entière, indépendante de la suite du texte. Cela le rapprocherait de la forme de l'essai philosophique (dont se compose majoritairement l'œuvre de Zambrano). La plupart des études critiques choisissent d'ailleurs de distinguer cette première partie en la qualifiant d'essai[64]. Il semble toutefois que l'édition mexicaine bipartite appelle au contraire à penser ensemble ses composantes et à réfléchir à une généricité qui parvienne à les faire dialoguer. Après le prologue, *La tumba* quitte le discours analytique et adopte un tour fictionnel. Le régime de généricité lectoriale indique alors une certaine difficulté à cerner cette seconde partie. Ce sont l'hybridité, l'aspect composite et innovateur de la composition et du ton qui sont avant tout relevés. Mettant en lien le texte avec plusieurs genres et types de discours, les commentateurs utilisent des métaphores ou des périphrases pour décrire cette seconde partie. Pour l'illustrer, nous emprunterons trois exemples à la critique ; on trouve les deux premiers sous la plume de Mª Fernanda Santiago Bolaños :

> La particularité de ce texte dramatique est qu'il est conçu comme un long poème en prose, un "texte inspiré", [...] qui théâtralement serait pratiquement un monologue dans lequel la raison poétique d'Antigone suscite, dans cet espace intermédiaire entre le vivre et le mourir,

[61] Le directeur de la *Fundación María Zambrano* explique ainsi le nom de la revue consacrée à la philosophe, *Antígona*, par la singularité générique de cette œuvre, autant que par l'attachement de Zambrano à cette figure (Ortega Muñoz 2007 : 6). Luis Miguel Pino Campos parle quant à lui de « drame philosophique » [nous traduisons] et complète cette première définition par celle de « récit dialogé en prose », donnée par Bundgaard (2000 : 298 in Pino Campos 2013 : 149-150).

[62] Nous étudions cette dimension dans le chapitre V.

[63] C'est notamment le cas de *La tumba de Antígona*, version d'Alfredo Castellón, une adaptation très libre du texte de Zambrano, tirée d'une mise en scène qui a eu lieu en août 1992 au théâtre romain de Mérida en Espagne.

[64] Voir par exemple Santiago Bolaños 2005 : 227.

l'incarnation de sa biographie. (Santiago Bolaños 2005 : 227)[65]

Santiago Bolaños complète sa description dans un autre article, ajoutant que « ce "dialogue" prend la forme, le corps, d'un texte dramatique, d'un long poème en prose avec des images qui "se voient", qui se "représentent" » (2010 : 77). L'analyse rejoint celle de Monica Fiorini. Cette dernière signale l'ouverture du texte « sur un long prologue en forme d'essai », lequel « se poursuit sous une forme plus vivante qui nous fait entrer dans le délire de la jeune fille et dans le secret singulier de la voix des personnages qui prennent tour à tour la parole » (2010 : 334-335). Toutes ces observations s'avèrent pertinentes. Même si d'une façon générale, l'instance critique et lectoriale ne fait guère état du prologue en tant qu'élément générique déterminant. Cela se justifie peut-être par le statut péritextuel et donc satellitaire attribué généralement à ce type de production (notamment chez Genette). L'analyse du discours pose le problème différemment puisqu'elle considère l'« objet texte » comme un procédé communicatif global produisant des effets de sens. C'est pourquoi il serait probant de considérer une généricité qui, au vu de son importance, intégrerait le prologue dans sa réflexion. *La tumba* participant de toutes les dimensions génériques et discursives relevées, elle recquiert toute la souplesse conceptuelle permise par la notion de généricité. Il s'agit donc avant tout d'une œuvre qui enchevêtre les types de discours et les dispositifs génériques, empruntant notamment au genre théâtral un cadre d'énonciation scénique, comme nous le montrerons. On peut en outre émettre l'hypothèse que son statut de (r)écriture inviterait le lecteur à mettre ce texte en lien avec le genre tragique de son « modèle » et cela d'autant plus facilement dans la sphère culturelle espagnole du XX^{e} siècle où les (r)écritures sont avant tout théâtrales. L'autorité de la tragédie sophocléenne s'ajouterait à la généricité paradigmatique espagnole de cette époque et ricocherait sur *La tumba*, incitant le lecteur à y voir en premier lieu les éléments théâtraux.

D'autres éléments éloignent *La tumba* du modèle théâtral. Le caractère statique et récitatif de la narration rendent difficile la mise en scène, faisant en sorte que : « la parole et la narration investissent la scène, supplantent le geste [...] » (Duroux et Urdician 2010 : 27). Une certaine artificialité des rencontres et des conversations tenues évoque également dans une certaine mesure le dialogue platonicien. De la même façon, la facture poétique du discours de l'héroïne, associée au prologue philosophique apportent une dimension supplémentaire à cette première inscription générique théâtrale ou plus précisément dramatique. Car si « Zambrano nous renvoie bien à la tradition théâtrale », elle semble également « s'en démarquer puisqu'il ne s'agit visiblement pas d'un texte destiné à être interprété ou proféré sur scène, en

[65] Nous traduisons ici : « La peculiaridad de este texto dramático es que está concebido como un extenso poema en prosa, un "texto inspirado", [...] que teatralmente sería prácticamente un monólogo en el que la razón poética de Antígona provoca, en ese espacio intermedio entre el vivir y el morir, la corporeidad de su biografía ».

raison de sa nature très “écrite” », raison pour laquelle, « on pourrait qualifier ce texte « **d’essai** ou de commentaire à caractère philosophique » étant donné « sa longueur » et « sa densité conceptuelle, sans doute inconciliable aussi avec la capacité d’écoute et de réflexion immédiate du récepteur théâtral » (Breton 2013 : 252). Néanmoins, l’effet de mise en scène présent dans la partie fictionnelle démontre que la qualification essayiste ne serait pas non plus suffisante à elle seule pour saisir la pluridimensionnalité de cette œuvre, même si elle participe à la réflexion à mener sur ce texte. Notre analyse fera ressortir cette tension, en montrant de quelle manière celle-ci se trouve tributaire du contexte d’écriture et de publication de l’œuvre.

Il faut donc relever à la fois l’importance du prologue qui pose les jalons structurels de la réception générique, en inscrivant le discours dans un cadre philosophique. C’est à ce titre que le prologue peut devenir auto-suffisant et fonctionner en tant qu’essai à prétention savante dans la *Revista de Occidente*. Le prologue constitue également un élément programmatique dans l’analyse de l’ensemble, en raison de la mixité de son objet et du schéma argumentatif qu’il mobilise. Par sa complexité, le prologue renvoie, par métonymie en quelque sorte, à la mixité de l’ensemble. En son sein, se côtoient un régime discursif et un cadre structurant qui se rapprochent de l’argumentation philosophique. Comme dans la seconde partie, le prologue met toutefois en avant l’importance du discours prononcé et de sa mise en scène.

Certaines caractéristiques présentes dans la version de la *Revista de Occidente* sont conservées, voire accentuées rythmiquement, dans la version monographique. Elles relèvent de traits rattachables au genre de l’essai : comme l’utilisation du *y* de relance ou d’autres connecteurs à valeur argumentative ou organisationnelle faible comme le *pues* ou le *más*, qui promeuvent une fluidité rythmique. Plus que sur la menée d’un chemin clairement balisé, l’argumentaire repose dès lors sur l’expression et son rythme, tout comme l’essai qui « se reconnaît d’abord comme écriture », ce qui implique que ce n’est pas la pensée qui s’impose à l’expression, mais l’expression qui engendre la pensée et lui donne sa tonalité » (Jalbert 2012 : 172)[66]. Dans le cas de Zambrano, la « non exhaustivité », le « vagabondage thématique », le « recours à l’image saisissante plutôt qu’à l’argumentation serrée » (Langlet 2000 : 49, note 21) mais également l’absence de philosophèmes clairement identifiables sont les marqueurs d’« une certaine manière d’agencer sans totalisation les contenus apparemment les plus hétéroclites » (Bensmaïa 1986 : 87). Ils sont les indices d’un positionnement marqué par l’absence de volonté dogmatique propre à l’ensemble de l’œuvre de la philosophe. Comme le rappelle Murielle Macé, « on écrit un essai contre

[66] Ces points seront exemplifiés lors de l’analyse de l’institution discursive doctrinale dans le chapitre IV.

une position savante » (2008 : §1). C'est ici que se révèle la particularité de l'œuvre zambranienne qui entend mener des enquêtes sérieuses, si ce n'est savantes, sur des objets qui n'appellent guère, *a priori*, d'investigations de ce type, comme les personnages littéraires ou des réalités jugées en deçà de la connaissance humaine. Cette démarche doit se comprendre dans le cadre d'une position philosophique phénoménologique, qui part du sujet et de son positionnement, pour appréhender les réalités du monde. Cette approche intègre une perspective mystique, le sujet devenant le possible témoin d'une réalité qui le dépasse ou plutôt le traverse, puisqu'il peut en prendre conscience à son niveau, grâce à la reconnaissance de certains signes. On voit que le « perspectivisme » (*perspectivismo*) de José Ortega y Gasset a laissé son empreinte sur Zambrano, comme sur l'ensemble de son époque, prônant l'idée que « yo soy yo, y mi circunstancia » (*je suis moi et ma circonstance*)[67]. À un niveau générique, ce même perspectivisme opère comme un moteur dans le cas de l'essai, dont la technique repose essentiellement sur deux pivots : la « relation (entre deux éléments, hommes, objets, etc.) », celle-ci étant « construite par le langage » et donc « fictive et imaginaire », et le « développement de cette relation à travers des exemples concrets pris chez l'auteur ou dans le monde ambiant » (Brouillette 1972 : 42-43). La pertinence heuristique se construit sur l'organisation libre et encore une fois subjective du sujet, sa *perspective*[68]. Dans le texte de Zambrano, l'analyse de plusieurs procédés nous a permis de mettre en valeur l'importance d'un point de vue dont le perspectivisme n'est plus à la charge d'un "je" mais est exprimé par une voix philosophique empreinte de subjectivité[69]. De cette manière, l'œuvre répond à la fois à la « perspective subjective de l'auteur et au

[67] Zambrano, en tant que discipline d'Ortega, fait partie de ce que l'on a qualifié d'*Escuela de Madrid* (*Ecole de Madrid*). Gravitant autour de la figure du maître, le cercle est décrit en ces termes : « Le premier lien entre ces auteurs est donc l'enthousiasme suscité par les incitations ortéguiennes et sa conviction de donner lieu à une nouvelle philosophie, laquelle est, selon Morente, aussi radicale et novatrice que l'avait été en son temps celle de Descartes. La "vie humaine comme réalité radicale" –*cogito* de cette nouvelle philosophie– s'entend à la fois comme déroulement existentiel dans un cadre donné de "circonstances" et comme entreprise réflexive, reposant sur la nécessité pour chacun de prendre en charge son propre devenir. Outre l'objectif de dépassement de l'idéalisme et la catégorie philosophique de la vie, dont la primauté n'est discutée par aucun des disciples d'Ortega, d'autres points sont l'objet d'un large consensus au sein de l'École de Madrid : le fait qu'avec l'œuvre du maître, l'Espagne entre enfin dans l'histoire universelle de la philosophie et que la langue espagnole accède pour la première fois au statut de langue philosophique ; en somme, que l'œuvre d'Ortega constitue non seulement l'avènement de la possibilité de philosopher en espagnol, mais qu'elle donne sa légitimité même à la philosophie hispanique, "en tant qu'elle incarne un paradigme de l'expression et de la pensée philosophiques en langue espagnole, en consonance avec l'idiosyncrasie hispanique" » (Fourmont Giustiniani 2014 : § 20).

[68] Nous traduisons : « Desde que Michel de Montaigne inaugura el género, una de las notas fundamentales del ensayo será el carácter ostensible y definitorio de la adopción de un punto de vista. No es casual que la obra de Montaigne aparezca por los mismos años en que los grandes pintores renacentistas están preocupados por el tema de la perspectiva y la representación, ni es tampoco casual la abundancia de imágenes visuales y particularmente cinéticas en su obra ».

[69] Dans cette optique, la seconde partie fictionnelle du texte, dans laquelle Antigone incarne en quelque sorte son propre débat intérieur, ne fait qu'actualiser, à un degré supérieur, cette subjectivation d'une instance philosophique, en l'incarnant cette fois.

caractère circonstanciel de l'époque »[70]. Un seul exemple permet de le montrer : Zambrano établit dans son texte une relation entre Jeanne d'Arc et Antigone laquelle, selon elle, s'impose « inévitablement » (*inevitablemente*). On comprend toutefois bien que c'est avant tout dans l'esprit d'une auteure nourrie d'hagiographie et sensible à l'imaginaire religieux, que s'opère cette mise en relation. Il faut savoir que l'essai en langue espagnole « est redevable, à plusieurs égards, de l'ancienne école rhétorique, dénommée *asianique* ou *asiatique* » (Tejada 2014 : *abstract*). Or, cette dernière « prône une manière d'énoncer flamboyante et fleurie » et c'est ainsi que « tout au long du XX^{e} siècle », ce type d'essai emprunte « une modalité *post-baroque* qui n'exclut pas d'autres modalités d'écriture comme celles qui proviennent de l'humanisme ou de la mystique » (*idem*). L'influence de cette rhétorique demeure très marquée dans l'œuvre de Zambrano. La philosophe consacre par ailleurs plusieurs essais à Cicéron et Sénèque, deux auteurs identifiés comme étant à la source de cette rhétorique asianique. Initialement publié seul, l'un d'eux, « El pensamiento vivo de Seneca » (*La pensée vivante de Sénèque*) sera intégré par l'auteure à la (r)édition de *La tumba de Antígona* en 1986 dans le recueil *Senderos*. Dans ce contexte culturel, la prétention à la vérité d'une réflexion philosophique, empreinte de subjectivisme et menée sur une réalité fictionnelle, s'éclaire et prend son sens.

Dans *La tumba*, le seul philosophème, postulat présenté comme nécessairement vrai pour les besoins de l'argumentation philosophique, réside dans l'affirmation de l'insuffisance de la version sophocléenne du personnage d'Antigone. Y sont plus précisément mis en cause le suicide de l'héroïne et le défaut d'espérance qu'il engendre. Présenté comme un philosophème, ce jugement éminemment subjectif sert pourtant de fondement à l'argumentation, mettant en avant une tension-paradoxe propre au genre essayistique :

> L'essai correspond aussi à une forme énonciative particulière, avec de fortes marques de tension : le fait de prédiquer sur le monde depuis le point de vue d'un auteur qui se trouve être en même temps le point de départ de la réflexion, nous transmettant une interprétation sur une certaine question ou état de choses en offrant une explication argumentée [...] à travers un discours généralisant, singularisant ou exemplifiant de l'interprétation qui a été réalisée[71].

La principale dynamique de sens, créée au sein du discours, se construit avant

[70] Nous traduisons : « el ensayo posee una condición subjetiva : el ensayista es como un artista de la expresión, transmisor e incitador de ideas. La verdad del ensayista no es un conocimiento científico ni filosófico, sino que se presenta bajo la perspectiva subjetiva del autor y el carácter circunstancial de la época » (Ramírez Caro 1999 : 22).

[71] Nous traduisons : « El ensayo corresponde también a una forma enunciativa particular, con fuertes marcas tensivas : un predicar sobre el mundo desde el punto de vista del autor que resulta al mismo tiempo el punto de partida de la reflexión, siempre referida a un presente del pensar y del decir: esta puesta en perspectiva en tiempo presente deja su inscripción en la textura del ensayo, y mediante ella se nos participa de una interpretación sobre alguna cuestión o estado de cosas y se nos ofrece una explicación argumentada sobre el mismo a través de un discurso generalizante, singularizante o ejemplarizante de la interpretación que se ha llevado a cabo » (Weinberg 2007 : 19).

tout grâce à un principe d'analogie. L'analogie se comprend ici comme un rapprochement à la charge de l'instance organisatrice, raport qui devient pertinent au sein d'un discours en particulier. Afin d'expliquer cette relation, C. Michel[72] décrit trois procédés utilisés par Aristote pour décrire le rapport entre différents animaux : le rapport d'identité qui peut s'établir entre deux êtres d'un même genre et d'une même espèce, le rapport de ressemblance entre deux êtres d'un même genre et d'une espèce différente et enfin le rapport d'analogie entre deux êtres de genre et d'espèce différents, ce dernier permettant d'établir des correspondances grâce au rôle actif de l'observateur qui les met en contact. Une telle typologie nous semble utile pour comprendre les rapports qui peuvent s'établir entre les personnages mobilisés dans *La tumba* pour qualifier analogiquement la figure mythologique d'Antigone. À des fins heuristiques, on peut schématiser les différents rapports construits par le texte entre Antigone, en tant que personnage de fiction *(genre*) d'*espèce* mythologique et les autres figures dont elle est rapprochée, selon leur appartenance ou non au même *genre* ou à la même *espèce*. Ces rapports servent de fil conducteur à l'argumentation.

Genre	**Espèce**	
Personnage fictionnel	Personnage fictionnel mythologique	Antigone

Genre	**Espèce**	**Comparés**	**Comparants**[73]
Personnage fictionnel	Personnage fictionnel mythologique	Perséphone Iphigénie Électre	Figure du renouveau Figure sacrificielle Figure sororale
Personnage fictionnel	Personnage fictionnel non mythologique	Femme pauvre	Pouvoir de condensation du temps
Personnage historique[74]	Personnage historique non mythologique	Jeanne d'Arc Vierge Marie Fatima Socrate Jésus	Figure vierge sacrificielle Figure vierge médiatrice Figure filiale sororale Figure sacrificielle médiatrice Figure sacrificielle et du renouveau

[72] Nous nous référons ici à la conférence donnée par C. Michel, chercheur à l'Université de Picardie – Jules Verne. Celle-ci, intitulée *Le raisonnement par analogie dans les écrits biologiques d'Aristote : une théorie du comparatisme ?*, s'est déroulée le 20 juillet 2013, lors du 20e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée.

[73] Un même binôme peut se combiner de différentes manières et faire jaillir, par la comparaison, des caractéristiques plurielles (figures féminines sacrificielles sororales, etc.).

[74] Ce classement possède pour seule ambition de clarifier le propos. Nous avons conscience de la schématisation qu'il opère. Les personnages qui y sont qualifiés d' « historiques » doivent se comprendre en regard de leur dimension fictionnelle, entendant qu'il s'agit de figures historicisées, c'est-à-dire inscrites dans des représentations que ces dernières soient hagiographiques, religieuses, ou philosophiques.

On s'aperçoit que tous les types de rapport possibles sont mobilisés par le prologue. Le rapprochement entre des figures de genre et de même espèce, comme celui opéré entre Antigone et Perséphone, Iphigénie ou Electre, en tant que *personnages de fictions mythologiques*, permet alors de mettre en avant une caractéristique commune (un caractère propitiatoire, un pouvoir revivifiant, etc.) : nouvelle dote de l'Antigone zambranienne. Le rapprochement avec des personnages de fiction non-mythologique apparaît plus rarement. Dans ce cas, on trouve par exemple l'héroïne éponyme du texte de Léon Bloy « La femme pauvre » qui mobilise la comparaison pour établir une ressemblance dans la capacité des deux héroïnes de vivre le temps de manière condensée et accélérée. Il faut toutefois remarquer que ce sont les rapprochements les plus éloignés, où genres et espèces diffèrent, qui amènent les véritables nœuds de l'argumentation. Sur ces rapprochements reposent les requalifications successives de l'Antigone zambranienne. Or, plus la « transgression de la simple logique de ressemblance/dissemblance » est forte, plus on note la force organisatrice de l'instance qui les mobilise « pour dépasser » cette logique de l'identité et « arriver à la construction d'une nouvelle cohérence » (Conférence de C. Michel). À charge du sujet, ce principe de rapprochement entre éléments les plus divers est l'un des piliers du genre de l'essai, dont la cohérence « s'appuie sur ce point de vue qui est antérieur et postérieur à l'organisation du texte »[75].

En apparence les plus lâches, les comparaisons avec des personnages historiques issus du discours religieux (Jésus, la Vierge Marie, Jeanne d'Arc ou Fatima) ou provenant du champ philosophique (Socrate) amènent cependant les resémantisations les plus intéressantes, car les plus complexes, du personnage mythologique. Ainsi les sèmes les plus importants pour cette reconfiguration (féminité, virginité, dimension sacrificielle, innocence) se trouvent renforcés par des évocations croisées, qui mobilisent des personnages empruntés à différentes traditions. Ces analogies concèdent par mimétisme à l'Antigone zambranienne des capacités singulières comme un pouvoir de réflexivité, une fonction de médiation et une vocation de renouveau face au monde qui l'entoure. Par exemple, l'utilisation d'un vocabulaire et d'images bibliques nimbent Antigone d'une aura mystique. Tout comme le Christ, Antigone apparaît « sans faute propre, singulière » (*sin culpa propia, singular*, 16). Le prologue la présente comme « l'innocent condamné » (*inocente condamne*), « la véritable victime de sacrifice » (*la víctima verdadera del sacrificio*, 18). Le lecteur est alors invité à contempler « la passion de la fille » (*la pasión de la hija*, 9). Elle épouse ensuite une image mariale, devenant la femme « sans tache » (*sin mancha*), « une jeune fille entièrement virginale » (*una muchacha enteramente virginal,*

[75] Nous traduisons : « La coherencia del ensayo se apoya en ese punto de vista que es anterior y posterior a la organización del texto » (Weinberg 2007 : 23).

17-18). Dans cette représentation, Antigone s'avère digne de tenir le *speculum justitiae*, instrument de la justice attribué à la Vierge dans l'exégèse catholique. Cette requalification opérée grâce aux analogies réalise le réajustement des prétentions attribuées au genre de la tragédie. Elle met en avant les nouvelles fonctions dévolues à cette héroïne, dotée d'une aura différente. Si dans la tragédie athénienne, c'était le spectacle en tant que performance qui suscitait la réflexion empathique du citoyen athénien, cette fonction de révélateur est ici assumée uniquement par Antigone. C'est désormais par la réflexion intérieure et le dialogue que ce don de sens s'opère. Sans Antigone, souligne le prologue, « le cours tragique de la famille et de la cité n'aurait pas pu se poursuivre, et moins encore dévoiler son sens » (*Sin ella el proceso trágico de la familia y de la cuidad no hubiera podido proseguir ni, menos aún, arrojar su sentido,* 3).

Dans cette resémantisation, le choix générique de l'essai prend tout son sens, puisqu'il permet une « configuration articulée et articulante de mondes »[76]. Celle-ci s'opère par le décloisonnement des discours et des imaginaires et les rapprochements incessants[77] qui s'y tissent. Cette position syncrétiste est assumée dans ce texte de Zambrano par la cohérence d'un discours médiateur, qui glisse littéralement d'une comparaison et d'une sphère imaginaire à l'autre. Elle est ici soutenue, plus largement, par l'alliance établie entre un discours philosophique et littéraire, déjà au niveau formel[78]. Refusant d'abandonner la symbolique chrétienne, si importante et porteuse dans la culture espagnole, aux mains franquistes, María Zambranano la nuance toutefois en l'associant à un héritage grec, vécu comme porteur de rationalité, contre l'obscurantiste des conservateurs. Dans un même temps, elle participe à ré-enchanter l'horizon d'une raison jugée absolutiste, en l'ouvrant plus largement à un imaginaire littéraire et religieux : « L'essai, qui du point de vue de la théorie critique est conçu comme un antidote à la rationalité des Lumières, s'apparente alors à un contrediscours, qui "coordonne les éléments au lieu de les subordonner" » (Kaufmann 1988 : 81). Dans cette optique, les associations d'idées et la manière dont l'instance narrative les articule, deviennent vectrices d'un sens soutenu et créent par le rythme même du discours, sa signifiance

[76] Nous traduisons : « hay en él una organización de sentido y una configuración articulada y articuladora de mundos [...] » (Weinberg 2007 : 11).
[77] On retrouve une tendance similaire dans l'œuvre de Bauchau où l'on assiste à la fécondation d'un imaginaire mythologique par un autre de type religieux, oriental, pictural, etc.
[78] Cela rejoint l'une des caractéristiques de l'essai, comme le rappelle Weinberg : « La prose de l'essai agit en plus comme médiatrice entre d'autres formes de la prose du monde, vecteurs thématiques, concepts et symboles présupposés culturels, les met en relation et les entrelace dans de nouvelles configurations de sens. L'essai parvient ainsi à articuler savoirs, dires, traditions, discussions, et à capter non seulement les concepts mais les structures de sens qui se donnent au sein de la vie d'une culture ou d'un champ littéraire ou intellectuel spécifique ». Nous traduisons : « La prosa del ensayo actúa además como mediadora entre otras formas de la prosa del mundo, vectores temáticos, conceptos y símbolos preformados culturalmente, los pone en relación y los enlaza en nuevas configuraciones de sentido. El ensayo logra así articular saberes, decires, tradiciones, discusiones, y captar no sólo conceptos sino estructuras de sentimiento que se dan en el seno de la vida de una cultura o en un campo literario o intelectual específico ».

2. ‘‘Antigone’’ de Bauchau : une hétérobiographie du quotidien

Avec la publication *Œdipe sur la route,* Henry Bauchau prend pour la première fois un personnage mythologique, qui figurait déjà dans sa production poétique et dramatique[79], comme sujet d’un roman. Dans son *Œdipe*, une plume se révèle, qui ne relève pas « de la “glose” sur les textes “sacrés” de Sophocle » mais « opère, tout au contraire, par une écriture “tranquillement diverselle” » (Heidmann : conférence Centenaire Bauchau). Si celle-ci se réalise « par le biais de procédés littéraires novateurs et inventifs » (*idem*), elle se distingue à notre sens également par un travail important sur le genre du roman. Nous commencerons donc cette partie par l’examen des spécificités de cette forme générique, pour mieux comprendre de quelle manière elle offre, comme l’essai pour Zambrano, une forme adéquate au projet bauchalien de (r)écriture. Le parcours nous conduira à travers différentes « espèces » du genre romanesque (*Bildungsroman, roman de l’éveil, roman d’initiation, roman d’aventures, roman poïétique*) pour mieux saisir la complexité du projet bauchalien de « (re)configuration générique »[80]. Notre parcours interprétatif passera également par la description de la « scène de parole », inscrite à la fois dans le paradigme générique et dans un espace-temps fictionnel particulier.

Le premier examen concerne ce que Dominique Maingueneau a qualifié de « scène générique », inscription dont il souligne l’importance :

> [...] ce n’est pas une simple étiquette permettant d’identifier une pratique verbale, mais la conséquence d’une décision personnelle, qui participe d’un acte de positionnement à l’intérieur d’un *champ* qui est associé à une *mémoire intertextuelle.* C’est par rapport à cette mémoire que les actes de catégorisation générique prennent sens et c’est cette mémoire qui conserve la trace du geste des auteurs (2004b : 113).

La notion de « (re)configuration générique » (Heidmann), que nous mettons en lien avec celle de « scène générique » (Maingueneau) pour la préciser, constitue pour nous un palier supplémentaire dans l’analyse de l’inscription d’un texte dans une constellation générique. Dans une approche comparatiste, la (re)configuration générique comporte plusieurs avantages heuristiques. Elle permet de rendre compte, dans un même mouvement dialogique, de scènes génériques plurielles qui appartiennent à des sphères linguistiques et culturelles différentes. En outre, la (re)configuration générique semble moins s’appuyer sur l’étude de l’inscription et du positionnement institutionnel que sur les dispositifs discursifs et génériques mobilisés dans et par le texte, une approche qui nous a semblé plus adéquate pour saisir la particularité du corpus choisi. C’est pourquoi notre analyse s’organisera selon

[79] Œdipe et Jocaste apparaissaient déjà dans la pièce *La Machination*, pièce qu’Henry Bauchau consacre au triangle œdipien entourant le personnage historique d’Alexandre.
[80] Pour la définition de ce concept, nous renvoyons à notre *Introduction*, cf p. 3.

différents paliers. Dans un premier temps, elle prendra pour cadre général l'analyse de la « scène générique » romanesque pour s'étendre ensuite à l'étude plus précise des entreprises de « (re)configurations génériques » qui caractérisent notre corpus. En tant que (r)écritures, le roman de Bauchau, comme l'essai de Zambrano, doit, en quelque sorte, assumer doublement son positionnement générique et énonciatif. Non content de se positionner dans une constellation de genres formant une seule scène générique, la (r)écriture se voit également dans l'obligation de répondre de son choix générique face à celles de ses prédécesseurs. L'analyse des dimensions tragiques et épiques à l'œuvre dans le roman de Bauchau, tout comme l'examen des différents dialogues intertextuels considérés comme tragiques[81] seront autant de manières de répondre à ce questionnement, en dépassant le cadre strict de la seule « scène générique », telle qu'elle est proposée par Maingueneau.

2.1. Le projet romanesque : le choix d'une liberté formelle

Longtemps considéré par la critique comme quantité négligeable[82], le roman s'est désormais « hissé au premier rang », alors qu'au XIX^e^ encore, il « paraissait moins important que la poésie, que le théâtre » (Tadié et Cerquiglini 2012 : 272). Le roman se renouvelle en France dès la fin du règne de Louis XIV pour « ne cesse[r] de grandir tout au long du XVIII^e^ siècle, parallèlement à l'ascension de la classe sociale qui est désormais son principal lectorat et dont, avant le drame, il incarne les valeurs : la bourgeoisie » (Philippe 1996 : 3). Aujourd'hui, la place occupée par ce genre auprès des écrivains et du public en fait un incontournable du paysage littéraire et de la pensée modernes[83].

Dans sa Préface de *Pierre et Jean* en 1887, Guy de Maupassant assure pourtant :

> Le critique qui, après *Manon Lescaut, Paul et Virginie, Don Quichotte, Les Liaisons dangereuses, Werther, Les Affinités électives, Clarisse Harlowe, Émile,*

[81] Cf *infra*, chapitre VII.
[82] Parmi les théoriciens les plus célèbres : « Dans La *Poétique*, Aristote ne mentionne aucun ouvrage auquel nous pourrions après coup donner le nom de roman. Il n'en fournit donc pas *a fortiori* de théorie » (Chartier 1990 : 9).Quant au XVII^e^ siècle : « On peut, selon les poéticiens classiques, distinguer trois sortes d'œuvres, trois niveaux de dignité étagés, hiérarchisés. D'abord viennent les genres nobles [...]. Suivent les autres genres [...]. Reste une dernière catégorie non répertoriée car non répertoriable, qui comprend les exclus, les parias, les "genres" intouchables des Arts poétiques [...]. Au premier rang de ceux-ci, si l'on ose dire, le roman » (Chartier 1990 : 8).
[83] L'idée d'un genre exclusivement moderne est cependant sérieusement remise en doute, notamment dans *True story of the Novel* de Margaret Doody (1996), ou encore dans *Littérature comparée* (1997) de Sophie Rabaud et Didier Souiller, ou plus récemment dans *La pensée du roman* de Thomas Pavel (2014 : 18 et *sqq*.). C'est toutefois dans son acception moderne que le roman nous intéressera ici, notant que les difficultés de son appréhension critique semblent liées à la phase récente du développement du genre. Avant cela, le roman semble couvrir des réalités textuelles assez précises. Ainsi, dans les textes du XII^e^ siècle, il désigne « des récits en vers français » en référence avec la « langue vernaculaire parlée dans le nord de la France » (Philippe 1996 : présentation).

> *Candide, Cinq-Mars, René, Les Trois Mousquetaires, Mauprat, Le Père Goriot, La Cousine Bette, Colomba, Le Rouge et le Noir, Mademoiselle de Maupin, Notre-Dame de Paris, Salammbô, Madame Bovary, Adolphe, M. de Camo*rs, *L'Assommoir, Sappho*, etc., ose encore écrire : "Ceci est un roman et cela n'en est pas un", me paraît doué d'une perspicacité qui ressemble fort à de l'incompétence. (Maupassant, *Préface de Pierre et Jean*, I)

« Nous voici mis en garde » affirme Nathalie Piégay-Gros, « toute entreprise qui viserait à définir le roman est hasardeuse ; elle serait le fait d'un esprit faux qui n'entend pas ce qui fait la spécificité du genre : son indétermination » (2005 : 13). Ce verdict quelque peu péremptoire, même dans la lignée du grand écrivain qu'est Maupassant, ne doit pas être pris à la lettre. Entre toutes ces œuvres, il y a bien un « air de famille que l'on ne peut manquer de percevoir à la lecture », une impression de parenté, qui repose principalement sur l'effet de la « performance et l'énoncé narratif », ainsi que sur le « caractère fictionnel » trouvés dans le roman (Valette 2011 : 10)[84]. La remarque de Maupassant, relayée par Piégay-Gros, invite plutôt à tenir compte de la complexité du roman, sans se précipiter sur une caractérisation trop simple du genre, qui s'avèrerait simpliste. Au moment de poser des jalons théoriques - plutôt qu'un cadre à proprement parler-, force est pourtant de constater qu' « on a souvent risqué des définitions du roman ; toutes ont le mérite de mettre en avant une spécificité importante du genre. Mais aucune ne suffit à rendre compte de l'immense diversité des romans et de la plasticité propre à ce genre littéraire » (Piégay-Gros 2005 : 13). Sur la difficulté de circonscrire et de définir le genre romanesque, il nous faut constater avec Bakhtine que :

> [...] les chercheurs ne réussissent pas à dégager un seul indice précis et stable du genre romanesque, sans en faire une réserve qui, du coup, réduit à néant cet indice. Voici quelques exemples de ces indices "restrictifs" : le roman est un genre à plans nombreux, mais il existe des romans remarquables à un seul plan ; le roman est un genre qui implique un argument frappant et dynamique, mais certains romans sont à la limite de la description [...]. (2006 : 446)

S'il fallait définir la spécificité du genre romanesque, plutôt que de nommer des traits distinctifs précis et donc facilement réfutables dans la pratique, *a fortiori* dans un cadre critique interculturel, il se révélerait plus judicieux d'énumérer les éléments qui ont trait à son absence de règles, sa liberté, son hétérogénéité, sa polyphonie et son ouverture. Cette insistance sur le dynamisme et l'ouverture du roman, plutôt que son classement dans un genre clos aux attributions précises et immuables, confirme que la notion-même de *genre* est à la fois insuffisante et trop réductrice. C'est pourquoi nous nous proposons de quitter la perspective essentialiste, suivant les propositions de

[84] Il serait dans ce cas plus juste de parler d'« archi-genre », entendant que « l'écriture de type romanesque » s'opposerait à l'ensemble des « genres à caractère dramatique, théâtral » (Valette 2011 : 10). Gilles Philippe, après avoir montré qu'à chercher à isoler certains « constituants » du roman ou encore à y distinguer « des types d'énonciation » caractéristiques, on s'aperçoit rapidement que « tous ces éléments ne sont pas propres au genre romanesque » (Philippe 1996 : 58). Il propose alors lui aussi de recourir à une notion plus englobante, celle d'« architexte», décrite par Gérard Genette (1979 : 69).

Jean-Michel Adam et d'Ute Heidmann et passer du paradigme taxinomiste du genre à celui plus dynamique de la généricité[85]. À l'instar de Nathalie Piégay-Gros, il faudra nous attacher à « montrer la puissance protéiforme du roman et son infinie capacité de renouvellement » (2005 : 13). Mikhaïl Bakhtine, dans son célèbre essai consacré au genre romanesque, déplorait déjà les lacunes des approches traditionnelles à saisir le roman dans sa complexité :

> Toutes les tentatives d'analyse stylistique concrète de la prose romanesque, ou bien se sont égarées dans des descriptions linguistiques du langage du romancier, ou bien se sont bornées à mettre en avant des éléments stylistiques isolés pouvant rentrer (ou seulement paraissant rentrer) dans les catégories traditionnelles de la stylistique. Dans l'un et l'autre cas, l'unité stylistique du roman et de son discours échappe aux investigateurs. (2006 : 87)

On peut rapprocher cette forme de scission de celle qui sépare deux méthodes généralement utilisées pour aborder les genres :

> Comme le fait remarquer Todorov, la théorie traditionnelle des genres a deux facettes, presque deux méthodes séparées. Selon l'une de ces méthodes, on réfère des œuvres littéraires spécifiques à certains idéaux, dans lesquels résident l'essence de chaque genre et ses potentialités. Selon l'autre méthode, on construit, à partir de données fournies par l'expérience, une idée de types généraux qui s'appuie sur des liaisons historiques entre des œuvres spécifiques, et des traditions qu'il est possible d'identifier. L'une est essentiellement déductive, l'autre inductive. (Scholes 1986 : 81)

Ces forces opposées de répétitions et d'innovation informent pourtant tout travail de création. L'artiste, nourri des productions antérieures et de la culture dont il est issu, « enrichit la tradition d'une contribution nouvelle parce qu'il prend conscience de possibilités qu'elle contenait mais qui étaient restées jusque-là inaperçues, ou parce qu'il découvre de nouvelles manières de combiner des traditions antérieures » (Scholes 1986 : 79). « Je pars de [Sophocle], c'est sûr », dira Henry Bauchau, « mais dans ma propre direction et j'avance dans mon temps qui n'est pas le sien » (*Journal d'Antigone*, 1999a : 374), ou encore « Je sens que je dois, à mon tour, dans la lignée, mais sur une autre trajectoire raconter [l]a lutte [d'Antigone] » (*ibid.* 93). Trop souvent, la critique se sent dès lors obligée de choisir : rendre compte des traits communs à un genre *ou* évoquer les spécificités de son utilisation par un auteur en particulier. Or, approches "déductives" et "inductives" ne devraient pas s'opposer mais se compléter pour offrir une vision en tension de la question générique. Une position médiane, plus apte à rendre compte de la dynamique imitative et différentielle à l'œuvre dans tout phénomène de création, serait donc à privilégier. C'est le cas de la comparaison différentielle et discursive développée par Ute Heidamnn qui s'appuie, selon les observations de Silvana Borutti, sur une approche qualifiée d'« abductive ». Fondée sur un « voir comme », Silvana Borutti décrit cette

[85] Les avantages d'un tel changement de paradigme ont déjà été relevés dans le chapitre *Cadre méthodologique*. Cf supra p.26-32.

approche en ces termes :

> La notion de “voir comme” sous-tend une conception de la forme comme configuration. De ce point de vue, connaître, ce n’est pas ramener des données à une classe formelle ; c’est plutôt montrer une configuration formelle possible dans les données à travers des analogies, des comme, des rapprochements, des sélections. Les objets se constituent alors dans un régime non pas tant thématique qu’analogique et différentiel : il s’agit d’un régime objectal spécial, [...] le régime de l’objet-exemple. (2006 : 462)

Utilisant un mode d’inférence qui n’est ni proprement inductif, ni déductif, cette méthode s’adapte aux particularités des sciences humaines :

> Ce type d’inférence décrit bien la pensée non associative et généralisante mais indirecte et structurante qui agit dans la compréhension du signifié dans les sciences humaines : étant donné les informations dont on dispose, l’inférence structurante considère quelles conséquences dépendent de l’acceptation d’une hypothèse donnée, pour remonter à l’hypothèse qui offre une meilleure configuration des éléments. (Borutti 2006 : 462)

Dans notre recherche, nous adopterons nous aussi la voie abductive proposée par la comparaison différentielle et discursive, ne cherchant pas à calquer de schèmes sur les textes, mais observant plutôt, grâce à une opération de *close reading,* la façon dont le corpus se configure. Cela consiste à comprendre grâce à la comparaison de quelle manière le texte construit son sens en s’inscrivant dans un contexte particulier d’énonciation, dans un jeu de rapprochement et de distanciation face à d’autres œuvres. Dans notre perspective, la recherche ne peut faire l’économie d’une contextualisation : « [Les] différentes approches, qu’elles fassent intervenir la *diachronie* (comment le roman évolue-t-il depuis ses origines à nos jours ?) ou la *synchronie* (quelles sont les structures types de l’univers romanesque ?) procèdent toutes d’une démarche comparatiste » (Valette 2011 : 4). Nous rebondirons sur les rapprochements opérés par l’auteur, la critique et le monde de l’édition, entre *Antigone* et certains types de roman, pour éclairer le projet narratif. La lecture en miroir, pratiquée ici, affiliera successivement *Antigone* à plusieurs sous-genres romanesques : le *roman d’initiation*, le *roman d’aventure*, le *roman d’apprentissage* et le *roman poétique*, dont nous montrerons qu’il est avant tout, chez Bauchau, *poïétique*. Nous montrerons de quelle manière et avec quelle intensité, ce texte participe de chacun et s’en distingue tout à la fois. Le croisement avec d’autres inscriptions génériques, comme la veine épique, tout comme une mise en dialogue plus conséquente avec la tragédie athénienne dans le chapitre VI, enrichira le propos, selon des réflexions propres à l’œuvre et à la conception de l’auteur.

L’un des enjeux de notre recherche sera de mettre en relief la particularité de ce roman bauchalien, notamment par rapport à la production qui est alors contemporaine. Alors qu’Henry Bauchau a été formé à une époque différente de celle

de sa prise de plume « officielle »[86], son écriture dénote d'un certain « décalage » par rapport à son contexte de publication, « (dû à son grand âge peut-être) entre le fait qu'on le lise aujourd'hui comme un contemporain alors qu'il appartient à une autre époque » (Watthee et Mayaux 2013 : 7). Outre son « attachement au récit à une époque où ce dernier est dénigré », le *hiatus* présent dans cette œuvre s'illustre qu'en « homme d'un autre temps », son écriture fait également entendre « un autre tempo » (*idem*). Il s'agira donc d'interroger le rapport que cette production bauchalienne entretient avec ses prédécesseurs. Nous montrerons que son travail s'imprègne autant de (re)créations mythologiques textuelles et plastiques, que d'autres modèles génériques romanesques, tout comme de son expérience personnelle de la pratique artistique et psychanalytique [87] . La comparaison nous permettra de mieux appréhender la manière dont le roman de Bauchau s'inspire à la fois d'autres réalisations, tout en marquant sa singularité[88].

C'est le caractère dogmatique des catégories romanesques qui est remis en question par la critique en général, concluant que « [leur] somme ne parvient jamais à contenir tous les romans et qu'aucune d'entre elles ne peut prétendre à des cloisons étanches » (Piégay-Gros 2005 : 15-16). Ces regroupements demeurent néanmoins utiles pour « ne pas livrer en vrac » le roman à son « infinie variété » (Stalloni 2008 : 54). Ils établissent des correspondances et font le pont avec des phénomènes de réception, même s'ils embrassent des réalités très différentes et relèvent de critères aussi divers que le « contexte de l'intrigue », le « caractère de l'action », la « technique narrative » (Stalloni 2008 : 84). Ces inscriptions génériques secondes servent à préciser l'extension du genre romanesque, à le cartographier. Elles permettent surtout d'établir certaines correspondances entre les œuvres. Lire un roman « ne signifie pas seulement : ce texte répond à certaines exigences formelles ou thématiques, mais d'abord : ce livre se situe dans tel corpus attestable de la tradition littéraire » (Philippe 1996 : 58). Jean-Yves Tadié affirmera que l'appellation « roman » se réduirait à une simple « indication de l'ordre du paratexte ». Cela nous semble aller trop loin et ne guère tenir compte de la volonté de l'auteur d'inscrire sa production dans une certaine filiation générique. Chaque époque possède en outre des horizons d'attente propres au genre romanesque que l'auteur connaît et contre ou dans lesquels il choisit, sciemment ou inconsciemment, de s'inscrire. Réduire la qualification « romanesque » d'une œuvre à une simple convention éditoriale

[86] « [L]es archives montrent qu'il pratique la poésie et le récit dès 1932 » (Watthee et Lambert 2013 : 55-56).
[87] Ces points seront notamment abordés dans les parties consacrées au « monologue d'Ismène » et à l'analyse de la fresque du temple rouge.
[88] Pierre Chartier cite pour sa part des sous-catégories appliquées au genre romanesque, en montrant que, même sur ces termes et ces distinctions, la critique n'est pas d'accord : « Là où *l'Encyclopaedia britannica* cite six "types" (alors que Bourget en proposait deux [...], et Thibaudet trois [...]), le Larousse en distingue douze, et le Robert [...] en recense quarante-neuf » (1990 : 4).

amenuise la compréhension d'un phénomène complexe et multifactoriel.

Explicable pour des raisons épistémologiques et historiques, l'indétermination du genre romanesque semble néanmoins lui appartenir en propre : « objet sémiotique complexe et hétérogène », le genre romanesque est en effet libre, dynamique et ouvert, c'est notamment pourquoi il « paraît insaisissable et se rebelle face à toute tentative de définition » (Valette 2011 : 16). En ce sens, nous rejoignons de nombreux critiques, dont Roger Chartier quand il affirme : « L'absence de règles n'est donc pas [...] une faiblesse de la théorie mais une donnée constitutive du roman. Il ne connaît ni contrainte, ni frein, il est ouvert à tous les possibles, indéfini, en expansion continue » (1990 : 4), devenant l'un des genres les moins codifiés de la littérature occidentale. Henry Bauchau en parlera comme « d'une forme aussi complexe et libre que le roman » (1988 : 26-27), avalisant indirectement ces constatations préliminaires : « Dans un monde uniformisé et planifié », conclut-il, « le roman demeure le recours à la diversité et à l'imprévisible, le lieu du divertissement profond et du plaisir » (Bauchau, *L'écriture et la circonstance*, 1988 : 27). C'est dans cette conception générique que s'inscrit, chez l'auteur, la « surprise du roman », comme l'a très bien analysé Jeannine Paque. En effet, « recourir à la forme romanesque, c'est aussi se jeter dans l'aventure dont "un vrai romancier ne peut mesurer tout le sens ni l'issue" tant le roman est remarquable par son imprévisibilité » (Paque 1993 : 161). Pour Henry Bauchau, « le roman permet de suivre l'évolution lente des transformations dans lesquelles des événements surgissent » (Entretien Indira De Bie 2007 : 28). C'est dans cette forme peu contraignante que trouve à s'éployer « la surprise du démiurge devant ses personnages, des matières qui prolifèrent et se développent à son insu » et que se « révèle au poète la liberté narrative » (Paque 1993 : 161-162). À travers l'analyse de trois ouvrages (*la Déchirure*, *Le Régiment Noir* et *Œdipe sur la route*), Jeannine Paque décrit finement la liberté grandissante prise dans la construction même du récit et derrière laquelle se dessine chez cet auteur, la perspective d'un genre romanesque en évolution[89] (1993 : 162). *Antigone*, selon nous, s'inscrit également dans la lignée de cet affranchissement de l'écriture, engagé dans le cycle œdipien. Le récit semble toutefois travaillé, non plus au niveau de sa structure, comme c'est principalement le cas dans *Œdipe.* La diffraction s'opère cette fois à travers l'énonciation elle-même et la distinction des plans énonciatifs, pour assouplir à son tour le genre. Le roman, dans cette perspective, semble le canevas idéal pour réaliser les inflexions propres à une écriture profondément dialogique.

[89] Jeannine Paque constate, à la comparaison des trois récits susmentionnés : « De la trame, par exemple, on constate que les indices se modifient du premier au troisième récit : la technique des enchaînements repose de moins en moins sur la chronologie et tend à masquer les signes de causalité » (1993 : 162).

Pour toutes ces raisons, le critique se trouve en définitive passablement démuni - ou libéré, c'est selon- au moment de fournir une description précise ou une grille d'analyse à appliquer au genre romanesque. Plutôt que se référer à une définition trop générale pour être signifiante, il peut dès lors se tourner vers l'auteur, le roman étant particulièrement propice à l'appropriation par ce dernier. La proposition de Mikhaïl Bakhtine rejoint notre perspective à ce sujet :

> Bien plus intéressantes et logiques sont les définitions normatives données par les romanciers eux-mêmes, qui font valoir une variante précise, en la déclarant nécessaire et actuelle. [...] Ces jugements qui n'essayent pas d'embrasser toute la diversité du roman ou de lui donner une définition éclectique, contribuent pourtant au devenir vivant de ce genre, et souvent reflètent profondément et exactement le conflit du roman, à tel stade de son évolution, avec d'autres genres et avec lui-même [...]. (Bakhtine 2006 : 446)

Les différents témoignages sur sa pratique d'écriture, fournis par Henry Bauchau dans ses entretiens, sa correspondance, ses journaux ou à l'occasion de réactions à des conférences, mettent en exergue une vision particulièrement ouverte de la question générique. Ils montrent de quelle manière la généricité se négocie et s'expérimente entre différentes instances (auctoriale, lectoriale, éditoriale, voire traductoriale) et notamment la façon dont l'artiste se positionne, dans le contexte d'énonciation qui est le sien, aussi en tant que lecteur. On trouve une position très claire de l'écrivain à ce propos : « De plus en plus, nous semblons aller vers le roman plus court, ce qui est bien dans la logique de l'époque. [...] Ce goût qui change ne signifie pas que ce soit le vrai bon goût qui change » (Bauchau, *Dernier journal*, 2015 : 559-56). L'écrivain relève le paradoxe au cœur d'un genre conditionné par « l'horizon d'une attente » générique plus que par les contraintes formelles à proprement parler (Jauss 1970 : 81). Si, avec le roman « tout est possible », puisqu'il « échappe à quelque contrainte générique que ce soit », cette forme « ne relève pas pour autant du simple caprice des écrivains ni d'une inspiration aléatoire. Un ensemble d'habitudes culturelles, de règles tacites, de conventions littéraires tient lieu d'*ars poetica* » (Valette 2011 : 17)[90]. On peut juger que qu'Antigone, du point de vue formel, est un ouvrage de facture « classique », qui ne comporte pas de grande dérogation à l'usage du récit moderne[91]. Le découpage en chapitres ; la narration simultanée ; l'alternance récit/description (Valette 2011 : 18) sont autant d'indices romanesques tacites, auxquels Bauchau ne déroge pas pour son récit. Dès son enceinte paratextuelle,

[90] Bernard Valette relève ainsi l'ambiguïté de la position du romancier, qui en tant qu'émetteur : « est totalement libre de construire son ouvrage comme il l'entend (contrairement au dramaturge classique par exemple qui doit suivre les préceptes des Anciens s'il ne veut pas être vilipendé par les doctes). Mais d'un autre côté, à moins de s'aliéner volontairement le public dans un défi avant-gardiste, il doit s'inscrire dans le code culturel de ses lecteurs potentiels. La sanction ne se situe pas en amont, dans le respect ou le refus des règles préétablies, mais en aval, dans le succès ou l'insuccès auprès du lectorat » (Valette 2011 : 16).

[91] Si ce n'est du point de vue de son énonciation comme nous le montrons au chapitre suivant.

l'ouvrage s'inscrit d'ailleurs dans la veine du roman, dont il porte la mention explicite[92].

Si en l'absence de codification, le roman peut évoluer constamment, son dynamisme générique repose essentiellement sur deux procédés particuliers, différents de ceux que l'on attribue généralement à l'évolution d'un genre et sur lesquels la pratique scripturale bauchalienne va s'appuyer. Henry Bauchau s'inscrit dans la tendance actuelle d'un discours des écrivains qui « cherche[nt] aujourd'hui à *témoigner* plus qu'à théoriser » (Philippe 1996 : 50) :

> Je ne suis pas un penseur, ma pensée est peu assurée et banale. J'apporte autre chose, je suis un témoin, témoin de ce qui s'imagine en moi à travers ce vécu, ces sensations, ces émotions, ces paysages intérieurs qui ont été et sont les miens. Cela comporte de la pensée, bien sûr, mais une pensée venue de plus loin, qui me pense plutôt qu'elle n'est pensée par moi. Ainsi je n'ai pensé ni Œdipe ni Antigone, j'ai été traversé par eux. (Bauchau, *Journal d'Antigone*, 1999a : 350)

Loin de l'intention polémiste qui aurait présidé à la naissance du roman moderne[93], Henry Bauchau marque néanmoins sa distance face aux écrivains contemporains[94] ; confirmant que « toute œuvre réagit plus ou moins contre le genre où elle s'inscrit » (Rohou 1993 : 52). Il appuie son propos sur l'insuffisance d'une certaine écriture, reflet d'une société qui, bien qu'elle « a[it] l'air d'avancer très vite [...] en réalité, s'enlise » car « il n'y a plus de marche spirituelle » et à propos de laquelle il affirme la nécessité d'enrichir l'horizon (Bauchau, *Journal d'Antigone* 1999a : 223-224). « Ce n'est pas [s]on affaire », affirme-t-il, « de répondre ou non à ces goûts et dégoûts d'aujourd'hui » et l'auteur réitère l'importance pour lui d'être avant tout « fidèle à la vérité de [s]es personnages » (*ibidem* : 331). Il reconnaît que cette posture le place en porte-à-faux avec son époque, citant Kundera pour lequel le roman, « s'il veut encore continuer à découvrir ce qui n'est pas découvert », ne peut « le faire que contre le progrès du monde » (Bauchau, *Jour après jour*, 1992 : 281). Et Henry Bauchau de conclure : « Aujourd'hui, après tant de tentatives pour aimer le monde comme il va, je me sens, comme Kundera, à contre-courant » (*ibidem* : 281).

---

[92] Contrairement à *Diotime et les lions* qui se présente lui comme un « récit ». Ce sera également le cas pour les textualisations précédant le cycle thébain (« Le temple rouge » ; « Le cri » ; « Polynice ») publiées pour la première fois dans la *Revue générale* sous la rubrique « récits » puis réunis par l'auteur dans le recueil, *L'Arbre* fou, avec l'indication *Théâtre - récits - poèmes du cycle d'Œdipe et d'Antigone*.

[93] Bakhtine la rattache à Rabelais. Voir à ce sujet l'étude qu'il lui consacre (2006 : 313 et *sqq.*).

[94] On en trouve un exemple dans ces lignes : « Pour en revenir au roman, je ne peux pas dire que je sois au courant de la littérature actuelle en France, en Italie, en Allemagne ou dans les pays anglo-saxons. Je connais certaines œuvres et parmi eux *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq m'ont beaucoup impressionné et beaucoup déplu par certains côtés. Cette obsession sexuelle me paraît lassante mais voilà quelqu'un qui porte sur le monde actuel, et sur lui-même sans doute, un regard cruel qui me touche. Il pose des problèmes véritables en ayant recours à une espèce de non-style cependant empreint de force. [...] Je ne pourrais pas écrire comme Houellebecq, j'essaie de rester dans mes pulsions, de labourer mes propres champs » (Bauchau entretien avec Indira De Bie 2007 : 25).

Myriam Watthee-Delmotte et Jérémy Lambert ont montré de quelle manière l'attachement de l'auteur au récit s'inscrivait dans un certain paradoxe biographique : « homme de l'entre-deux-guerres » de par sa formation et de par la « communauté discursive » qui l'informe, sa venue tardive au roman place Henry Bauchau en porte-à-faux face à ses contemporains de plume, cette « génération de l'immédiat après-guerre » (Watthee-Delmotte et Lambert 2013 : 55-56). Sarraute, Robbe-Grillet, Butor, Beckett, qu'il cite dans son Journal, « ne rejoignent pas nécessairement ses idéaux littéraires, au moment où il entreprend d'écrire » *(idem)* et il dira à leur propos : « Il y a là pour moi un certain ennui, une attention exagérée portée à la technique du roman qui affaiblit les personnages et surtout le plaisir du récit » (cité par Watthee-Delmotte et Lambert).

La distanciation affichée cette fois par le roman bauchalien face aux autres productions romanesques contemporaines s'inscrit dans la volonté de faire œuvre d'espérance. C'est à cause de ce principal manquement qu'Henry Bauchau « distingue » son travail de « l'œuvre très noire des plus grands écrivains de ces derniers temps » (Bauchau entretien Indira De Bie 2007 : 37)[95]. Il réaffirme la vocation heuristique que, de son côté, il prête à la littérature. Dans ce qui sonne comme une diatribe contre le roman « postmoderne », il déplore : « La plupart des écrivains déversent ce qu'ils pensent, ce qu'ils ont ressenti, ce qu'ils ont vécu, par exemple dans l'autotextualité, sans aucun souci de l'impact que cela peut avoir sur les autres » (Bauchau entretien Indira De Bie 2007 : 48)[96]. Se définissant à de nombreuses reprises, en tant qu' « écrivain par espérance »[97], Henry Bauchau défend une œuvre initiatique tant du point de vue du lecteur que du créateur[98], ce qui passe par une représentation particulière, dans la durée, d'un personnage en quête de lui-même. C'est pour cette raison que son écriture quitte le drame, dans lequel se cantonnent nombre de (r)écritures modernes des tragiques, pour s'édifier « dans la lenteur et dans l'épaisseur d'une intrigue paresseuse qui rend compte d'une

[95] Il explicite très clairement cette position dans le reste de l'entretien : « Disons que ce je sens très fortement que ce qui pousse mon œuvre en avant, c'est l'espérance. C'est en partie pour cette raison qu'elle est restée dans l'ombre très longtemps, parce que nous étions dans une période où le noir, le sombre et le désespoir caché dominaient. Il existe une prolifération constante de l'absurde qui vient contrebalancer le mouvement de l'espérance et je crois que celle-ci ne doit pas abandonner le terrain » (Bauchau entretien Indira De Bie 2007 : 14) ; « Je pense toujours que les auteurs qui n'ont pas d'espérance sont plutôt néfastes » (Bauchau entretien Indira De Bie 2007 : 48).

[96] Bauchau semble au contraire placer le lecteur au cœur de ses préoccupations, comme dans cette remarque : « Pensée aujourd'hui à donner un titre à mon roman : *La Matière Antigone*. C'est une expression que j'aime beaucoup, qui remue en moi les zones les plus profondes, mais je ne suis pas sûr que cela touche mes lecteurs de la même manière » (Bauchau, *Journal d'Antigone*, 1999a : 378).

[97] L'auteur considère qu'« une œuvre d'art peut être sombre, tragique, mais pour être juste elle doit comporter un élément d'espérance ou une part d'ironie. Tout le reste est une projection sur le monde d'une erreur de jugement et d'une faiblesse intérieure » (*Journal de la déchirure*, 2005 : 45)

[98] L'auteur précisant à propos d'*Œdipe sur la route* : « Oui, c'est un roman d'initiation, c'est un voyage initiatique mais le premier initié a été moi-même. D'où la longueur de l'écriture du livre » (Bauchau *Journal d'Antigone* 1999a : 92)

maturation acquise par une résistance opiniâtre aux forces d'inertie rencontrées » (Wathee-Delmotte 2004 : 152). Corrélée aux notions d'intensité et de durée, l'idée de longueur prend dans son œuvre, tout son sens, pour devenir à la fois parcours et exploration des profondeurs. C'est en elle que l'auteur trouve son rythme, au sens meschonicien du terme, dans cet écart qu'il parvient à « creuse[r] son propre sillon » (Bauchau, *Journal d'Antigone*, 1999a : 89).

Cette lenteur de l'œuvre, qu'accompagne parfois une certaine « gratuité des récits secondaires » (Pirabot 2004 : 284), constitue, sans surprise, la principale pierre d'achoppement entre l'auteur et son éditeur. Si le romancier reconnaît la nécessité « souvent », d' « élaguer certains textes », afin qu' « ils gagnent en valeur poétique » (*Dernier journal*, 2015 : 559), - la formulation prudente et générale modère toutefois son propos -, Henry Bauchau avoue néanmoins se sentir « mutilé par les demandes de coupe formulées à l'encontre de ses récits par son éditeur » (*Dernier journal*, 2015 : 19). À tel point qu'il semble placer dans les contraintes du genre romanesque, la « puissance de l'éditeur et de ses goûts, qui, fatalement pour exercer ce métier, sont ceux de son temps, alors que l'écrivain vise peut-être parfois un temps plus lointain [99] » (*Dernier journal*, 2015 : 556). Il fustige alors la nécessaire « dépendance » ressentie face à cet éditeur susceptible d'exiger des changements (*idem*). Toujours à propos des modifications exigées pour *Œdipe sur la route* : « Je suis en même temps convaincu et choqué, car cela modifie la lente démarche du livre, l'importance accordée au temps et à la route au profit de l'efficacité du récit. Il me semble que [Bertrand Py, son éditeur] a une certaine conception du roman alors que je n'en ai pas et je crains qu'il ne veuille me faire entrer dans un moule » (Bauchau, *Jour après jour*, 2003b : 285-6).

Dans l'attente de la parution d'*Œdipe sur la route*, l'auteur s'interroge encore dans son *Journal* : « N'ai-je pas eu tort de le couper autant que je l'ai fait et de supprimer l'histoire de la jeunesse de Diotime et de la rencontre avec Lao-tseu qui lui donnait une dimension plus vaste ? » (Bauchau, *Journal d'Antigone*, 1999a : 26). Comme le remarque Marc Quaghebeur, ces inflexions éditoriales, motivées par un « effet de logique narrative à la française -et de sa pauvreté », ne sont pas sans effet sur le récit et sa perception : « Cette modification de l'ampleur de la présence de Diotime dans le roman -et de la possibilité de complexifier l'emmêlement des temporalités- marginalise quelque peu le personnage de Diotime qu'Henry réhabilite, pourtant, tout autant que ceux d'Œdipe ou d'Antigone [.] » (2013 : 60). Dans *Antigone*, la demande de retrait de l'éditeur concernant le récit qui entoure le personnage de Vasco aura un

[99] Sur cette question de la portée de l'œuvre, Catherine Mayaux et Myriam Watthee font la remarque suivante : « [Henry Bauchau] n'est pas en retard sur son temps, mais au-delà : la vie, il l'a déjà traversée quand il commence son œuvre, et ce qu'il y met n'est pas une matière brute mais le produit d'une décantation, d'une sédimentation » (2013 : 7).

effet similaire (Bauchau, *Journal d'Antigone*, 1999a : 497). Le lecteur du roman se trouve emprunté dans l'appréhension de ce personnage, pourtant central dans le *Journal*. Il reste surpris du mystère qui, dans la fiction, le nimbe. Ces inflexions éditoriales, que l'auteur juge pourtant pour la plupart « très utile[s] » puisqu'elles l'aident « à couper des digressions ou des dialogues trop longs », visent bien une certaine efficacité du récit. Elles participent de ce fait à sa réorientation générique : « [Ce travail] me ramène vers l'action qui révèle mieux les personnages que les commentaires » (Bauchau, *Journal d'Antigone*, 1999a : 496). La tension tangible apparaît dans l'attention de l'écrivain à son œuvre, lui-même ambigu par rapport à ce qu'il nomme le « monologue intérieur »[100] d'Antigone : « Je ne suis pas sûr de les conserver telles quelles [ces parties], mais cela refléterait sans doute exactement la solitude croissante d'Antigone » (*ibidem* : 282). Or, dans ces parties, comme nous le montrerons dans le chapitre V, réside justement la particularité de l'énonciation de l'ouvrage, ce qui lui donne sa tonalité.

Pour l'auteur, qu'importe la lenteur ou la longueur d'un roman, pourvu que « l'écriture soit alerte » (Bauchau, *Dernier journal*, 2015 : 559-56). Henry Bauchau se reconnaît avant tout dans des ouvrages comme les siens, « dont les longueurs sont peut-être nécessaires [...] comme les chemins qui tournent pour arriver au sommet d'une montagne », comme en témoigne son compte-rendu des *Ambassadeurs* d'Henry James (Bauchau, *Jour après jour*, 2003b : 26). La somme des témoignages péritextuels, formée par ses réactions de lecteur dans ses journaux et ses propos lors d'interview, montre toute l'ambiguïté du romancier par rapport à cette question de longueur. Cela correspond d'ailleurs au filtre critique que l'auteur applique à ses propres œuvres. Henry Bauchau constate, au cœur de ses écrits, des variations dans la manière de se saisir du genre romanesque. Dans *Antigone*, il juge le récit « plus continu », « plus près du roman » en comparaison d'*Œdipe sur la route* (*Dernier journal*, 2015 : 419). L'écriture d'Henry Bauchau travaille de l'intérieur le genre roman en jouant sur ses possibilités, que ce soit par le biais d'un fleurissement des récits secondaires dans *Œdipe sur la route* ou d'une singularisation de la voix énonciative, comme dans *Antigone*. La prégnance de la voix, de son flux et de son rythme constitue la grande originalité de l'énonciation de ce roman, dont le dessein est de faire passer l'ensemble du vécu par le tamis de cette subjectivité qui l'exprime. Dans d'autres récits, la plume se distinguera encore par un travail sur la structure énonciative, comme dans *Le Boulevard périphérique*.

La réhabilitation de la longueur s'inscrit ici dans l'héritage d'un certain

[100] S'il ne s'agit pas *stricto sensu* d'un véritable monologue intérieur, du moins du point de vue de la technique narrative, comme nous le montrons dans la partie qui est consacrée à ce point, c'est cette expression que choisit l'auteur pour désigner ces passages tout au long de son *Journal*.

esthétisme des grands récits et des grandes fresques romanesques. La filiation, qui se lit à demi-mot dans les témoignages de lecture présents dans les Journaux d'écriture, relève tantôt de la pragmatique comme dans la *Chartreuse de Parme*[101], du charme intrinsèque du récit relevé chez Giono[102] ou encore de la magie prêtée aux personnages balzaciens[103]. Le rythme imprimé au récit bauchalien, véritable anachronisme dans la course de notre époque, revêt surtout une portée heuristique dans la « valorisation d'une traversée du temps », qu'il met en avant, comme l'expliquent Myriam Watthee et Jérémy Lambert :

> [...] l'*expérience temporelle fictive*, pour reprendre l'expression de Paul Ricœur, devient une alliée. Loin d'apparaître comme une fatalité menant inexorablement vers l'anéantissement, le temps se fait alors, au contraire, le lieu d'une mutation, du déploiement d'un parcours conçu comme le creuset d'une métamorphose, d'une modification ontologique qui, à l'instar des *Métamorphoses* ovidiennes, s'apparente à celle du rite de passage. L'ensemble de l'œuvre d'Henry Bauchau traduit cette tentative continuelle d'un sujet qui, par-delà le sentiment d'impuissance qui l'étreint, cherche un moyen de s'édifier, comme l'analyse Isabelle Vanquaethem. (Watthee et Lambert 2013 : 62-63)

Il faut comprendre qu'Henry Bauchau assigne au roman une vocation particulière. Alors qu'habituellement, son rôle « est de montrer les choses que la vie produit », son ré-enchantement par un mythe, qu'il faut néanmoins « ramen[er] au niveau de la terre », permet alors « le récit d'une histoire devenue plus vraie que la réalité, plus complète, plus achevée » (Bauchau entretien Indira De Bie 2007 : 22), à l'instar de l'Antigone d'Io qui, magnifiée par l'art dans la mise en abyme finale, sera « plus Antigone » que l'héroïne elle-même (353). La place de l'art dans cette revivification du genre romanesque sera ici centrale, comme nous le montrerons dans l'analyse paradigmatique de l'*incipit*, « Le temple rouge » et de la partie intitulée « Le monologue d'Ismène ». Certes, la représentation de l'art agit au niveau méta-narratif, comme d'ailleurs dans la plupart des romans modernes. Chez Henry Bauchau, cela va au-delà et son « intime compréhension [...] de l'expérience artistique lui permet d'envisager l'art dans la diversité de ses fonctions, de l'auto-poïèse à la constitution du groupe social, de l'aventure individuelle la plus solitaire au rituel communautaire, du plus spirituel au plus pulsionnel [...] » (Caullier 2009 : 31-32). Elle prend plus largement place dans la recherche d'un « plus de vie pour un plus de sens » (Bauchau, « Chemins d'errances », *Ecriture à l'écoute* : 95). Dans cette perspective, le

[101] Il s'agit d'une constante dans les remarques de l'écrivain, pour qui la corrélation entre « longueur » et « nécessité », opère comme un révélateur. On trouve notamment par rapport à *La Chartreuse de Parme* : « Les longueurs du livre sont nécessaires pour son côté politique, elles sont sauvées de l'ennui par la proximité des passions et de la beauté » (Bauchau *Journal d'Antigone* 1999a : 203), ou à propos de *Guerre et paix* de Tolstoï : « Ses longueurs et ses digressions, une certaine lenteur aussi, semblent faire partie de sa grandeur » (Bauchau, *Jour après jour*, 1996 : 394).

[102] Myriam Watthee, la première, souligne la parenté entre les deux écrivains (Duchenne, Dujardin, Watthee-Delmotte : 2008). Voir aussi plus récemment (Watthee et Lambert 2013 : 5)

[103] Dans son Journal, l'auteur identifie les deux composantes du « récit » et des « personnages » comme formant « l'essentiel » (*Journal d'Antigone,* 1999a : 282).

roman bauchalien se doit de pallier les récits antérieurs, qui pour lui, ne dévoilaient pas assez « les domaines mystérieux de la pensée, de nos sensations » (Bauchau entretien Indira De Bie 2007 : 22). L'auteur revient sur une perception courante :

> Qu'est ce que le roman est aujourd'hui seul à pouvoir découvrir? On croit souvent que la découverte et la communication s'opèrent par la mise au jour et la mise en relation du plus grand nombre de faits possibles. Ces faits peuvent se comparer aux bornes kilométriques qui jalonnent une route, ils nous indiquent quantitativement le chemin parcouru mais ne nous renseignent pas sur le paysage traversé, la quantité de lumière qui l'éclairait, les perspectives qu'elle nous a dévoilées ni surtout sur les sentiments et les pensées que nous avons éprouvées pendant le voyage. Ce qui a disparu ainsi c'est ce qui est en réalité la part la plus importante de notre vie, je veux dire le vécu entre les faits. (Bauchau, *L'écriture et la circonstance*, 1988 : 27)

Ailleurs, l'auteur reprend l'analogie et précise : « [...] une comparaison peut se faire avec une route jalonnée de bornes mais en réalité, ce à quoi le roman s'intéresse, c'est ce qui se passe entre les bornes, le paysage, l'état du ciel, l'état d'esprit du conducteur ou de ceux qui sont dans la voiture, etc. Seul le roman peut rendre cela, le théâtre ne le peut pas, le théâtre doit se porter vers l'action » (Bauchau, Entretien Indira De Bie 2007 : 29). Le roman bauchalien décentre l'intérêt sur « le vécu entre les faits », sans insister sur des éléments que l'on jugerait *a priori* proprement romanesques. Chez Bauchau, l'affrontement d'Antigone contre Créon, désigné par la réception moderne comme le nœud de l'action sophocléenne, sans devenir secondaire, n'intervient plus qu'incidemment, à la suite d'un long parcours. Son texte donne une grande place à la narration des sentiments, rêves[104] et autres visions de l'héroïne, de ses rencontres, pour tracer, comme en creux, la constitution de sa « force de résistance » (Wathee 2004 : 150). Car tous ces éléments, jugés *a priori* non romanesques, « ne sont pas ici digressions complaisantes », comme le note Robert Jouanny déjà à propos d'*Œdipe sur la route*, mais forment au contraire une « introduction à d'autres expériences qui ont leur valeur métaphorique » (1993 : 295).

Des jalons narratifs forts, qui permettent au récit d'avancer (les fameuses « bornes »), demeurent. Ils s'organisent tous autour de la thématique -sans cesse modulée- de l'affrontement fratricide, vers lequel tend l'ensemble : « Il n'y a plus personne devant moi », affirme désormais Antigone, « ce sont mes frères maintenant qui me forcent à marcher pour aller vers le lieu ignoré de leur malfaisance » (135). En effet, « la structure de l'œuvre littéraire est déterminée par les mêmes principes fondamentaux que celle de l'œuvre musicale : la tendance à la répétition d'une part, la *tension*, suivi de détente de l'autre » (Tadié et Cerquiglini 2012 : 108). Or, dans ce parcours qui demeure romanesque, le mode, pour rester dans l'analogie musicale, sera celui de l'exploration du quotidien, et fera toute la différence. Afin de tenter de

[104] Car pour l'auteur, « la vie nocturne n'a pas moins d'importance que celle vécue le jour. C'est une vie certes plus souterraine qu'il faut apprendre à écouter, mais, si on sait y être attentif, notre horizon diurne en est véritablement transformé » (Bauchau 2009d : 42).

« sortir de l'abîme de la prison rationnelle » (Bauchau, *Journal d'Antigone* 1999 : 235), le roman doit renouveler ses moyens de dire et de faire sens, précisant, « c'est ce que je ne sais pas mais découvre dans le travail d'écriture qui m'intéresse » (*ibidem,* 300). « Œuvre », pour Henry Bauchau, « de ce grand inconnu que nous appelons l'inconscient »[105], le roman se doit de lui accorder une certaine place (Bauchau, *Dernier journal*, 2015 : 419). Du point de vue de la production, nous l'avons vu, cela nécessite pour s'en saisir de « laisser le temps au message », puisque cet « inconnu et souvent méconnu » ne se livre pas toujours dans l'immédiat (*ibidem* : 419). Comme l'explique Isabelle Gabolde, « s'engager dans l'écriture, implique » pour Henry Bauchau « que la forme ne se découvre qu'en cours de travail » puisqu'« il assiste à son engendrement en l'écrivant » (2010 : 461). De cette manière, « derrière la revendication du conteur, se trouve donc la réalité d'une démarche de connaissance » *(idem*), comme en témoigne cet extrait du « Présent d'Incertitude » :

> Il est vrai que lorsque je me dis que je dois attendre d'entendre et de voir ce que mes personnages veulent dire ou faire, j'attends en réalité que mon propre inconscient le découvre et l'exprime. Ce que je cherche, c'est peut-être comme Kundera, Broch et Musil, la connaissance mais chez moi c'est la connaissance inconsciente. (Bauchau, *Le présent d'incertitude*, 2007 : 247)

Pour Isabelle Gabolde, Henry Bauchau opère « sans présenter son discours d'emblée [...] c'est à dire sans le théoriser explicitement » mais laisse néanmoins « percevoir entre ses mots les traces d'une démarche, elle aussi, cognitive » (2010 : 461). Cela signifie parfois, à un niveau textuel, sacrifier à l'efficacité du récit pour faire entendre autre chose, permettant d'afficher « sinon indépendance, au moins l'autonomie du fait littéraire et l'effet de *surprise* du roman même greffé sur un mythe archiconnu » (Paque 1993 : 162). Ce roman progresse dans l'attention soutenue, tant aux « ténèbres enchantés du corps » (144), au flux des sensations et pensées, qu'aux mystères de l'inconscient.

L'entreprise est voisine à celle menée par Henry Bauchau dans ses Journaux d'écriture[106]. Elle s'inscrit, comme elle, dans le cadre de la chronologie quotidienne, où se rencontre tout ce qui rythme la vie de l'écrivain, comme plus tard du protagoniste : les récits de rêves, les rencontres, les échanges et les enrichissements auxquels ils aboutissent, les éclosions épiphaniques, ainsi que les témoignages de créations. Creuset d'écriture, le journal témoigne également des « visions »[107] et

[105] Puisque pour écrire un roman, on « puise tellement en soi-même chaque fois » et dans « l'appareil imaginaire » (Bauchau, *Dernier journal*, 2015 : 419).
[106] Le Journal, « initialement considéré comme un écrit intime relié à l'autobiographie, a subi », chez cet auteur, « une mutation vers ce que Viart nomme le "corps de l'œuvre" (Gabolde 2010 : 470). Aussi polyphonique que le roman, le journal dans lequel se déploie une « pensée de l'écriture, reliée au roman » atteste de la manière dont l'œuvre s'édifie, polyphoniquement, en faisant notamment état « des lectures décisives de l'auteur et des circonstances nourrissant le processus de création » (Gabolde 2010 : 470).
[107] Les exemples sont légion. Ces visions peuvent concerner la manière dont Henry Bauchau

« dialogues »[108], qui sont au centre du processus de création de l'auteur et participent tous deux à l'élaboration du script du roman. Comme à propos de ce passage qui deviendra nodal et infléchira le sens à donner à l'ensemble du texte : « Il y a quelques jours en rêve : La fin d'*Antigone* doit être le moment où elle apparaît au théâtre. L'idée surgit d'un théâtre conçu par Clios et exécuté sous ses ordres » (Bauchau, *Journal d'Antigone*, 1999a). Le journal atteste d'une écriture inspirée « par la circonstance vécue, rêvée ou libérée par l'instance intérieure » (Bauchau, « La circonstance éclatante », *Ecriture à l'écoute*, 2002 : 24). Plus qu'une simple « posture » de sincérité, cette volonté de « tout dire », comme l'identifie Isabelle Vanquaethem, relève de l'ethos d'un écrivain en perpétuelle quête de lui-même et d'une manière plus juste de dire les réalités intérieures et extérieures qui l'entourent. (2007 : version électronique § 19). Cette expérimentation générique et formelle se couplera d'une recherche constante de la voix énonciative la plus juste.

Notre contribution sera de montrer de quelle manière dans *Antigone*, la polyphonie se situe au niveau des différentes voix à l'intérieur-même de la source énonciative mais aussi à un niveau méta-générique. Pour ce faire, il nous faut retourner à la principale caractéristique du roman, telle que l'a montrée Bakhtine. « Forme omnivore » selon Bakhtine, genre « élastique comme de la gomme » (*elastisch wie Gumm* ; Curtius 1951, cité par Gabolde), le roman se fait alors réceptacle d'une expérimentation tant formelle qu'existentielle, permettant à l'imagination de s'éployer. Il offre une forme suffisamment souple pour englober des injonctions génériques aussi oxymoriques qu'une soif d'héroïsme saisie sous la bannière du quotidien, ou l'aspiration à une vie heureuse d'une protagoniste tragique. L'interdiscursivité [109] est d'autant plus importante dans le cas du discours romanesque qu'elle intervient à plusieurs niveaux. Dans son principe même déjà, puisque « genre mixte selon la formule héritée de l'Antiquité », il repose sur l'alternance de « récit d'événements » et de « mimèse directe (discours des personnages) » (Valette 2011 : 68). Non content d'emprunter à tous les genres littéraires et de faire de ce geste son principe constitutif et dynamique, le roman est

---

imagine les séquences, (« Je ne puis quant à moi pas écrire une scène de roman ou de théâtre avant de la voir », *Cahiers Bauchau* 4, 2000 : 15), comme dans : « Belles visions ce matin de la rencontre d'Antigone et de Polynice. D'autres de la période qui suit jusqu'à l'arrivée de l'armée de Polynice sous les murs de Thèbes » (Bauchau, *Journal d'Antigone* 1999a : 235) ou toucher à la constitution du personnage qui se doit d'être conforme à une forme de vérité intérieure.

[108] Voir l'exemple du dialogue entre Antigone et Ismène, ébauche du premier échange marquant entre les sœurs dans le roman (Bauchau, *Journal d'Antigone* 1999a : 136). Bauchau explique qu'il ne conçoit un personnage que sous forme de dialogue ou de monologue intérieur par lequel ce protagoniste prend la parole (Entretien avec Jean-Christophe Millois et Lionel Destremau, 1996 : 27). C'est ainsi qu' « au centre du noyau en prose, "ébauche d'une pièce ou d'un roman", se trouvent donc le personnage et la parole qu'il acquiert successivement grâce au travail maïeutique de l'auteur » (Neuschäfer 2000b : 45).

[109] Cette construction du genre romanesque, comme réinterprétation d'autres genres et/ou d'autres romans qui lui seraient antérieurs, s'inscrit plus généralement dans un paradigme bakhtinien du discours, dont nous avons déjà décrit l'importance, cf supra p. 26.

lui-même dialogique :

> Grâce à ce plurilinguisme et à la plurivocité qui en est issue, le roman orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant, représenté et exprimé. Le discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages, ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman. [...] Ces liaisons, ces corrélations spéciales entre les énoncés et les langages, ce mouvement du thème qui passe à travers les langages et les discours, sa fragmentation en courants et gouttelettes, sa dialogisation, enfin, telle se présente la singularité première et stylistique du roman. (Bakhtine 2006 : 89)

Un entremêlement de voix que l'*Antigone* de Bauchau réalise à plusieurs niveaux. Le choix d'une forme générique romanesque ouverte permet à la (r)écriture d'accueillir en son sein une pluralité de discours (récits de rêve, poème, ekphrasis), de langages (expression artistique, cri, chant) et de plans génériques (romanesque, tragique, épique)[110], une tension dont l'auteur a l'intuition : « Maintenant que mon livre est terminé, je vois qu'il se dirige vers le théâtre, vers le poème tragique et la transmission » (Bauchau 1997 : 5). L'auteur évolue dans une certaine porosité générique. Celle-ci est présente, nous l'avons dit, dans toutes les œuvres à différents degrés, ce que permet notamment d'appréhender la notion de généricité. Elle est ici pleinement assumée :

> Je ne sépare la poésie des autres formes, je partage à ce propos l'idée de Cocteau appelant son œuvre : Poésies-poésie, Poésie de roman, Poésie de cinéma, Poésie de théâtre ; je pense qu'il voyait juste. [...] pour ceux qui, comme moi, ont eu comme point de départ la poésie, je pense que cette influence se retrouve dans leur roman, dans leur théâtre. (Bauchau entretien avec Indira De Bie 2007 : 10)

Cette oscillation générique semble déterminée par l'attachement de l'écrivain à sa pratique poétique et la primauté qu'il lui accorde sur l'ensemble de son œuvre. Celle-ci répond au déroulé de son processus de création, qui débute le plus souvent par le poème, comme ce fut le cas pour la « matière Antigone » :

> Bauchau suit d'abord la voie de la poésie - de sa parole repliée sur elle-même, autocentrée et autoréférentielle, qui lui semble une voie d'expression plus immédiate, plus apte à favoriser l'émergence de l'inconscient et de l'imaginatif. Puis la voie du théâtre, de la parole « en action », dialoguée, interactive [...] pour arriver ensuite à trouver sa voie (la voix) du roman [.] (Surmonte 2011 : 72)[111]

Les autres genres, explorés comme *a posteriori*, suite à une impulsion poétique,

[110] C'est en ce sens qu'il faut comprendre le qualificatif de genre « parasite » que Marthe Robert attribue au roman, puisque : « rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours ; ni d'être à son gré tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, idylle, chronique, conte, épopée » (1972 : 15).

[111] Un mouvement inverse peut également s'opérer et l'impulsion romanesque retourner à la poésie en fécondant à son tour l'imaginaire poétique. L'auteur en témoigne dans son *Journal*, à propos du poème « Antigone à la lance », « né de l'apparition d'Antigone et Ismène, casquées et masquées de fer sur le rempart, s'embrassant dans un grand bruit de métal » (*Journal d'Antigone* 1999a : 391).

en conservent néanmoins une trace plus ou moins marquée. Celle-ci peut demeurer au niveau de l'inspiration de l'œuvre, ou alors s'exprimer au niveau référentiel, dans la constitution de l'imaginaire. On peut par exemple, à l'instar de Geneviève Henrot-Sostero, faire le lien entre une Antigone préalable, celle des poèmes, présentée comme « essence de lumière » (2003b : 92), successivement décrite dans le cycle de poèmes comme « grâce illuminée », « instant blond, couleur de perle minime » ou « insondable lumière représentée ») et celle du roman « d'emblée lucide » et qui au cours de l'action « brille de plus en plus » (Siffert, version électronique, s.p.). Dans le Journal qu'il consacre à l'écriture du roman, l'auteur affirmera d'ailleurs, au moment d'évoquer la mort choisie pour son héroïne : « Je rejoins tout à fait Yourcenar quand elle écrit : "On ne tue pas la lumière ; on ne peut que la suffoquer". Antigone, pour moi, n'est pas une héroïne ni une sainte mais une lumière » (Bauchau, *Journal d'Antigone* 1999a : 275). L'élan poétique peut enfin s'observer dans l'énonciation, en tant que traces dans le discours même. *Antigone,* même si c'est manière beaucoup moins significative que dans *Œdipe sur la route*, fait entendre la voix du poème, sous la forme d'une prière (303). Celle-ci intervient lors des rites funéraires prononcés en l'honneur des deux frères. Cette prière constitue le seul discours démarqué typographiquement.

À la question « Pourquoi ce besoin d'écrire concurremment dans des registres différents ? » (Bauchau, *L'écriture et la circonstance,* 1988 : 21), à cette « énigme » (*idem*) qu'il se pose à lui-même, le romancier propose la réponse suivante : « C'est une question d'amour : dans la poésie, j'aime le corps ancré dans la langue. Dans le roman, dans la prose, j'aime la langue dans le corps » (*idem*). Ne posant pas de différences radicales entre ces gestes créatifs, l'auteur nuance toutefois. À maintes reprises, Henry Bauchau a exprimé l'importance de la sonorité et du souffle dans sa pratique poétique, passage du conscient vers l'inconscient, qui prend corps dans la langue : « Il y a dans l'écriture poétique un côté proche de l'écriture automatique. Par le travail des mots, des sons, des rythmes, certaines associations peuvent nous mener ailleurs que là où nous pensions aller »[112] (*Journal d'Antigone* 1999a : 404-405). La spécificité prosaïque se placerait dans le procédé d'incarnation et la densité à donner tant au personnage qu'à son vécu, ce qui s'exprimerait par l'importance accordée au personnage et au dialogue. Il s'agirait dans ce cas d'une question d'empathie, de trouver une langue à un autre corps, de faire corps avec son personnage.

[112] Même si Henry Bauchau prend soin de nuancer : « En même temps, une activité critique est en action, il y a le poids des expériences personnelles dont l'apparition se fait par résurgences subites, liées souvent à un son : rime ou assonance. Enfin si la poésie se fait au plus près de la dictée inconsciente, il y a préalablement une attente, une écoute qui n'est pas l'automatisme de la langue des pulsions, mais action visant à entendre et à voir ce qui est sous l'audible et le visible de la vie courante » (*Journal d'Antigone* 1999a : 404-405).

Le propre du roman est de ne pas atténuer les « discours étrangers », comme les appelle Bakhtine, ni les effets qu'ils produisent dans le texte. Bien au contraire, cette prose « accueille le plurilinguisme et la plurivocité du langage littéraire et non littéraire de son œuvre, sans que celle-ci soit affaiblie » (Bakhtine 2006 : 119). Elle fait de cette pluralité un atout et même un enjeu de l'écriture romanesque : « C'est sur cette stratification, sur cette diversité, voire sur ces différences de langage, qu'il bâtit son style, tout en conservant l'unité de sa personnalité de créateur, et l'unité [...] de son style » *(idem)*[113]. Le roman soumet les éléments étrangers à une intentionnalité et une structuration particulières pour assurer la cohérence du récit. Répondant aux tragédies athéniennes, Bauchau perçoit néanmoins différement Antigone, comme « une part de [s]a pensée comme de [s]on impensé »[114] (*Dernier journal*, 2015 : 378-379). Le romancier en fait la médiatrice de cette vie pleine qu'il veut mettre en avant, tournée à la fois vers l'intériorité et l'altérité. Par de nouveaux procédés d'écriture, mis au service d'une exploration existentielle plus large, Henry Bauchau « produit des images, décrit des attitudes face aux évènements tragiques pouvant servir de guide aux destins ordinaires » (Armel 2007 : 88). Antigone devient alors le medium d'un roman à forte portée heuristique.

2.2. Écriture du quotidien : l'étude du chronotope bauchalien

Contrairement à la pièce de Sophocle, l'*Antigone* d'Henry Bauchau se caractérise par l'importance accordée au quotidien. L'héroïne n'est plus peinte dans l'urgence de la résolution tragique, mais son évocation se construit au contraire « dans le temps long et dans l'intériorité, que permet davantage la forme romanesque » (Carlier 2004 : 242). L'écrivain met l'accent sur le cheminement de son héroïne et non sur une seule action d'éclat. Le récit de Bauchau se fait dès lors initiatique, mettant en scène un mouvement de lente découverte et de dévoilement de soi. Une différence qu'Henry Bauchau revendique :

> Mon Antigone n'est pas un personnage de tragédie mais de roman, elle n'est pas la femme d'un acte, d'un débat, d'un refus-. Elle est la femme

[113] Plus précisément, *Œdipe sur la route* induit un effet de polyphonie au niveau de sa structure narrative et compositionnelle, reposant sur la variation des narrateurs et des chronotopes correspondant, grâce à des processus d'enchâssement et des scénographies de délégations de la parole.

[114] Myriam Watthee-Delmotte explique très clairement de quelle manière cette dynamique agit à l'intérieur de l'œuvre : « Dans le cas d'Henry Bauchau, l'approche de la mythopiétique va en outre permettre d'être confronté à ce qu'Otto a décrit comme l'"aura religieuse" (47) du mythe, à savoir de se montrer réceptif à une pensée dont l'écriture n'est pas l'auteur mais le simple médiateur, et qui reste toujours pour une part dans l'impensé. Car le sens du mythe ne se laisse jamais vraiment cerner, il se dévoile toujours en demeurant simultanément dans une sorte d'impensé, phénomène que Jean-Jacques Wunenberg nomme une "pensée agente", qui se dévoile dans le sujet tout en demeurant partiellement inaccessible à son entendement » (Watthee 2000b : 35).

> d'un monde nouveau qui, à travers une longue initiation, trouve le courage d'agir et de penser sans modèle. (Bauchau, *Journal d'Antigone*, 1999a : 51)

Myriam Watthee-Delmotte souligne le caractère métatextuel de cette formule : « le livre de Bauchau qui propose cette figuration se constitue lui-même en s'éloignant des modèles tragiques et dans l'aboutissement d'un long parcours de romancier en quête de sa propre voie. "Me voilà, misérable frère d'aucune Antigone", écrit-il dans son journal (Bauchau 1992 : 87) : sans modèle, tout en se reconnaissant en décalage avec un modèle du passé fascinant, mais inadéquat en tant que tel en regard du présent » (Watthee 2013 : 242). *Antigone* prend une nouvelle fois appui et se nourrit de la liberté romanesque, comme *Œdipe sur la route*, pour exprimer un motif « qui traverse effectivement toute [s]on œuvre », celui du « chemin à parcourir en vue de l'accomplissement de soi » et dans lequel on peut, selon lui, « voir le symbole de l'acte d'écrire lui-même » (Bauchau, Correspondance avec M.C. Tomasi, cité dans Tomasi 2011 : s.p.)

Le choix romanesque, qui « participe d'une littérature [...] affectée d'une indétermination générique constitutive » (Maingueneau 2004b : 114), laisse à l'auteur pleine latitude pour sa (r)écriture, contrairement à certains genres qui « s'imposent des formes fixes, obéissent à une combinatoire très contraignante et laissent peu de place à la liberté d'interprétation » (Valette 2011 : 17-18). La (r)écriture moderne jouit d'un plus grand espace de création, qui s'exprime tout d'abord d'un point de vue formel. En effet, « comment assigner des règles [au roman] puisqu'il n'est soumis à aucune nécessité de temps ou d'espace (ce qui, au contraire, est le cas du théâtre) et qu'il peut, en droit, aborder n'importe quel sujet et de n'importe quelle manière ? » (Chartier 1990 : 26). Non tenu de répondre au critère de représentabilité, le roman couvre le plus souvent, une matière conséquente et son étendue reste une donnée générique essentielle)[115]. À la différence de son modèle tragique soumis aux contraintes de sa propre performance, Bauchau choisit pour sa (r)écriture un genre qui lui permet de « développe[r], prolonge[r], détaille[r], analyse[r] sans être limité par rien d'autre que son souci de faire sens » (Piégay-Gros 2005 : 29). La signifiance de l'univers poétique de Bauchau ne se construit plus uniquement sur la succession de hauts faits, qui conservent toutefois une certaine place dans l'organisation globale du récit, mais tourne principalement autour de la vie quotidienne d'Antigone. Ce canevas, le genre moderne semble l'avoir hérité de la rhétorique mise en place dans les premiers romans en prose : « recours à des situations quotidiennes, souci de la

[115] En effet, le roman ne possédant pas de prescription à ce sujet, ses moyens de composition, l'apposition d'épisodes et l'amplification, expliquent cette variabilité : « Art du temps, "le roman a le temps" selon l'heureuse formule de Christoph Pradeau » (cité par Piégay-Gros 2005 : 29). C'est principalement d'ailleurs par son ampleur que l'Antigone bauchalienne diffère de l'antique. Bien qu'il soit difficile de comparer un texte en prose à une pièce en vers, la comparaison des deux œuvres met à jour la disproportion suivante : le roman d'Antigone fait trois cent cinquante-six pages, alors que la pièce comporte 1353 vers, il couvre donc *grosso modo* une matière équivalente à au moins deux tragédies.

vraisemblance, priorité de l'individuel sur le collectif, [...] goût de l'amplification » (Stalloni 2008 : 49-50). L'entreprise d'*Antigone* exploite toutes ces possibilités offertes par le changement de genre, en se bâtissant majoritairement sur deux procédés d'amplifications distincts : l'invention d'un temps propre à l'héroïne, celui de son retour à Thèbes et de la montée de l'injustice et celui des conséquences de ce climat, développées dans un second temps par le biais de l'exploration d'un imaginaire guerrier. Une préoccupation qui parcourt l'ensemble de l'œuvre et que l'auteur exprime déjà concernant sa pièce *Gengis Khan* : « ce que je voulais montrer ce n'était pas le drame d'un jour capital, mais celui de toute une vie » (Bauchau, *Cahiers Bau*chau 4, 2000 : 15). Le second procédé d'extension joue sur toute l'amplitude de la tradition antique, recourant à un faisceau de textes plus large que celui habituellement pris en compte dans les (r)écritures et leurs interprétations. Il s'enrichit d'un dialogue intertextuel avec *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle et *Les Phéniciennes* d'Euripide. Il s'axe à la fois autour de la guerre contre Thèbes comme dans *Les Sept* et autour de l'ensevelissement de Polynice, objet principal de l'*Antigone* de Sophocle[116]. Le dialogue intertextuel avec la pièce sophocléenne ne couvre *stricto sensu* que les derniers chapitres du roman. Le socle du texte bauchalien se compose donc de deux amplifications conséquentes, qui multiplient d'autant les points de rencontres entre personnage et lecteur. En ce sens, c'est le procédé d'extension romanesque qui fournit les « possibilités d'identification avec le héros ou l'héroïne de l'histoire » (Rey et Vercier 1992 : 87), tout comme le degré de profondeur avec lequel sera représentée l'héroïne.

Extensibilité du roman et phénomènes d'amplification

Cependant, même si les éléments évoqués sont nombreux, le roman d'*Antigone* dispose par son étendue conséquente de bien plus de temps que la tragédie pour les exposer. Cela explique en partie pourquoi le rythme de la diégèse[117], qui s'étend sur plusieurs mois, apparaît plus lent que dans la tragédie, où l'intrigue se noue et se dénoue en l'espace d'une seule journée. Afin de prendre la juste mesure des changements opérés par la (r)écriture moderne, passons par une brève exposition de la logique en place dans *Antigonè*. Dans la tragédie de Sophocle, les indications temporelles sont peu nombreuses. La pièce semble débuter à l'aube, puis c'est aux alentours de midi que le garde découvre Antigone honorant Polynice : « χρόνον τάδ᾽ ἦν τοσοῦτον, ἔστ᾽ ἐν αἰθέρι / μέσῳ κατέστη λαμπρὸς ἡλίου κύκλος / καὶ καῦμ᾽ ἔθαλπε· καὶ τότ᾽ ἐξαίφνης χθονὸς » (v.415-417) (*cela jusqu'à l'heure où le disque du soleil atteint le milieu du ciel et enflamme l'atmosphère*). La dernière indication temporelle se trouve

[116] L'analyse du dialogue mené par la (r)écriture avec ces deux textes forme l'objet du chapitre VI.
[117] À la suite de Gérard Genette, nous faisons appel à la notion de « diégèse », en tant qu'« univers spatio-temporel désigné par le récit » (1972 : 280).

dans la prédiction de Tirésias au cinquième épisode :

> ἀλλ᾽ εὖ γέ τοι κάτισθι μὴ πολλοὺς ἔτι
> τρόχους ἁμιλλητῆρας ἡλίου τελεῖν,
> ἐν οἷσι τῶν σῶν αὐτὸς ἐκ σπλάγχνων ἕνα
> νέκυν νεκρῶν ἀμοιβὸν ἀντιδοὺς ἔσει, (v. 1064-67)
>
> *Eh bien! sache-le, toi aussi : va, tu ne verras plus longtemps le soleil achever sa course impatiente, avant d'avoir, en échange d'un mort, fourni toi-même un mort – un mort issu de tes propres entrailles !*

Ce rapport entre la durée de l'action, le nombre et l'intensité des événements permet d'affirmer que le rythme global sophocléen est très soutenu et qu'il répond à la notion de tension tragique. La rapidité des événements et de leur enchaînement participe à augmenter l'émotion du spectateur, tout en symbolisant l'inexorabilité du destin qui s'abat sur le héros. D'une façon générale, on se rend compte que le temps est plus que jamais l'ennemi d'Antigone et de Créon. À la fin de la pièce, un temps supplémentaire aurait pu épargner à la fois l'héroïne et la lignée de Créon. La rapidité de la diégèse, participe à un mouvement qui scande la tragédie. Les malheurs semblent fondre sur Créon, après qu'il a refusé d'écouter Tirésias et ce n'est qu'après la discussion avec le coryphée qu'il décide de revenir sur sa décision. Le coryphée lui conseille alors : « **ἐλθὼν** κόρην μὲν ἐκ κατώρυχος στέγης / ἄνες, κτίσον δὲ τῷ προκειμένῳ, τάφον.» (v.1100-1101). (*Va, mets **vite** la fille hors de son cachot souterrain. Puis élève un tombeau au mort abandonné*), insistant à différentes reprises sur l'urgence de la situation : « ὅσον γ᾽, ἄναξ, **τάχιστα·** συντέμνουσι γὰρ / θεῶν ποδώκεις τοὺς κακόφρονας βλάβαι. » (*-Oui, et **au plus tôt** / Les malheurs que les dieux déchaînent ont les pieds rapides et coupent bien souvent la route aux criminels,* v. 1103-1104). Et plus loin : « δρᾶ **νυν** τάδ᾽ ἐλθὼν μηδ᾽ ἐπ᾽ ἄλλοισιν τρέπε. » (*Va donc, et fais vite, [littéralement "agis **maintenant**"] sans t'en remettre à d'autres*, v.1079). Créon se précipite alors pour accomplir ces recommandations, ouvrant la possibilité d'un *happy end*. Le cinquième *stasimon*, dédié à Dionysos, semble d'ailleurs brièvement marquer que l'on se dirige vers une résolution possible et positive du nœud tragique :

> Du point de vue de la cohérence interne de l'œuvre, ce chant correspond à une montée de joie et d'espoir du chœur, qui vient de convaincre Créon d'aller délivrer Antigone et d'enterrer Polynice. Mais comme toujours chez Sophocle, l'explosion d'allégresse précède la catastrophe finale, dont elle ne fait que mettre en relief le caractère terrifiant. (Klimis 2008 : 9)

Le spectateur apprendra l'échec de la tentative, tout de suite après le cinquième *stasimon*, lors de l'*exodos*. Le messager, devançant Créon qui n'est pas encore revenu de la grotte où était emmurée la jeune fille, annonce la mort d'Antigone et d'Hémon qui s'est suicidé devant son père. Après cette annonce suivra le suicide d'Eurydice. La scène de la visite de Tirésias est donc une scène charnière à partir de laquelle l'action semble s'accélérer pour précipiter ensuite une chaîne de catastrophes.

Bien que le roman de Bauchau conserve, après la mort de Polynice et à mesure

que s'intensifie le dialogue avec l'intertexte sophocléen, une certaine tension tragique marquée par une accélération de l'action, la majorité de son propos s'inscrit dans une temporalité quotidienne radicalement opposée. Cette dernière assigne à son récit des desseins éloignés de ceux poursuivis dans la mise en scène sophocléenne, théâtre et diégèse romanesque engageant des modalités de représentation différentes. Le caractère extensible de la matière romanesque s'explique en grande partie par le fait que le roman soit un art de la narration, qui ne représente pas une action mais la raconte. C'est par la description que le roman doit construire et donner à voir l'univers où évoluent les personnages. Contrairement à l'auteur dramatique qui « n'a pas à résoudre [des] problèmes de localisation », étant donné qu'il « offre le spectacle d'échanges verbaux » et que « le lieu d'énonciation est immédiatement perceptible par le spectateur », puisque « les déictiques spatiaux sont interprétables par le public s'ils réfèrent à des éléments accessibles sur scène », le romancier « se doit d'assurer la fonction référentielle » (Maingueneau 2003 : 31). La construction de cet univers est l'un des enjeux principaux du roman. Rendues nécessaires par l'inscription générique principale, les description ralentissent globalement l'action. Temps mort dans l'avancée du récit, ces descriptions assurent « le fonctionnement référentiel du récit, [tout en lui donnant] le poids d'une réalité » (Adam 1984 : 46-47).

Très nombreux dans la (r)écriture bauchalienne, ces passages participent à la construction du sens du texte. C'est notamment dans leur alternance que, dans l'*Antigone* bauchalienne, se crée une tension entre le choix d'une héroïne mythologique, inscrite dans une tradition héroïque, à la fois tragique et épique, et un traitement narratif résolument moderne qui correspond au genre romanesque. Pour le montrer, l'analyse va opérer une sorte de déroulé des plans énonciatifs et génériques, pour révéler les différents *tempi* et enjeux qui les rythment. Il faut toutefois insister sur le fait que tous ces plans, qui seront saisis successivement, agissent bel et bien dans le récit de manière concomitante, comme autant de fils extraits d'une même trame narrative.

Antigone explore de nouveaux procédés de (r)écritures et de (re)configurations génériques et se fonde sur deux processus d'amplification distincts. Le premier, qui va tout d'abord nous intéresser, suppose un ralentissement du rythme général de la diégèse, corrélé au renouvellement générique. Cette première amplification offre le cadre principal de la (r)écriture et couvre les chapitres IV à XVII du roman. Le roman *Antigone* y met en scène un héroïsme fondé avant tout sur la résistance au temps et sur l'opiniâtreté déployée par les personnages. Henry Bauchau partage la conception d'Alain Badiou pour qui, « la matière première du courage, c'est le temps » (cité dans Bauchau, *Dernier journal,* 2015 : 230). Le romancier nous offre un modèle héroïque

qui s'illustre d'abord et avant tout dans la vie quotidienne d'une cité en guerre[118]. La notion de « chronotope », qui « détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité » permet de le comprendre (Bakhtine 2006 : 386). Bakhtine le définit plus précisément comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature », exprimant par ailleurs leur « indissolubilité » (2006 : 237). Il ajoute : « en tant que catégorie de la forme et du contenu, le chronotope établit aussi (pour une grande part) l'image de l'homme en littérature toujours essentiellement spatio-temporelle » (Bakhtine 2006 : 238)[119]. Contrairement à *Œdipe sur la route*, dans *Antigone*, l'écriture du temps, la « chronographie » l'emporte sur la « topographie » (l'écriture de l'espace ; Maingueneau 2004 : 192). C'est elle qui offre le cadre signifiant dans lequel le propos se déploie. Bien qu'elle soit perçue comme solidaire de la topographie, - c'est toujours le cas selon Bakhtine qui se rapporte à Kant -, la chronogaphie offre le cadre principal structurant. La symbolique topographique n'intervient plus dans *Antigone* que ponctuellement, pour marquer l'importance du passé d'errance dans les premiers chapitres ou pour ouvrir un espace d'aventures, lors des incursions hors de Thèbes et faire entendre brièvement la voix de l'épique[120]. Mais il ne s'agit plus du cadre principal de l'histoire. Dans ce dernier[121], se dessine le chronotope d'un siège [122] qui se développe dans le temps linéaire, du « jour après jour », si cher à l'auteur, entendant, comme le montre Bakhtine que « tout ce qui est statiquement spatial doit être décrit de manière non statique et entraîné dans la série temporelles des événements représentés et du récit-image lui-même » (2006 : 392).

Les chapitres IV à XVII qui composent le corps du roman constituent une immense amplification par rapport à l'*Antigonè* de Sophocle à laquelle on a l'habitude de le comparer. Il faut néanmoins pour le comprendre, rapprocher également le

[118] La (r)écriture zambranienne fera, elle, du déplacement spatial la charnière principale de l'écart qui la sépare de la tragédie sophocléenne. Le tombeau et l'espace symbolique d'entre-deux qu'il implique, formeront le creuset de la recréation. Contrairement au roman *Antigone*, ce sera le choix d'une (re)configuration topographique qui informe très intimement les changements opérés dans la perception chronographique.

[119] Le linguistique insiste sur « l'importance capitale » du chronotope « en littérature pour les *genres* » et précise : « On peut affirmer que ceux-ci, avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotope » (Bakhtine 2006 : 238).

[120] La partition et l'organisation topographiques conservent néanmoins une certaine importance, même si c'est de manière secondaire et avant tout symbolique. Ainsi, la description d'un espace paratopique participera, dans l'immense fresque du quotidien, à cartographier l'espace social de cette « ville-mur » qu'est devenue Thèbes. C'est l'objet de la partie suivante.

[121] Le chronotope d'*Antigone* n'est pas sans rappeler *La Peste* de Camus, ouvrage dans lequel à un certain moment, « *On passe alors de l'état de peste à l'état de siège* » (1947 : 143). Dans ce qui ressemble à une « chronique », sous-titre du roman de Camus, les deux ouvrages retranscrivent les réactions d'individus, croquées jour après jour, face à une catastrophe collective.

[122] Le « siège » ne semble *a priori* pas faire partie des chronotopes décrits par Bakhtine. Ce dernier ne prétend toutefois pas à l'exhaustivité dans liste qu'il dresse avant tout de manière empirique. La notion de "siege narratives", utilisée par Michel De Dobbeleer, qui l'applique notamment aux *comics,* pourrait néanmoins offrir une ouverture intéressante.

roman des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle et des *Phéniciennes* d'Euripide, tragédies centrées sur l'affrontement entre Étéocle et Polynice. La (r)écriture de Bauchau explore les causes de cette guerre civile (mais aussi les chemins d'une résolution possible du conflit) jusqu'à l'assaut final pour exposer enfin la condamnation d'Antigone. L'œuvre noue donc, bout à bout, la trame de deux tragédies, tandis que le roman familial des Labdacides sert de chaînon causal entre les deux séquences narratives. Elle délaisse le conflit entre Antigone et Créon (que Sophocle aurait déjà « donné à voir et à entendre », selon l'auteur, « de façon insurpassable » (Bauchau, *Journal d'Antigone* 1999a : 4) et se centre sur l'affrontement d'Étéocle contre Polynice, en prenant soin d'en situer la cause dans la petite enfance.

L'imaginaire guerrier, mis en place dans ces chapitres, emprunte au souffle tragique et épique de la pièce d'Eschyle. Il rappelle surtout, à l'instar de Duras, combien « la banalité est frappante parfois » (*Hiroshima mon amour,* 1960 : 140). Loin des assauts *in medias res* des *Sept contre Thèbes*, c'est la durée du combat qui, chez Bauchau, fait dans un premier temps, horreur. Cette préoccupation de l'impact de la guerre sur les plus faibles semble déjà annoncée par le chœur de la tragédie d'Eschyle composé des femmes thébaines qui attendent dans le gynécée l'issue des combats[123]. Un dispositif analogue à celui de la tragédie présente d'abord l'Antigone bauchalienne, extérieure au combat, qui ne l'appréhende que de loin (*Aux premières lueurs du matin nous entendons approcher les troupes en marche* ; *Après son départ, K. me propose d'assister au passage de l'armée sur une des tours de guet des remparts,* 73). L'héroïne n'y a accès que par le biais d'une source d'énonciation différée (*Des rumeurs se propagent dans la ville. Polynice s'est mis en marche avec ses alliés, il se dirige vers Thèbes et l'armée va partir lui barrer la route*, 73). Elle remplit une première fonction « affective », similaire à celle du chœur chez Eschyle[124], en tant que victime et témoin de la guerre civile. À la relative impuissance du chœur eschyléen répond, chez Bauchau, la résistance d'Antigone et d'Ismène, qui mettent en place une réponse non violente à la crise humanitaire, dans laquelle est engagée la cité, dépassant la simple perspective militaire[125]. Sur une période beaucoup plus longue que dans les intertextes tragiques, le texte romanesque explore le siège, scandé par des expressions temporelles qui marquent la répétition, comme « le lendemain »

[123] Le parallèle s'intensifiera lors de l'avancée du combat et trouvera son paroxysme au moment de l'assaut. Cela sera détaillé plus précisément lors de l'analyse de ce passage.
[124] Telle qu'elle est décrite dans l'article de Calame datant de 1997. Nous y reviendrons lors du chapitre consacré au dialogue intertextuel entre les deux œuvres.
[125] Antigone demeure engagée au niveau du conflit même, puisqu'elle occupe une fonction de médiatrice auprès des deux camps, comme le fera de manière rétrospective l'Antigone zambranienne. Elle mène également chez Bauchau de véritables missions diplomatiques, rejoignant cette fois le rôle tenu par Antigone dans *les Phéniciennes* de Sénèque et dans *les Phéniciennes* d'Euripide. Nous développons ces points lors de l'analyse du dialogue intertextuel avec ces œuvres, afin de montrer que l'Antigone bauchalienne occupe à elle seule certaines des fonctions du chœur et des protagonistes du corpus tragique, déployant par ailleurs tout un panel d'actions non-violentes.

fréquemment utilisé en tête d'alinéa. L'expression « chaque jour » sert quant à elle de repère qui, s'il laisse le lecteur dans un magma temporel imprécis mais continu, insiste sur la précarité grandissante de la population thébaine : « Nous avançons dans l'automne, nous allons vers le froid, le prix des denrées ne cesse d'augmenter, chaque jour il y a de nouveaux malades et d'autres affamés qui frappent à ma porte » (191). Le parallélisme de certaines de ces constructions augmentent l'impression de pesante récurrence : « Les malades arrivent, ils arrivent chaque jour plus nombreux » (174)[126]. Envisagé tout d'abord sous l'angle du noyau domestique, - la querelle familiale -, le désordre dégénère bientôt pour s'étendre à toute la cité. La narration du siège cédera alors sa place à celle plus rythmée de l'assaut, abordant alors par extension et sous toutes ses nuances, la thématique de la guerre « [ce] mal absolu pour une Antigone moderne », selon les mots de l'auteur (Bauchau répondant dans Marchetti 2003 : 305).

Grâce à l'extension de la durée diégétique, la possibilité d'une vie normale pour l'héroïne semble envisagée dans la première partie du récit. Cette période qui participe à redéfinir le rythme de l'action est placée sous l'égide d'Ismène. Dans l'*Antigonè* de Sophocle, ce procédé d'évocation, puis de révocation du bonheur, participe au ressort tragique. Il repose en grande partie sur le personnage d'Ismène qui évoque pour sa sœur un autre mode de vie possible. En disant non à « un certain héritage auquel Antigone n'a pas su/voulu se soustraire » (Chaulet Achour 2009 : 237). Ismène offre à sa sœur un temps de répit, comme celle-ci le comprendra plus tard :

> Depuis mon retour à Thèbes, c'est toi qui as été la grande sœur, c'est toi qui sans cesse m'as protégée de ton affection et de ta clairvoyance. Le peu que j'ai pu faire, c'est grâce à toi. Sans ta patience -et tes colères contre mes illusions- tout aurait tourné plus mal encore et plus vite. Au lieu de pouvoir dire non à Créon comme tu m'en as donné le temps et la force, je serais morte depuis longtemps. (324)

Ismène, « au contact d'Antigone », commente l'auteur, « devenait vraiment elle-même, tout en restant différente et en la servant énormément », ce qu'Antigone va finir par reconnaître, « juste avant d'être conduite à la mort » : « Sans toi, [...] je serais tombée dans tous les pièges que l'on m'a tendus ici » (Bauchau entretien Indira De Bie 2007 : 25-26)[127].

---

[126] Pour les autres occurrences, « le lendemain » : (50 ; 59 ; 69 ; 81 ; 95 ; 127 ; 168 ; 170 ; 178 ; 180) et « Chaque jour » (174 ; 176). Elles sont complétées par les expressions suivantes : « dans les jours qui suivent » (67), « pendant quelques jours » (73) « quelques jours plus tard » (74) « pendant de nombreux jours » (151), « après quelques jours » (168), « les jours s'écoulent » (75).

[127] Chez Bauchau, Ismène et la vie qu'elle porte en elle sont les premiers sauvés par Antigone : « Pour bien comprendre le livre, il faut voir cette opposition de deux êtres qui s'aiment et chacun reste lui-même. Je ne présente pas Antigone comme un exemple, pas plus qu'Ismène : ce sont deux grandes personnalités et le lecteur prend dans ces personnalités ce qui lui

Ce temps supplémentaire, permis par l'extension diégétique et le changement générique, semble intimement lié à la figure d'Ismène (comme le montre la répétition de l'expression « c'est toi » et de sa variante « c'est grâce à toi » qui mettent syntaxiquement en exergue la figure du *tu*). Répondant au texte antique, le roman crée une nouvelle figure d'Ismène qui semble tracer à sa sœur la voie du bonheur. Alors que l'amour n'est pas considéré dans l'Antiquité comme un ressort dramatique, le roman développe l'attachement d'Antigone pour Hémon d'une façon explicite[128]. C'est littéralement à la suite d'Ismène qu'Antigone tombe amoureuse d'Hémon : « Je vois que tu as déjà recruté le bel Hémon. Il m'a aimé avant toi [...] » (62). Antigone semble alors s'inscrire, à sa mesure du moins, dans le sillage du sensualisme d'Ismène[129] (dont le corps « tout en courbes douces orientées vers le plaisir » capte les regards des hommes par ses « mouvements onduleux » (49 ; 226). L'héroïne peut alors dire : « je suis contente d'avoir cherché à lui plaire, comme n'importe quelle femme, à un homme qui lui plaît » (141). Afin de mesurer la réelle inflexion réalisée ici par le roman, la comparaison avec l'*Antigonè* tragique s'impose. La position assignée à la protagoniste sophocléenne doit se comprendre à l'aune du troisième *stasimon*, comme le lit Sophie Klimis. Composé d'un hymne à Erôs[130], le chant du chœur présente celui-ci comme « une puissance plus forte que tout » (Klimis 2008 : 6) et y dénonce donc indirectement le comportement d'Antigone, qui n'honore pas le bon dieu : « Dans la dernière réplique qui précède directement ce *stasimon,* Créon vient de s'adresser au chœur en précisant comment Antigone va périr dans son tombeau de pierre, car "Hadès est le seul dieu qu'elle adore" (v.777) » (Klimis 2008 : 6). Alors que Créon était présenté dans la scène précédente comme le principal responsable des malheurs d'Antigone, ce troisième chant, mis en relation avec la

convient. Antigone n'est pas un exemple, elle va trop loin et d'une certaine façon se trouve prise à son propre piège, ce qui ne m'empêche pas de l'aimer » (Bauchau entretien Indira De Bie 2007 : 25-26)

[128] Ce motif prend sa source dans l'interrogation du romancier face à la trame antique : « Tout cela n'est pas encore clair, pourtant entre Antigone et Hémon il y a un amour. Sans cela, comment expliquer le suicide d'Hémon? » (Bauchau, *Journal d'Antigone* 1999a : 176). Dans la tragédie de Sophocle au contraire, nubile mais ignorant le mariage, Antigone vit dans un *hors temps* contraire à l'ordre social de son époque. De toute la pièce, elle ne prononcera pas le nom de son fiancé, Hémon, à l'exception du *kommos*. Ismène, au contraire, rappelle les fiançailles au vers 568 pour témoigner de la légitimité de ce lien.

[129] Le sensualisme d'Ismène, le plus souvent mis en opposition à l'austérité d'Antigone, se retrouve sous différentes modalités dans plusieurs œuvres modernes, notamment *Ismeni* de Ritsos et *Antigone* d'Anouilh. Dans cette dernière œuvre, on trouve par exemple : « Le jeune homme avec qui parle la blonde, la belle, l'heureuse Ismène, c'est Hémon, le fils de Créon. Il est le fiancé d'Antigone. Tout le portait vers Ismène : son goût de la danse et des jeux, son goût du bonheur et de la réussite, sa sensualité aussi, car Ismène est bien plus belle qu'Antigone ; et puis un soir, un soir de bal où il n'avait dansé qu'avec Ismène, un soir où Ismène avait été éblouissante dans sa nouvelle robe, il a été trouver Antigone qui rêvait dans un coin, comme en ce moment, ses bras entourant ses genoux, et il lui a demandé d'être sa femme. Personne na jamais compris pourquoi ». (Anouilh, *Antigone* 1946 : 10).

[130] Comme le fait remarquer l'auteure : « Le chœur utilise les formulations typiques de l'hymne : l'adresse au vocatif, les épithètes, la mention des lieux sur lesquels la divinité est agissante, etc. Mais contrairement aux structures hymniques, il manque la généalogie d'Erôs [...] » (Klimis 2008 : 6). Nous analyserons plus précisément le réinvestissement de la thématique amoureuse et charnelle telle qu'elle a lieu dans *La tumba*, cf infra p. 284 *et sqq*.

réplique qui le précède, montre implicitement que la jeune fille est plus qu'une simple victime :

> νικᾷ δ᾽ ἐναργὴς βλεφάρων
> ἵμερος εὐλέκτρου
> νύμφας, τῶν μεγάλων
> πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς
> θεσ-μῶν. ἄμαχος γὰρ ἐμπαί-ζει
> θεὸς, Ἀφροδίτα. (v. 795-800)
>
> *Qui triomphe donc ici ? C'est le Désir rayonnant, le Désir né des regards de la vierge promise au lit de son époux, le Désir, dont la place est aux côtés des grandes lois, parmi les maîtres du monde. La divine Aphrodite, invincible, se joue de tous.*

Le troisième *stasimon*, tire, selon Sophie Klimis, la conclusion suivante : « Antigone a subverti [le] cercle du désir, en restreignant sa philia aux morts, bien qu'elle se dise "par nature faite pour partager l'amour et pas la haine"(523) ». Sous le visage d'une prière rituelle adressée en apparence à un dieu, ce chant propose une clé d'interprétation pour comprendre la situation problématisée dans le spectacle. Le *stasimon* indiquerait ainsi que le « contenu des fameuses lois divines non écrites, qui sont au-dessus des lois écrites par les hommes », auxquelles se réfère la jeune fille lors de son opposition à Créon, celles-ci seraient, pour le chœur, « celles d'Erôs [...] » (Klimis 2008 : 7).

La (r)écriture bauchalienne entame une réelle inversion de la signification proposée dans la version sophocléenne[131], exhibant dans son rapport à Hémon, la potentialité à la fois d'une vie heureuse et d'une lignée, en réponse à l'aporie incestueuse de sa propre génération chez le tragique[132]. Antigone n'est plus « insensible au désir des hommes, ni au sien, mais elle est appelée à autre chose » (Bauchau, *Journal d'Antigone* 1999a : 397). Le motif de la virginité répond désormais aux différentes tensions génériques en œuvre dans le récit et à leurs différents *tempi*. Se succèdent les passages où Antigone est « pleinement femme » et ceux « épiques », où elle se fait « plutôt androgyne » (*ibidem* : 496). Si Antigone doit comme Jeanne d'Arc, « assumer l'acte héroïque » (Bauchau, *Journal d'Antigone* 1999a : 94), Ismène, symbole de cette *sagesse pratique* chère aux Grecs, devient le porte-parole de préoccupations concrètes, permettant un réancrage du récit mythologique dans un contexte plus proche du lecteur. Le récit rend compte de la rencontre de ses deux manières d'être au monde, ce qui nuance et adoucit la représentation d'Antigone :

[131] Cette inversion était déjà amorcée par la (r)écriture d'Anouilh dans laquelle l'évocation de la possibilité d'une vie conjugale apparaît : ANTIGONE [*à Hémon* :] « Et je voulais te dire que j'aurais été très fière d'être ta femme, ta vraie femme, sur qui tu aurais posé ta main, le soir, en t'asseyant, sans penser, comme sur une chose bien à toi » (Anouilh 1996 : 42)

[132] Antigone repousse des relations néfastes, comme les avances de son frère Polynice. Elle écarte aussi l'amour de Clios jugé trop dionysiaque pour être soutenu parallèlement à la quête initiatique entreprise par l'héroïne auprès de son père.

> [Ismène] voit bien que parfois je suis ailleurs et me dit un jour : "Antigone, tu es en train de devenir une voyante, comme notre père." Elle éclate de rire.
> "Tu as mieux à faire !"
> Ah! que ce rire me fait du bien, je lui saute au cou et je ris avec elle : "Heureusement que je t'ai Ismène. Grâce à toi je peux vivre mes visions et ne pas devenir idiote!" (208-209)

Cette figuration particulière d'Ismène, en germe chez Sophocle, passe chez le romancier par l'invention d'un jardin secret préservé, qui trouve son apogée dans la maternité d'Ismène. Protagoniste du quotidien, dans laquelle elle entraîne sa sœur, Ismène n'est pourtant pas dépourvue d'un certain héroïsme, comme le prouve le rôle qu'elle tient lors de l'assaut de Thèbes. Antigone est invitée à entendre « la leçon d'Ismène » que Christiane Chaulet Achour décrit en ces termes : « [l']héroïsme est plus facile à tenir que la résistance au quotidien qui accepte les compromissions pour assurer la survie. C'est bien une énergie de chaque jour qu'Ismène déploie [...]. Ismène vit, elle est apte au bonheur, elle fait les gestes qu'il faut quand il faut, elle dit ce qu'il faut entendre [...] » (2009 : 236). Cette réhabilitation d'Ismène, figure peu investie dans les écrits postérieurs à Sophocle et dans la tradition critique en général, sert le projet de (re)configuration. Elle offre un champ vierge, autour de l'espace entre-ouvert par la tragédie de Sophocle, qui présente les échanges entre les sœurs comme nimbés de non-dits et d'incompréhension. Pour le romancier, la nécessité d'entendre et de faire entendre les reproches d'Ismène pour dévoiler[133] le « revers de l'aventure initiatique d'Antigone » se place dans un réinvestissement du mythe « propre à la modernité » (*Journal*, 1999a : 310). Réhabilitant un certain nombres de personnages secondaires, notamment féminins, il ouvre un nouvel espace de liberté dans la (r)écriture. Le cycle œdipien répond de cette manière à une tendance de re-sémantisation du mythe à l'œuvre au XX^e^ siècle. Celle-ci s'opère à la fois par une « démythification » qui part « du mythe vers la réalité pour en revivifier par l'actualisation les significations », tendance que l'on peut observer dans l'interrogation de l'écrivain à propos de son « goût du passé », qu'il résout, concluant : « si le cadre des deux romans est antique, les thèmes sont ceux de notre époque » (*Journal*, 1999a : 473). Ces procédés modernes de re-sémantisation du mythe engagent un mouvement inverse qui va, cette fois, de la « réalité vers le mythe pour sublimer le quotidien, le transcender » (Tessier 2000 : 36)[134]. Ces tensions sont à l'œuvre dans *Antigone*, où la trame narrative du quotidien se déploie en tant qu'espace protéiforme. Le romain semble prêt à accueillir en son sein des moments, prosaïques comme épiphaniques, dont la vie peut être faite. Le paradoxe, au centre

[133] À ce propos, dans le *Journal* : « Je sens très fort cette remise en question par Clios et Ismène. Remise en question juste et injuste comme la vie. C'est partant de là et de ses défaites qu'Antigone devra affronter sa dernière épreuve » (Bauchau *Journal d'Antigone* 1999a : 172).
[134] Ce commentaire, Guy Tessier l'applique aux écrits de Jean Giraudoux. Si les projets des écrivains s'avèrent très différents, il semble toutefois qu'on puisse tirer un certain parallèle dans leur usage de la dés-héroïsation.

de la relative normalité d'une cité en guerre, agit ici comme un révélateur. Il permet également de marquer une durée ainsi qu'une progression dans le cheminement de l'héroïne.

Cette écriture s'inscrit dans une tendance romanesque relativement récente, qui « a accordé une importance de plus en plus grande à l'écriture de l'instant » et qui se caractérise par l'insertion de « moments exceptionnels par leur intensité, par leur force poétique » que Joyce « nomme "épiphanies", insistant sur leur dimension spirituelle » qui « brisent le cours linéaire et objectif du temps » (Piégay-Gros 2005 : 30). Ces épiphanies surgissent au détour de la (r)écriture et, alors même qu'ils ne font pas *a priori* avancer la diégèse, participent cependant à lui donner une couleur particulière, en faisant connaître, à l'instar des récits de rêves, des visions et des performances artistiques, une réalité parallèle qui ne contredit pas celle racontée par l'avancée du roman, mais la complète : car, comme le remarque Liesegang, le romancier ne pratique pas une écriture de l'irrationnel, mais conçoit celui-ci comme faisant partie intégrante de notre réalité. « Bauchau s'inscrit ainsi dans une lignée littéraire qui vise à intégrer l'irrationnel dans la littérature sans l'affranchir totalement du rationnel, attitude qui transparaît dans l'interprétation de ses rêves comme à travers ses choix de lectures politiques et psychanalytiques » (2003 : 184). Le besoin d'expression de ces épiphanies du quotidien semble constitutif de sa manière de penser un certain ré-enchantement du monde. L'« événement », comme le nomme mystérieusement l'auteur, quand il advient, ne relève le plus souvent pas du prodigieux, mais fait écho à cette parole de Christian Bobin : « L'exceptionnel ? C'est l'ordinaire. C'est un visage. C'est une marguerite dans un pré. C'est une parole inouïe entendue quelque part » (Entretien avec François Busnel 2013 : 46). De la connexion entre le personnage et son monde environnant peuvent naître des espaces propres à l'éclosion de ces épiphanies. Comme dans cet exemple dans lequel la jeune fille, en avançant dans le jardin, est « saisie par une immense présence » (248-249) :

> La lune éclaire de ses rayons obliques le grand cerisier qu'Hémon et Main d'or ont si soigneusement taillé et soigné. Ce matin, préoccupée comme je l'étais, je l'ai à peine vu, il était presque en fleur déjà, mais la tonalité dominante était encore celle des feuilles nouvelles et l'arbre ressemblait à un de ces grands bouquets de feuilles, d'un vert très jeune, dont Jocaste aimait au printemps éclairer le palais. La chaleur soudaine de la journée a fait s'ouvrir les fleurs, dans la lumière sous-marine de la lune on entrevoit le tronc vaste et la noble structure des branches mais ce qui frappe le regard, ce qui transperce le cœur c'est l'immense statue blanche née en quelques heures et dont les fleurs tout en espoir, tout en réalité d'amour, rayonnent sans bruit et parfument légèrement l'air. La longue, l'âpre journée d'effort, de doute et de détresse se métamorphose et suscite l'apparition terrestre d'une allégresse native qui revient à son heure. Je ne peux plus penser ni ressentir ni exprimer mon bonheur, je ne puis que me prosterner et répéter tout bas les mots qui viennent sur mes lèvres et ne disent que : Seigneur blanc, Seigneur blanc. Je me prosterne plus profond et j'embrasse la terre, celle de Thèbes, celle de la Grèce, celle de tout l'énorme monde que j'ignore. Cette terre si simple, si pauvre en apparence qui, avec l'aide du

> soleil et des pluies, a produit pour quelques journées rapides cette créature divine qui en sait plus qu'aucun de nous sur la beauté, ses cycles immenses et la brièveté de ses floraisons. En cet instant j'aime la terre, je la révère comme je ne l'avais encore jamais aimée jusqu'ici. Je me redis à mi-voix : Seigneur blanc, et je pense à Œdipe qui était devenu un seigneur de bien moindre taille mais de la lignée céleste du grand cerisier. (248-249)

Cet exemple survient à un moment particulier pour l'héroïne, qui comprend qu'elle va bientôt quitter le quotidien thébain pour être entraînée vers son destin, à la fois tragique et épique, par le combat entre ses frères : « Je ne suis pas triste, c'est la nuit de l'adieu, j'abandonne toute entière au grand cycle de la nuit passante, la trébuchante Antigone. Bientôt, je ne serai plus celle qui doit maintenant se dire : "Il est tard, demain matin les malades arriveront tôt" » (249). Une prise de conscience rendue possible par cette vision et la manière particulière de l'exprimer : « dans ces instants, la description est particulièrement précise, le monde semble se donner avec toute sa plénitude » (Piégay-Gros 2005 : 30). Le soin accordé à la description de ce type de scènes[135] est tangible, proche de la conception exprimée par Christian Bobin, elle appelle la guérison de la « vie souffrante », de cette « vie mise à mal par les conditions modernes » et qu'il faut pour l'entamer, d'abord « rendre malade. Rendre malade d'émotions, rendre malade de beauté » (Bobin entretien avec François Busnel 2013 : 46).

Le passage est pensé comme un instant de communion avec la nature pour lequel il faut rendre grâce. Mise en présence du grand cerisier dont la floraison a formé une « statue blanche née en quelques heures et dont les fleurs tout en espoir, tout en réalité d'amour, rayonnent sans bruit », Antigone l'invoque, telle une idole, à l'aide d'une formule presque mantrique, « Seigneur blanc », qu'elle répète à quatre reprises et auquel Vasco bientôt participe comme sous la forme d'un *respons* (248-249) :

> Je reprends en pensant à lui mes invocations et j'entends une autre voix qui me répond et répète avec moi : Seigneur blanc, Seigneur blanc. C'est Vasco prosterné lui aussi devant la grande apparition que la lune argente et fait rayonner. (248-249)

Une rencontre, modalisée par une tierce présence, qui établit entre Antigone et Vasco, une nouvelle forme de communication sans parole : « Son regard, pour la première fois sans énigme, répond au mien, il semble soulagé, il recule en me regardant, quand il est sorti du grand cercle lumineux où je suis encore, il disparaît » (248-249). De cette invocation aux contours panthéistes, l'arbre y est qualifié de « créature divine » et de « grande apparition », se dégage une aura de sacralité, symbolisée par l'image du « grand cercle lumineux » devant laquelle les personnages se « prosterne[nt] », « embrasse[nt] la terre » et qu'ils « révère[nt] » (248-249). Cette dévotion rappelle celle qu'identifie Søren Kierkegaard (à la suite *du Post-Scriptum aux*

[135] Celles-ci rythment d'ailleurs aussi le quotidien de l'écrivain. Voir par exemple l'évocation du prunus blanc dans les Journaux de l'écrivain, ou de la rose trémière.

Miettes philosophiques, rédigé par le Pseudo Johannes Climacus) en tant que « religiosité B ». Quittant le champ de la simple immanence, cette dernière se ferait alors rencontre :

> [...] — non pas une synthèse mais vraiment une rencontre — paradoxale du champ de l'immanence avec celui de la transcendance, un heurt paradoxal de la finitude et de l'infini, du relatif et de l'absolu [...]. Et cette collision paradoxale de la finitude et de l'infini se produit dans le fini, ce qui accentue la difficulté. (Politis 2002 : 48-49)

Loin d'avoir pour dessein de concéder la victoire, contrairement à celles prononcées par le chœur des thébaines eschyléennes, cette prière semble permettre à Antigone de prendre acte de sa propre fin imminente, de la nécessité de quitter le temps romanesque du quotidien pour atteindre celui de sa destinée tragique :

> Je contemple encore le grand arbre nocturne dont les milliers de fleurs vont se changer en cerises éclatantes que sans doute je ne verrai plus. Je ne suis pas triste, c'est la nuit de l'adieu, j'abandonne tout entière au grand cycle de la nuit la passante, la trébuchante Antigone. Bientôt je ne serai plus celle qui doit maintenant se dire : "Il est tard, demain matin les malades arriveront tôt. Il faut te coucher, il faut dormir sinon tu seras fatiguée et tu ne les soigneras pas bien." (248-249)

Récrivant l'histoire d'Antigone, un des personnages les plus illustres de la tragédie, le texte moderne choisit une intrigue formée, dans un premier temps, autour de la vie quotidienne de l'héroïne, dans sa banalité et sa lenteur. À ce propos, Anne Pirabot évoque la « gratuité et de bourgeonnement spontané du texte », laquelle « consiste[rait] en une succession de mini-récits [...] presque indépendants les uns des autres [qui] semblent quitter momentanément la ligne droite du destin mythique » (2004 : 284). Si nous partageons cette analyse, nous nous interrogeons sur les épisodes qu'elle embrasse, décrits par la critique comme des « actes souvent inutiles qu'accomplit Antigone à Thèbes » (2004 : 284). À supposer que des passages comme les scènes de jardinage, de danses ou la rencontre avec les guerriers du clan bleu se cachent sous cette appellation, le qualificatif d'« inutiles » nous interroge. Ce sont au contraire ces « riens, [c]es micros-événements qui fracturent la vie, qui la rouvrent, qui l'aident à respirer à nouveau », pour le dire avec Christian Bobin, qui s'avèrent essentiels dans la requalification de l'héroïne et plus largement pour le projet générique engagé par l'écrivain (*Entretien avec François Busnel* 2013 : 46). Espace de trêve dans les atrocités de la guerre et du conflit, la constitution de ce temps à part, espace intermédiaire au drame, permet à l'héroïne de renouer avec les potentialités de la vie. Ce processus d'humanisation d'Antigone n'empêche pas son héroïsme mais le complète avantageusement pour lui donner le visage d'un héroïsme accessible aux lecteurs d'aujourd'hui, à l'image d'une héroïne de la Résistance, qui s'inscrit dans la vie mais la respecte trop pour l'accepter à n'importe quelle condition. Ces temps-morts de la narration offrent l'occasion d'un épanouissement personnel pour l'héroïne, certes temporaire autant que précaire, loin d'un conflit qui

ravage tout[136]. D'une certaine manière, la représentation d'Henry Bauchau, ouvrant un espace de possible, parvient à sortir le personnage d'Antigone de « l'aporie constitutive de son identité », telle que la présentait Sophocle (Klimis 2013 : 251). Dans l'optique de la (r)écriture, l'héroïne devient celle qui *aurait pu devenir amante ou mère* mais a choisi de ne pas le faire[137].

Dans une certaine mesure, par sa force fictionnelle, le roman de Bauchau répond également, même si moins directement que la (r)écriture zambranienne, au *kommos* sophocléen et à la déploration de l'héroïne à propos de sa vie avortée. L'Antigone bauchalienne goutte même brièvement, au bonheur, ce qui ouvre une infinité d'avenirs possibles et renouvelle la portée d'espérance assignée à son héroïne. Cette Antigone est « toujours sur la route », elle avance dans la connaissance de soi, elle avance dans la connaissance des autres, s'opposant en cela au solipsisme aporétique posé dans la tragédie. Sans doute n'est-ce pas un hasard si l'auteur, qui a lu un grand nombre de textes critiques sur le mythe d'Antigone, choisit d'en donner sa propre étymologie, troquant ce qui constitue un cul-de-sac existentiel[138] pour l'idée d'une marche en avant : « À la fin d'*Œdipe sur la route*, au cours de sa descente vers Colone, Antigone se demande quelle est sa vocation et ne trouve que son nom : "ce nom, Antigone, qui la tire ou la pousse incessamment en avant" » (Bauchau, *La lumière Antigone*, 2009a : 104).

2.3. Du "Bildungsroman" au "roman de l'éveil"

Un sous-genre romanesque permet également de faire le lien avec la volonté heuristique mise en œuvre dans le texte d'Henry Bauchau. Comme dans le « roman d'apprentissage » (*Bildungsroman* [139]), *Antigone* de Bauchau tient l'évolution du personnage pour sujet principal. Dans un parallèle entre sa pratique d'écriture et le genre, l'écrivain note : « dans le roman on s'enfonce dans un travail de longue haleine

[136] On ne peut s'empêcher de penser à l'injonction voltairienne de « cultiver son jardin », lors des scènes où Antigone s'adonne à ce qui semble à la fois un loisir et, en temps de guerre, une nécessité alimentaire.

[137] En réalité, la situation de l'héroïne sophocléenne s'avère beaucoup plus complexe, puisqu'Antigone se serait elle-même choisi une destinée tragique, si l'on suit la lecture de Sophie Klimis (2004 : 67), qui a déjà été exposée, cf supra p. 47 *et sqq*.

[138] C'est bien autour du nom d'Antigone que se « condense », comme dans toutes les tragédies, « l'aporie constitutive de son identité » (Klimis 2013 : 251) : « En faisant jouer les diverses interactions possibles [entre le préfixe *anti-* et le terme *gonos*], on trouvera donc qu'Antigone est tout à la fois celle qui "fait face à sa souche", "s'oppose à l'enfantement", "est semblable à un germe", "engendre à la place d'une autre". [Sur ce dernier point, Sophie Klimis renvoie à Gourgouris (Stathis), « Philosophy's Need for Antigone », in *Does Literature think ? Literature as Theory for an Antimythical Era*, Standford Univeristy Press, USA, 2003, p. 133], etc. » (Klimis 2013 : 251).

[139] « On attribue au philosophe Wilhem Dilthey, auteur d'une Vie de Schleiermarcher, la diffusion de ce terme qui aurait été créé par le critique littéraire allemand Karl von Morgenstern en 1810 pour désigner ce type de roman centré sur un héros qui découvre la vie » (Stalloni 2012 : 18).

où le labeur tient plus de place, ainsi que l'évolution, le cheminement des personnages » (*Dernier journal*, 2015 : 67-68). Utilisant la distinction de Bakhtine entre *roman biographique* et *roman d'apprentissage*, Michel Raimond insiste, dans le cas de ce dernier, sur la ductilité du personnage : « Le caractère du héros n'est pas fixé une fois pour toutes, le romancier introduit le temps à l'intérieur de l'homme et raconte l'histoire d'une destinée qui se construit peu à peu au contact des choses et qui est constamment en rapport avec le devenir du monde » (2002 : 83). Une particularité que corrobore George Lukács dans sa *Théorie du roman* et sur laquelle il appuie sa distinction entre roman et épopée : dans celle-ci, « les héros ne vivent pas le temps à l'intérieur du poème. Le temps n'a aucune prise sur leur transformation ou leurs constances intérieures ; ils ont reçu leur âge avec leur caractère et Nestor est vieux comme Hélène est belle et Agamemnon puissant » (1989 : 110).

Le texte de Bauchau introduit une première différence d'importance par rapport au canevas du *Bildungsroman*, en explorant une initiation qui ne se destine plus uniquement aux jeunes protagonistes, alors que « le temps diégétique du *Bildungsroman* » est habituellement celui de « l'adolescence » (Grenaudier-Klijn 2004 : 72), ces « débuts de l'âge d'homme, l'époque précisément, durant laquelle l'homme se forme » (Jost 1969 : 3). En ce sens, l'Œdipe bauchalien s'éloignera paradigmatiquement des jeunes narrateurs du *Catcher in the Rye* de J.D. Salinger ou de *L'éducation sentimentale* de Flaubert, parangons du roman d'apprentissage. Dans la (r)écriture consacrée à l'héroïne, comme chez Sophocle, le personnage d'Antigone n'appartient plus non plus à cette tranche d'âge, ni ne participe de cette première phase formative. Antigone n'est plus une jeune fille (*parthenos*). Plus âgée, elle demeure enfermée dans une tranche d'âge dont elle ne remplit pas la fonction. Bien qu'elle en ait techniquement l'âge, elle n'a pas encore dépassé ce « stade inaugural de la virginité » pour devenir une « nymphe » *(nymphè),* c'est à dire une jeune femme qui a des relations sexuelles –, et qui peut accéder ainsi « pleinement à sa féminité en enfantant[140] » (Klimis 2013a : 253).

Dans une sorte d'auto-diagnostique, l'héroïne bauchalienne constate :

> Je découvre dans mon reflet une ombre de tristesse, une secrète usure qui n'apparaît pas dans mes traits mais, qui, presque invisible, est déjà inscrite dans mon regard. Il y a trop de choses que j'ai vécu trop tôt et un renouvellement de l'être que je n'ai pas connu [...]. Ce qui me manque c'est l'aspiration à vivre, l'exigeante adoration du petit enfant que je n'ai pas eu, c'est l'amour que je n'ai pu lui donner. Je m'effraie de cette image de moi-même que j'ignorais et qui me signifie une perte immense, peut-être un égarement. (24)

On remarque que le cycle romanesque a introduit dans sa « succession

[140] Ainsi que l'explique Sophie Klimis, « le terme grec pour désigner la femme, *gunè,* veut littéralement dire "celle qui a enfanté". Il semble donc que la femme grecque soit tout entière assimilée à sa fonction reproductrice » (2013a : 253).

transfictionnelle »[141] l'idée d'une initiation préalable. Dans *Œdipe sur la route*, écrit Henry Bauchau, « Antigone était encore presque une enfant quand elle a quitté la ville pour suivre Œdipe », « jeune adolescente » (Bauchau 1999d : 52). Le second recueil narre au contraire l'histoire d'une « jeune femme au corps durci par la route, la misère et les travaux » *(idem*). *Œdipe* et *Antigone* présentent des héros aguerris par la vie mais toujours en situation d'apprentissage[142]. Au premier lot d'épreuves « physiques » (la faim, la maladie, la violence), psychologiques (l'ostracisme), « spatiales » (l'errance)[143], expérimentées dans *Œdipe* et données pour caractéristiques du « *Bildungsroman* », succéderont dans *Antigone* des difficultés plus proprement « sociologiques », touchant cette fois « l'argent, la hiérarchie sociale » (Satolloni 2012 : 19) et politiques.

Jerome Hamilton Buckley, dans l'étude qu'il consacre aux exemples anglophones du *Bildungsroman*, d'ailleurs intitulée *Season of youth,* souligne la singularité de la période biographique explorée dans ce genre. Citant Keats, il relève le caractère intermédiaire et temporaire de cette période : « there is a space of life between » (Hamilton Buckley 1975 : 1). Or, la description de cette tranche de vie, « which the soul is in a ferment, the character undecide, the way of life uncertain, the ambition thick-sighted... » (*idem*) correspond à l'ensemble de l'existence selon la conception de notre romancier. Car, chez Henry Bauchau, l'humain, désormais pensé comme un être en perpétuel devenir, nécessite une initiation constante, qui dépasse la période de simple formation ou d'éducation. C'est pourquoi nous choisissons de garder le terme allemand *Bildungsroman*[144] pour l'évoquer, plutôt que de nous référer aux notions de « roman d'éducation », ou « roman de formation »[145] et aux réalités

[141] La spécificité de la relation transfictionnelle « tient à ce qu'elle s'établit à hauteur de fiction, de sorte que, si tout lien transfictionnel présuppose forcément une relation entre des textes, il tend en même temps à occulter cette relation au profit d'une continuité qui serait purement diégétique » (Entretien de Richard Saint-Gelais par Frank Wagner, s.p.). Les ressorts d'une telle logique seront convoqués et plus spécifiquement analysés cf. infra. p. 210 et *sqq*.

[142] On observe une situation similaire chez María Zambrano dont l'Antigone de La *tumba* semble avoir mûri par rapport aux préoccupations abordées par celle du *Delirio*. Ce phénomène n'est sans doute pas étranger à l'appartenance de ces œuvres à une période de maturité des auteurs.

[143] C'est à dire « quand le personnage est amené à se déplacer en divers lieux selon un principe proche de la structure picaresque » (Satolloni 2012 : 19).

[144] Certes, comme l'analyse Denis Pernot, « parler de *Bildungsroman*, c'est donc toujours soulever « le problème d'une taxinomie ayant une origine et un champ d'application culturellement homogène (l'Allemagne) et celui d'un classement qui dépasse en même temps les limites d'une seule culture nationale » (Pernot 1992 : édition électronique, citant G. Cesbron : « P. Labro *: L'Étudiant étranger, un roman d'éducation ?* », *Le fascicule de contributions « Le Roman de Formation »* publié par *L'École des Lettres* II , n°12, juin 1989, p. 119).

[145] L'expression « roman d'apprentissage » entre en concurrence avec d'autres formules qui recouvrent des notions assez voisines comme « roman de formation », « roman d'éducation » voire « roman initiatique ». Ces divers modèles narratifs entre lesquels il est possible d'établir des nuances ou des distinctions, semblent tous relever d'une même structure définie par un terme allemand apparu dès le XIX[e] siècle, le *Bildungsroman.* Utilisés dans la tradition française, les qualificatifs « roman de formation », ou « roman d'éducation » insistent sur le caractère éducatif du genre, influencés par la lecture de Lukács et la dimension « didactique » que ce dernier confère au genre romanesque (voir également à ce sujet Pernot 1992).

textuelles qu'ils recouvrent. Au contraire, le « roman d'apprentissage », autre traduction possible du *Bildungsroman*, « plus que les autres termes utilisés pour qualifier ce type de récit, met l'accent sur l'idée d'une transformation, d'un travail (psychologique mais aussi physique et social) par lequel le [...] héros accède à sa vraie nature » (Stalloni 2012 : 19). Chez le romancier, il ne s'agit plus seulement d'apprendre à lire le monde et ses codes sociaux, une tâche dévolue aux personnages en formation de ce genre, mais plutôt de s'essayer au monde, en y affrontant aussi ses propres démons. Le héros cherche à s'éveiller à la communauté et à soi, en aspirant à une vie pleine. C'est pourquoi, le glissement du *Bildungsroman* vers la *Novela del despertar*, terme emprunté à la sphère hispanophone, et que l'on pourrait traduire par « roman de l'éveil », offre une ouverture intéressante et permet de thématiser cette entreprise d'éveil à soi, commune aux deux (r)écritures du corpus. L'expression a été choisie pour se référer aux écritures d'initiation plus proprement féminines[146]. Or, dans *Antigone*, les problèmes soulevés par la quête initiatique d'une héroïne, à la recherche d'elle-même et de sa place dans la communauté, se résolvent en grande partie par la concomitance avec d'autres personnages féminins : Ismène, Io. Ces modèles confrontent l'héroïne aux limites de ses propres choix et la force à s'interroger en pleine conscience sur ces derniers : « Comment fait Io, elle est Antigone, elle est plus Antigone que moi et elle est en même temps une femme qui a sa vie, un homme, une maison, des enfants ? Tout ce qui me manque, elle le vit dans son corps, son art, son existence quotidienne » (353).

2. 4. Le roman initiatique

Myriam Watthee-Delmotte met en avant, pour l'ensemble de l'œuvre bauchalienne, une « valorisation de la découverte des profondeurs » (2002 : 227). Celle-ci permet à l'auteur « une expression métaphorique de l'expérience dont sa vocation littéraire est tributaire, à savoir la psychanalyse » *(idem)*. L'idée d'un accomplissement personnel court dans le roman et s'opère à travers l'opiniâtreté déployée par le personnage face aux difficultés de la vie quotidienne. Son paroxysme est atteint au moment où la trame rejoint la pièce sophocléenne. Il s'opère par le biais d'un jeu intertextuel. Antigone se réalise dans sa bravade contre Créon et l'enterrement de Polynice : « Je

[146] Cela englobe les textes d'écrivaines ou qui mettent en scène des personnages féminins, les deux cas se rejoignant souvent. Voir à ce sujet l'ouvrage de Y. Lutes, *Allende, Buitrago, Luiselli : aproximaciones teóricas al concepto del « Bildungsroman » femenino*, ainsi que le compte-rendu qui en est fait par Yohainna Abdala Mesa, dans *Caravelle*, n°81, 2003, p. 356-359. url :/web/revues/home/prescript/article/carav_11476753_2003_num_81_1_1455_t1_0356_0000_2, Consulté le 15 mai 2015. La critique a également déploré le caractère « androcentrique » (Fauchery 1972 : 13 ; Grenaudier-Klinj 2004 : 74) du modèle générique fourni par le *Bildungsroman* et ses présupposés. Elle trouve dans cette nouvelle généricité un modèle plus neutre.

suis hors de moi. Quelque chose dit même : enfin, hors de moi! » (288). Et alors qu'elle « piétine sauvagement les cendres de l'édit », l'héroïne affirme : « dans mon malheur, je suis heureuse » (290). La notion de « roman initiatique » complète avantageusement le rapprochement avec la tradition générique du *Bildungsroman*. Utilisée dans la quatrième de couverture pour qualifier *Œdipe sur la route*, elle supplée à l'idée d'apprentissage, en permettant d'appréhender le destin eschatologique des personnages principaux. Car, « ce qui différencie le roman initiatique de n'importe quelle histoire », note Laurent Déom, « ce n'est pas tant qu'il comporte un état initial, des épreuves et un état final (ce qui est le lot de tout récit, comme l'a montré Larivaille), mais plutôt que le changement subi par le protagoniste soit d'ordre ontologique » (2005 : 73-86). Vivant tous deux des situations de mort réelle, après avoir rencontré, chacun, des épisodes de morts et de renaissances symboliques[147], les personnages du cycle thébain renaissent. Antigone sera transfigurée en Io, tandis qu'Œdipe disparaîtra dans le tableau final. Dans le devenir-mort de l'Antigone, celle-ci entame un nouveau périple, elle y meurt pour enfin naître à autre chose : « Le temple rouge est une grotte où Antigone et Clios découvrent une vérité importante. À la fin du livre, Antigone dans la grotte où l'a enfermée Créon en fait une autre avant de mourir. Les deux lieux se répondent, [...] le premier préfigure l'autre » (Bauchau : *Journal d'Antigne* 1997a : 302). L'antre, si elle partage une dimension matricielle avec le texte de Zambrano, évoquant un *regressus ad uterum* (Déom 2005 : 75), ne se rattache pas aussi directement à l'image antique ou chrétienne des Enfers, ni aux fameux intertextes, *La Divine Comédie, L'Odyssée, L'Énéide*[148], qui configurent ces imaginaires. Lieu de la transfiguration de l'héroïne en l'Antigone d'Io, la grotte-tombeau devient théâtre et demeure avant tout le lieu de « l'événement » artistique et de la transfiguration de l'héroïne.

On peut néanmoins entendre la réticence exprimée par Robert Jouanny à propos du « qualificatif de roman initiatique » qu'Henry Bauchau « a lui-même appliqué » à *Œdipe sur la route* du (1993 : 310). Sa réticence repose sur l'application stricte d'une étiquette générique et de ses caractéristiques figées. Le roman initiatique reste pour Jouanny « une œuvre fermée, exclusive » dont certains incontournables, « l'errance, le franchissement d'épreuves » ont ainsi « pour but d'introduire à une certitude, à une transcendance, et de permettre au héros de s'y arrêter, une fois parcouru l'itinéraire imposé » (1993 : 310). Le questionnement redouble à propos d'*Antigone* plus éloignée du genre qu'*Œdipe sur la route*[149]. Pourtant, si l'on admet que les auteurs

[147] On pense par exemple à l'épisode de Calliope dans *Œdipe sur la route* (1991 : 188-189).
[148] Ce n'est du moins pas le cas dans *Antigone*. À propos de l'influence plus générale de Virgile, que Bauchau cite parmi ces dix auteurs préférés et dont il se souvient avoir traduit le Chant VI de *L'Énéide* pendant ses études, voir Watthee 2004b.
[149] *Œdipe sur la route*, choisissant la route, chronotope associé à la quête selon Bakhtine, s'inscrit dans le sillage du *Bildungsroman*. Il suit d'ailleurs les différents volets précédemment

travaillent les genres de l'intérieur et les entrecroisent pour les faire correspondre à leur propre projet, il paraît opportun d'examiner en quoi ce caractère initiatique résiste, malgré un usage peu orthodoxe. L'initiation connue par le personnage de Bauchau inverse en quelque sorte les modèles que l'on trouve usuellement dans le *Bildungsroman* dans lequel « le processus d'apprentissage se solde, suivant le cas, par un bilan positif ou négatif, règle qui départage les *Bildungsroman* en deux catégories qu'on peut, avec Michel Raimond, appeler les « romans de la réussite » (tels *Gil Blas* ou *Bel ami*) et « les romans de l'échec », dont *l'Éducation sentimentale* de Flaubert (1869) fournit le plus célèbre modèle » (cité par Stalloni 2012 : 5-6). On contraire, ce que le roman de Bauchau met en scène, c'est une héroïne qui, paradoxalement, avance « d'échec en échec » (*Journal d'Antigone* 1999a : 397). Dans cette quête, ce qui importe avant tout n'est pas la victoire mais la lutte.

Dans cette perspective, la réussite ne se conquiert pas dans la victoire sur l'autre, comme semble l'envisager le personnage de Créon. Elle passe par ce que l'on transmet à l'autre, de soi. Le cycle bauchalien participe à l'ambition de « formation du héros en favorisant, plus amplement que toute autre sorte de roman, la formation de son lecteur »[150], propre au *Bildungsroman.* Plutôt que sur un « fonctionnement didactique » à proprement parler qui reposerait sur l'acquisition d'« une haute valeur morale » (Stalloni 2012 : 19), celle-ci s'opère désormais par une sensibilisation à la complexité, à l'image de la *padeia tragique*. Dépassant la simple « portée exemplaire des expériences qu'elle raconte » (*idem*) la fiction romanesque, elle, repose sur la mise en marche d'un questionnement. C'est pourquoi il s'agit bien pour nous d'un roman de l'éveil, qui mettrait en scène une initiation agissant à un autre niveau, qui ne serait plus simplement social comme dans le roman d'apprentissage, ni proprement mystique ou rituel comme dans le récit initiatique, mais plus largement existentielle. Cette quête de soi entraîne dans son sillage un autre type de connaissance, loin du positionnement de certitudes décrit par Jouanny, et absent, nous en convenons, de l'œuvre de l'écrivain.

Cette conception engage chez l'écrivain l'exploration de nouveaux procédés narratifs, puisque l'initiation, qui se tisse au niveau même du récit et de l'énonciation, est désormais, entièrement assumée par le seul personnage. Le rapport dialectique qu'Antigone entretient avec d'autres personnages peut enclencher un questionnement. Le recours à l'interrogation rhétorique met par exemple au jour l'importance dans la (r)écriture d'une réflexion d'ordre existentiel. Nous trouvons les deux premières occurrences dans la bouche du personnage de K. : « [e]st-ce qu'il ne

décrits par Jouanny.

[150] Ce sont les mots de K. von Morgenstern, premier à utiliser le terme de « Bildungsroman » dans une Conférence de 1819 « Ober das Wesen des Bildungsroman » *(De l'essence du Bildungsroman*), p. 63, cités par Pernot.

faut pas être rejeté pour devenir soi-même ? » (57) ; et plus loin : « [e]st-ce qu'on peut arrêter, est-ce qu'on peut mesurer le temps du bonheur ? » (72) ; ou encore lorsqu'Antigone tente de comprendre le conflit qui oppose ses frères depuis l'enfance et qui trouve sa source dans la préférence maternelle pour Polynice : « [e]t l'aveuglement d'Œdipe, est-ce que cela n'a pas été d'abord son aveuglement sur Étéocle ? » (119) ; Et plus loin, alors qu'Ismène évoque le malaise d'Étéocle toujours obligé d'emprunter dans la vie « le chemin le plus long », Antigone lui répond : « – Est-ce que c'est vraiment celui qu'il faut prendre ? / Tu me regardes, tes yeux pleins de larmes me renvoient ma question. "Est-ce qu'il y en a un autre ?" » (91). L'invention de personnages, en dehors de toute considération proprement narrative, au sens où ceux-ci feraient avancer le récit, fait montre de cette même logique. K., Main d'Or, occupent avant tout une fonction réflexive, comme parfois le coryphée dans la tragédie. Si le roman aboutit parfois à des certitudes existentielles, celles-ci ne deviennent opérantes que par le biais de l'interrogation. Dans un même ordre d'idée, Véronique Jago-Antoine a relevé « la récurrence inusitée de l'adverbe "peut-être" tout au long du cycle [mythologique] » (2003 : 434). Il s'agit donc de dévoiler une vérité toujours vacillante et soumise à caution, jouissant le plus souvent d'un effet suspensif. Cette attitude de questionnement emprunte une voie maïeutique et fondamentalement dialogique. Elle s'étend à toute l'œuvre de Bauchau : « [i]l n'y a pas de réponse à la grande interrogation, il y a les instants où on y participe et les instants où on ne les perçoit plus », note l'auteur dans son journal *La Grande Muraille.*

L'Antigone d'Io, retournement symbolique de la mort tragique

À mesure que le récit avance, la perméabilité à l'altérité du personnage d'Antigone augmente, préparant en quelque sorte la mise en abyme finale, scène qui clot le récit, tout en invitant à sa relecture complète. La transfiguration de l'héroïne, dont la mort devient avènement en la transformant en héroïne de théâtre, participe à un renversement générique, en soustrayant le personnage à la destinée tragique qui l'attendait dans la tragédie de Sophocle. Par le biais de cette mort et de la création d'autres éléments narratifs (exploration d'une période diégétique où le bonheur devient possible, création d'un microcosme autour de l'héroïne), cette (r)écriture se réinvente ainsi en récit d'espérance. Le roman devient alors parcours initiatique, dans lequel le traitement de la voix du personnage et son évolution deviennent essentiels. Au cours du récit, l'instance narrative peut faire apparaître ses propres lignes de failles, modalisant son questionnement : « Je le savais, je ne le savais pas, c'est la blessure inexorable, nécessaire peut-être, qui nous a séparés » (32). Parfois étrangère à elle-même, l'instance narrative met à distance ses propos et pensées, dans une dynamique dialogique :

> Je suis endormie sur la pierre et je suis en même temps, étendue au-dessus d'elle, celle qui me regarde. Ensevelie dans le sommeil, qu'elle est malheureuse et combien j'ai pitié d'elle. Toujours dans la division - entre son incessant et difficile amour des autres - et ce profond désir de vivre recueillie, silencieuse, occupée seulement de cet unique qui, sans doute n'est qu'un songe.
> Quelle vie impossible, quelle vie ratée, dans cette dispersion perpétuelle, sans homme, sans foyer, sans enfants. Je voudrais te consoler mais tu es inconsolable. Tu t'éveilles et nous nous retrouvons ensemble, pensant que ce rêve va nous plonger dans la tristesse. (322-323)

Ce dédoublement, marqué syntaxiquement par la présence d'un "je" et d'un "tu" pour désigner la même personne, évoque les différents choix qui se présentent à la jeune fille au moment d'affronter sa mort, Il peut symboliser un débat intérieur. Une voix lui rappelle : « Pas de sang pour Antigone, tu l'as dit, tu ne veux pas être défendue » (341) ; « [...] je peux me relever et pourtant je n'y parviens pas. / Pourquoi dois-tu absolument te relever, d'où te vient cet ordre ? » (339) et enfin : « Lève un peu les yeux, Antigone, au-dessus de toi il y a un saillant de pierres où tu pourrais, comme Jocaste, accrocher ton écharpe blanche » (342). Or les regrets exprimés par l'héroïne au moment de sa mort (*Quelle vie impossible, quelle vie ratée, dans cette dispersion perpétuelle, sans homme, sans foyer, sans enfants*), entrent en écho avec le *kommos* sophocléen[151]. La position d'empathie réflexive, maintenue par la protagoniste du roman face à elle-même, réactive une des fonctions assumées par le chœur tragique, alors qu'il assiste aux déboires de la jeune fille (« Ah ! malheureuse enfant du malheureux Œdipe ») (ὦ δύστηνοςκαὶ δυστήνου /πατρὸς Οἰδιπόδα, v. 379-380) et accompagne la mise au tombeau de ses pleurs. La réappropriation par la protagoniste bauchalienne de cette fonction demeure l'indice de la bienveillance qui doit nécessairement accompagner celui qui s'engage dans un processus de cheminement. Dans cette optique, Antigone devient une mère pour elle-même : « Je m'éveille à nouveau, celle qui m'a vue rêver et m'a parlé avec mon corps a disparu mais le courageux bonheur est toujours là, il élève au-dessus de moi son grand édifice d'air qui a la forme d'un sein » (323).

L'idée d'un débat intérieur demeure toutefois insuffisante pour expliquer tous les dédoublements qui interviennent dans le dernier chapitre. Il faut faire appel à la notion de transmission. Celle-ci n'est pas à comprendre dans un sens purement artistique, comme ce sera le cas dans la transfiguration finale d'Antigone par le théâtre. D'un point de vue plus général, celle-ci permet de considérer Antigone comme ayant été « suscitée » par les rencontres. C'est pourquoi, au seuil de la mort,

[151] Ils se réfèrent plus précisément aux vers 810-816 : ἀλλά μ' ὁ παγκοίτας Ἅιδας ζῶσαν ἄγει / τὰν Ἀχέροντος / ἀκτάν, οὔθ' ὑμεναίων ἔγκληρον, οὔτ' ἐπινύμφειός / πώ μέ τις ὕμνος ὕμνησεν, ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω. (*Hadès, chez qui s'en vont dormir tous les humains, m'emmène vivante aux bords de l'Achéron, sans que j'ai eu ma part des chants d'hyménée ; sans qu'aucun hymne ne m'ait saluée devant la chambre nuptiale : l'Achéron seul m'est promis pour époux.)*

Antigone sent la présence des personnes[152] qui l'ont faite :

> Je vois un instant le visage de Diotime, il disparaît mais je le retrouve dans la musique où j'ai dû l'entendre autrefois.
> La voix qui me dit tu et cette autre voix qui est aussi la mienne et me disent : "Tu tousses trop, retiens ton souffle, étends-toi, détends-toi complètement". Cette voix, je le sais, répond à la musique du nom de Diotime, elle est née en moi, sans que je m'en aperçoive, en regardant vivre Diotime, en suivant Œdipe, en l'écoutant du cœur le jour où il m'a dit : "Tu n'as plus de mère, Antigone, moi non plus, nous devons, toi et moi, devenir notre propre mère." Parole que je ne suis pas sûre d'avoir vraiment comprise et qui est pourtant devenue une partie de moi-même, cette mère intérieure que K. découvrait en moi et qu'il appelait présence. (340-341)

Et plus loin : « Dans cette faible présence où j'ai cru entendre la voix de ma mère, on dirait qu'il y a Œdipe. [...] près de lui il y a Diotime, les yeux mi-clos, sur son ferme regard » (348). Antigone est dite dans sa dimension à l'autre, ajout fondamental de la (r)écriture bauchalienne et constance dans la totalité du roman. Cette disposition intérieure fait que l'héroïne accepte le changement, provoqué à la fois dans la rencontre avec l'autre et avec l'événement, c'est elle qui rend sa transfiguration possible à la fin de l'ouvrage. Cette perméabilité, disponibilité à l'autre, poussée à son paroxysme à la fin du roman, permet la transfiguration théâtrale finale. Antigone n'est pas seulement jouée par Io. Elle lui concède peu à peu du terrain, pour devenir ensuite l'Antigone d'Io et enfin mourir en lui cédant la place :

> Un flot de sang envahit ma bouche. Confusément je perçois encore la lumière et les derniers accents de l'Antigone d'Io. Dans sa voix le oui et le non se rejoignent. Ébranlement de tout mon être, je quitte ma forme et l'amour que mon corps me portait. Quelqu'un tombe, ce n'est pas moi, c'est l'Antigone d'Io. C'est vers elle que Clios bondit, c'est elle qu'il relève. Son Antigone meurt mais il n'a pas le temps de le comprendre car l'Antigone d'Io est vivante, elle est tombée et c'est elle qui a besoin de lui. (355)

Le roman quitte le personnage romanesque d'Antigone pour suivre cette Antigone théâtrale qui va même jusqu'à se substituer à la véritable héroïne romanesque, à la toute fin du livre. « Tout ce qui me manque, elle [Io]) le vit dans son corps, son art, son existence quotidienne » (353). Ces trois éléments sur lesquels le passage insiste, la corporalité, l'art et la quotidienneté, correspondent aux principales innovations de la (r)écriture romanesque, le spectacle dépassant la réalité : « Les sons que j'entends encore sont trop purs, trop limpides, bien trop immenses pour que je puisse leur survivre, mais ils ne le sont pas pour l'Antigone d'Io et celle que je devine derrière elle » (355). Or, comme souvent dans l'œuvre de l'écrivain, l'initiation s'expérimente réciproquement. Le jeu théâtral ne reste pas sans trace sur Io qui se métamorphose par le chant[153] et devient à son tour l'Antigone d'Io :

[152] La situation semble inverse à celle connue par l'Antigone zambranienne qui, dans l'absence insoutenable de toute altérité, se voit dans la nécessité de recréer une présence. Ici, l'héroïne fait appel à de véritables présences qui, paradoxalement, sont absentes physiquement.
[153] Cette transformation est accompagnée durant toute sa durée par une musique, un chant

> [Le roman] fait d'Antigone une initiatrice au monde théâtral en mettant en parallèle sa mort dans la grotte et la montée du premier chant tragique qui relate cet épisode sur la scène du premier amphithéâtre. Par le texte de Sophocle, par la voix de la chanteuse Io, Antigone profère inlassablement son "non" porteur d'espoir dans "l'histoire mondiale de nos âmes" [...]. (Wathee-Delmotte 2004 : 159).

La figure d'Io ajoute en outre une dimension au personnage d'Antigone[154] : « Dans Io, elle reconnaît celle qui, en assumant cette vie amoureuse et familiale qu'elle n'a pas pu connaître, peut jouer et chanter sa vie, devenir pour ceux qui la voient et l'écoutent l'Antigone véritable. Celle qui non seulement émeut en représentant la tragédie en actes mais donne à penser son sens dans la durée » (Bauchau et Wathee-Delmotte 2004 : 272). L'idée d'une « Antigone véritable » paraît intéressante. Cette expression marque tout d'abord la capacité transcendante de l'art, car l'Antigone chantée par Io la dépasse. Doublement fictionnelle, elle semble pourtant plus vraie : « [Io] me transfigure en elle et elle se transfigure en moi, car dans son chant elle est vierge comme je suis, elle a porté tous mes fardeaux, ses oreilles sont emplies du cri de mes frères tombant des remparts de Thèbes, ses narines ont été envahies par la puanteur du corps décomposé de Polynice » (351).

2.5. Du roman poétique au roman poïétique

Afin de parvenir à une remise en question de la cité et de son système de représentation, l'héroïne a dû auparavant parachever sa propre initiation. Comme dans la majorité des œuvres de l'écrivain, la pratique de l'art, tout comme l'attention aux micro-événements de la vie ainsi qu'aux manifestations de l'inconscient occupent une place centrale dans ce parcours de connaissance de soi. Le recours au

---

mystérieux : « Il y a, peut-être, autour de moi, une faible musique, un chant à la limite du silence » (337). Et plus loin : « De toute façon tout est en dur ici, excepté.../ Excepté peut-être ce son, cette imagination d'une musique que je crois entendre » (339) ; « Il y aura, il y a déjà cette musique intrépide qui se jette en avant pour me protéger de l'exagération du malheur, cette musique que j'écoute sans être certaine de l'entendre et qui n'est peut- être qu'un espoir » (340). Cette musique mystérieuse agit comme un leitmotiv tout au long de la transformation, qui prend un sens méta-poétique, si on la rapproche du projet de (r)écriture engagé par l'auteur : « J'entends, comme une espérance de l'oreille, ma voix que je croyais perdue, elle chante dans une autre voix, qui n'est pas et qui est la mienne » (343).

[154] L'Antigone d'Io permet en outre de re-thématiser d'une façon fictionnelle la notion de "(r)écriture de mythe". En effet, Antigone chantée par Io ne reste pas simplement elle-même mais devient autre, l'Antigone d'Io, c'est-à-dire, l'interprétation du personnage d'Antigone et de son histoire par Io. Cela nous rapproche de l'idée de (r)écriture, puisque le roman met l'accent sur la singularité de l'Antigone incarnée par Io, à laquelle vont succéder d'autres incarnations/interprétations de cette figure : « À la fin de mon ouvrage, Antigone ayant entendu Io raconter, vivre et chanter son aventure, comprend que dorénavant la véritable Antigone est l'Antigone d'Io et de toutes celles qui lui succèderont sur la scène. Elle-même peut mourir et retourner dans le grand mouvement anonyme auquel nous appartenons tous » (Bauchau *Journal d'Antigone*, 1997 : 4-5). Dans son journal, l'auteur évoque les pensées de son héroïne dans la grotte : « D'innombrables inconnues vont, après Io, raconter, chanter, danser mon histoire. Qui ne sera plus seulement mon histoire, mais aussi la leur, celle du temps où elles vivront. Et cette histoire sera incessamment renouvelée sans cesser jamais d'être la même, par la beauté des voix, des gestes et de la musique » (Bauchau *Journal d'Antigone*, 1999 : 439).

Bildungsroman se révèle en outre intéressant par sa proximité avec le genre du « Kunstlerroman », cette « œuvre narrative qui prend pour personnage principal un être pratiquant l'un ou l'autre des Beaux-Arts » (Pernot 1992 : 110). Alain Montandon explique le rapprochement opéré très fréquemment par le discours critique allemand entre "Bildungsroman" et "Kunstlerroman" en montrant qu'une étroite parenté thématique lie les champs circonscrits par les deux notions génériques : «... la plupart des romans du romantisme allemand sont à la fois des romans de formation et des romans de l'artiste » (cité dans Pernot 1992 : 110). Bien que nous lui préférerons l'appellation de "roman poïétique", notamment en raison de la singularité de la narration bauchalienne de scènes de créations, la mise en parallèle avec cette autre manière de s'initier au monde, comme participant à une formation plus générale, holistique, nous paraît intéressante. Dans l'œuvre bauchalienne, « il est clair que l'apprentissage de la force de résistance s'opère par le biais d'une initiation à l'art » (Wathee-Delmotte 2004 : 150)[155]. Cette vision particulière engage, chez Bauchau, un type de narration aux antipodes de la plupart des romans de son époque. Jean-Yves Tadié, dans son essai critique, *Le récit poétique* (1994), propose l'examen d'un récit qu'il qualifie de « poétique ». La réflexion entreprise dans cet essai a permis d'élargir la perception du phénomène romanesque, désenclavant certaines productions jugées auparavant peu romanesques et reléguées « à la fin des manuels scolaires » (1994 : quatrième de couverture). Il part du principe que « tout roman est, si peu que ce soit, poème ; tout poème est, à quelque degré, récit » (1994 : 6-7). Cette conception est partagée, comme nous l'avons signalé, par Henry Bauchau. C'est pourquoi l'idée d'un récit poétique, avancée par Tadié, semble appropriée. Dans cette vision, il s'agit avant tout d'une question d'équilibre entre les fonctions de langage (« référentielle » ou « dénotative », « expressive ou émotive », « conative », « métalinguistique » et « phatique »)[156], telles qu'a pu les définir Roman Jakobson pour lequel, « le langage littéraire n'est pas à l'écart par rapport à une norme, mais le dosage de fonctions partout également présentes, à des degrés, avec une intensité variable », cité par Tadié (1994 : 7).

> L'hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d'un roman : des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème : il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message. (Tadié 1994 : 7-8)

La description fournie par Tadié du récit poétique semble s'appliquer aux nombreux éléments jugés « peu romanesques » dans le roman bauchalien et dont

[155] Cette composante essentielle sera plus spécifiquement analysée dans notre dernière partie consacrée à l'analyse du genre romanesque et à sa version « poïétique », Cf infra p. 167 et *sqq.*
[156] Roman Jakobson, « Closing statements : Linguistics and Poetics », *Style in langage*, T.A. Sebeok, New-York, 1960, traduit par Nicolas Ruwet : « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963.

nous avons déjà signalé la présence : les récits de rêves, les récits de visions, les récits de créations artistiques et les épiphanies du quotidien. Parmi eux, on compte également, les récits secondaires, notamment la place prise par des personnages qui n'interviennent pas ou prou dans l'intrigue principale mais construisent un autre plan sémantique. Le travail énonciatif, qui forge une voix singulière à l'héroïne, participera selon nous d'une logique similaire. Au niveau de l'ensemble du texte, il semble également que de très nombreux parallélismes sémantiques et poétiques[157], qui vont parfois à l'encontre de l'avancée narrative de par leur redondance, s'inscrivent dans un fonctionnement plus symbolique et poétique que proprement référentiel :

> Si nous reconnaissons, avec Jakobson, que la poésie commence aux parallélismes, nous trouverons, dans le récit poétique, un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes [...]. En effet, les parallélismes sémantiques, les confrontations entre des unités de sens qui peuvent être des paysages ou des personnages, ont autant d'importance que, à l'échelle plus réduite du poème, les sonorités [.] (Tadié 1994 : 7-8)

Ne partageant pas certains présupposés de l'essai de Tadié[158], il semble néanmoins intéressant de partir de sa proposition pour souligner la place de la fonction poétique et symbolique dans *Antigone*, ainsi que sa répercussion sur la perception du genre romanesque. L'hypothèse formulée par Tadié nous sert également de passerelle pour montrer que l'idée d'un récit « poïétique », qui intègre l'idée de poétique, en lui adjoignant une composante artistique, rendrait mieux justice au texte de Bauchau. La forte présence d'une dynamique d'auto-poïèse, met de l'avant un « processus d'édification de soi » (Caullier 2009 : 31-32). Cette dynamique agit autant dans la menée du récit qu'au niveau des buts heuristiques que s'assigne ce roman. Elle passe notamment par le travail effectué à l'intérieur-même du genre romanesque, comme notre parcours a voulu le montrer. Afin de saisir cet élargissement « poïétique », nous devons compléter le tableau des phénomènes déjà analysés par les récits de créations artistiques, qui se révèlent essentiels à l'œuvre. L'exemple choisi sera celui du monologue d'Ismène[159], narration d'une création artistique. Il servira à montrer de quelle manière la narration de créations artistiques est singulière sous la plume de Bauchau, le cycle thébain concordant avec l'avènement de cette thématique dans les écrits de l'écrivain[160]. En tant que processus exploratoire, la pratique artistique, ainsi narrativisée, relève de l'intention

[157] Voir à ce sujet l'analyse de la logique chromaticiste à l'œuvre dans le roman de Bauchau dans notre chapitre VI.
[158] Notamment la perception évolutionniste du phénomène littéraire, qui mènerait du mythique au romanesque pour retourner avec les récits poétiques au mythique, voir à ce sujet la critique et mise en perspective de Véronique Gély, dans l'« Avant-propos » à « Mythes et récits poétiques » 1998, p. 7-18.
[159] Il entrera en écho avec l'analyse de l'*incipit,* menée en lien avec la (re)configuration du phénomène agônistique dans le chapitre VI.
[160] Auparavant, elle est absente de ses textes. Comme l'ont montré les travaux de Laurianne Sable, les narrations de créations artistiques, plus précisément plastiques, remplacent alors la pratique effective de ces arts dans la vie de l'écrivain.

heuristique du roman bauchalien. Ces éléments participent, selon nous, au renouvellement du genre romanesque, au même titre que les rêves ou les récits de petits évènements, qu'ils soient pris dans une dynamique héroïque, prosaïque ou épiphanique.

2.5.1. La place de l'art dans l'« auto-poïèse » : l'exemple du monologue d'Ismène[161]

Henry Bauchau entretient un rapport particulier avec l'art, dans lequel la fictionnalisation du geste créateur, l'évocation de son pouvoir initiatique, heuristique et thérapeutique sont les modalités le plus souvent utilisées. L'écrivain, comme le note Myriam Watthee « entretient avec les arts plastiques une relation privilégiée, particulière, puisque traversée par l'expérience psychanalytique »[162] (2000 : 91). Centrale dans le projet de (re)configuration romanesque du cycle thébain, la place de l'art sera étudiée de manière paradigmatique par le biais de l'analyse des chapitres VII et VIII du roman. Intitulés *Les sculptures* et *Le monologue d'Ismène*, ces chapitres racontent une création artistique, née de l'action conjointe des arts plastiques et du récit. Celle-ci s'inscrit dans la chaîne de représentations de la rivalité fraternelle. Commençons par situer le passage dans l'ouvrage. Alors qu'au chapitre précédent, la mise en marche de l'armée a commencé et que la première bataille d'importance opposant les deux frères vient d'avoir lieu, Antigone reçoit la visite d'Étéocle, mis au courant de la beauté d'une œuvre produite par sa sœur : « Tu as fait sur un arbre, près de ton amie Diotime, un bas-relief représentant Œdipe et Jocaste. K. me dit qu'il est admirable » (81). Cette première statue prenait pour objet le couple parental, un choix significatif dans le cas des Labdacides, marqués justement par cet inceste initial. Dans cette sculpture, Jocaste est présente non seulement en tant qu'épouse. Elle signifie également son rôle de mauvaise mère, en raison de la relation qui l'unit à son fils, aussi en tant que conjointe. La requête formulée par Étéocle s'inscrit dans ce contexte de dédoublement ; on trouve une mention d'une autre statue de Jocaste, qui thématise déjà une première fois le lien double à Œdipe et qui va agir comme un prisme grossissant[163]. Motivé par la *fama* de l'œuvre précédente, Étéocle demande à sa sœur *deux* bas-reliefs de Jocaste, « un pour Polynice, un pour [lui] », explique-t-il (91). Cette représentation aurait une vertu incantatoire, la ville de Thèbes serait de

[161] Cette analyse reprend en partie les éléments développés dans notre article publié en 2013 dans la *Revue Internationale Henry Bauchau*.
[162] Myriam Watthee poursuit en expliquant : « en 1976, dans le cadre de ses activités au Centre Psychopédagogique de la Grange Batelière, Henry Bauchau associe la pratique de l'art à son travail thérapeutique en amenant les jeunes psychotiques dont il a la responsabilité dans l'atelier de Dino Quartana, où il sculpte avec eux » (2000 : 91).
[163] Véronique Jago-Antoin note déjà que, sur un plan plus général, « les deux grandes œuvres plastiques [*i.e.* la fresque et les sculptures] mises en scène dans *Antigone* se structurent à partir de la dualité ; » (2003 : 429)

cette manière exorcisée de la figure de la reine morte :

> Notre mère est toujours la vraie reine de Thèbes. Les pouvoirs du sol, ceux des ancêtres et la mémoire de la cité sont toujours sous son sceptre. Il n'est pas bon que Thèbes soit dirigée par une morte. Jusqu'ici ni Polynice, ni moi n'avons pu mener notre deuil à terme et assurer, à sa place, la totalité de la puissance royale. Je pense qu'une image d'elle, faite par tes mains, nous libérera, nous délivrera du règne de Jocaste et permettra à Polynice ou a moi de régner non plus pour la mort mais pour la vie. (92)

Plus tôt dans le récit, l'emprise de la figure de Jocaste a fait l'objet d'un épisode dans lequel Ismène dans le palais joue le spectre de sa mère, dupant son monde : « À ce moment les rideaux s'entrouvrent et Jocaste, les yeux fermés, s'avance vers nous. Elle est souriante sous sa merveilleuse chevelure, comme autrefois. [...] Les yeux s'ouvrent et l'illusion disparaît car Ismène n'a pas dans le regard les mêmes pouvoirs que Jocaste. [...] /- J'ai eu un instant l'espoir que c'était elle » (61-62). Le récit, à l'instar de la psyché des enfants Labdacides, semble lui aussi hanté par la présence de la mère.

Guidée dans un premier temps par un espoir de paix, Antigone ne saisit pas immédiatement la portée de la demande d'Étéole et estime qu'il pourrait s'agir d'un geste de réconciliation envers Polynice. L'intuition est intéressante, puisqu'en effet, la similitude des deux statues aurait rappelé à chaque propriétaire son appartenance à une même fratrie et permis de mobiliser un passé, une enfance commune. Tel le portrait de famille dont la symbolique revendique à la fois l'aspect générationnel dynamique et l'unité d'une fratrie, cela aurait pu constituer un terrain d'entente, malgré les inimitiés présentes. Les statues de Jocaste représentent au contraire la généalogique trouble et la partialité maternelle[164] :

> Ce que j'attends de toi c'est la Jocaste de Polynice et la mienne. Qui n'étaient pas et ne seront jamais les mêmes. C'est la ressemblance et l'inépuisable différence entre ces deux Jocaste qui ont conditionné nos vies. Ce sont elles que tu dois faire voir dans ton œuvre pour que nous accomplissions résolument notre destin. [...] C'est toi qui peux, à travers ces sculptures, faire sentir à Polynice, l'incroyable, l'insupportable différence que Jocaste a fait régner entre nous. (93)

La question du point de vue revêt une importance capitale dans la perspective bauchalienne dans laquelle une production, qu'elle soit langagière ou artistique, est présentée comme fortement modalisée. La critique a été particulièrement attentive à cet aspect. Par exemple, la mise en scène du spectacle *Antigone d'après Henry*

[164] La réalisation statuaire du couple trouve un premier écho dans *Les vallées du bonheur profond* dans lequel le personnage d'Antigone prend déjà pour objet le couple, sans qu'il soit encore réellement "parental". Œdipe et Jocaste y sont alors présentés comme « encore enfermés dans leur lumière » : « [Œdipe et Antigone] arrivent devant l'arbre, il palpe longuement la grande forme ovale où les deux têtes sont inscrites. Il dit : "La mémoire d'Antigone est l'œuf dans lequel Jocaste et moi allons renaître" » (Bauchau 1995a : 17). La logique de la généalogie, appuyée par le surgissement de l'œuvre à partir d'un arbre (qualifié de "fou") et l'emploi d'une métaphore ovoïde, semblent pourtant se distordre pour avancer l'idée d'une re-naissance par l'action mémorielle d'Antigone.

Bauchau par *L'outil de la ressemblance* et la *Compagnie du Passage* soulignait habilement cet élément. Il proposait au spectateur de se séparer et de se répartir lors d'un prologue pour aller écouter une première mise en récit par l'un ou l'autre des protagonistes familiaux (Antigone, Ismène, Polynice ou Étéocle). Cet interlude prédisposait le spectateur de différentes manières au reste de la pièce, selon le récit (unique) qu'il avait préalablement entendu, mettant en exergue la question de la focalisation et de l'empathie qu'elle peut provoquer chez l'auditeur/lecteur. Dans cette optique, la performativité heuristique d'un propos ou d'une œuvre ne semble opérante qu'au prix d'une forte modalisation liée à qui la produit.

La (r)écriture moderne opère ici un déplacement fondamental par rapport à la tradition antique, qui présentait la guerre fratricide comme une lutte de pouvoir, s'inscrivant plus largement dans le contexte d'une fatalité mortifère des Labdacides. La (r)écriture bauchalienne ancre au contraire cette mésentente dans une rivalité, que les jumeaux semblent avoir assimilée si intimement, qu'elle en est devenue ontologique. La guerre qu'ils mènent prend alors un sens totalement différent, Bauchau le comprend lors d'un rêve qu'il rapporte dans son *Journal* : « la rivalité des deux frères au sujet de Thèbes vient de ce que Thèbes est la terre de la mère. C'est là qu'elle existe charnellement » (249). Ce qu'Antigone est appelée à représenter ne repose plus seulement sur le lien à la mère mais sur le rapport différencié avec elle, symbolisé par la double demande d'Étéocle. Son travail consiste donc, non pas à guérir complètement cette blessure intime mais de la faire voir, de donner une matérialité à cette injustice, sans pouvoir la faire disparaître. Par le biais des statues, Polynice doit *sentir* l'injustice commise et comprendre qu'étant roi par nature (le don lui ayant été conféré en quelque sorte par la préférence de Jocaste), il n'a nul besoin d'en étreindre les attributs réels. Œdipe l'a pressenti à Colone : « "Un vrai roi, comme tu l'es, n'as pas besoin de trône pour régner". Polynice ne l'a pas compris. / - Il n'aurait pu comprendre que si cette parole était venue de notre mère. C'est possible encore à travers toi » (93). Antigone et son œuvre sont là pour verbaliser[165] l'injustice et suppléer à la parole de préférence prononcée par Jocaste. Elle est appelée à devenir la réparatrice des fautes maternelles[166], celle grâce à laquelle les jumeaux

[165] Cette préférence passe également par des attitudes non verbales ou au contenu mal défini, auquel cas, le processus de verbalisation prend d'autant plus d'importance, comme dans ces exemples : « [Œdipe] a cru entendre que Jocaste parlait, il a demandé : "Que dis-tu ?" / Elle a répondu : "Je ne dis rien je suis heureuse, peut-être que c'est mon bonheur qui parle à l'enfant. Son nom est Polynice, toi maintenant parle-lui !" / Œdipe a parlé, il a raconté à Eudoxia qu'il ne se souvenait plus de ses paroles mais que c'étaient des mots d'amour, peut-être des prières [...]. (106) ; « Et alors, a dit Eudoxia, est arrivé ce qu'on pouvait prévoir, ne pouvant plus donner de préférence son lait à Polynice, Jocaste lui a donné de préférence ses caresses, sa lumière et des tas de petits noms ou de petites chansons qu'il adorait » (110).

[166] Latent dans le reste du roman, le dialogue avec Sophocle autour des insuffisances de Jocaste devient explicite dans la bouche d'Ismène : « Tout en [Polynice], comme dans notre famille, semblait destiné au bonheur. Tout sauf Étéocle, celui qu'on avait ni désiré ni attendu, celui que l'amour débordé de Jocaste pour l'autre **semblait avoir désigné pour la mort, comme**

seront enfin égaux et qui doit les faire paraître comme tels « dans la matière qu'elle [va] travaille[r] » (123). Comme chez Sophocle, Antigone n'est « pas née pour haïr mais pour aimer » (v. 523). À cette injonction qui ne s'applique qu'à Polynice dans la tragédie, elle ajoute l'obligation pour elle de devenir celle « qui ne préfère pas » et donc qui rééquilibre l'injustice créée initialement par la mère.

Une ekphrasis particulière

Représentation de l'antagonisme fraternel qui ne s'appuie sur aucun dialogue intertextuel, les sculptures de Jocaste répondent à la description de l'*ekphrasis*. La particularité de cette création repose sur le fait qu'elle donne à connaître une réalité symbolique, en dépassant la simple représentation figurative de Jocaste, ce que nous confirme son caractère dédoublé. Le texte reste d'ailleurs avare de détails, surtout si on le replace dans la tradition de la foisonnance ekphrastique. Le lecteur ne trouve à sa disposition que de maigres indices pour se faire une image mentale de ces statues en tant qu'objets d'art. La connaissance originale, que fournirait selon Barbara Cassin l'ekphrasis (2003 : Entrée *Ekphrasis*, s.p.), doit alors se chercher ailleurs, par exemple dans le choix du médium artistique utilisé. Contrairement à la peinture, la volumétrie de la sculpture représente non seulement l'injustice mais lui donne corps. Son occupation spatiale symbolise dès lors la place que cette réalité dérangeante a pris dans la vie des jumeaux, le poids que ce désamour constitue pour Étéocle : « Du grand sac que Main d'Or m'a aidé à porter, je sors les deux œuvres. Je suis effrayée soudain de leur poids, de leur dimension et de l'intense présence de Jocaste qui émane d'elles » (128). Il n'est en effet pas demandé à la jeune fille de modelage ou de création *ex nihilo*[167]. Étéocle, en proposant un bas-relief, choisit un support où le sujet représenté ne se détache que faiblement de son fond et reste le plus souvent engagé à mi-corps dans la matière. L'importance du cadre, lieu à la fois du surgissement et de l'enlisement du sujet, peut être mis en rapport avec l'objet même de l'œuvre, la représentation de l'environnement familial. Ainsi contextualisées, les statues délivrent leur effrayante signification :

> Je leur cherche une place et n'en trouvant pas d'autre je les adosse à une sculpture représentant un fragment des remparts et une des portes de Thèbes. Je le regrette aussitôt mais il est trop tard, les deux images ont déjà trouvé leur place dans la muraille. Des deux côtés de la porte fortifiée, elles sont les images géantes et opposées de la cité. Les deux sculptures sont un acte d'amour pour Jocaste, elles manifestent aussi l'irréductible

elle avait autrefois accepté l'assassinat d'Œdipe nouveau-né. » [Nous soulignons.] Dans le roman, la défaillance se répercute aussi sur Étéocle (alors que dans la tragédie sophocléenne, elle justifie l'action d'Antigone envers Polynice). La faute est ici également imputée à Œdipe : « Et l'aveuglement d'Œdipe, est-ce que cela n'a pas été d'abord son aveuglement sur Étéocle ? » (119).

[167] *A contrario*, on peut songer à la démarche de Nikki de Saint-Phalle, cette victime réelle de l'inceste dont les sculptures, ces grandes femmes de papier mâché, vides et montées sur des structures en acier semblent au contraire symboliser la reconstitution à partir rien, néant engendré par ce tsunami émotionnel et le brouillage identitaire que provoque l'inceste.

> antagonisme de mes frères. (114)

De manière similaire, au moment de les dévoiler à Polynice, les sculptures sont installées dans un cadre : « [Antigone] les adosse à la toile blanche et tendue de la tente » (165). Dans ce décor, les statues « ont déjà trouvé leur place », à l'instar des frères pris au piège d'une constellation familiale névrotique. Rendre cela saillant, par la médiation d'une personne neutre, devrait, idéalement, permettre de dépasser cette configuration mortifère. Le manuscrit du roman semblait déjà indiquer, dans le dialogue intersémiotique qu'il mène, une posture similaire. Le second cahier s'intitulait en effet « Antigone et ses frères » et s'accompagnait d'une reproduction d'« Anvers et les deux singes », peinte par Pieter Bruegel. Sous celle-ci est apposée la légende « Les deux singes ». Y figurent en premier plan les primates « identiques et enchaînés l'un à l'autre au même rivet, dans l'embrasure d'un bastion » (Surmonte 2011 : 297). Elle met déjà en scène, selon l'hypothèse d'Emilia Surmonte, de manière prédictive, le « schéma ternaire de la fragmentation identitaire qui travaille l'auteur »[168], ainsi que la place de la rivalité dans cette configuration (*idem*).

Importance de matière

Le choix du bas-relief, ce langage artistique proche du sens étymologique de « sculpture » (*sculptere* en latin voulait dire tailler, enlever des morceaux à la pierre), rejoint aussi la conception de la création d'un écrivain marqué par la pratique psychanalytique. Cette technique d'élagage, du trop-plein pour aller à l'essentiel, est un des procédés d'écriture utilisés par l'auteur, comme lui-même. La critique, grâce à l'étude des différents états manuscrits d'un même texte, l'a déjà amplement souligné :

> Pour Bauchau, la différence entre la démarche du plasticien et celle de l'écrivain tiendrait donc essentiellement à la relation particulière qu'entretient le premier avec le matériau qu'il travaille, et non à une divergence dans l'essence même du geste de création, défini par l'auteur lui-même comme la nécessité de "laisser monter en soi ce qui vient d'une source inconnue et qui a sans doute son origine dans la toute petite enfance". (Sable 2009 : 58)

Cette *ekphrasis* statuaire l'illustre parfaitement, faisant la part belle à l'exploration de cette matière brute du bois qu'il faut creuser pour en dégager quelque chose[169], tout en s'attachant à décrire des procédés de créations plastiques

[168] Emilia Surmonte complète la description de la vignette : « La reproduction du tableau est imprimée sur une carte qui propose en outre, au verso, l'achat des Actes du colloque de la Fondation européenne pour la Psychanalyse, colloque qui avait pour titre « La normalité comme symptôme ». Sur ce verso se trouve un descriptif du colloque, dont une partie a été coupée aux ciseaux. Dans ce qui reste, on trouve une référence importante à Œdipe, quoiqu'incomplète » (2011 : 297).

[169] L'exploration de la matière, de son « potentiel » aurait ainsi été la motivation première dans l'expérience plastique de l'auteur : « C'est donc certes un écrivain, mais surtout en homme curieux d'expérimenter la diversité des matériaux et des textures, [crayon de couleurs, pastel gras, fusain, peinture à l'huile et acrylique, papier, bois, collage, dorure à la feuille d'or]

et langagières qui peuvent être mis en parallèle. Abordé par le biais du rapport qu'un personnage entretient avec lui, le bois est décrit dans son aspect brut, informe. Antigone : « Le bois est beau, dur, il sera difficile à travailler, je m'effraie de son aspect massif » (98). À son propos, Ismène s'esclaffe : « C'est là-dedans que tu prétends sculpter notre superbe mère ? » (100), une interrogation partagée par sa sœur, qui se demande à son tour « comment susciter dans ce bois l'image royale et sensuelle de la Jocaste de Polynice, car c'est celle [qu'elle doit] faire naître d'abord, comme cela a été décidé depuis toujours par une instance inconnue » (99). Paradoxalement, c'est ce matériau à l'état brut qui répond à la plus grande précision descriptive : « le double portrait de Jocaste ne prend jamais forme dans l'espace plasticien fictionnalisé par le texte. Plastiquement, on n'en saura plus rien après que les odieux morceaux de bois brut ont été polis par Main d'or en de superbes disques de couleur de miel » (Jago-Antoine 2003 : 431).

À la naissance de l'œuvre il y a d'abord et avant tout la résistance de la matière, à laquelle fait écho celle du sujet créateur :

> [Antigone :] Notre mère est morte, depuis dix ans, et la blessure est toujours là. Comment veux-tu que moi, moi toute seule au milieu de votre sale guerre, je trouve la force de l'évoquer à nouveau ? Et cela pendant des jours... des mois sans doute, avec mes mains, mon esprit, mon chagrin... [...] Ce que tu me demandes Étéocle est trop dur. Au-delà de mes forces ... (81-82)

Concluant dans ces conditions que « deux fois, c'est pire que tout », l'héroïne semble désapprouver la pensée d'une réalité constamment dédoublée, à moins que sa réticence ne soit liée au caractère de ressassement psychologique que peut contenir l'idée de s'atteler plusieurs fois à la même œuvre, *a fortiori* si elle est consacrée à un passé traumatique. Pourtant, comme le devine Antigone, la réponse est déjà en partie cachée dans la matière : « Dans ce bois brut et qui me fait horreur, Jocaste et Polynice, pleins de vie et de passions, se trouvent déjà » (99)[170]. Aidée dans cette tâche par le premier dégrossissement, fait par le bien nommé Main d'or, Antigone peut dès lors se représenter plus facilement l'émergence du sujet :

> Je suis effrayée de sentir leur présence inatteignable et pourtant si proche que je cours jusqu'à la pierre où Main d'or travaille le bois et la Jocaste d'Étéocle. Il polit soigneusement tous les endroits dont il a réduit les aspérités ou effacé les fissures, je les touche, je les caresse, je le regarde qui travaille en riant. (88-89)

Guidée par le matériau, Antigone sculpte ce bois qu'elle n'a pas choisi mais

---

d'explorer leur potentiel et de jouer de leurs rendus spécifiques que Bauchau s'est lancé dans la création artistique, avide de découvrir [elle cite l'auteur] ce que la matière "enseigne à celui qui la travaille" » (Sable 2009 : 55-56).

[170] La résistance étant liée à un sentiment de colère qui montre l'impuissance de l'artiste devant l'ampleur de la tâche créative mais aussi la résistance du matériau. Henry Bauchau rappelle que ce sentiment n'est pas inconnu des plus grands artistes, notamment de Michel Ange : « Comment ne serais-je pas furieux devant ce marbre qui m'empêche de voir la statue qu'il emprisonne encore ? » (*Ecriture à l'écoute*, 2000 : 147)

découvert avec l'aide de K., comme étant le plus adapté pour son œuvre (95). C'est à son contact, à son toucher, que l'inspiration va naître. Celle-ci n'est autre, chez Bauchau que « le moment où le corps et la matière s'émeuvent mutuellement. La matière a sa vie secrète, c'est l'artiste qui l'anime. [...] L'artiste ne lui donne pas vie, mais suscite sa vie [...] » (Dambean 2009 : 50). Comme dans cet extrait :

> Je reviens lentement m'asseoir devant la figure de la Jocaste de Polynice. Je la contemple, je la parcours de mes mains, je mets mes joues et mon front contre elle, comme faisait Œdipe mais pas longtemps car je pleure et bientôt je ne vois plus rien. [...] Je voudrais me sauver, me cacher et comme je n'ai plus la force, j'étreins de mes deux bras le bois dur de ma mère morte, je plaque mon visage contre lui et ne cherche plus à retenir mes larmes. (88-89)

Le chapitre *Les sculptures* présente le premier jalon de ce processus de création; la prise de contact avec le bois va permettre à Antigone de se mettre en condition de créer, étape essentielle dans une conception où, ce n'est rien tant « de faire » que « de se mettre en état de faire », pour le dire avec les mots du sculpteur Constantin Brancusi, souvent cités par Bauchau.

Ce travail artistique aura pour résultat le dévoilement d'une vérité caché ou oubliée, qui vient des profondeurs de l'être et concordera avec l'émergence du sujet créateur qui l'exprime. « Ce que je dois faire exister par mon travail ce n'est pas eux, ils n'existent que trop, c'est moi. C'est Antigone, le sculpteur qui, chaque jour, à travers son chagrin et ses peurs n'aura d'autre rôle que d'enlever patiemment ce qui les cache encore aux regards » (99). Cette parole entre analogiquement en résonance avec la tradition calligraphique chinoise, dans laquelle « faire l'expérience d'une œuvre d'art ne se limite pas à la rencontre d'un objet autonome ayant des qualités esthétiques, idéologiques, morales, religieuses ou didactiques, mais induit la rencontre intime avec son auteur. Le tracé est considéré comme l'empreinte directe du cœur du scripteur sur le support » (Cheng 2004 : 28). Toutefois, si dans le cycle œdipien « l'image vue que porte en lui l'artiste et celle que referme la matière sont donc en réalité une seule et même image », le cas de ce double statuaire change quelque peu la donne. La mission d'Antigone repose sur la représentation de la Jocaste des *autres*, postulant qu'elle n'est jamais aussi proche d'elle-même, que dans cette posture d'altruisme et de perméabilité extrême. Grâce au contact tactile, Antigone projette dans le bois une première ébauche de l'image de sa mère. Elle ne réactive pas le lien affectif par le biais d'une représentation mentale car les yeux, affirme Bauchau dans son *Journal*, « prennent trop de place » (245). Dans les échanges qui ponctuent ce passage, le regard est d'ailleurs décrit comme inutile, superflu : « Tu ne peux pas me regarder, toute ton attention est requise par le bois que tu entames doucement et ta volonté obéit à l'impérieuse nécessité de ne pas laisser tes yeux se brouiller de larmes » (97) ; « K. est là et il dit : "Il fait presque nuit,

arrête-toi, tu ne vois plus clair". Et toi : Je n'ai pas besoin de voir pour cela » (101). Tout au long de ce processus, les autres personnages tiennent un rôle primordial auprès de l'héroïne. Leur croyance dans ses capacités nourrit l'impulsion qui va permettre à la jeune fille de vaincre sa propre résistance. « C'est très important, Antigone, tu crois que c'est au-delà de tes forces, ce n'est pas ce que pensent K. et Ismène. Nous t'aiderons » (82). Le romancier présente une scène de création plastique et langagière participative, réactivant une dynamique de "compagnonnage", souvent à l'œuvre chez le romancier (Watthee-Delmotte 2006 : 368). C'est à la parole d'Ismène que l'inspiration d'Antigone vient s'abreuver comme à une source d'eau vive, puisque devant la difficulté de la tâche qui lui incombe, Antigone confesse son impuissance à la mener à bien toute seule. Sur les conseils d'Étéocle, elle s'adresse alors à sa sœur :

> "J'ai besoin que nous parlions, Ismène.
> - De quoi, de qui ?
> De notre mère, de nos frères, de nous deux. J'ai besoin de parler avec toi, rien qu'avec toi." [...]
> "Je vois bien ce que tu veux, tu dois pour tes sculptures évoquer notre mère et les jumeaux. Ce sera douloureux et tu vas retomber dans tes pleurnicheries. Tu les détestes, bien sûr, mais aussi tu les aimes, et pour sculpter tu dois avoir les yeux clairs. (101)

2.5.2. Le timbre d'Ismène

Le chapitre intitulé « Le monologue d'Ismène » occupe une place importante dans l'économie globale du roman. Dans celui-ci, l'héroïne principale délègue l'énonciation. Le choix, même temporaire, d'une multiplication des points de vue prépare indirectement la fin du roman où l'instance énonciative d'Antigone se fractionne tout d'abord, pour ensuite laisser place à la transfiguration de sa parole dans la voix d'Io. En effet, si le roman correspond à ce que Maigueneau nomme « œuvres à scénographies multiples » (2004), ces deux chapitres, représentent l'une d'entre elle, où la parole est déléguée. Dans la scénographie principale, le lecteur est invité à se placer aux côtés d'Antigone et à avancer pas à pas avec elle dans la lenteur, partageant à chaque instant ses souffrances et ses doutes, une progression par imprégnation empathique, réalisée dans un récit de type auto-diégétique. Dans ce chapitre, au contraire, la focalisation adoptée devient celle d'Ismène. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'un véritable monologue[171], puisqu'il est adressé, mais plutôt de ce que nous pourrions nommer un « monologue dialogué ». En effet, comme chez Zambrano, la présence d'une co-énonciatrice (réelle ici, alors qu'on peut postuler qu'elle serait fantasmée chez la philosophe), même si elle reste muette, par instants,

[171] Contrairement au texte *Ismèni* de Yannis Ritsos (que nous avons étudié en compagnie de nos collègues Myriam Olah et Maria Vamvouri Ruffy), dans lequel Antigone cède totalement la parole à sa sœur. Dans cette (r)écriture grecque moderne, l'héroïne, qui n'est jamais nommée, apparaît toutefois en filigrane dans les non-dits de la représentation par la force de la tradition interprétative et intertextuelle.

agit sans conteste sur le récit. Se mesure alors toute l'importance de la place donnée à cette figure secondaire, ici et dans tout le roman, alors que les (r)écritures de Sophocle ont pour la plupart suivi le modèle antique et accordé peu de place au personnage d'Ismène. Loin de faire d'elle un faire-valoir ou une antithèse d'Antigone, le roman propose de faire cheminer les deux sœurs côte à côte, présentant leurs rapports dans une complexité psychologique réelle.

La (r)écriture explore la conflictualité du passage, puis la quête d'un terrain d'entente, gage de la réussite de l'œuvre qu'elles entreprennent : « Elles sont toutes deux créatrices non pour rivaliser, mais pour conjuguer leurs efforts pour faire naître l'œuvre ; elles sont solidaires et unies, elles œuvrent dans le même sens contrairement à leurs frères qui ne sont que dans l'affrontement et la compétitivité » (Chaulet 2009 : 236). De cet échange vont naître les sculptures, reflets de cette « sororité créatrice » *(idem)*, dans laquelle réside, selon nous, la plus grande originalité de ce passage. Les redoublements thématiques entre les deux chapitres invitent le lecteur à considérer conjointement récit et sculpture. L'accent est mis sur le lien entre ces deux pratiques, chaque épisode de récit est suivi par la description du geste créateur qu'il a provoqué[172]. S'impose alors une vision de l'écriture comme un travail de type artisanal, à l'instar des autres pratiques artistiques présentes dans l'œuvre : « Ne crois pas que je te regarde, Antigone, j'ai senti tes mains s'éveiller, s'émouvoir au contact du bois. J'entends le bruit patient de tes outils [...] » (94). L'action d'Antigone reste suspendue au récit d'Ismène, au flot de ses paroles : « Je vois tes mains qui attendent, qui doutent, qui hésitent et tout en marchant et tournant derrière toi je recommence à parler » (96) ; « Les yeux clairs et attentifs, les mains ne tremblent pas c'est ta loi, celle que tu me fais subir et la mienne est de continuer à parler » (104). « Les récits d'Ismène », note Christiane Chaulet, « font revivre le passé, la mémoire » et « guident les mains de sa sœur » (2009 : 236) :

> Que tes doigts sont souples, calmes, détendus et tes outils tenaces pour travailler la matière opaque et résistante du bois mais les mots que je travaille pour toi sont une matière encore plus dure. C'est en eux que je découvre la Jocaste de Polynice que tu attends (104).

Toutefois, les critiques omettent souvent de souligner que, dans ces deux chapitres, Ismène opère un véritable tour de force énonciatif, en imprimant aux propos qui suivent, son ton. La dynamique de ce passage rejoint d'ailleurs la manière dont l'ensemble de l'ouvrage représente ce personnage. En effet, le timbre d'Ismène se détache du récit, grâce à l'utilisation de modalités énonciatives particulières et étrangères à Antigone. L'héroïne répond à la description d'un « personnage rythmique », telle que fournie par Gilles Deleuze et Félix Guattari et pour lequel « nous

[172] Le passage a été également commenté selon d'autres perspectives par Christiane Chaulet Achour (2009) et Véronique Jago-Antoine (2003).

ne nous trouvons plus dans la situation simple d'un rythme qui serait lui-même associé à un personnage, à un sujet ou à une impulsion : maintenant, c'est le rythme lui-même qui est tout le personnage » (1980 : 391). La parole d'Ismène prend avant tout le visage d'une interruption dans le flot linéaire des paroles et pensées d'Antigone qui composent le roman. Ses éclats de rire récurrents brisent la continuité des récits de sa sœur (« un rire crispé d'Ismène me répond », 89) ; son propos contraste souvent par sa franchise (« Arrêter tous ces mâles, Antigone, c'est comme si tu croyais que leurs sexes vont cesser de se dresser pour nous », 89). Sa gestuelle et ses mouvements brusques (« Ismène s'écarte vivement de moi, elle me fait face, ses yeux brillent de colère », 101), ses sarcasmes (« quels voisins, heureusement que ce grand jardin te préserve de leurs odeurs », 69) sont autant de marques de décrochage par rapport à la source principale d'énonciation. Personnage plus traditionnel chez Sophocle, l'Ismène du roman parle au contraire d'une voix irrévérencieuse, marquée par une grande ironie et une liberté de ton :

> Enfin tu as déjà annexé K. et notre cher Hémon, tu n'as pas mis longtemps pour les mettre à l'ouvrage. Au travail, au travail comme tu as fait avec Œdipe. Il a dû en faire, des sculptures, des chants d'aède et des poèmes pour la pauvre Antigone qui mendiait pour lui ! Tu ne lui as pas laissé beaucoup de loisir à notre père, comme il avait échoué à Thèbes, il a fallu qu'il redevienne un grand homme autrement. Un sage, un voyant, un héros enlevé par les dieux, tout cela pour sa petite servante sans laquelle il n'aurait pas survécu. Bientôt à tous les carrefours on trouvera, et sculptée par quelles mains, l'image de son apothéose avec, dans un coin, Antigone en extase. (61)

Après avoir redéfini les modalités de sa participation à la création des statues, le personnage se réapproprie l'espace énonciatif, en s'y assignant de nouvelles fonctions, comme dans cet extrait :

> Puisque tu le veux, Antigone, je parle, je parle et tu te tais. Pourtant nous parlons puisque je me saisis de ton silence et parviens parfois à lui donner un sens. Je parle, je vais, je viens, je tourne autour de toi, je me fâche, j'éclate de rire, tandis que toi, assise devant ton établi, tu regardes sans fin ce que, pour te faire sortir de tes gonds, j'appelle tes bûches. (103)

Si cette réplique débute avec le rappel de la requête d'Antigone (mise en relief par l'utilisation d'un vocatif), la protagoniste principale est ensuite invitée à se faire discrète par la triple présence de l'expression « je parle », ainsi que plus généralement l'omniprésence du « je » d'Ismène. Ce syntagme, à la connotation tautologique, puisqu'Ismène verbalise l'action de prendre la parole qu'elle est en train d'accomplir, est utilisé par ce personnage secondaire pour s'emparer de l'espace énonciatif, précédemment saturé dans le roman par la présence de sa sœur. Il prend dans ce contexte une valeur d'impératif, qu'il partage avec le « et tu te tais » adressé à Antigone. Dans ce dernier, la récurrence de la lettre « t », couplée à la brièveté des quatre monosyllabiques successivement utilisés, marque l'arrêt prononcé à l'encontre de la parole sororale. Le discours attribué à Ismène semble au contraire rythmé par la

répétition du « je parle » et comme entraîné vers la suite de l'échange par la succession de sons « p » qui lui font écho : (« je parle, je parle [...]. Pourtant nous parlons puisque je me saisis de ton silence et parviens parfois à lui donner un sens. Je parle [.] »). Se saisissant de la causalité contenue dans le premier « puisque tu le veux », Ismène l'inverse dans la phrase suivante. Prenant la parole sur demande de sa sœur, elle décide qu'il s'agira d'un dialogue tacite dont elle se fera l'interprète (« nous parlons puisque je me saisis de ton silence »). Dans la suite de l'extrait, le « je » d'Ismène, mobile et volubile, s'oppose à la figure du « tu », silencieuse et immobile. Sa présence sature tant l'espace verbal que spatial, tous deux emplis de ses déplacements impromptus (« je vais, je viens, je tourne autour de toi ») et de ses mouvements d'humeur (« je me fâche, j'éclate de rire »). La répétition du pronom personnel, facultatif dans cette suite de propositions juxtaposées, renforce l'omniprésence du « je », tout comme leur brièveté contraste avec l'apparente passivité du « tu » (« assise devant ton établi, tu regardes sans fin »). Enfin, Ismène tourne en dérision l'entreprise artistique d'Antigone, renommant sarcastiquement l'ébauche des statues, « [l]es *bûches* », « ces bûches de bois mort » ou « ce morceau de bois crasseux » (100 ; 118).

Dans cet échange, l'instance narrative principale du récit, le « je » d'Antigone, est invitée à se faire discrète, passant du statut d'énonciatrice toute-puissante, concédée par la focalisation interne du roman, à celui de co-énonciatrice. Ismène décide du temps imparti à leurs échanges, qui ne devrait pas empiéter sur sa propre vie. D'emblée, elle précise : « Quand le temps que j'ai décidé de consacrer à nos parleries est terminé, je m'éloigne [...] ». Elle n'y consacrera que « le temps qu'il faudra mais pas un instant de plus » (101). Elle choisit une histoire parmi tous les récits possibles : « Aujourd'hui, je ne veux plus parler de notre vie d'autrefois. Je veux te parler d'Œdipe, de la vie d'Œdipe et pas seulement du père admirable et joueur de nos petites années » (101). Elle s'approprie le discours (grâce à l'expression modalisée « je veux » qui répond à « je ne veux plus ») et ancre son récit dans le présent par l'usage des déictiques (le « aujourd'hui » qu'elle oppose à « autrefois »). Cette proximité entretenue par Ismène avec le moment d'énonciation reste constante tout au long du monologue, une attitude qui rappelle le *droit du présent*, face à l'héritage tragique dont Antigone semble la dépositaire. Forte de cette nouvelle emprise sur le discours, Ismène décide de centrer son propos sur elle-même et évoque ce qu'elle a vécu comme une injustice : « La première année après ta fuite de Thèbes a été pour moi la plus dure, je me sentais seule, perdue dans ce palais où ma mère était morte et où mon père et ma sœur m'avaient abandonnée » (104) [Nous soulignons]. Au vue de la présence d'Antigone, l'utilisation de possessifs détonne (l'usage exigerait l'utilisation de « *notre* mère » et de « *toi* ma sœur, vous m'aviez abandonnée »). Ce procédé de mise à distance instaure l'exclusion temporaire d'Antigone de la situation

de communication (celle-ci n'est plus considérée comme *co-énonciatrice* mais se retrouve dans la situation de *non-personne*). Par ces mots, Ismène oblige sa sœur et le lecteur à prendre conscience du « revers de l'aventure initiatique d'Antigone », son abandon (*Journal*, 310)[173]. Dans le roman, ces reproches sont toutefois prononcés selon une modalité discursive propre à Ismène, où elle réaffirme les liens avec les êtres qui lui sont chers. Tout comme Antigone se rapproche de l'œuvre à faire par le contact du bois et par le souvenir plein d'émotion de sa mère, Ismène ressent le besoin de se réapproprier son outil, sa voix et sa langue, afin de s'affirmer en tant que sujet de son récit. Elle fait valoir sa connaissance de « l'Œdipe des autres » (104), acquise auparavant par le dialogue. Par son emprise sur le moment d'énonciation en cours, Ismène se pose en sujet narrateur. « Dans ce processus de construction subjective qui opère une nouvelle mise en forme de l'expérience vécue », Ismène engage « une part [d'elle]-même et de son rapport au monde » (Orofiamma 2002 : 70). Le personnage cherche une action et un discours en adéquation avec sa nature profonde, ce qui explique son premier mouvement d'incrédulité, alors qu'elle est associée à la tâche : « T'aider à quoi ? Je ne suis pas sculpteur, moi, je fais les plus belles tapisseries de Thèbes, cela suffit à mon bonheur et à celui de mon homme » (100). Tout au long du roman est en effet relevé la *justesse* d'Ismène comme dans cet extrait : « Nous arrivons devant une belle porte, Ismène l'ouvre et après les rues fauves et les murs brûlants de la ville, je découvre une pénombre verte et fleurie qu'anime le bruit d'une fontaine. [...] Tout est juste, je dis : / "C'est notre enfance, les couleurs de notre enfance. La tienne fait penser à Jocaste et pourtant comme elle te ressemble" » (48).

Racontant par la suite des faits se déroulant avant sa naissance, le discours attribué à Ismène conservera un mode *embrayé* qui se distingue par son ancrage dans la situation d'énonciation et une volonté accrue de la part du locuteur d'influencer son auditeur[174]. Bauchau attribue à Ismène un discours marqué par le passé composé, ce temps du passé intimement lié à la situation d'énonciation et présenté parfois comme l'« accompli du présent ». L'utilisation d'un même régime temporel pour décrire la faute maternelle et sa perpétuation au moment du récit instaure un sentiment de continuité, un effet que n'aurait pu obtenir le passé simple : « Nous avons tous aimé le soleil de Jocaste mais il avait en elle un autre astre » et plus loin « Le malheur a été

[173] La délégation de la parole à des personnages secondaires permet de poser la question qui taraude un grand nombre de (r)écritures du XX^{e} siècle de ceux qui restent après les actes héroïques, comme dans exemple l'*Antigone* d'Anouilh, *Ismeni* de Ritsos, ou les poèmes de Claribel Alegria. C'est en ce sens que l'Antigone bauchalienne sera invitée à entendre « la leçon d'Ismène » (Chaulet Achour 2009 : 236).

[174] Nous nous référons ici aux travaux sur l'énonciation d'Emile Benveniste, notamment « Les relations de temps dans le verbe français », in *Problèmes de linguistique générale* I, Paris, Gallimard, 1966, ici : p. 237 et d'une façon plus générale à ceux de Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

grand » (107). Ismène rapporte pour une bonne partie du récit les propos d'Eudoxia. Cette mise en scène de la nourrice dans la scène de contage n'est pas anodine. Elle exhibe le caractère de reconstitution, dont il s'agit toujours par ailleurs dans un récit sur la petite enfance. Comme dans les récits de vie pratiqués en cure, l'enjeu n'est pas « l'actualisation d'un passé, mais un construit qui s'énonce dans un présent et dans une interaction dont il tire sa signification » (Orofiamma 2002 : 172). Les récits d'Ismène et les gestes concomitants d'Antigone sont autant d'étapes sur le chemin d'une prise de connaissance conjointe. Parmi ceux-ci, la retraite de Jocaste à la montagne où Œdipe va bientôt la rejoindre et où il découvre, en même temps que le lecteur-auditeur, une autre femme, bien loin de l'image de la reine :

> Jamais il n'avait vu Jocaste ainsi, enveloppée d'une vieille couverture, elle ne portait aucun bijou et ses pieds s'abritaient dans de gros sabots bleus emplis de paille. Œdipe a été ému de découvrir cet aspect d'elle qu'il ignorait. Il la voyait remuer les lèvres, sans entendre aucun son comme si elle parlait tout bas. Puis elle s'est mise à pleurer très doucement sa magnifique chevelure presque cachée par la couverture. Œdipe a pensé : **elle pleure comme tombent les flocons.** [Nous soulignons] (93)

Cette dernière phrase évoque celle utilisée pour qualifier Ulysse dans *L'Iliade* : « Mais à peine avait-il laissé sa grande voix sortir de sa poitrine, avec des mots tombant pareils aux flocons de neige en hiver, qu'aucun mortel alors ne pouvait plus lutter avec Ulysse, et nous songions moins désormais à admirer sa beauté » (*L'Iliade*, III, 221-224 : Ἀλλ᾽ ὅτε δὴ ὄπα τε μεγάλην ἐκ στήθεος εἵη / καὶ ἔπεα νιφάδεσσιν ἐοικότα χειμερίῃσιν, / οὐκ ἂν ἔπειτ᾽ Ὀδυσῆϊ γ᾽ ἐρίσσειε βροτὸς ἄλλος· / οὐ τότε γ᾽ ὧδ᾽ Ὀδυσῆος ἀγασσάμεθ᾽ εἶδος ἰδόντες.). Dans le poème grec, ces vers relèvent l'habileté du héros à raconter et à agencer les mots. Le clin d'œil intertextuel, dès lors, indique l'importance de cette face malheureuse et cachée de Jocaste, en offrant une meilleure compréhension de ce personnage dont on ne semble percevoir que le côté lumineux, à l'instar de la beauté d'Ulysse, laquelle, dans un premier temps, cache son habileté langagière sans pareil à ses auditeurs. L'interprétation est permise par la suite du passage :

> Quand, après de nombreux jours, elle est revenue au palais, elle ne lui a pas parlé de son long séjour à la montage ni de leurs retrouvailles. Elle était de nouveau la reine, celle que nous avons connue et tellement aimée. Mais Eudoxia m'a dit qu'Œdipe l'interrogeait souvent, sur cette autre femme qu'il avait vue un soir sous l'auvent, celle qui parlait tout bas à son corps en attente, ses pieds parfaits doucement protégés par la paille, dans les deux sabots bleus. (94)

L'énonciation de ce premier récit va permettre à Antigone d'amorcer son travail et de sculpter toute une journée sans Ismène. Celle-ci va, quant à elle, en tirer une première conclusion qui va les faire progresser ensemble dans la connaissance de cette mère : « Jocaste rayonnait, elle était aussi fascinée par la mort, et je crains que tu ne sois comme elle » (94-95). De cette première découverte va découler la seconde :

> [...] mais toi, Antigone, n'as-tu pas hérité de notre mère son esprit d'absolu, même si tu tournes vers le simple, le minime, l'obscur ce qui était chez elle grandeur et fête de lumière ? [...] - La petite lumière c'est toi, Antigone, mais est-ce que ce n'est pas sur le mode diminutif que tu affectionnes, l'orgueil de Jocaste qui reparaît. Si cette petite lumière est soufflée par la violence de nos frères ou la perversité de Créon, est-ce que tu pourras encore la rallumer ? (107-108)

Le roman dialogue également sur ce point avec le script intertextuel sophocléen, identifié comme une redoutable possibilité : « Et-ce qu'à bout de forces, tu ne vas pas -oui il faut que je prononce ce mot- est-ce que tu ne vas pas te suicider comme notre mère ? » (108). La présentation préalable de cette "Jocaste-duelle" montre que, si celle-ci s'est actualisée dans le rapport à ses fils, elle était déjà en germe avant cela dans sa personne. Plus que de la malice (dans la tragédie sophocléenne, la désobéissance à l'oracle de Jocaste et Laïos est pointée du doigt), la faute de cette figure maternelle moderne devient erreur d'"inconnaissance" d'elle-même et de sa double nature (identifiée plus haut par Œdipe comme « cette autre femme ») :

> Étéocle aurait pu être l'enfant de la nuit, de la part d'ombre de Jocaste mais il ne l'a pas été car toujours surgissait entre sa mère et lui, et jusque sur son propre visage, l'image et le rire inaccessible de l'enfant de lumière. Il n'a pas pu devenir l'enfant noir, le fils de la révolte et de l'autre désir de Jocaste. Toujours la face nocturne de la mère, son corps en sommeil profond, son regard enchanté par la lune, s'écartaient de son ciel pour l'apparition lumineuse de Polynice. (121)

À la naissance des jumeaux, objet du second récit, la préférence de la mère, conséquence du fait qu'Œdipe et Jocaste n'aient « préparé en eux que la naissance de Polynice » (109) devient explicite, même si difficilement avouable. Étéocle est alors confié à une nourrice qui s'occupe « de celui qu'on n'attendait pas » (110). Cette différence de traitement est toutefois rapidement perçue et dénoncée par Eudoxia, qui prodigue une parole de bon sens (comme le suggère son prénom). Occupant par sa fonction de nourrice un rôle d'*ersatz* de la mère, celle-ci s'avère apte (comme plus tard Antigone) à désigner les lacunes de cette dernière :

> Elle dit à Jocaste : "Il faut allaiter les deux ou aucun. On dirait que tu préfères le premier-né. Ce n'est pas bon ça."
> Jocaste est devenue très rouge, et a fini par dire : "J'aime les deux mais je ne peux pas allaiter le second, Polynice m'appelle si fort et il ne veut pas de partage." Eudoxia a répondu : "Alors n'allaite ni l'un, ni l'autre sinon Étéocle ne grandira pas bien." (109)

L'évocation de la petite enfance engendre une seconde vague narrative. Ismène y raconte de quelle manière l'injustice de la mère a provoqué une rivalité irrémédiable et des querelles incessantes entre les frères. Dégénérant en batailles, celles-ci sont toujours provoquées et emportées par Polynice, car c'était lui « qui avait sucé le lait du soleil » (110). Après avoir exprimé la résistance qu'elle éprouve à l'aborder, Ismène narre alors la première vengeance d'Étéocle qui parvient enfin à vaincre son frère en l'assommant, bagarre qui préfigure la manière dont se déroule le fratricide et à la suite de laquelle les parents décident de les séparer. Dès ce moment, la relation

entre les frères se cristallise : « C'est ainsi qu'étaient nos frères, c'est ainsi qu'ils sont toujours comme si, en vérité, ils n'avaient plus grandi. C'est aussi comme ça que tu étais, Antigone, toujours prête à consoler le plus faible » (100). Le regard que Jocaste a porté distinctement sur ses fils dans leur enfance a été intériorisé par chacun et a figé leur relation en rivalité éternelle. Cela est symbolisé tout au long du texte par l'utilisation dichotomique de la métaphore solaire-lunaire, sur laquelle s'ouvre la fresque de l'incipit.

Un monologue adressé

La performativité thérapeutique du langage, la résistance du sujet, sa détresse émotionnelle mais aussi l'écoute attentive et non interventionniste de l'auditeur et le lien qui les unit, sont autant d'indices qui font signe vers la pratique psychanalytique. À l'image des statues de Jocaste, se dessine toutefois une double perspective. Parallèlement à la construction de *l'identité énonciative* d'Ismène s'esquisse celle de *sujet à l'écoute*. Le chapitre met en effet en exergue la force de l'écoute active d'Antigone et sa potentialité créatrice, à l'instar des figures de thérapeutes présentes dans d'autres textes de l'auteur.

Ce monologue comporte une dimension dialogique très forte. Au contraire du regard, disqualifié tout au long du récit de création, la voix est « toujours et irrémédiablement "relationnelle" », comme le rappelle Chiara Elefante. Le discours prononcé engage, contrairement à la vue, « une réciprocité entre celui qui le produit et celui qui le perçoit ; il postule donc pour être reçu la nécessité d'une écoute » (2009 : 154). La relationalité imprimée à la voix d'Ismène, le désir d'aller vers l'autre en partant de soi, trouve un écho chez son auditrice sous une modalité particulière de discours. Antigone ponctue la narration de sa sœur par « et alors ? », repris bientôt par Ismène. Cette expression remplit une fonction « phatique », qui sert à maintenir vive la communication et met l'accent sur le lien entre les interlocuteurs plutôt que sur l'information transmise, comme dans cet exemple : « Je m'arrête, je n'ai plus envie de continuer, Antigone, mais tes mains travaillent le bois sans hâte et sans arrêt et tu me demandes de la même voix aiguë : "Et alors ?" Je soupire, tu me forces à parler [.] » (111) Les redoublements thématiques entre les deux chapitres invitent le lecteur à considérer conjointement les pratiques créatrices, comme la critique l'a déjà montré. Le geste d'Antigone reste suspendu au récit d'Ismène au flot de ses paroles, rappelant que « la voix non seulement annonce la relation, mais l'annonce en tant qu'instrument matériel, corporel, enraciné dans la singularité d'un individu qui, à travers son souffle, appelle et convoque l'autre à l'écoute » (Elefante 2009 : 151). Ismène n'entre pas de plein fouet dans la logique articulée de la narration mais commence par « s'agite[r] et bourdonne[r] éperdument » (103), afin de saturer l'espace auditif. Cet élément répond d'ailleurs à la *sonorité* d'Ismène relevée dans

l'ensemble du roman : « Et il sort car il entend arriver Ismène », « J'entends quelqu'un qui franchit l'entrée du jardin, j'espère que c'est Hémon mais ce n'est pas son pas » (51). Dans la suite du monologue, on assiste au lent dévoilement d'une vérité complexe et douloureuse, grâce à l'utilisation de plusieurs types de langages artistiques et points de vue. Son résultat, la dualité de la mère et l'inégalité subséquente, semble au contraire être compris de façon univoque. Cette reconnaissance du passé, qui passe par son acceptation intime, va permettre d'agir sur le présent : « J'aimais Étéocle mais comme notre mère je l'aimais mal, dans la perpétuelle comparaison avec Polynice. [...] Grâce à toi j'ai senti dans mes mains et dans tout mon être une proximité, une compassion pour celui qui, comme moi, a toujours dû prendre le chemin le plus long » (121).

Il s'agit donc d'une vérité qui, si elle peut être partagée, est toujours modalisée, puisqu'elle est le fait de la mise en discours par un sujet. Elle naît donc de l'entreprise de réappropriation énonciative d'Ismène et de sa manière singulière « de fluer » (Benveniste 1966b). C'est bien son *rythme*, au sens meschonnicien du terme, qui fait revivre le passé familial. Il le réorganise pour lui donner un sens, ce qui permet de mettre à distance la figure de Jocaste et ses défaillances. Le roman, en se donnant le temps d'être à l'écoute d'Ismène et de ses préoccupations quotidiennes, ouvre un nouvel espace de parole. Celui-ci répond à l'intertexte principal sophocléen mais aussi à toute une tradition de (r)écritures. Chez Henry Bauchau, Ismène se fait le porte-drapeau d'une (r)écriture axée sur le lien familial, la gestion équilibrée du conflit, la mise en avant de personnages secondaires et d'une certaine recherche du bonheur, des préoccupations qui, à première vue, interfèrent avec la représentation courante, dramatique, d'Antigone.

On peut donc postuler que, si les statues ne sont elles-mêmes pas décrites avec plus de précision, c'est que l'espace du roman en serait, en quelque sort, déjà saturé, à cause de la déclinaison multiple du motif du combat entre les frères. Curieuse *ekphrasis*, celle-ci s'attache si peu à la description plastique de l'objet artistique que cette absence de mot contraste avec le caractère excursiviste et souvent redondant des récits d'Ismène concernant l'enfance et la rivalité. Pourtant, le terme de statues donne déjà une volumétrie et un poids à la réalité de la vérité psychologique à dévoiler qui facilite la représentation du lecteur. De même, cette double représentation, que peu de mots s'attachent à décrire directement et explicitement, semble déjà remplie sémantiquement et symboliquement par la dichotomie entre les frères qui irradie à d'autres moments du texte. Au lecteur de faire le lien. Si celui-ci ne s'établit peut-être pas immédiatement, c'est que le lecteur est lui invité, tout comme Antigone, à suivre le discours d'Ismène pour dessiner sa propre représentation des œuvres en question.

Le monologue d'Ismène est un discours porteur de vérités. Certaines d'entre elles semblaient latentes pour le lecteur attentif aux indices déployés dans un réseau sémantique riche. Les protagonistes de cette sororité créatrice semblent toutefois devoir faire surgir l'expression des tensions familiales, par et dans le récit, pour véritablement se les rapproprier. À partir de ce moment, le lecteur n'a plus accès à la réalité matérielle des statues que par les yeux des personnages qui les contemplent en tant qu'œuvres finies et les interprètent. Or, si les sculptures ont pu être réalisées par le recours à une multiplicité de points de vue et la combinaison de différents langages artistiques, le résultat est soumis à une lecture qui semble univoque. La dualité de la mère, l'inégalité qu'elle a instaurée semble en effet être unanimement comprise : [Hémon] : « Que ta mère est belle, mais, lui Étéocle, comme il souffre, je ne savais pas qu'il était si malheureux » (123) ; [Étéocle] : « Si Polynice regarde vraiment [les statues], il verra quelle ombre il a projetée sur ma vie et que j'ai droit, moi aussi, à une part de lumière » (129). Cela s'observe également dans les réactions plus longues de Polynice, à qui les œuvres sont prioritairement adressées.

> [Polynice] : « Être admirable dans la victoire, c'est facile, l'être comme Étéocle dans la défaite et la comparaison perpétuelle c'est ce que jamais je n'ai pu surpasser. » J'attends qu'il en dise plus, il est ému mais ne veut pas parler. [...] Il garde celle où son visage est assombri par le fardeau qui pèse sur la destinée d'Étéocle.
> Pourquoi celle-là ?
> - Parce qu'Étéocle est le futur. Le futur de la nuit, contre lequel les débris de la lumière doivent lutter. (165)

Ismène, désormais capable de distinguer les deux Jocaste, tire les conclusions interprétatives du récit d'enfance qu'elle vient de faire : « La Jocaste de Polynice, c'est la face solaire, lumineuse de notre mère qui a longtemps voilé l'autre, la terrestre, la nocturne, l'inlassable nourricière de mort et de vie. Sa Jocaste est aimante, bien-aimée, royale mais d'une royauté de fleur » (119). À l'instar de la statue du couple parental évoquée dans *L'arbre fou,* dans laquelle Antigone est invitée à porter un coup de hache pour rendre ses protagonistes « plus vrais » (129). Le premier portrait de Jocaste, flatteur, appelle une rectification ou plutôt une nuance. Celle-ci se réalise dans la variation et la confrontation que fait naître l'existence d'un second point de vue, celui d'Étéocle, qui agit sur la première représentation comme une ombre portée : « Sur le visage que tu feras naître il y aura, sous le sourire et la souveraineté, un voile d'ombre qui, par l'acte du couteau, va faire porter à Polynice sa part de douleur. Le couteau qui agit par ta main, c'est Étéocle et la douleur qui est la sienne » (120). Vérité plus douloureuse et plus difficile à atteindre, la Jocaste d'Étéocle, cette « autre, celle des ténèbres, du gouffre, du suicide. Celle aussi de la lumière enchantée qui pénètre l'âme et le corps mais qui ne réchauffe pas » (120) ne sera décrite que dans un second temps.

Les statues restent toutefois incapables d'empêcher la guerre entre les frères,

car comme le dit Ismène : « Tes sculptures sont une œuvre d'amour. Elle touchera, blessera les jumeaux, elle ne les arrêtera pas. La destruction les fascine comme elle a fasciné un jour notre mère » (127). La blessure d'enfance est peut-être trop profonde, la catharsis artistique n'ayant pas été directement effectuée par les jumeaux[175], Henry Bauchau en conclut dans son journal : « Somme toute, Étéocle et Polynice, et ce qui leur correspond en moi, sont encore dans le monde des passions. Une des racines de leur colère, c'est qu'ils ne peuvent suivre Antigone, sublimer » (*Journal,* 427). La guérison -ou ce qui s'en approche le plus- passe chez le romancier par la mise en mot ou en art de la blessure à accepter. La création n'a toutefois pas été vaine puisque Étéocle a maintenant voilé le visage de Polynice d'une ombre et l'a doté d'une « énigme » (76), équilibrant le rapport entre les frères : « Cet homme conçu pour le bonheur et qui n'était pas fait pour souffrir, il souffre maintenant à cause de moi, autant que moi et c'est justice » (130).Toutefois, à travers ce long processus, comme Antigone le remarque : « Le fardeau des jumeaux pèse toujours mais il n'écrase plus. Plus tout à fait » (120).

Ces chapitres permettent d'assister à une sorte d'épiphanie de l'œuvre en train de se faire. Plus qu'une description de l'objet fini, le récit met l'accent sur l'ensemble du processus de conception, fabrication et réception de l'œuvre, qu'il donne à voir et à connaître. En suivant le flux de la parole d'Ismène et les mouvements d'Antigone dans l'espace, on assiste un lent dévoilement d'une vérité complexe et modalisée, puisqu'elle est le fait d'un sujet et de son cheminement intérieur. L'expression de cette vérité permet de la mettre à distance, distanciation qui s'opère doublement par le prisme du discours et par le biais de la matière, et d'alléger un peu le fardeau sans toutefois le faire disparaître. L'analyse de ces deux chapitres a montré la façon dont le roman, par la mise en place d'une scène de parole, parvient à réhabiliter un personnage secondaire, à qui les intertextes antérieurs n'avaient accordé que peu d'importance. Elle a aussi été l'occasion d'observer la manière dont la création artistique conjointe peut tenir une place centrale dans le processus initiatique des protagonistes. Rivalisant désormais chacune dans leur art, Antigone et Ismène présentent une nouvelle façon de dialoguer qui répond, en la désamorçant, à l'*hubris* de l'héroïne sophocléenne et son solipsisme.

Ce chapitre III a été consacré aux deux premiers niveaux décrits par Maingueneau, la scène englobante et la scène générique, pour décrire ce que le linguiste identifie comme la « scène de l'énonciation » d'un texte. Nous avons focalisé

[175] Le fait qu'il s'agisse d'une tâche artistique déléguée, sur laquelle ce ne sont pas leurs propres mots qui sont posés, explique peut-être l'échec d'une telle entreprise. Dans ce cas, on peut noter une certaine asymétrie entre l'œuvre d'art et la thérapie langagière. Cette dernière permet justement à Ismène, et indirectement à Antigone, de sublimer et de surmonter leur rivalité.

plus précisément sur l'inscription d'un texte dans une dynamique, grâce à la souplesse permise par la notion de généricité. Dans cette optique, nous avons montré que les œuvres de notre corpus peuvent être succesivement inscrites dans plusieurs configurations génériques (*l'ensayo culto, l'ensayo literario, l'ensayo filosofico-poético*) lors des publications successives, comme c'est le cas dans *La tumba de Antígona.* Le choix de formes suffisamment amples, l'essai et le roman, assure une grande souplesse à ces deux ouvrages qui peuvent ainsi, face à ces catégories, assumer des postures originales. Tant *La tumba* que *Antigone*, retravaillent en les fédérant, différentes impulsions génériques. L'étude du roman de Bauchau a mis à jour toute une gamme de romanesque, allant du roman d'apprentissage au roman d'initiation, en passant par le récit d'aventures jusqu'au roman poïétique. De même, l'intérêt porté aux différents types de discours présents dans *La tumba de Antígona* nous a permis de souligner la manière dont la jonction s'opère dans la variation même du genre matriciel de l'essai, retravaillé à plusieurs reprises pour se faire tour à tour « savant » ou plus proprement littéraire et philosophique.

Dans la lignée de ces inscriptions génériques, nous souhaiterions mettre ces premières analyses en écho avec l'étude du dernier niveau de la scène de l'énonciation, telle qu'elle est évoquée par Dominique Maingueneau et qu'il nomme « scène de parole ». Nous souhaitons montrer qu'un travail créatif très fin et original rassemble ces deux écrits, permettant la création de véritables voix, énonciations en concordance à la fois avec leurs projets génériques et avec la manière dont ils se positionnent dans leurs contextes d'écriture respectifs.

IV. ‘‘LA TUMBA DE ANTÍGONA’’ DE ZAMBRANO : LE STATUT D’UN PROLOGUE INSOLITE DANS LA CONSTRUCTION D’UNE SCÈNE DE PAROLE

1. Une charge contre Sophocle

Comme nous l’avons précédemment établi, la singularité de *La tumba de Antígona* réside principalement dans la mixité de son discours, que l’utilisation du terme d’essai philosophico-poétique entendait mettre en exergue dans la partie du chapitre précédent qui était consacré au texte de Zambrano. D'une manière générale, l'argumentation du prologue se profile comme une contre-proposition à la tragédie de Sophocle, « processus dans lequel un texte répond à une proposition de sens faite par un autre texte [et crée ainsi] des effets de sens nouveaux et radicalement différents », comme permet de l’appréhender le concept de « dialogue intertextuel » développé par Ute Heidmann (in Heidmann et Adam 2010 : 37-38). Réponse argumentée contre l'*Antigone* de Sophocle, le prologue débute par ces mots : « Antígona, en verdad, no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error, nos cuenta » (*En vérité, Antigone ne s’est pas suicidée dans sa tombe comme Sophocle, commettant une erreur inévitable, nous le rapporte* [Ou plutôt littéralement, *« nous le raconte »]* ; 4). Présentant un dispositif de type argumentaire philosophique, le prologue repose sur des thèses empruntées au discours littéraire et narratif, ce qui se remarque d’ailleurs dans l’utilisation du terme « cuenta », (*raconte*), d’où la nécessité d’ajuster la traduction française au texte original :

> [*Cuenta*] appartient en propre au genre narratif et pas au genre dramatique. Il produit donc une modification de la perception de l’œuvre dont les caractéristiques s’estompent, ouvrant la voie à d’autres possibilités expressives où l’action a moins de poids. Et il rétablit le lien entre l’œuvre théâtrale et la tradition orale de la transmission des mythes et légendes, faisant naître des possibilités de variation (Allaigre 2013 : 270).

Les premières lignes de *La tumba* participent à mettre en scène, de manière pratique et symbolique, la prise de parole. Dans la continuité de la conceptualisation de la scène d’énonciation, Dominique Maingueneau décrit le dernier niveau qui agit dans un discours institué, en interaction avec les deux plans englobant et générique, précédemment évoqués. Nommant ce dernier plan « scénographie, il le définit en ces termes :

> À la théâtralité de la « scène », le terme de « scénographie » ajoute la dimension de la graphie. Cette *–graphie* ne renvoie pas à une opposition empirique entre support oral et support graphique, mais à un processus fondateur, à l’inscription légitimante d’un texte, dans le double rapport à la mémoire d’une énonciation qui se place dans la filiation d’autres et qui prétend à un certain type de réemploi. La *-graphie* est ici à la fois cadre et processus ; la scénographie se trouve aussi bien en aval de l’œuvre qu’en amont : c’est la scène de parole que le discours présuppose pour pouvoir

> être énoncé et qu'en retour il doit valider à travers son énonciation même. (Maingueneau 2004b : 192-193)

La manière dont les discours constituants « feignent » de s'auto-instituer, diffère selon leur appartenance au discours littéraire ou philosophique, la scène englobante à laquelle ils participent, pour le dire avec Dominique Maingueneau. L'opération de constitution du discours littéraire, comme nous le montrerons plus spécifiquement avec l'analyse de Bauchau, s'opère grâce au sentiment d'adhésion que suscite l'univers construit par la fiction et la cohérence sémiotique qu'elle parvient à instaurer. L'opération de constitution du discours littéraire relève, comme le rappelle Ute Heidmann, « du droit le plus strict accordé au discours littéraire de *fingere*, d'inventer des scénarios et des réalités dans le but de créer du sens » (2012 : 22). Quant à Zambrano, bien que la seconde partie de *La tumba* tende vers le discours littéraire, l'auto-constitution semble ici assumée principalement par le biais de la première scène de parole, plus proprement philosophique. Car, comme prend soin de le montrer Dominique Maingueneau :

> La situation à l'intérieur de laquelle s'énonce l'œuvre n'est pas un cadre préétabli et fixe : elle se trouve aussi bien en aval de l'œuvre qu'en amont puisqu'elle doit être validée par l'énoncé même qu'elle permet de déployer. Ce que dit le texte présuppose une scène de parole déterminée qu'il lui faut valider à travers son énonciation[1]. (Maingueneau 1993 : 122)

Dans La tumba, on trouve une seconde scénographie à la jonction du prologue et du délire. Analysée dans la suite de notre propos, elle devra se comprendre à la lumière de la première, mise en place dès le prologue. Elle interviendra principalement pour marquer l'articulation entre le prologue et la représentation fictionnelle. Certes, elle relèvera également de l'institution d'un monde fictionnel signifiant mais agira selon des modalités préalablement définies par un cadre de raisonnement philosophique.

Le texte de Zambrano met en place un argumentaire philosophique à prétention aléthique. C'est dans ce sens qu'on peut interpréter le syntagme, « en verdad » *(en vérité*), qui ouvre le prologue et parraine en quelque sorte l'ensemble du discours. Toutefois, bien qu'elle postule la véracité du discours qui va suivre, l'expression est la même que celle utilisée dans les Évangiles[2]. Elle nuance donc implicitement la nature de la vérité que le texte s'apprête à dévoiler, qui ne sera pas de type analytique. Le prologue applique un jugement de valeur qui repose sur un régime de véracité, en choisissant de présenter une variation discursive antérieure, celle de Sophocle, comme héritière d'une « erreur » (*error*). Il applique un procédé évaluatif à un cadre référentiel que le lecteur reconnaît comme littéraire, en vertu de fait que « tout énoncé

[1] Maingueneau souligne : « La scénographie d'un texte inscrit bien sûr dans un cadre plus large : celui de la littérature d'abord (l'énonciation littéraire connaît ses propres règles, distinctes de celles de l'énonciation juridique ou publicitaire, par exemple), et celui du genre littéraire dont participe le texte » (1992 : 122).

[2] On la trouve par exemple dans l'*Évangile selon Saint Jean,* Chapitre 1, verset 51.

littéraire est rapporté à une scène englobante littéraire, dont on sait qu'elle permet », notamment, que « les états des choses qu'elle pose soient fictives » (Maingueneau 2004a : 191). Dans ce mélange, la prétention aléthique de la scène philosophique posée dans le prologue, se heurte au sujet auquel elle s'applique : le personnage littéraire. L'appartenance du texte au champ des (r)écritures nous amène toutefois à nuancer cette remarque car le fait d'être une *autre* version d'une histoire, amène forcément l'œuvre à se positionner dialogiquement et à s'interroger sur sa force de persuasion fictionnelle, par rapport à ses prédécesseurs. Le procédé de (r)écriture s'illustre également ici par la tension créée dans le prologue par la compossibilité[3], permise par le domaine littéraire, auquel appartient Antigone en tant que personnage, et le régime d'incommensurabilité/in-compossibilité, instauré par le procédé d'argumentation philosophique. Car ce que le prologue met en jeu c'est la différence des procédés de légitimation entre discours littéraire et philosophique. En tant que discours constituants, ces derniers possèdent un « statut singulier », ils sont à la fois « zones de parole parmi d'autres *et* paroles qui se prétendent en surplomb de toute autre », c'est pour cette raison qu'ils « doivent gérer textuellement les paradoxes qu'implique leur statut » (Cossutta et Maingueneau 1995 : 113). Or, comme le théorise Cossutta, le discours philosophique participe d'un domaine « où la valeur des théories et systèmes est aléthique » et dans lequel, « comme dans les sciences, des critères de démarcation et de réfutabilité permettent de donner aux théories invalidées un statut non thétique, de les situer sur une échelle de progrès » (Cossutta 2004 : s.p.), contrairement au domaine littéraire qui s'autorise de valeurs esthétiques. Comme le précisent Cossutta et Maingueneau, les discours constituants « pour ne s'autoriser que d'eux-mêmes » doivent néanmoins « se poser comme liés à une Source légitimante, ils sont à la fois *auto-* et *hétéroconstituants*, ces deux faces se supposant réciproquement : seul un discours qui se constitue en thématisant sa propre constitution peut jouer un rôle constituant à l'égard d'autres discours » (1995 : 113). La véritable singularité de la dynamique instaurée dans *La tumba* résiderait donc dans la double justification, argumentative et fictionnelle, dont jouit l'institution de la vraisemblance du prologue, qui se construit successivement au niveau de sa cohérence ontologique et de sa force pragmatique. Le passage de l'Antigone-objet dans le prologue, à l'Antigone-sujet dans la seconde partie, complexifiera encore le dispositif mis en place, diversifiant les moyens d'asseoir la pertinence discursive de la représentation.

Dans cette scénographie, Sophocle, figure tutélaire, est convoqué explicitement à plusieurs reprises et cela dès la première ligne. C'est au spectateur-lecteur de sa pièce que semble s'adresser toutes les interrogations du *Prólogo* qui remettent en

[3] Voir à ce sujet le point 1.1 *Scène englobante : les spécificités du discours philosophique* de notre chapitre III, cf page 72 et *sqq*.

question la représentation offerte dans sa pièce. Les objections formulées concernent principalement la légitimité de cette mort par suicide, jugée « impossible à accepter » (*imposible aceptar* §4) mais que la tragédie athénienne assigne pourtant à l'héroïne. C'est à la cohérence même du personnage sophocléen, sa prétention à la vérité, sa valeur aléthique, que le prologue s'attaque :

> ¿Y cómo podría haberse dado la muerte Antígona, la inocente, la niña arrojada viva a los muertos, sin pasar por el infierno?
>
> *Et comment aurait-elle pu se donner la mort, Antigone, l'innocente, la petite fille jetée vivante aux morts, sans passer par l'enfer ?*
>
> ¿Y cómo podría ella, Antígona -la que no tuvo tiempo de descubrirse, ni de ser descubierta-, ejecutar esa acción, la más violenta de todas, de darse muerte ahorcándose?
>
> *Et comment pourrait-elle, elle, Antigone -celle qui n'a pas eu le temps de se découvrir, ni d'être découverte-, exécuter cette action, la plus violente de toutes, de se donner la mort en se pendant?*

Ce sont autant d'objections directes à la version de Sophocle qui jalonnent le prologue et le scandent. Elles prennent d'autant plus de force qu'elles commencent à chaque fois le paragraphe. Le lecteur doit frayer son chemin parmi ces questionnements qui sont autant d'interpellations qui lui sont indirectement adressées. L'utilisation de l'interrogation rhétorique répond ici à l'une des procédures d'argumentation de la constitution du discours philosophique décrite par Cossutta et qui opère par le biais de « l'élaboration d'une position qui vaille par elle-même tout en réduisant (par réfutation) la pluralité du champ où toutes les doctrines entrent en concurrence » (2004 : s.p.). Le lecteur est pris dans un rythme marqué, renforcé par l'usage du « y » *(et)* de relance qu'accentue le caractère interpellatif de l'enchaînement des questionnements. S'y fait alors entendre une tonalité accusatrice appliquée au discours tragique, jugé carencé en espérance. Le noir bilan tiré de la pièce sophocléenne[4] semble indiquer sa défaillance quant à la prescription établie par le prologue zambranien. Sont relevées les catastrophes et destructions successives représentées dans l'Antigone antique : « Quedaban flotando el arrebatado final de Edipo, la asfixia de Yocasta, la inesperada muerte del pálido Hemón, y aun : la vida no vivida de la propia Antígona » (*Continuaient à flotter la fin violente d'Œdipe, l'asphyxie de Jocaste, la mort imprévue du pâle Hémon et, aussi, la vie non vécue d'Antigone*, 4). Dans la (r)écriture de la philosophe, l'héroïne est au contraire présentée comme celle dont le sacrifice et la quête de sens auquel elle s'emploie, parviennent à sauver, « racheter » (*rescatar*) quelque chose de la destruction et du conflit, sans toutefois pouvoir les empêcher.

---

[4] Il s'agit ici d'une relecture du genre tragique. Cette dernière ne prend pas en compte la dimension réflexive présente dans le spectacle tragique à l'époque classique à Athènes, où le spectateur-citoyen était appelé à interpréter la pièce à partir de toutes ses composantes (chant du chœur, intrigue, danse, musique, statuts contradictoires des personnages). A ce sujet, voir Klimis 2003 et 2005.

Néanmoins, comme le remarque finement la lecture d'Annick Allaigre, on assiste, dans le début du prologue, à « un condensé d'œuvre, mi-essai, mi-théâtre », dans lequel « tout est étroitement imbriqué, comme si on se situait avant la différenciation générique » (2013 : 270). Le dispositif d'interrogation mis en place par exemple dans « Antigone pouvait-elle se donner la mort, elle qui n'avait jamais disposé de sa vie ? » *(¿ Podía Antígona darse la muerte, ella que no había dispuesto nunca de su vida?*), « aussi rhétorique soit-[il] introduit une forme dialoguée, typique de l'art théâtral et réintroduit subrepticement ce qui vient d'être rejeté... non sans imposer en même temps un implacable raisonnement logique qui fait table rase de la dramaturgie au profit de la philosophie » (2013 : 270). Ainsi, poursuit Annick Allaigre, « la concision de la troisième proposition », « Elle [n'eût pas même] le temps de prêter attention à elle » (*No tuvo siquiera tiempo para repararse en sí misma* ; 3), et qui fait directement suite à celle précédemment citée, « coïncide avec le ton de la réplique, sèche et définitive » *(idem*). Il ne faut pas oublier que la philosophie repose sur l'infirmation des discours précédents : « Le philosophe a pour vocation de faire reconnaître sa philosophie. Pour qu'elle devienne parole dominante au sein des institutions philosophiques et au-delà, il doit adapter son propos à un auditoire circonstancié, tout en faisant comme s'il s'adressait à tout homme indépendamment du contexte de réception de la doctrine » (Cossutta 2004 : s.p.).

Tout en remettant sans cesse en question la trame antique de façon dialogique, le Prólogo de Zambrano propose une autre vision d'Antigone par le biais d'un processus de comparaison avec d'autres personnages[5]. Ce réseau d'analogies se combine aux critiques proférées à l'encontre de la version sophocléenne et dépouille le personnage de ces apparats tragiques et le resémantise au contact d'autres figures notamment mythologiques. Nous assistons donc à une sorte de procès philosophique, appliqué à un personnage de fiction auquel on assigne une prétention aléthique. L'argumentaire le dépouille peu à peu de ses oripeaux sémantiques sophocléens dans une entreprise critique, pour le parer ensuite de caractéristiques que le discours emprunte à d'autres textes ou personnages. Se met alors en place un processus associatif qui semble proprement littéraire mais qui se justifie de manière argumentative. Dans le premier paragraphe, le lien avec l'Antigone antique est tracé sous la forme d'un parcours "biographique" du personnage, convoqué à renforts de références à *Antigone* et *Œdipe à Colone* de Sophocle. Ces parallèles demeurent au niveau de la trame :

> Desde niña, según Sófocles nos cuenta en Edipo en Colonna, acompañó a su padre ciego; después vivió con sus hermanos en el palacio real de Tebas, bien poco tiempo, hasta que llegó la fatal querella entre los dos hermanos Eteócles y Polinices. Prometida a su primo Hemon, hijo del

[5] Comme nous l'avons montré en détail dans l'analyse consacrée à ces analogies, cf supra p.108.

tirano que había de condenarla a tan cruel fin [...].

Depuis toute petite, selon ce que Sophocle nous raconte dans Œdipe à Colone, elle accompagna son père aveugle ; ensuite elle vécut avec ses frères dans le palais royal de Thèbes, bien peu de temps, jusqu'à ce qu'arriva la querelle fatale entre les deux frères Étéocle et Polynice.

Les "grandes étapes" de la vie littéraire de l'héroïne y sont énumérées. L'effet biographique y est accentué par l'ordre chronologique adopté. L'utilisation de la focalisation externe et du « pasado simple » *(passé simple)* renforce encore l'impression de portrait poétique.

Le texte de *La tumba* est appelé à construire la cohérence de *sa propre* version de l'histoire. Dans cette perspective, le prologue occupe une place prépondérante dans une démarche d'autojustification préalable du discours à venir. La première phrase du prologue nous présente une héroïne que l'on est censée connaître, ce qu'atteste sa désignation en tant que « la pucelle » (*la doncella*), plutôt que par l'emploi d'un déterminant indéfini, « une pucelle » (*una doncella* ; 4). Antigone, décrite en ces termes, fait partie d'un imaginaire collectif, un patrimoine que la philosophe cherche à resémantiser en recourant à d'autres traditions textuelles ou symboliques. Le procédé globalement utilisé est bien celui d'une mise à distance. Toutefois l'objet qui est convoqué dans ce qui évoque un examen philosophique, se démarque à certains endroits par la composante affective ressentie à son égard. Cela subjectivise en quelque sorte la démarche entreprise, sans la décrédibiliser mais en lui ajoutant au contraire une plus-value sémantique. Car Antigone, précise le prologue « Jamais ne pourra être saisie par un concept, ni une idée, comme toute vérité à l'état naissant » [Nous traduisons] (*Nunca puede ser apresada en un concepto, ni en una idea, como toda verdad en estado naciente*; 21). Le prologue pose la nécessité de recourir à une seconde entreprise de connaissance, qui repose sur l'incarnation[6] de la figure, réalisée dans la seconde partie. Comme le montre Camille Lacau St Guily, la mise en scène théâtrale, accompagnée d'une forte présence du corps, forme l'indice d'un positionnement d'ordre philosophique, postulant que la philosophie ne « peut pas être intellectualiste », mais doit au contraire « vibrer dans la chair des hommes et dans la corporéité de leurs mots » (Lacau St Guily 2013 : 13). Or, le prologue met déjà en branle à certains endroits une logique affective, visible d'un point de vue énonciatif dans son passage d'un discours globalement distancé, « débrayé » à un discours ponctuellement « embrayé » . L'utilisation ponctuelle de termes connotés affectivement, comme « niña » ou « muchacha », participent de ce jeu sur la distance par rapport au

[6] Camille Lacau St Guily propose de manière pertinente de rapprocher cette incarnation de *l'encharnement,* cette « manifestation du miracle de Dieu prenant chair dans le corps de Jésus-Christ » pour dire justement ce « mystère de l'Incarnation du Christ » (2013a : 13). Pour elle, Zambrano « encharne » en Antigone la Raison poétique. L'idée nous semble intéressante et nous en retenons l'esprit. Nous préférons néanmoins conserver l'idée d'incarnation moins spécifique, pour englober également l'idée de performativité du discours proféré dans la seconde partie, qui nous semble tout autant essentielle.

discours prononcé. À côté de l'entreprise de réfutation déjà relevée, Frédéric Cossutta mentionne également dans les procédures d'argumentation propres au discours philosophique « la construction d'un lien inter-objectif qui "désubjectivise" progressivement par réduction contrôlée les instances d'interlocution », reposant sur une « visée universalisante qui suppose une objectivation du propos » (Cossutta 2004 : version en ligne, s.p.). Cela nous semble opérer de la même logique que le débrayage énonciatif décrit par Greimas.

Pour bien comprendre le procédé par lequel *La tumba* adopte une posture de plus en plus conceptuelle, un détour par le *Delirio*, en tant que textualisation antérieure, s'impose. Dans le *Delirio*, on assiste en quelque sorte à une convocation du personnage sur la scène du discours : « Mais, j'ai ici une jeune fille, Antigone, qui n'a pas eu le temps de s'attarder en elle-même /sur elle-même[7]; » (*Pero, he aquí a una muchacha, Antígona, que no tuvo tiempo de detenerse en sí misma*). Dans cet énoncé, le régime embrayé se caractérise par le fort marquage déictique, dans l'affirmation d'un, « je », « ici » et « maintenant ». La tournure orale « pero » occupe dans cette phrase une fonction phatique. L'expression « muchacha » couplé au prénom de l'héroïne relève également de cette fonction, en lui ajoutant une dimension affective. On observe donc un fort décrochement affectif par rapport au reste du prologue. Antigone est donc désignée ici dans un geste narratif, elle semble convoquée sur cette scène de parole créée par l'argumentaire philosophique. Or *La tumba* ne conserve pas telle quelle cette scénographie. Antigone n'est plus désignée en tant que personnage, ni convoquée sur la scène du discours, à l'exception de la scénographie finale, que nous commenterons à la suite de ce propos. Dans *La tumba*, les marqueurs affectifs et les indices de débrayages énonciatifs face au régime principalement débrayé demeurent, tout en se faisant plus discrets. Ils s'intègrent cette fois à l'intérieur même du discours. Dans le chapitre consacré au dialogue entre *La tumba* et le genre de la tragédie athénienne, nous montrerons que dans la seconde partie, s'opère un processus similaire. Celui-ci passe par une théâtralisation croissante (par rapport à une théâtralité concrète), à mesure de l'avancée des manuscrits et des publications. Il y a appropriation par le discours d'éléments auparavant mis de l'avant par une scénarisation. Cela va dans le sens de notre hypothèse qui montre une écriture de plus en plus conceptuelle, où la croissance de la mixité discursive et générique devient un des éléments essentiels. La suppression de cette première scénographie théâtrale participe sans doute également à donner toute la place à la nouvelle qui, désormais, va clore le prologue.

[7] Nous traduisons et préférons signifier que les deux sens sont possibles en espagnol. Zambrano joue certainement sur ces deux acceptions qui s'appliquent toutes deux à sa vision de l'*Antigone* sophocléenne.

Dans *La tumba*, les effets de décrochement affectif par rapport au cadre posé par le prologue s'opèrent maintenant à l'intérieur même de l'argumentation. L'usage de tournures orales a pour effet de réduire la distance entre discours et locuteur, créant un effet de proximité, tout en continuant à prendre part à la logique argumentative. Mieux, cela vivifie le propos, en le scandant de manière plus rythmée, plus vivante, comme dans l'exemple suivant :

> Un sacrificio vivificante como todo los de verdad.
> En este caso gracias a la palabra poética, virginal también ella.
> Y así aparece la muchacha Antígona imposibilitada también de darse la muerte ante todo y de morir al modo común, como suele suceder a lors personajes en quienes la verdad encarna hasta hacerse profecía. (21)
>
> *Un sacrifice vivifiant comme tous les véritables. Dans ce cas grâce à la parole poétique, virginale elle aussi.*
> *Et ainsi apparaît la jeune Antigone, empêchée aussi de se donner la mort avant tout et de mourir de façon commune, comme il est de coutume qu'il arrive aux personnages en qui s'incarne la vérité, jusqu'à se faire prophétie. C'est bien certain que la vérité est toujours prophétie [...].*

Le langage poétique interrompt également le régime majoritairement « débrayé », déréglant en quelque sorte, le cours de l'argumentation :

> Abandonada por los dioses, aun por aquella Atenea muchacha como ella, como ella hija del padre : atención desvelada en que la conciencia se revela, claridad que comienza a desprenderse del combate entre la luz y las sombras : aurora. Mas Atenea no compareció [...]. (17)
>
> *Abandonnée des dieux, même de cette Athéna jeune fille comme elle, comme elle fille du père : attention sans faille où se révèle la conscience, clarté qui commence à se détacher du combat opposant la lumière et les ombres : aurore. Mais Athéna n'a pas comparu, comme elle le fait pour assister Oreste [...].*

Après cette mise en condition philosophique préalable, le texte fait appel à une seconde scénographie. Ce dispositif discursif validant sa propre énonciation « à la fois condition et produit de l'œuvre, à la fois dans l'œuvre et ce qui la porte » (Maingueneau 2004a : 192). Il arrive en effet, - et c'est le cas ici -, que le lecteur se trouve « pris dans une sorte de piège, puisqu'il reçoit le texte d'abord à travers sa scénographie, non à travers sa scène englobante et sa scène générique, reléguées au second plan mais qui constituent en fait le cadre de cette énonciation » (*idem*). Cette « scène sur laquelle le lecteur se voit assigné une place, c'est une scène narrative construite par le texte, une "scénographie" » (*idem*). Dans *La tumba*, la scénographie se constitue des quelques lignes suivantes, absentes de la version publiée dans *La Revista de Occidente*. Ces lignes closent la première partie et servent à articuler le discours philosophique mené dans le prologue et la fiction : « Y no será extraño así que alguien escuche este delirio y lo transcriba lo más fielmente possible » (*Ainsi n'y aura-t-il rien d'étrange à ce que quelqu'un écoute ce délire et le transcrive le plus fidèlement possible* ; 27).

2. Le discours comme manière de faire sens

Dans cette scénographie, Antigone, nous dit le prologue, prononce un *delirio*[8] (délire). Il ne s'agit plus d'affirmer une position dogmatique grâce au discours philosophique mais plutôt d'explorer un discours, disqualifié habituellement, la parole du fou. Antigone, dans la tragédie, évoque d'ailleurs ce type de discours : « Je te parais sans doute agir comme une folle. Mais le fou pourrait bien être celui même qui me traite de folle » (Σοὶ δ΄εἰ δοκῶ νῦν μῶρά δρῶσα τυγχάνειν. σχεσόν τι μώρῳ μωρίαν ὀφλισκάνω ; aux vers 469-470). Le terme de *Delirio*, riche de signification dans toute l'œuvre de Zambrano, se retrouvera en outre dans le titre de différents ouvrages de la philosophe, comme dans *Delirio de Antígona*[9], textualisation antérieure de *La tumba*[10]. Indice d'une généricité auctoriale[11], l'inscription du texte dans le genre du délire atteste de la volonté de l'auteur d'inventer un genre nouveau pour sa production et de se distancer des formes existantes. Selon la typologie instaurée par Maingueneau, *La tumba* en tant que *deliro*, appartient aux « genres institués de mode 4 » qualifiés de « proprement auctoriaux » (Maingueneau 2004b : 113). Ces genres qui relèvent d'une grande originalité donnent « un sens à leur propre activité verbale, ainsi mise en harmonie avec le contenu même du discours » (*idem)*. Dans ce cas, « c'est à un auteur pleinement individué (associé à une biographie, une expérience singulière) qu'il revient d'auto-catégoriser sa production verbale » (*idem*). La position d'exilée de l'auteure n'est pas étrangère dans le choix de ce discours délirant, comme nous le montrerons plus précisément dans l'étude du chronotope du tombeau, choisi pour cadre de la (r)écriture. D'un point de vue générique, cet « étiquetage », qui « infléchit de manière décisive l'interprétation du texte » instaure ce que Maingueneau nomme un « cadrage interprétatif » et se déroule « quand l'écrivain récusant la soumission aux contraintes préétablies, prétend définir lui-même le statut de son œuvre » (Maingueneau 2004b : 115). Clé des champs empruntée par l'auteure, ce discours délirant se dérobe à la configuration générique antérieure[12], ce qu'atteste déjà

---

[8] Sur la polysémie de ce terme au sein de l'œuvre zambranienne, nous renvoyons à l'étude « María Zambrano, el Delirio y Ortega » de Gutiérez Revuelta 2009) qui offre une synthèse des différents travaux abordant cette thématique. Nous nous attacherons ici à rendre compte de l'utilisation du terme *delirio* comme indice générique pour ce texte.

[9] Dans la première textualisation de *La tumba*, *Delirio de Antígona*, le terme de *Delirio* donnait non seulement son titre à l'essai mais prenait aussi une importance particulière dans le corps du texte par sa très grande occurrence dans la bouche de l'héroïne pour qualifier ses propres paroles.

[10] On trouve également parmi eux le très important *Delirio y destino*, publié à son retour d'Espagne en 1988 et généralement considéré comme une autobiographie, en raison notamment du sous-titre de l'ouvrage : « Los veinte años de una Española » *(Les vingt ans d'une Espagnole*).

[11] On peut décrire les indices du *régime de généricité auctoriale*, en tant que « somme de choix souvent intentionnels de positionnements [de l'auteur], à un moment donné d'une histoire sociale et discursive, à l'interférence de « facteurs linguistiques, littéraires et culturels » (Adam et Heidmann 2006 : 24).

[12] Il ne s'agit pas d'un champ discursif totalement vierge, la thématique du délire court du *daimon* socratique, jusqu'au texte consacré à la schizophrénie de Deleuze et Guattari, en passant par l'importance du délire dionysiaque chez Nietzsche. Cette typologie discursive prend ici un sens particulier dans le contexte de la (r)écriture d'une tragédie athénienne, spectacle placé sous l'égide du dieu Dionysos, divinité de l'ambivalence et du délire.

l'étymologie du terme latin, le latin *delirium*, de *delirare*, qui signifie « proprement sortir du sillon », puisque « la terre évoque le réel et ses contraintes, le labour énonce le travail efficace et socialisé. S'en écarter, c'est délirer, être fou » (DESHAIES, « DÉLIRE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], sans pagination). Pour une philosophe, il n'est pas anodin de placer le propos de son personnage sous le signe du délire, la philosophe se devant d'être l'amie de la sagesse, celle-ci se comprenant traditionnellement comme une exploration rationnelle du monde et de ses phénomènes. Le délire marque sa distance face au discours philosophique moderne, en lui proposant une autre façon de *faire sens*. Une quête de vérité qui, contrairement à celle de Descartes, - brandi chez Zambrano comme le symbole du plus pur rationalisme -, va chercher « ce qui, dans sa palpitation obscure, crée de la clarté », plutôt que « ce qui se distingue clairement » (Zambrano, *Senderos*, 1986 : 18). Le terme *delirio* reflète donc un projet discursif « à la recherche d'une forme nouvelle et d'un ton adéquat à sa propre méditation » et dans lequel « réflexion philosophique et recréation théâtrale s'épousent afin d'atteindre une vérité difficile d'accès, la vérité sur le destin d'Antigone » (Allaigre 2000 : 137). Cette recherche générique s'inscrit dans la démarche d'une philosophe soucieuse de réconcilier philosophie et littérature et de revivifier la pensée occidentale.

Constitué par le discours d'Antigone dans la seconde partie fictionnelle, ce délire (*delirio*) est non seulement annoncé par l'instance philosophique du prologue, mais également présenté par lui comme un discours de valeur, un discours devant être entendu. Ce discours délirant est pourtant présenté comme légitime par la scénographie, puisqu'il serait digne d'être écouté et retranscrit « le plus fidèlement possible » *(lo más fielmente possible* ; 27), sans que la démarche paraisse pour autant « étrange » (*extraño* ; 27). La scénographie insiste sur l'importance d'une adresse, au sens énonciatif, d'un message destiné à un interlocuteur et dont le contenu est significatif, puisqu'il devient porteur d'un message à transmettre.Le prologue met à la fois l'accent sur le destinateur potentiel de la parole qu'il dispense et son intérêt subjectif et personnel à relayer un tel discours. Par rapport à la version postérieure, on note, bien que cela reste dans le cadre d'un discours objectif, la forte présence d'un substrat énonciatif. Dans cette version, le degré d'investissement subjectif s'avère plus important que dans celle publiée dans la *Revue de Occidente*. La scénographie de transmission présente dans la version d'octobre et l'empathie qu'elle présuppose marquent en quelque sorte l'apothéose de cette opération de re-subjectivation de l'énonciation par rapport à la version qui la précède. Elle permet de faire en même temps le lien entre prologue et seconde partie, discours philosophique et discours fictionnel. En se mettant à l'écoute de cette parole délirante, la voix philosophique prend en quelque sorte le contre-pied d'une posture philosophique « classique », qui se mettait à l'écoute de la raison. Elle réactive également une autre construction imaginaire de la transmission philosophique par le biais du délire, qui

insiste sur son inspiration poétique et mystique.

3. Le délire : un discours d'outre-tombe

La mise en scène d'un discours délirant, au seuil de la mort, entre en résonance, avec l'interdiscours des intellectuels espagnols en exil et présente de nombreuses accointances avec des thématiques développées dans d'autres ouvrages de la philosophe[13]. Ce type de parole particulière appelle un espace de parole tout aussi singulier. Il exprime une position d'entre-deux puisque Antigone ne se trouve « ni dans la vie ni dans la mort » (30). Cette thématique du délire a une pertinence philosophique particulière au moment de l'énonciation, temps troublés dans lesquels on est amené à faire le procès d'une raison jugée absolutiste[14]. Le délire, cette parole minorée, cette parole de fou à qui l'on doit faire confiance dès lors, dit Zambrano, que « la raison occidentale offre sa méthode à l'horreur » (*la razón occidental que al horror ofrece su método* ; 20). Cette parole d'outre-tombe, lancée depuis le tombeau, possède le statut de *testimonio* (*témoignage*), tel que le décrit Zambrano dans son essai, *La agonia de Europa*, car il correspond, « à cet instant où la flamme lance sa clarté ultime, comme venue d'un autre monde ». Écriture du désastre[15], cette idée de parole posthume prononcée dans une « situation-limite », pour reprendre le terme de Karl Jaspers, répond, à l'époque de la publication de *La tumba*, à un discours que l'on trouve dans les textes des Espagnols exilés. Ce discours forme ce que Dominique Maingueneau identifie en tant qu'« interdiscours » (Maingueneau 1987 : 83)[16].

José Luis Mora García a montré le soin apporté par le régime franquiste à bâillonner la voix des intellectuels exilés, les coupant de leur pays, certes, mais plus encore de leur auditoire, de leur tribune, de tout ce qui faisait leur appartenance à

---

[13] Voir par exemple *La agonia de Europa* (1945) ; *La confesión. género literario* (1943) ; « Una voz que sale del silencio : confesiones de una desterrada » (1940) ; *Los Bienaventurados* (1990).

[14] On trouve chez Zambrano une réaction analogue à celle de Theodor Adorno, lorsqu'il met en avant une raison dialectique, considérée comme une saine déraison par rapport à la raison totalitaire.

[15] Le texte continue en ces termes, « On s'exprime alors avec plus de courage et de détermination parce qu'on n'espère rien dans l'immédiat, parce que l'immédiateté a disparu, mais non notre capacité à ressentir qui nous enracine en lui. Et c'est ainsi que nous imaginons, nous les êtres mortels, les premiers instants de la mort : être irrémédiablement, absolument séparés d'avec ce qui constitue encore notre vie. (Zambrano, *La agonia de Europa*, 1945a : 4)

[16] Il semble que les intellectuels espagnols se répondent dans les différentes revues publiées en exil, jusqu'à former un interdiscours. Le premier numéro paru en 1940 de *España peregrina,* revue importante pour la dissidence, montre la mise en place d'une rubrique *d'hispanisme militant,* qui s'intitule *Memorias de ultratumba,* un titre dont aurait pu s'inspirer Zambrano pour ses ouvrages consacrés à Antigone. L'étude de la co-textualité de *Delirio* s'avère à ce titre intéressante. Ce texte trouve sa place dans la revue cubaine *Orígenes* après un texte bref de Lino Novás Calvo, intitulé, « El cuarto de morir » (*La chambre du mourir*) ainsi qu'un poème de Juan Ramón Jiménez, figure de la dissidence poétique face au régime franquiste. Dans une autre revue cubaine, María Zambrano a d'ailleurs publié quelques années auparavant un texte intitulé, « Las catacumbas » *(Revista de Las Habana,* en J.L. Arcos (ed.), tout comme un autre article en italien, « Epoche di catacumbe » (1960). L'exploration de cet interdiscours devrait faire l'objet d'une recherche bien plus approfondie. Il ne nous est malheureusement pas possible de la mener à bien dans le cadre strict de cette recherche.

leur communauté (2016b). « L'exil ayant comme conséquence », comme le rappelle Arial Sanzana de « nier l'identité et l'appartenance des exilés au corps social national » (2013 : 122). L'ostracisme est d'autant plus douloureux pour ceux qui ont participé à la mise en place de ce corps social dans l'entreprise républicaine précédant la Guerre Civile. María Zambrano n'a échappé ni à l'exil ni à la censure, elle, dont la majorité des œuvres ont été publiées à l'étranger et depuis l'étranger. Or, l'exil, s'apparente à « un substitut de la mort physique qui implique l'instauration d'une mort civile… » (2013 : 122). On trouve une lecture similaire retrouve dans la bouche de l'héroïne : « Tout devient pesant sous le joug des vainqueurs, tout se transforme en faute, en toile de sépulcre. Tous en viennent à être des enterrés vivants, ceux qui continuent à être vivants, ceux qui ne le sont plus, qui comme eux se décrètent de pierre » (*Todo se vuelve pesado bajo los vencedores, todo se convierte en culpa, en losa de sepulcro. Todos vienen a ser sepultados vivos, los que han seguidos vivos, los que no se han vueltos, tal como ellos decretan, de piedra* ; 64-65).

La scénographie d'écoute que *La tumba* forge pour faire entendre le dernier discours qu'Antigone prononce aux confins de sa mort ne peut, dans ce contexte, être anodine. Dans le modèle scénographique d'un premier interlocuteur qui, non seulement écoute le délire, mais prend soin d'en transcrire fidèlement le contenu, le lecteur est invité à prêter l'oreille à ce discours *a priori* désespéré et dans un sens inutile, puisqu'il n'est pas parvenu à empêcher le conflit. La thématisation de la difficulté de la communication, constante dans la seconde partie, l'incitera à réfléchir aux conditions de possibilité de ce discours. Dans la seconde partie du texte, la réception de la parole et la question de l'adresse demeurent toujours problématiques et constituent un nœud sémantique important. Le souhait exprimé par le « tyran » (*tirano*) du texte est, à l'instar du régime franquiste, dit-il à Antigone, « ne plus [l]'entendre » (300). Le pont semble facile à jeter entre la situation concrète d'énonciation de la philosophe, condamnée au silence dans son pays, et la thématisation de la prise de parole de son personnage Antigone dans ce texte. Il y a dans ce texte une sorte d'injonction à la parole, une obligation morale que l'on retrouve par exemple dans la bouche des créateurs de la « Junte pour la culture espagnole », formée d'intellectuels exilés dans une situation qui ne permet pas, selon leur manifeste, que « les hommes dignes de ce nom puissent demeurer en silence » (*los hombres dignos de su nombre puedan permanecer en silencio*) (*España Peregrina*, n°1, 1940 : 4). Dans ces conditions, la résignation, l'abandon, le silence ne sont pas des choix possibles. Et « en cette heure de tragédie », la prise de parole se fait alors sentir, selon Zambrano, comme une « nécessité » (*necessidad*), « lorsqu'on n'est pas disposé à abdiquer la condition d'homme » (*Senderos* : 33).

4. Renforcement de la scénographie dans les éditions ultérieures de ‘‘La tumba’’

Les ajouts péritextuels de la réédition de *La tumba* dans le recueil *Senderos* complèteront cette scénographie. On trouve dans la Préface de cet ouvrage :

> Antígona me hablaba con naturalidad tanta, que tardé algún tiempo en reconocer que era ella, Antígona, la que me estaba hablando. (Zambrano 1987 : 8)
>
> *Antigone me parlait avec tant de naturel que je mis un certain temps à reconnaître que c'était elle, Antigone, qui me parlait.*

Grâce à une mise en scène de transmission, le prologue et la préface attestent symboliquement de la véracité du discours qui suivra. L'instance narrative du prologue se transforme aux yeux du lecteur en simple transcripteur des paroles du personnage, suivant un subterfuge narratif classique. Une autre modalité vient renforcer ce dispositif, le parallèle biographique que la philosophe établit entre elle-même et la figure mythologique (toujours dans la *Préface*) :

> No la forcé a que me diera su nombre, caí a solas en la cuenta de que era ella, Antígona, de quien yo me tenía por hermana y hermana de mi hermana que entonces vivía y ella era la que me hablaba que entonces vivía y ella era la que me hablaba ; no diría yo la voz de la sangre, porque no se trata de sangre sino de espíritu que decide, que se hace a través de la sangre derramada históricamente en destino insoslayable que las dos apuramos. (Zambrano 1987 : 8)
>
> *Je ne l'obligeai pas à me dire son nom, je compris que c'était elle, Antigone, dont je me tenais pour la sœur autant que ma sœur qui était encore en vie et que c'était elle qui me parlait ; je ne dirais pas la voix du sang mais d'esprit qui décide, qui à travers le sang historiquement versé se transforme en un destin inévitable que nous avons toutes deux vécu jusqu'au bout.*

Dans cet extrait, le lien symbolique établi ne repose toutefois plus uniquement sur la transmission orale, mais aussi sur une empathie entre l'instance narrative et le personnage, tous deux représentés comme des victimes sacrificielles de l'histoire. Tous ces éléments fictionnels attestent de l'authenticité du discours à venir et conduisent naturellement le lecteur de la *Préface* jusqu'au syntagme qui commence le Prologue : « En verdad » (*En vérité*) (Zambrano 1967b : 3), que nous avons déjà commenté. Dans *La tumba*, l'appareil péritextuel et plus particulièrement le Prologue participent donc à avaliser le délire à venir.

5. Un temps à soi : étude de la chronographie zambranienne

Si la *scénographie* de transmission, déjà évoquée, apparaît comme un procédé littéraire courant, d'où son effet validant[17], le texte présente un second dispositif plus inhabituel, de type argumentatif. *La tumba* met en place un résonnement *a priori*, jeu

[17] A ce sujet, voir Maingueneau 2004 : 193.

subtil de réponses à la tragédie sophocléenne. Déjà dans la Préface, on trouve :

> Recuerdo, indeleblemente, las primeras palabras que el oído me sonaron de ella : "nacida para el amor he sido devorada por la piedad". (Zambrano 1987 : 8)
>
> *J'ai un souvenir ineffaçable de ses premières paroles qui résonnèrent à mes oreilles : "Née pour l'amour, j'ai été dévorée par la piété".*

Il reste alors à la philosophe à prouver dans ce prologue, dont elle fait un espace réflexif, la pertinence de ses propres aménagements narratifs. L'argumentaire qu'elle y dévoile passe par une relecture personnelle de la pièce de Sophocle et de son genre, la tragédie athénienne. Celui-ci s'appuie tout d'abord sur la contestation d'un élément particulier de cette œuvre :

> Mas ¿podía Antígona darse la muerte, ella que no había dispuesto nunca de su vida? No tuvo siquiera tiempo para reparar en sí misma. (Zambrano 1967b : 3)
>
> *[Mais] Antigone pouvait-elle se donner la mort, elle qui n'avait jamais disposé de sa vie? Elle [n'eût pas même] le temps de prêter attention à elle.*

L'Antigone de *La tumba* se serait depuis toujours consacrée aux autres. L'écrivaine convoque dans son dialogue avec Sophocle d'autres textes, mobilisant une intertextualité plus riche, afin d'appuyer plus sûrement son propos :

> Despertada de su sueño de niña por el error de su padre y el suicidio de la madre, por la anomalía de su origen, por el exilio, obligada a servir de guía al padre ciego, rey-mendigo, inocente- culpable, hubo de entrar en la plenitud de la conciencia. (Zambrano 1967b : 3)
>
> *Réveillée de son sommeil d'enfant par la faute de son père et le suicide de sa mère, par l'anomalie de son origine, par l'exil, obligée de servir de guide à son père aveugle, roi-mendiant, innocent- coupable, elle a dû entrer dans la plénitude de la conscience.*

Les protagonistes de la tragédie athénienne étaient représentés sous la facette d'une seule action, qui devait trouver sa résolution en l'espace de la représentation. Zambrano offre au contraire à son personnage un espace diégétique plus long. Convoquant une tradition littéraire élargie, le prologue dessine un portrait *sur la durée* de l'héroïne, ce qui offre à l'auteure la possibilité de développer des thématiques qui lui sont chères comme l'exil ou la guerre civile. Cela a pour effet d'exacerber l'altruisme d'Antigone.

Comme le précise Dominique Maingueneau, la scénographie possède des liens étroits à la représentation de l'espace spatio-temporel, puisque c'est en elle que « se valident les statuts d'énonciateurs et de co-énonciateurs, mais aussi de l'espace (*topographie*) et du temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation » (2004a : 192). Le prologue pose la nécessité d'offrir à ce personnage un temps additionnel. Ce *temps à soi* devrait alors permettre à l'héroïne de se réaliser en tant qu'individu, elle qui a littéralement grandi dans le conflit tragique « comme une larve dans son cocon » (*como una larva en su capullo,* 3). Le temps (en tant que

durée diégétique) est présenté ici comme le facteur d'une évolution possible du personnage, élément primordial dans une perspective générique :

> Entre todos les protagonistas de la Tragedia griega, la muchacha Antígona es aquella en quien se muestra con mayor pureza y más visiblemente, la trascendencia propio del genero. Mas a cambio de ello le fue necesario el tiempo - el que se le dio y otro más. (Zambrano 1967b : 4)
>
> *Parmi tous les protagonistes de la Tragédie grecque, la jeune Antigone est celle en qui apparaît, avec la plus grande pureté et le plus visiblement, la transcendance propre au genre. Mais en échange, elle a eu besoin de temps – celui qu'on lui a donné et un peu plus encore.*

Le temps *déjà octroyé* semble faire allusion aux séquences de vie explorées successivement dans les tragédies de Sophocle et que le prologue vient d'évoquer. Le temps *à venir* serait celui que prétend lui concéder la (r)écriture zambranienne et qui permettrait à l'héroïne une transformation digne de celle qu'a connue Œdipe, son père. Le prologue insiste : « Había de dársele también tiempo. Y más que muerte, tránsito. Tiempo para deshacer el nudo de las entrañas familiares, para apurar el proceso trágico en sus diversas dimensiones ; 8 » (*On devait lui donner du temps. Et plus que la mort, le passage. Du temps pour défaire le nœud des entrailles familiales, pour purifier le processus tragique dans ses diverses dimensions)*. Par le biais d'une relecture des enjeux du genre tragique, influencée notamment par celle proposée dans *La Phénoménologie de l'Esprit* par Hegel, le texte liminaire justifie ensuite l'octroi d'un temps additionnel par la volonté de "parfaire" le conflit tragique pour qu'il devienne Tragédie :

> Pues que el conflicto trágico no alcanzaría a serlo, a ingresar en la categoría de la tragedia, si consistiera solamente en una destrucción ; si de la destrucción no se desprendiera algo que la sobrepasa, que la rescata. Y de no suceder así, la Tragedia sería nada más que el relato de una catástrofe o de una serie de ellas, en el cual, a lo más, se ejemplifica el hundimiento de un aspecto de la condición humana o de toda elle. Un relato que no hubiese alcanzado existencia poética, a no ser que fuera un inacabable llanto, una lamentación sin fin y sin finalidad, si es que no iba a desembocar en la Elegía – lo que es ya otra categoría poética. (Zambrano 1967b : 3)
>
> *Car le conflit n'accéderait pas au tragique, au genre tragique, s'il ne considérait qu'en une destruction ; si de la destruction ne se dégageait quelque chose qui la dépasse, qui la rachète. Et s'il n'en était pas ainsi, la Tragédie serait simplement le récit d'une catastrophe, ou d'une série d'entre elles, illustrant tout au plus l'effondrement d'un aspect de la condition humaine, ou de sa totalité. Un récit qui n'aurait pas atteint à une existence poétique, sauf à être une complainte éternelle, une lamentation sans fin et sans finalité, sauf à aboutir à l'Elégie – laquelle est déjà une autre expression poétique.*

La (r)écriture de la philosophe va au contraire s'employer à sortir de la lamentation, afin de construire un espace futur propice au penser ensemble. Celui-ci pourra éclore après que la catastrophe et ses conséquences aient été dénouées par le dialogue et sa représentation.

Le prologue ayant posé les jalons argumentatifs de la narration à venir, l'œuvre

peut alors amorcer divers changements. On assiste au déplacement de la scène tragique vers un nouvel espace d'énonciation, circonscrit par « un espace et un temps dramatique singulier, situation intermédiaire entre la vie et la mort dans lesquels se situe le personnage, seul avec ses souvenirs » [Nous traduisons] (Azcue 2009 : 37). *La tumba* quitte la sphère de la performance et de l'affrontement tragique et marque clairement sa distance face à la pièce sophocléenne. La (r)écriture focalise sa diégèse sur un événement jamais représenté sur la scène antique, la mort du protagoniste, ce qui ne demeure pas sans conséquence : « Si le tombeau s'inscrit dans le titre de l'œuvre comme l'élément essentiel, c'est qu'il est le lieu de l'écart entre le modèle sophocléen et l'œuvre de María Zambrano, le lieu où s'enracine la réflexion » (Allaire 2004 : 138).

On observe ensuite divers réaménagements de l'intrigue qui serviront le projet discursif de cette (r)écriture. La première réside dans le manque d'intérêt porté à Créon. Dans la tragédie athénienne, cette figure formait le pendant nécessaire à celle d'Antigone. La pièce de Sophocle reposait sur le destin croisé de ces personnages, tous deux incapables de se soumettre aux lois de la cité. La place centrale de la scène qui oppose Créon à la jeune fille atteste de l'importance de ce personnage dans un grand nombre des (r)écritures. Or, le prologue de *La tumba,* s'il fait allusion à cet affrontement, ne rattache plus explicitement cet épisode à Créon :

> Y sólo entonces [...] quedase para siemper de manifiesto la diferencia entre la ley de los hombres, la de los dioses y la ley verdadera que se cierne sobre ellas : la ley por encima de los dioses y de los hombres, más antigua que ellos, y de la que ellos solamente son profecía diáfana, como en Antígona, o en deformada imagen como en toda forma de poder que a ella no se pliegue. (Zambrano 1967b : 26-27)
>
> *Et à cet instant seulement [...] qu'apparût à jamais la différence entre la loi des hommes, celle des dieux et la loi véritable qui plane sur elles : la loi au-dessus des dieux et des hommes, plus ancienne qu'eux, et dont ils ne sont que la prophétie diaphane, comme dans Antigone, ou l'image déformée comme dans toute forme de pouvoir qui ne se soumet pas à elle.*

Si Zambrano répond à ce qui forme désormais un horizon d'attente chez les lecteurs, en évoquant dans son prologue la fameuse scène des lois, elle le fait toutefois sans faire de mention explicite à Créon. Cela répond à la logique générale du prologue qui n'évoque ce personnage qu'indirectement par le terme de « tyran » (*tirano*). Dans cet extrait se mettent en place à la fois un dialogue intertextuel (ce passage répond clairement à Sophocle) et une prise de distance face à ce modèle. Dans le deuxième épisode de la tragédie sophocléenne, la distinction entre la loi des hommes et celle des dieux se dégageait du débat mené par Antigone et Créon. Cette prise de conscience est désormais l'apanage de la seule Antigone chez Zambrano, puisqu'elle a lieu *après* la mise au tombeau. Le texte moderne introduit en outre une seconde distorsion, postulant l'existence d'une troisième loi, qui transcenderait à la fois la loi des hommes et celle des dieux. Dans cette absence d'intérêt que montre le

prologue face au personnage de Créon réside une clé de lecture pour la suite du texte. Dans la partie fictionnelle, la visite de Créon à l'héroïne, vestige de la dynamique tragique sophocléenne, est une des rencontres les plus courtes. Elle ne possède que peu d'impact sur la suite du récit. A cette occasion, le tyran invite la jeune fille à quitter sa tombe :

> CREON — Antígona, tienes tiempo aún, mira, mira el Sol : se está yendo.
> ANTIGONA — Ese Sol no es ya el mío. Síguele tú. (Zambrano 1967b : 79)
>
> *CREON — Antigone, il est temps encore, regarde, regarde le Soleil : Il s'en va.*
> *ANTIGONE — Ce soleil n'est plus le mien. Suis-le toi.*

Les considérations et arguments du tyran semblent donc appartenir à un temps suranné, révolu pour l'héroïne. La figure de Créon reste quant à elle ancrée dans le temps tragique du conflit et demeure pour cela exclu de la véritable entreprise de *catabase* effectuée par Antigone.

María Zambrano a inventé un autre destin à son Antigone. Par l'expression de ses regrets face à sa vie non vécue, la jeune fille semble se réapproprier son existence. Son sacrifice chanté et consenti avec amour, devient alors vivifiant et rachète les fautes tragiques en leur donnant un sens. *La tumba de Antígona* explore une voix poétique nouvelle, à la fonction révélatrice, celle du *delirio.* Devenue « aurore de la conscience », l'Antigone zambranienne nous tend alors un miroir de justice (*speculum justitiae)* dans lequel l'histoire se regarde. Car c'est à travers un regard rétrospectif, un regard en miroir, que le destin malheureux de cette Antigone trouve une résolution créative à ces faits de l'histoire « qui finissent par révéler leur sens très tard, c'est-à-dire quand on n'y peut plus rien, même en rêve, quand il est devenu impossible de reculer ; » (*acaban arrojando su sentido muy tarde, es decir, cuando ya no hay remedio, cuando no se podría dar un paso atrás, ni tan siquiera en sueños ;* Zambrano 1986 : 8). Paradoxalement, c'est à travers son Antigone sacrifiée que la philosophe crée la base d'une reconstruction possible et commune pour sa cité rêvée, celle de la fraternité.

6. La topographie : étude de la descente au tombeau

Ce discours va principalement nous intéresser ici en tant que réponse adressée à la tragédie sophocléenne. Cette descente au tombeau, au centre du texte zambranien, explore un non-dit de la tragédie antique. La (r)écriture débute en quelque sorte là où s'arrête le destin de l'héroïne tragique, reprenant là où le spectateur la quittait dans la pièce. Le prologue répond précisément aux vers de Sophocle « εἰς θανόντων ἔρχομαι κατασκαφάς. » (*Je descends vivante chez les morts*), puisque chez Zambrano, Antigone doit à son tour, « bajar entre los muertos, viva » (*descendre entre les morts, vivante ;* 3). Le discours accentue l'horreur de la situation, en isolant syntaxiquement le qualificatif qui la présente, *vivante,* et donc étrangère au monde prêt à l'accueillir.

Ce premier parallèle met en exergue « la (re)configuration compositionnelle »[18] de l'intertexte ancien, engagée par la (r)écriture. Peu intéressée par le personnage de Créon, la (r)écriture zambranienne s'éloigne de la structure de la pièce antique qui, au moment où la jeune fille condamnée sortait de scène, représentait les malheurs du tyran. *La tumba* se concentre au contraire sur le sort d'Antigone et son action fait immédiatement suite au chant de sortie d'Antigone chez Sophocle. Expression d'une grande émotion dans la pièce tragique, le chant de l'héroïne (*kommos*) reste le seul instant où dans la pièce, la jeune fille ne se dédie pas à l'action ou à la confrontation avec d'autres personnages. L'héroïne s'apitoie sur son sort et fait le bilan sous forme poétique de son court passage sur terre.

Véritable charnière dans la tragédie, ce *kommos* définit pour la philosophe espagnole la véritable « vocation d'Antigone » (*vocación de Antígona*, 24). À cet instant s'actualise « la vie non vécue d'Antigone elle-même, dont la virtualité ne devint réalité que dans les pleurs, sur le chemin du tombeau » (*la vida no vivida de la propia Antígona, cuya posibilidad sólo se actualizó en el llanto, camino del sepucro,* 4). Dans ce rituel de mise au tombeau que l'héroïne effectue pour elle-même : « se révèle la vocation véritable et plus profonde d'Antigone à être la jeune fille aux "enfers", ceux-là mêmes sur lesquels s'élève la cité » (*Se revela así la verdadera y más honda condición de Antígona de ser la doncella sacrificada a los "inferos", sobre los que se alza la cuidad*, 4). Dans ce temps supplémentaire, qui s'oppose à l'urgence de la résolution tragique et à la succession de catastrophes présentées sur scène, se dessine le projet discursif et générique de cette (r)écriture centrée sur Antigone :

> Se presenta entonces la tragedia propia de ella, de Antígona en este su segundo nacimiento que coincide no con su muerte, sinon con ser enterrada viva [...]. (Zambrano 1967b : 18)
>
> *Alors commence la tragédie personnelle d'Antigone, avec cette seconde naissance qui coïncide non pas avec sa mort, mais avec son ensevelissement [...].*

Dans la seconde partie narrative, *La tumba* se rattache à d'autres intertextes comme les grands récits de descente aux Enfers. Le texte moderne renouvelle ainsi en l'élargissant la perspective sophocléenne. Quittant la temporalité tragique et son conflit, le texte de Zambrano se concentre désormais sur l'après. Il devient éminemment réflexif, puisque son héroïne s'interroge sur son passé et sur les relations qu'elle a entretenues avec ses proches. Pour se faire, elle se rend dans un lieu souterrain, mentionné dès le prologue : les *Inferos*. Traduit en français par les « enfers », le terme « inferos » apparaît en italique dans le texte original. Néologisme formé par Zambrano l'expression a été formée sur le modèle latin « infiernos » mais ne lui est évidemment pas équivalent, puisqu'il est à la fois enfer et purgatoire, « berceau » (*cuna* ; 29) et tombeau (*tumba* ; 29). Cette (re)configuration topographique

[18] Nous renvoyons à la définition donnée dans notre introduction, cf supra p.6.

n'est pas sans évoquer la *catabase*, cette entreprise de descente aux enfers, racontée dans nombre de textes éminents et bien connus de la philosophe. On peut voir certains parallèles avec ces œuvres. L'Antigone de Zambrano tout comme Énée chez Virgile, évolue dans un jeu de clair obscur. Tout comme lui, elle « est sans cesse tourné[e] vers son passé, vers la cité détruite » (Deproost 2002) Les révélations faites à la jeune fille sont tributaires d'un sacrifice préalable, tout comme dans les intertextes antiques. Mais alors que dans *L'Odyssée*[19] et *L'Énéide*, les protagonistes sacrifient du bétail lors de leur descente, Antigone s'offre elle-même comme victime sacrificielle et devient le bouc émissaire[20] qui doit expier les fautes de la cité. La particularité de ce sacrifice chez la philosophe, rapprochera *La tumba* des textes bibliques et hagiographiques.

Antigone croise dans ce monde souterrain, tour à tour des *sueños* (songes) et des *sombras* (ombres). L'essence immatérielle de ces personnages rappelle les êtres fantomatiques, croisés au hasard chez Virgile ou Homère. Ce temps intermédiaire lors duquel l'héroïne demeure « ni dans la vie, ni dans la mort », lui permet une sorte de connaissance par la rencontre avec les morts (νέκυια). Le dialogue avec ces curieuses entités lui délivre un savoir à la fois rétrospectif (sur sa famille et sa cité) et prospectif (sur la possibilité d'une cité nouvelle), tout comme Énée dans *L'Énéide*. Néanmoins, par son sacrifice et par le processus dialogique mis en place, la jeune fille est elle-même dans un deuxième temps, source de savoir pour les personnages-ombres qu'elle rencontre. Brandissant le *speculum justitiae* de la Vierge Marie, elle sert alors de catalyseur heuristique : elle offre alors à ceux qui demeurent « enfermés dans le cercle magique de la fatalité –du destin, le temps de la lumière » (*encerrados en el círculo mágico de la fatalidad- destino el tiempo de la luz* ; 25). Imprégnée par la fréquentation des textes antiques, Zambrano revisite ces épisodes à sa manière, leur ajoutant certains éléments empruntés à l'exégèse catholique. Elle affiche d'ailleurs dès le prologue le procédé de (re)configuration par la création du néologisme *ínferos*.

A l'image des grands héros antiques et du poète Dante, Antigone est appelée après avoir accompli sa catabase, à quitter la terre, « pur[e] et tout[e] prêt[e] à monter aux étoiles » (*pur[a] e dispost[a] a salire alle stelle)*[21]. Ce voyage rituel aux enfers s'avère nécessaire, puisqu'avec l'amour il demeure pour la philosophe la voie qui « éclaire la naissance de la conscience » (*quien alumbra el nacimiento de la conciencia* ; 6). Suivant le principe des récits initiatiques, ce parcours dans les limbes s'apparente à une descente dans l'intériorité et la conscience de la jeune fille,

---

[19] στεῖραν βοῦν *(génisse stérile) (un bélier tout noir) (un agneau et une brebis noire)* (Odyssée, Chant 10, vers 520-526) et chez Virgile : *nigras pecudes (des brebis noires)* (*L'Énéide*, livre 6, vers 153).
[20] Nous revenons sur cette logique sacrificielle et sa signification dans le chapitre VIII.
[21] Il s'agit des derniers vers du *Purgatoire* de la *Divine comédie* (Dante XXXIII, 142-145) traduits ainsi par J. Risset : « pur et tout prêt à monter aux étoiles » (Dante 205 : 310) et que le prologue de *La tumba* reprend et féminise pour l'appliquer à son héroïne (cf Zambrano 1967 : 9).

occasion pour elle de plusieurs découvertes :

> Antígona entró en su tumba, según Sófocles, lamentado sus nupcias no habidas. Entra delirando [...]. Supo entonces que no se le habían consentido las humanas nupcias porque había sido, desde que nació, devorada por el abismo de la familia, por los infiernos de la cuidad. Y entonces se desatan al par su llanto y su delirio. (26-27)
>
> *Antigone entra dans sa tombe, selon Sophocle, en se lamentant sur ses noces non consommées. Elle y entre en délirant. [...] Elle sut alors qu'il ne lui avait pas été permis d'avoir des noces humaines parce qu'elle avait été, dès sa naissance, dévorée par l'abîme de la famille, par les enfers de la cité. Alors se déchaînent à la fois ses larmes et son délire.*

Le temps octroyé à Antigone possède à la fois un caractère initiatique et rituel. Durant cette période, elle a appris à « se connaît[re], et avant même de se connaître [de], se sent[ir], telle qu'elle est » (*se conoce, y aun antes se siente como lo que es ;* 18). Forte de cette sagesse intérieure et pratique où l'héroïne doit sentir et souffrir pour connaître[22], la jeune fille est alors appelée à transmettre ce savoir.

[22] Sur les différents types de savoirs chez Zambrano, voir l'étude de L. M. Pino Campos 2013.

V. LA VOIX DE LA CONCORDANCE DANS ‘‘ANTIGONE’’ DE BAUCHAU

1. Transfictionnalité et cycle thébain : la pertinence d’une œuvre qui se déploie

Dans le chapitre consacré à la scène générique, nous avons montré que le roman de Bauchau intègre divers rythmes et tonalités appartenant à plusieurs genres (roman, tragédie, théâtre). Nous avons analysé la manière dont le roman joue sur l’entrecroisement de différents types de romans. Nous allons plus précisément ici nous intéresser à la « scène de parole »[23], que le récit construit, pour voir comment celle-ci s’inscrit dans un projet générique complexe. Nous étudierons la façon dont la scène de parole se tisse, non seulement au niveau de la singularité de l’énonciation, mais également à travers la force d’un univers fictionnel, qui déborde la limite d’un seul texte. Ce processus de légitimation de l’œuvre s’engage dans un va-et-vient réciproque :

> L’œuvre se légitime en traçant une boucle, donne à voir au lecteur un monde tel qu’il appelle la scénographie même qui le pose, et nulle autre : à travers ce qu’elle dit, le monde qu’elle représente, il lui faut justifier tacitement cette scénographie qu’elle impose d’entrée. Car toute œuvre, par son déploiement même, prétend instituer la situation qui la rend pertinente. (Maingueneau 2004b : 192-193)

Afin de procéder à l’humanisation de son personnage, le roman de Bauchau met en place des procédés d’écritures particuliers. Ceux-ci doivent permettre de retranscrire l’éveil de l’héroïne, l’exploration de son être au monde dans son rapport aux autres et à l’inconscient. Cette complexité ne peut pour l’auteur être atteinte que dans une représentation qui s’inscrit dans la lenteur et dans la durée. Elle trouve son illustration dans la rédaction d’un « cycle », nommé « cycle thébain » ou « cycle mythologique » par la critique, dans lequel les personnages principaux reviennent d’un ouvrage à l’autre. Dans les textes en prose, la figure d’Antigone apparaît pour la première fois dans *Œdipe sur la route*, comme nous l’avons déjà mentionné. Le premier de ces récits raconte l’errance et la vie de paria, que mènent l’ex-roi de Thèbes et sa fille après leur exclusion de la ville, suite à l’inceste commis par Œdipe. Le texte prend cet ostracisme et l’expérience qu’il induit pour principal thème. *Antigone*, publié quelques années plus tard, lui fait pendant, présentant le cheminement intérieur de l’héroïne de retour dans sa ville natale et le travail d’initiation amorcé précédemment. La jeune fille s’inscrit à la fois dans la lignée de l’initiation qu’elle a déjà connue avec Œdipe et dans la perspective de défis plus personnels, qui s’ouvrent à elle, sujet cette fois du troisième opus du cycle mythologique. Le personnage, secondaire dans le premier volume, semble avoir gagné, dans le roman qui porte désormais son nom, le statut de protagoniste principal. Comme le remarque l’auteur :

---

[23] Nous préférerons le terme de « scène de parole » à celui de « scénographie », - Dominique Maingueneau n’opérant, à notre sens, pas de réelle distinction entre les deux -. Nous n’utiliserons le terme de « scénographie » que lorsque le dispositif s’ajoute à un cadre énonciatif plus général et opère en trompe-l’œil, comme dans le cas de *La tumba de Antígona* et de sa mise en scène d’un délire.

« Je ne peux plus comprendre son courage [à Antigone] et sa résistance à Créon que comme la suite et l'accomplissement de son voyage avec Œdipe (Bauchau, *Jour après jour, Journal d'Œdipe* 2003 : 288-289). L'initiation, jugée constitutive par l'auteur, apparaît comme une composante à part entière du second roman, préalable posé dès la quatrième de couverture : « Et sans doute fallait-il un roman pour vraiment incarner les passions de la jeune mendiante qui, après avoir suivi son père, le roi aveugle, des années durant jusqu'au terme de son parcours, contre toute prudence prend le chemin de Thèbes avec l'espoir d'empêcher la guerre entre les fils de Jocaste, ses deux frères tant aimés » (1997 : quatrième de couverture).

Le choix de (ré)inventer une nouvelle fois Antigone s'inscrit alors dans la caractérisation d'un monde fictionnel très riche et comme en expansion. De l'univers romanesque déjà esquissé à l'occasion de la première (r)écriture mythologique, le personnage a acquis une densité préalable, sur laquelle s'appuie la seconde représentation. Développée par Richard Saint-Gelais, la notion de transfictionnalité, aide à problématiser cet enjeu. Il la décrit en ces termes : « phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel » (Saint-Gelais 2011 : 7)[24]. Ou plus succinctement : « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Entretien de Richard Saint-Gelais par Frank Wagner, s.p.). Si la transfictionnalité ne se substitue pas au dialogue intertextuel, elle permet néanmoins de décrire des phénomènes plus larges. Dans le cas de l'écrivain belge, la transfictionnalité permet de se saisir de certains éléments comme la présence du personnage dans les Journaux de l'écrivain[25], le fait de continuer à évoluer dans un même univers imaginaire déjà décrit dans *Œdipe sur la route* ou la récurrence de la figure d'Antigone dans différentes productions génériques variées (poèmes, pièces de théâtres, etc.). Le riche faisceau sémantique qui entoure la figure d'Antigone - chez Bauchau comme

[24] Richard Saint-Gelais souligne lui-même la proximité de la transfictionnalité avec d'autres modalités de la transtextualité : « La spécificité de la relation transfictionnelle, qui explique peut-être qu'on se soit penché sur elle un peu plus tardivement, tient à ce qu'elle s'établit à hauteur de fiction, de sorte que, si tout lien transfictionnel présuppose forcément une relation entre des textes, il tend en même temps à occulter cette relation au profit d'une continuité qui serait purement diégétique : l'ajout d'une nouvelle enquête de Holmes se donne moins comme un texte transformant ceux de Conan Doyle que comme une incursion dans une portion jusque-là inconnue de la vie du personnage » (Entretien de Richard Saint-Gelais par Frank Wagner, s.p.). Une conception qu'Henry Bauchau fait sienne quand il témoigne de sa pratique d'écriture, notamment par rapport à l'opus consacré à Diotime : « Après l'avoir fait paraître dans le cours du roman, j'ai eu besoin de savoir comment elle était devenue cette femme sereine et bienfaisante, et cette guérisseuse » (Bauchau *Cahiers 4*, 2000 : 12). L'auteur concède toutefois : « J'ai donc écrit sa jeunesse, puis je me suis rendu compte que c'était l'auteur qui avait besoin de connaître la jeunesse de Diotime et non le lecteur d'*Œdipe sur la route*. J'ai donc retiré - non sans angoisse - cet épisode du roman et j'en ai fait le récit *Diotime et les lions* » (*idem*).

[25] Les journaux de l'écrivain offrent un éclairage varié sur la genèse de l'œuvre en train de se faire, la vie des personnages dans la psyché du créateur ou encore le témoignage d'un processus d'écriture. Pour cette raison, les journaux participent au rayonnement et à l'herméneutique du texte.

chez Zambrano d'ailleurs- peut mobiliser cette notion de transfictionnalité de différentes manières. Le roman *Antigone* se présente à la fois comme une « suite autographe » d'*Œdipe sur la route,* une « suite allographe » par rapport à Sophocle, « avec modification d'une intrigue antérieure », ainsi qu'une « retraversée d'une diégèse dans une perspective différente », autant de cas de figure décrits par Richard St-Gelais (dans un entretien avec Frank Wagner, version électronique).

La naissance de ce que Richard St-Gelais nomme une « communauté fictionnelle » à l'effet de densification du personnage et favorise l'attachement de l'auteur comme du lecteur. Dans le cas de ces (r)écritures de Bauchau, le rapprochement avec l'idée générique d'un « cycle thébain », en tant qu'« ensembl[e] romanesqu[e] caractéris[é] par l'expansion de [son] univers fictionnel » (Besson 2002, version électronique) se défend tant du côté auctorial, éditorial que lectorial[26]. Ainsi, les « ouvrages satellites » qui accompagnent « l'aventure œdipienne », *L'Arbre fou*, sont ré-édités avec le sous-titre *Théâtre - récits - poèmes du cycle d'Œdipe et d'Antigone* (Bauchau, *L'Arbre fou* 1995a : quatrième de couverture). Richard Saint-Gelais insiste sur l'importance conjointe des instances auctoriale et lectoriale dans la construction de cette co-référence fictionnelle[27]. Il faut en outre, selon nous, prendre la mesure de l'empreinte éditoriale, en ce qui concerne la mise en livre en marché de ces textes, vus désormais comme un ensemble. Dès 1999, Actes Sud réédite, dans sa collection Babel, l'ensemble du cycle thébain sous la forme d'un coffret comprenant les trois opus (*Œdipe sur la route, Diotime et les lions, Antigone*). Fort de son succès éditorial et du moment clé que cela constitue dans la réception de l'œuvre bauchalienne[28], c'est sous l'égide d'*Antigone* que se place ce projet de réédition. Contre toute logique narrative et chronologique, l'opus consacré à la jeune fille constitue le premier volume. L'image choisie pour l'ensemble est celle de la couverture de la première édition d'*Antigone*, illustrée par Martine Colignon[29]. La réception lectoriale[30] se fait l'écho d'une telle conception, comme dans cet exemple, tiré d'un blog de lecture :

> Après son *Œdipe sur la route*, centré Œdipe et son périple mais aussi sur le couple Œdipe / Antigone, Henry Bauchau nous convie cette fois à suivre une aventure qui, tout en nous faisant croiser le destin de nombreux personnages, tourne autour d'un seul : Antigone. / Ce second volume de la

[26] Les exemples sont légion : on trouve sous la plume de Marc Quaghebeur l'idée du « grand œuvre mythique de Bauchau », de « cycle d'Œdipe, de Diotime et d'Antigone » (*Cahiers 4,* 2000 : 23). Myriam Watthee évoque quant à elle « l'aventure œdipienne » (Watthee 2000b : 37-38), tandis Eric Lasøe utilise l'expression « cycle grec » (2003 : 332-333).

[27] Il insiste en décrivant la transfictionnalité en tant que « complexité hétérogène de pratiques / pratiques d'écriture et de lecture » (Entretien avec Richard Saint-Gelais, version électronique, s.p.).

[28] À partir de là, les récompenses se multiplient, en 1990, le *Prix Triennal du roman* et le *Prix Antigone* pour *Œdipe sur la route* et en 1997, le *Prix Rossel* et le *Prix des Lycéens*, pour *Antigone*.

[29] Notons aussi que la couverture de la première édition Babel est reprise lors de la publication dans la même collection du *Journal d'Antigone*, indiquant la congruence éditoriale d'un tel ensemble.

[30] Avis de Madamedub, le 17 janvier 2013 http://www.babelio.com/livres/Bauchau-Antigone/37241

> trilogie que Bauchau consacre aux mythes antique (le troisième volume s'intitule *Diotime et les lions*) est la suite immédiate du premier : nous avions quitté Antigone avançant vers Thèbes accompagnée de Clios ; nous la retrouvons faisant ses adieux à son compagnon et retournant dans la ville maudite.

Du côté de la critique également, Antigone est lue et analysée en lien avec *Œdipe sur la route*. La réciproque, Œdipe relu au prisme d'Antigone, indique que cela dépasse la simple chronologie et englobe une problématique plus vaste de co-référenciation. Les trois opus font ainsi « monde », pourrait-on dire. Dans *Antigone*, l'auteur ré-inscrit son héroïne dans l'univers imaginaire du premier tome de la série mythologique. Cette co-référenciation s'appuie avant tout sur la récurrence des personnages. Elle met de l'avant leur participation à un même chronotope, cette Grèce intérieure de l'auteur, vécue dans son actualité. La cohérence transfictionnelle du cycle se justifie également par la participation à une même dynamique narrative, sous l'angle de l'initiation. Enfin, elle se construit au niveau du récit par la mise en place de renvois fréquents entre les ouvrages, qu'ils soient d'ordre narratif, poétique ou structurel.

Plus qu'une mise en place consciente d'un système, d'une œuvre architecturée, l'auteur insiste sur la nécessité de l'émancipation des personnages qui vivent leur vie... selon une conception par de nombreux auteurs, Marguerite Duras, Miguel de Unamuno, etc. L'écriture devient alors initiatique aussi pour le créateur :

> Au cours de cette longue entreprise, on voit, on dort, on rêve et on agit avec eux [les personnages]. Cette traversée commune du temps les modifie et nous transforme. Dans l'impressionnant vécu du roman, ils nous font entendre peu à peu ce qu'ils peuvent dire ou faire et c'est quand ils nous surprennent et nous dérangent dans ce que nous pensions être notre projet que nous sommes le plus dans leur vérité. Il s'agit alors pour le romancier de se retirer autant que possible et donner aux personnages toute leur place. (Bauchau entretien 1996 : 27)

La co-référenciation, partage d'un monde imaginaire et appartenance à la même communauté fictionnelle, se double chez les personnages du cycle bauchalien d'une proximité généalogique. La (r)écriture met l'accent sur le cheminement de son héroïne dans une configuration familiale singulière, cadre névrotique, qui dépasse la malédiction posée dans la tragédie de Sophocle. Les liens généalogiques et affectifs, ainsi que ce passé de plume, créés dans et par la fiction, deviendront des enjeux majeurs de la (r)écriture. Ils participent à faire « ressembler [la figure mythologique] à un être vivant » (Heidmann : conférence Centenaire Bauchau), tout comme l'analyse des motivations et blessures intérieures de l'ensemble du microcosme labdacide. La représentation du tissu familial est jugée constituante dans un paradigme influencé de manière générale par la pratique psychanalytique de l'auteur, qui lui avait « appris que les choses importantes se font lentement, par maturation et à partir des événements et des désirs de l'enfance », l'auteur estimant que ce point de vue « renouvelle les perspectives de la tragédie » (Bauchau 2000 : 12). Le projet s'avère amplifié par la (re)configuration romanesque et la fréquentation, dans la durée, du

personnage et de sa lignée, que permet ce choix[31].

Chez le romancier, l'effet de communauté fictionnelle, s'inscrit plus largement dans la lettre du texte, relevant d'une scène de parole particulière. La quête d'Antigone, présentée comme analogue à celle menée par son père dans le premier volume, place dès lors la jeune fille sous le double patronage d'Œdipe, à la fois père et pair dans l'œuvre du romancier : « Il est vrai qu'au fond *Œdipe sur la route* est plus un long poème qu'un véritable roman. Il a conditionné *Antigone*, où le récit est plus continu et plus près du roman » (Bauchau, *Dernier journal*, 2015 : 419). L'*incipit*, déjà, prend soin de rappeler la densité biographique du personnage. Les premières lignes, qui constituent une clé de lecture pour la suite de l'ouvrage, appuient cette idée. On y dénombre cinq occurrences des noms des parents d'Antigone (Œdipe et Jocaste), alors que la filiation incestueuse avait déjà été expliquée dans le péritexte par le biais de l'arbre généalogique des Labdacides. On y trouve encore la mention de Clios, protagoniste apparu dans *Œdipe sur la route*. Diverses allusions à l'expérience initiatique qu'Antigone a connue avec son père établissent aussi une parenté symbolique entre ces personnages (« son vertigineux voyage », « dix ans sur la route », « sur la route invisible où nous ne cessions de nous perdre » ; 9), comme la présence d'expressions liées au souvenir (« Je me souviens du jour », « je retrouve en moi cet instant de bonheur » ; 9). L'ensemble de l'*incipit* renforce encore ce lien par le biais d'une métaphore filée, celle du marin. Jocaste emploie ce terme pour qualifier son époux : « N'oublie jamais, Antigone, que ton père est d'abord un marin » (9). Celle-ci est ensuite reprise par Antigone dans un sens imagé : « C'est ce marin qui m'a emmenée dans son vertigineux voyage jusqu'au lieu qui me faisait si peur » (9). Enfin, Œdipe utilise la même formule pour décrire sa fille dans le paragraphe suivant : « Tu n'as jamais été sur la mer, Antigone, et pourtant tu es un vrai marin. Sans voiles, sans gouvernail, voici des années que tu navigues, sans chavirer, dans mon aveuglement, mes vertiges, la folie de Clios et la mienne » (9). La récurrence de cette métaphore établit une correspondance non seulement entre les figures d'Œdipe et d'Antigone, mais aussi entre les deux romans du cycle thébain. Le roman présente une héroïne qui demeure dans le cheminement intérieur commencé avec son père et qu'elle résume elle-même par ses mots : « Je suis toujours sur la route, Clios » (17). L'expression fait écho aux paroles qu'elle a prononcées à son propos à la fin du roman précédent : « Le chemin a disparu, peut-être, mais Œdipe est encore, est toujours sur la route » (Bauchau *Œdipe sur la route* 1990 : 302).

[31] C'est le caractère vivant de toute une tradition, ainsi que sa présence dans l'interdiscours de l'époque archaïque et classique, qui fournit aux personnages de la tragédie athénienne une densité fictionnelle analogue. Nous ne souscrivons pas, comme nous nous en sommes déjà expliqué à l'hypothèse, défendue par Florence Dupont, selon laquelle l'intertextualité n'aurait pas existé et serait secondaire dans le corpus mythologique athénien. Il serait toutefois plus juste de parler à ce propos d'« interdiscursivité ».

Aux divers rappels thématiques d'*Œdipe sur la route* dans les premiers chapitres d'*Antigone* s'ajoute l'utilisation d'une dynamique narrative semblable : celle du cheminement. Primordiale dans l'œuvre d'Henry Bauchau, la marche acquiert une signification particulière au début d'*Antigone*, puisqu'elle indique la construction symétrique des voyages des protagonistes de ces deux romans. La route qui reconduit Antigone à sa ville natale est la même qu'avaient empruntée l'aveugle et sa fille au départ de Thèbes. Les personnages font eux-mêmes état du parallèle : « Nous parvenons ainsi à l'endroit où Clios, il y a dix ans, a construit un petit barrage au sommet duquel nous découvrons un bouquet fraîchement cueilli, composé de fleurs et de fougères » (24). Et quelques pages plus loin : « Le lendemain Clios est sombre et fermé quand il me ramène au lieu de son combat, il y dix ans, avec Œdipe » (31). Et ensuite, alors que Clios et Antigone se sont séparés : « À travers le chagrin et la fatigue, l'idée me réjouit qu'en arrivant au puits je retrouverai peut-être Ylissa, la femme qui m'a donné de l'eau et du pain lors de ma première journée de mendiante. Le puits est là, un jeune homme est en train de puiser de l'eau [...] » (41).

La scène du retour à Thèbes est elle-même marquée par cette évocation de la route avec l'aède aveugle, puisqu'Antigone accompagne une « femme âgée et fort sale » (42), qui n'est pas sans rappeler au lecteur la figure d'Œdipe lors de son errance. Antigone aide la vieille femme à se rendre jusqu'à Thèbes et mendie pour assurer leur subsistance, geste qui s'apparente au rôle qu'elle avait tenu auprès de son père[32]. La narration prend également soin de marquer le passage du temps. La transition entre les deux destinées d'Antigone est lente et douloureuse, ce que symbolise la rudesse du voyage jusqu'à Thèbes. Antigone l'affirme : « Clios sait que, pas plus que lui, je n'entends interrompre le long chemin que nous devons faire l'un vers l'autre pour apprendre à nous séparer de nouveau » (21). Et plus loin : « Nous marchons ainsi pendant de longs jours et, malgré le deuil persistant, une sorte de bonheur s'établit entre nous » (22). Montrant dans l'ostracisme désormais généralisé à tous les pauvres et l'édification des remparts, la montée de « l'infamie » (197) qui gronde dans la cité et s'achèvera sur la guerre civile.

Ces quelques mots sur l'*incipit* permettent de montrer une première congruence entre projet générique, énonciatif et même éditorial. Le lecteur se doit de comprendre qu'il s'agit du même univers fictionnel que celui décrit dans *Œdipe sur la route*, avec toutefois une perspective toute différente, puisque la focale sera

[32] Comme dans la (r)écriture zambranienne, la généalogie est un schème de compréhension et d'organisation important.

désormais une autre Antigone, plus expérimentée, que celle du roman précédent. Le récit en « je », mené par la jeune fille atteste du chemin séparant les deux ouvrages, symbolisé par le changement d'espace. Le roman, après avoir ramené son héroïne en suivant la route, exactement inverse à celle qu'elle a parcourue avec son père, redevient sédentaire en retournant à Thèbes. Antigone s'acquittera de son cheminement à l'intérieur de la cité. C'est désormais un autre type d'espace que cette héroïne doit conquérir et infléchir, « sent[ant] » que « dans la vie sociale et politique de Thèbes, il y a, à la base, une infamie » (Bauchau et Wathee-Delmotte » 2004 : 272). Entre les ouvrages du cycle, il y a donc à la fois continuité et rupture. Cette dernière s'actualise dans un renouvellement du procédé d'écriture. Sur cette nouvelle scène de la quotidienneté et de l'appartenance à la communauté, Antigone devient une figure évolutive et relationnelle, « une matière vivante, un personnage riche en complexité identitaire "flexible" qui s'organise et se structure dans un parcours existentiel et dans un monde relationnel », comme le souligne Emilia Surmonte[33].

2. Une scène de parole marquée par l'empathie et la consonance

Si les ouvrages du cycle thébain possèdent de nombreuses ressemblances et points de contacts, la singularité d'Antigone se situe pour nous au niveau de la scène de parole, qui se construit au niveau de l'énonciation. Car, comme le note Maingueneau, « la scénographie s'identifie sur la base d'indices variés repérables dans le texte ou le paratexte, mais elle n'est pas tenue de se désigner : elle *se montre*, par définition en excès de toute scène de parole qui serait *dite* dans le texte » (2004b : 193). Dans le roman, Antigone est la focale unique de l'énonciation, une situation qui correspond, selon la terminologie de Gérard Genette, à un texte « homodiégétique », « récit en "je" dans lequel le narrateur est présent ou témoin dans l'histoire qu'il raconte » (Genette 1972 : 256). La configuration narratologique choisie engage « le degré fort de l'homodiégétique » (Genette 1972 : 253), étant plus précisément « auto-diégétique », le "je" étant à la fois sujet et objet du roman. Antigone narre sa propre histoire occupant, à elle seule, « le privilège de la fonction narrative » (Genette 1972 : 256 ; 254). Plus que sur l'aspect classificatoire des catégories genettiennes, nous souhaiterions insister, dans cette dynamique diégétique, sur le degré d'implication maximal

[33] Emilia Surmonte se réfère ici aux recherches de Guiseppe Bottiroli concernant la modalité de construction des personnages et sa distinction « entre identités rigides et identités flexibles : les unes se définissent en fonction des propriétés qui leur sont attribuées et les autres en fonction des relations intersubjectives et actionnelles qui les construisent et les modèlent »s (2011 : 36).

offert au personnage et à sa perception. Le choix de ce type d'énonciation, nouvelle sous la plume du romancier, n'a pourtant pas été immédiat. S'inscrivant dans la lignée des opus précédents, le romancier commence par utiliser la troisième personne du singulier. L'entreprise déjà bien avancée, il modifie son option énonciative en cours d'écriture, affirmant :

> C'est à ce moment, en relisant l'ensemble de ce que j'avais écrit que j'ai ressenti un malaise de l'avoir fait à la troisième personne. J'ai écrit le premier chapitre à la première personne et j'ai été frappé par le naturel du "Je". Ce n'est pourtant qu'au cours de l'été 94, en abordant le chapitre 12, celui de Polynice, que j'ai décidé de reprendre tout mon livre à la première personne. Pourquoi ai-je fait cela ? Je ne me souviens pas d'en avoir vraiment débattu, c'est dans le texte que c'est advenu. Antigone, peu à peu, m'est devenue si proche –dans les mots et les maux– que la distanciation du "il" m'a paru factice et finalement impossible. (Bauchau 1997a : 5)

Avec son Antigone, l'auteur propose à son lecteur ce qu'il qualifie de « livre d'écoute » (Bauchau, *L'écriture à l'écoute*, 2000 : 104). Cette idée figure de manière programmatique dans la quatrième de couverture et place l'« écoute » et l'« attention à la souffrance qui chante les regrets de l'amour, l'apaisement des blessures, l'ambivalence des désirs, les mystères de la filiation » au centre du roman. Posant l'intériorité comme une valeur forte, en réaction peut-être au roman postmoderne, le projet s'inscrit dans la tendance générale de la « montée en puissance des personnages » et de leur « autonomisation » (Rabatel 2011 : 112-113)[34]. Le talent d'Henry Bauchau consiste avant tout dans la qualité de l'oreille qu'il met à disposition de ses personnages, procédé dans lequel des années de pratique en tant qu'analyste ne demeurent pas étrangères. Comme pour la plupart de ses œuvres, dans *Antigone,* le ressort empathique s'enclenche, l'auteur notant : « l'identification est la base de mon travail, surtout dans le roman » (Bauchau, *Dernier journal,* 2015 : 532). Le lecteur est touché par le destin des protagonistes et par un cheminement qu'il a l'impression d'accompagner pas à pas, dans une « scène de parole, qui se caractérise par l'empathie » (Heidmann : Conférence, Centenaire Bauchau). Cette expression de livre d'écoute peut ainsi se comprendre dans un premier sens. L'auteur, dans une posture qui s'édifie dans ses Journaux et dans l'ensemble des écrits péritexte, se présente à l'écoute d'Antigone.

[34] Rabatel sur ce point se réfère notamment à Chatman (*Coming to Terms : The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (1990), pour combattre l'idée de disparition de l'auteur et appuyer celle de son effacement volontaire dans certains textes.

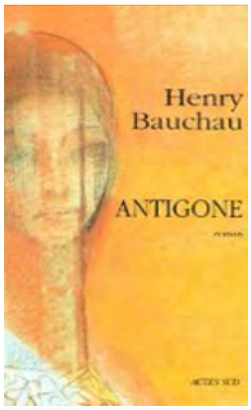


Fig. 1

Fig. 2

Les illustrations de couveture représentent une mise en scène similaire de la parole. Si l'on considère que la couverture, « où se formule l'identité d'un titre [...] et plus généralement d'un produit éditorial », s'avère être l'endroit « d'une stratégie énonciative, qui exhibe là ses traits forts » (Giet et Cottour 2001 : s.p.)., on s'aperçoit que les éditions françaises successives de l'*Antigone* de Bauchau offrent une certaine cohérence graphique. On trouve actuellement trois éditions d'*Antigone* (Arles, Actes Sud, 1997 ; rééd. Arles, Actes Sud, 1999, coll. « Babel » ; Paris, J'ai lu, 2001). La première est illustrée par le tableau d'Odilon Redon, *Femme voilée* (*fig.1*). La seconde édition (*fig. 2*) Babel garde la pagination de la première mais change de couverture. Elle opte pour une illustration de Martine Colignon, avec une prédominance du bleu, couleur complémentaire de l'orange. Ces choix illustratifs participent à la qualification générique de l'ouvrage. La couverture de la dernière édition (*fig. 3*) à ce jour est également due à Martine Colignon. Toutefois, elle s'éloigne des illustrations trouvées chez Actes Sud. Elle propose une image en plan qui rappelle une fresque murale et adopte une technique de camaïeux d'ocres et d'orangés. L'effet de « ton sur ton », que l'on retrouve dans les versions de 1997 et 2001, évoque pour nous la technique narrative bauchalienne tout en nuances et en variations. Ce changement de perspective générique trouve ainsi un écho dans les illustrations, qui ne se focalisent plus sur l'acte héroïque de la jeune fille comme chez Sophocle, mais la représentent sous un jour plus ordinaire. Loin de la prédominance du conflit Antigone-Créon, le tableau montre que la (r)écriture se centre sur la seule héroïne, ce que laisse également présupposer le titre. Antigone, décrite dans une attitude d'attente (l'édition de 1999 la montre les yeux fermés), semble à l'écoute de sa propre intériorité, très proche de la perspective narrative adoptée dans le roman. Le gros plan sur le visage de l'héroïne, invite également à la construction d'un lien avec le lecteur. Henry Bauchau l'affirme, dans cet ouvrage, « l'important c'est ce qui se passe dans l'esprit d'Antigone » (*Journal d'Antigone,* 1999a : 235). La complexité de l'ouvrage devient dès lors proportionnelle à la richesse de la vie intérieure de l'héroïne, tant dans son rapport aux autres, qu'à *son autre*. Raymond Michel, afin de rendre compte de ce qu'il qualifie d'« effet étrange » (2004 : 193), applique au texte de Bauchau la notion de *narration simultanée,* telle que l'a définie Dorrit Claire Cohn. Cette technique annihile le hiatus temporel qui existe habituellement dans la fiction et

Fig. 3

dans une situation de communication réelle entre « le “je-racontant” situé dans le maintenant de l'énonciation » et le « “je-raconté” qui vit des expériences situées dans un temps différent, antérieur » (Michel 2004 : 197). Au contraire, dans le cas de la narration simultanée décrite par Cohn, « cet écart est réduit à zéro », puisque « le moment de la narration *est* le moment de l'expérience, le moi qui raconte *est* le moi qui vit ses expériences » (2004 : 164). Spécificité de cette narration, le personnage raconte son histoire « *entièrement* au présent » (Michel 2004 : 193), un temps que d'une manière générale, l'auteur juge pour lui-même « plus naturel que le passé » (Bauchau, *Cahiers 4*, 2000 : 16). Raymond Michel insiste sur le fait qu'il ne s'agisse « en aucun cas, dans *Antigone*, d'un présent historique, car aucun temps du passé ne sert de cadre à ce présent qui affecte toute l'œuvre » (2004 : 193). Cette idée du présent comme temps de référence de l'énonciation prend, chez Bauchau, une signification particulière. Même le roman familial, raconté logiquement au passé, ne prend sa force qu'en tant qu'il possède encore une influence sur le présent des personnages, un effet qu'il est possible de rapprocher de la performativité de l'anamnèse psychanalytique :

> L'analyse fait ressurgir le passé, le transforme et lui donne une physionomie et une signification nouvelles. Le passé continue, à partir de là, à vivre et à évoluer. Le temps passé est aussi un temps qui revient « modifié », un temps qui arrive. (Bauchau, *Journal de la déchirure*, 2005 : 35-37)

En effet, c'est bien « depuis la “jeunesse” même du présent que tout passé mérite d'être cité », comme chez Georges Didi-Huberman et cela, « afin qu'il devienne incitatif ou invocatoire, c'est-à-dire métamorphosé en forme intentionnelle, en élaboration du futur, en nécessité d'urgence pour le présent » (2014 : 13). Maintes fois interrogé sur l'usage de ce temps, l'auteur a fourni des réponses qui confirment cette idée : « Avec le présent, on ne se remémore pas, on marche et si l'épique est requis, c'est d'un mouvement naturel et presque sans le savoir, qu'on se jette en avant » (Bauchau, *Journal d'Antigone* : 1999a : 374).

Un roman familial

Paradoxalement, les indications temporelles les plus précises du roman concernent ce passé et la marche d'Antigone et de son père, comme en attestent les mots prononcés à l'arrivée à Thèbes par l'héroïne : « C'est par cette porte qu'il y a dix ans j'ai quitté Thèbes en courant, pour rattraper Œdipe » (44). De même, quand Ismène fait allusion à ce passé, elle utilise des repères spécifiques : « la première année après ta fuite à Thèbes » (109) et « pendant les deux années de détresse après ton départ de Thèbes » (104). Le roman donne une place essentielle au passé, qui est rendu présent par des indications temporelles précises. Il montre que le passé

continue d'avoir son importance dans le présent des personnages[35]. Ce que l'on pourrait nommer, "le roman familial" des Labdacides, en allusion à la psychanalyse, devient ici un ressort diégétique qui permet au romancier de motiver l'action de ses personnages. Jouant sur les possibilités du genre romanesque, Henry Bauchau explore une période narrative extensible. Son *Antigone* prend ce geste d'enterrement en amont et examine la naissance de l'antagonisme fraternel, la manière dont Polynice, fils préféré de Jocaste, a porté une ombre irrémédiable sur son jumeau Étéocle. Ce retour en arrière offre à l'écrivain psychanalyste la possibilité de traiter l'anamnèse des Labdacides. Antigone devient ainsi pour Bauchau « celle qui dit non, non pas seulement à Créon » comme chez Sophocle ou dans la majorité des (r)écritures postérieures, mais aussi celle qui dit non « à la folie de ses frères » (Bauchau, « Au sujet d'Antigone » 1999 : 4).

En raison de la fonction avant tout narrative qu'il attribue au présent, notamment, le texte de Bauchau s'éloigne du monologue intérieur, puisque dans ce dernier, « le présent fonctionne comme un temps non-narratif : le narrateur ne raconte pas, ni ne s'adresse à un auditeur ou à un lecteur, mais reflète dans sa conscience sa propre situation momentanée » (Cohn 1981 : 155). Certes, comme dans un monologue intérieur, Antigone assume *aussi* l'expression de sa propre conscience. Toutefois, en tant que principale focale narrative, c'est également dans et par sa voix que le récit avance, comme dans cet exemple : « Je vais chercher de l'eau au puits et trouve, effondrée sur la margelle, une femme âgée et fort sale qui dort. Elle s'éveille, elle n'a plus la force de remonter l'eau. Elle s'appelle Ea [...]. Quand nous avons fini de manger nous nous mettons en route » (42-43). La proposition, « Elle s'appelle Ea », montre que l'énonciation oscille entre deux voies. Elle peut se lire comme une sorte de discours narrativisé, dans lequel le lecteur comprend implicitement qu'il y a dû avoir un échange avec la vieille femme, lors duquel celle-ci a indiqué son nom, ce que la narratrice-personnage rapporte de manière résumée.

Henry Bauchau adopte pour son Antigone le parti de la « consonance » parfaite, à l'inverse de la distanciation ironique, qualifiée de « dissonante » (pour reprendre les termes de Cohn) « entre le *je racontant* et le *je raconté*. [...] comme dans toute fiction en *je*, la posture d'immersion du lecteur est celle de la « narration naturelle », dans la mesure où elle accède « à l'univers fictionnel à travers la voix et plus largement la perspective d'un narrateur qui prétend [lui] raconter des faits réels, [...] avec cette différence que l'accent se déplace de l'acte narratif vers l'identité du narrateur »

[35] Cela peut être mis en relation avec une citation de Bauchau sur ce qui fait, selon lui, la spécificité de la prose : « Avec la prose, nous marchons, nous passons, nous ne cessons jamais d'être des passants, pas le temps pour l'élaboration de l'objet purifié. Nous sommes constamment dans notre vie, passé, futur, présent. Il s'agit d'aimer son passé puisque ce qui est l'a fait tel. Ce n'est pas facile. Il s'agit de s'aimer soi-même, [...]. La prose exige qu'on utilise sa peu reluisante biographie, qu'on l'affronte, qu'on l'aime pour ses malheurs, ses erreurs, ses amours. On ne peut pas choisir, tout est avec nous sur la route, il faut tout dire ou il le faudra, à son heure » (Bauchau, *Journal d'Antigone*, 1999a : 340).

(Michel 2004 : 246) Le lecteur, pour que l'identification fonctionne, évolue dans un univers fictionnel saturé affectivement, comme le précise Raymond Michel. Le lecteur accompagne ainsi la route d'Antigone de plus près, contrairement à Œdipe, qu'à l'instar de ses compagnons, on ne pouvait suivre que de loin : « le moi qui lit *est* le moi qui vit les expériences d'Antigone ». Raymond Michel désigne la nouvelle fonction assignée au lecteur en termes d'« holisme scripturaire », lequel « tranche[rait] avec les normes traditionnelles » (2004 : 197). Cela serait la conséquence d'une narration qui passe « sans heurt entre réalité extérieure et intérieure, entre compte rendu et réflexion » (Cohn 1981 : 165). Ainsi, « les cartes énonciatives se brouillent, le passé et le présent coïncident, vivre et dire participent de la même expérience, le pâtir et l'agir se fondent » (Michel 2004 : 198). Le succès du roman s'explique sans doute en partie par l'effet de ce procédé. Dans notre article[36], le roman *Antigone* de Bauchau à l'épreuve de la traduction, la comparaison avec la traduction de Laura Lopez Morales nous avait permis de tirer des conclusions voisines, comme lors de l'analyse de cet exemple paradigmatique :

> Je le savais, je ne le savais pas, c'est la blessure inexorable, nécessaire peut-être, qui nous a séparés. Comment peut-il croire qu'il m'a perdue, qu'il pourrait me perdre ? Sachant que je réponds à côté, je dis d'une voix tremblante : « C'est ici que tu as commencé une vie nouvelle, celle qui t'a conduit vers Io et la renaissance de ton clan. »
> Il ne bouge pas, mais sa voix chargée de colère m'assaille de toutes parts : « Je ne voulais pas d'une vie nouvelle. Pour échapper au feu j'avais tué Alcyon, mon ami, ma vie dès lors comptait pour rien, comme le reste. Je n'attendais rien que la haine de tous et, pour finir, une grande battue où je serai cerné et tué comme une bête sauvage.
> C'est alors que je t'ai vue sur la route, vaillante et terrorisée, derrière Œdipe délirant. Je t'ai observée tout un jour, j'ai veillé sur toi toute une nuit. (Bauchau, *Antigone,* 1997 : 32)

Le texte donne d'abord accès aux pensées de l'héroïne, le lecteur assiste à son questionnement intérieur (« [c]omment peut-il croire qu'il m'a perdue, qu'il pourrait me perdre ? »). La parole de l'héroïne s'accompagne du sentiment ressenti au moment de la prononcer (« [s]achant que je réponds à côté »), lui succède sans interruption. Le flux du ressentir et de l'expression demeure constant[37]. La parole

---

[36] Coutaz (2012) : « Le roman Antigone de Bauchau à l'épreuve de la traduction. Dialogue avec son édition mexicaine », *Revue Internationale Henry Bauchau* 4, Presses universitaires de Louvain-La-Neuve, p. 114-129.

[37] Le texte espagnol instaure pour sa part une nouvelle logique. Il brise l'aspect très compact du texte français et segmente l'espace visuel et énonciatif. Introduisant un retour à la ligne à chaque prise de parole, il renforce cet effet par l'adjonction de tirets : *Lo sabía y no lo sabía, es la herida inexorable, necesaria quizá, la que nos separó. ¿Cómo puede creer que me perdió, que puede perderme? Consciente de que mi respuesta es sesgada, digo con voz temblorosa : / - Fue aquí donde empezaste una vida nueva, la que te condujo hacia Ío y al renacimento de tu clan. / No se mueve, pero su voz llena de ira me asedia por todas partes : / - Yo no quería una vida nueva. Por escapar del fuego maté a Alción, mi amigo ; desde entonces mi vida no contaba como tampoco contaba lo demás. Lo único que esperaba era el odio de todos y, para terminar, una gran cacería donde, acorralado, moriría como bestia salvaje. /- Fue entonces cuando te vi por el camino, valiente y aterrada, detrás de Edipo delirante. Te observé todo un día, te velé toda una noche.* Dans cet extrait, le tiret est utilisé indifféremment pour marquer le changement d' énonciateur ou la rupture sémantique, comme dans le discours de Clios. Cela instaure une distinction entre les pensées

prononcée répond ainsi au discours intérieur, pensé et éprouvé. Lui succède alors le discours de Clios, toujours dans cette même continuité de langage, marquée typographiquement par l'absence de tiret.

Dans la seconde partie de l'extrait intervient une coupure, reflet de l'organisation sémantique du discours : la rupture que constitue l'apparition d'Antigone dans la vie de Clios. La possibilité de salut qu'il découvrira plus tard en elle justifie la scission visuelle provoquée par le retour à la ligne et prime sur les distinctions graphiques habituelles entre les différents types de prise de parole. D'une manière générale, l'idée de « parole continuée », selon la belle expression d'Isabelle Gabolde, s'impose. Elle est pressentie comme une voix, pour qualifier l'instance narrative d'Antigone. (Gabolde, « Avant-propos », dans *Écriture à l'Écoute,* 2002 : 12).

C'est en effet à un "je" dans toute sa « multiplicité » que le récit nous confronte. Régis Lefort montre que le pronom est ici « utilisé indifféremment pour la narration, le dialogue, les différents discours rapportés, l'évocation du rêve, la parole oraculaire, le dédoublement d'Antigone en Antigone terrestre et céleste » (2004 : 242). Ce récit auto-diégétique donne la part belle non seulement à l'expression des pensées, mais aussi à la naissance de sensations et d'émotions de l'héroïne. Plus qu'elle ne prend acte, en tant que sujet, des sentiments qui l'envahissent, Antigone assiste et observe à l'intérieur de son être à leur naissance. Ces derniers revêtent un intérêt heuristique, puisqu'ils guident l'héroïne, l'informent de la justesse de ce qu'elle s'apprête à vivre. Cette épistémologie des émotions trouve alors un écho dans une expression particulière comme dans cet exemple : « [u]n grand calme m'envahit car je vois que le seul moyen de me protéger de la ruse ou de la violence de Créon, c'est de dire ce qui est » (78). La curiosité de cette énonciation réside dans la primauté de l'émotion en tant que sujet de la phrase[38] alors même qu'il ne s'agit pas d'une réalité animée.

---

et les paroles prononcées de l'héroïne, ce qui n'était pas le cas dans la version originale. La traduction tend au contraire à une théâtralisation de la séquence dialogique. Celle-ci passe par la dé-sémantisation de certains aspects du texte bauchalien (la distribution des paragraphes par exemple), puis par l'insistance graphique sur de nouveaux éléments, comme la distinction entre les énonciateurs et les différents types d'expression. D'autres faits de traduction peuvent être rapprochés de cette tendance théâtralisante.

[38] Il en va tout autrement dans la traduction. Si la syntaxe espagnole reste d'une manière générale beaucoup plus souple que la française en ce qui concerne l'ordonnance des termes dans la phrase, la traduction de López Morales opte le plus souvent pour un modèle syntaxique classique. Contrairement à son modèle, le texte espagnol pratique l'inversion grammaticale presque systématique du sujet et de l'objet :

Me embarga una gran calma pues veo que el único medio para protegerme de la astucia o de la violencia de Creonte, es decir lo que es.

Me invade una gran esperanza : / - ¿Quieres hacer las paces con Polinices? / - Lo único que quiero es que ambos tengamos ese recuerdo. / La esperanza se apaga y la petición me horroriza.

La traduction répond à des préoccupations rythmiques (très fréquentes en espagnol, l'inversion sujet-verbe est souhaitable, dit l'usage, « lorsque le groupe sujet est plus long que le groupe verbal »). Dans certains cas « rythmiquement neutres », elle adopte ce même schéma de construction : « *[e]sta vez me cree, en su rostro aparece un verdadero sufrimiento* ». D'autres occurrences montrent une remise à l'avant plan de l'entité animée ; Antigone redevient alors le sujet de la phrase comme dans une énonciation classique telle que : « *[r]ecupero un poco la calma, el*

L'émotion devient ce qui informe l'objet Antigone. Les exemples de ce phénomène sont légion dans le roman :

> Un immense espoir me soulève : « Tu veux faire la paix avec Polynice ?
> – Je veux seulement que nous ayons tous les deux ce souvenir. »
> L'espoir s'éteint et la demande m'épouvante. (91)

C'est l'émotion qui fait événement et qui porte le sens dans ces phrases, comme le montre l'emploi de verbes sans force de signifiance particulière (« m'envahit », « apparaît », « revient », « me soulève », « s'éteint »), qui se contentent de faire état de cette présence sensorielle. La notion d'auto-dialogisme, décrite par Alain Rabatel comme « dialogue entre soi », l'identité du personnage se morcelle par endroits entre un je et un tu, ou « saisi de l'autre en soi » permet de regrouper cette première particularité du roman. Antigone devient ainsi « livre d'écoute » car l'héroïne, à l'image d'un coquillage, se fait l'écho d'une manière d'être au monde, la sienne, dans toutes ses dimensions à la fois relationnelle, narrative ou sentimentale. Cette technique narrative répond à une conception plus large exprimée par le romancier : « Je ne crois pas qu'on puisse séparer l'esprit de l'inconscient, ni du corps d'ailleurs » (Bauchau, *Dernier journal*, 2015 : 68) ou encore : « J'ai tendance à me dire que c'est l'inconscient, et ceci est un mot commode pour nommer l'inconnu. L'écriture est un libre rapport avec l'inconnu. Mais ce rapport est sans cesse **interrompu, troublé, basculé par l'événement, par le corps, par les autres** » (*ibidem*, 416) [Nous soulignons]. Cette irruption de l'évènement, terme chéri par l'écrivain, à l'instar de la circonstance, prend également le visage d'une rencontre avec un autre extérieur à soi, ce que permet d'appréhender la notion d'« hétérodialogisme » d'Alain Rabatel, ce « dialogue réel ou intérieur entre soi et les autres » (2011 : 118), toujours sous le couvert d'une instance narrative qui dit « je » dans son rapport aux autres également, comme le résume Hélène Cixous :

> L'usage du présent impose comme une langue à la langue : il sécrète, le présent, ou l'auteur, un milieu langagier qui fluidifie les différences de sexe, à l'image de ce *Je* qui passe d'un sexe à l'autre, comme si *Je* mettait sans langue dans l'autre bouche, comme si l'on parlait en se passant la langue de je : tantôt je étant dans la bouche d'Antigone, la phrase d'après dans celle d'Hémon, ou bien non, c'est Étéocle, et maintenant Polynice ou Ismène. *Je* passe d'une bouche sexuée à l'autre sans que je, lecture, puisse assigner nettement le lieu ou l'instant où se fait le partage des sexes et des voix. (Cixoux 1999 : 55-58)

Certaines des voix, en situation de dialogue effectif avec l'héroïne, reflètent le présent d'énonciation (quoique celui-ci demeure *modalisé* puisque perçu depuis le point de vue d'Antigone et retranscrit selon ses mots). Certaines, au contraire, marquent la présence, au sein d'Antigone, d'autres discours désormais intériorisés par l'héroïne. Absentes ou disparues, ces figures ont marqué la jeune fille et semblent désormais faire

---

aliento, puedo confesar ». Cette tendance s'avère d'autant plus significative que le texte espagnol, dans d'autres cas, n'hésite guère à jouer d'une souplesse syntaxique avec une plus grande audace.

partie d'elle. Plus qu'un simple monologue intérieur, il s'agirait donc d'un *monologue dialectique* ou mieux encore d'un dialogue intérieur que semble mener une héroïne traversée par l'altérité et ses marques énonciatives mais toujours sous le couvert du « je ».

Dans cette de parole, le lecteur est ainsi invité à se placer aux côtés d'Antigone et à avancer avec elle dans la lenteur, partageant à chaque instant, grâce à un accès sans concession, ses pensées, ses souffrances, ses doutes, et cela jusqu'à la mort. Dorritt Cohn (1981 : 162) postule que dans la représentation de la mort se trouve un marqueur de l'artificialité de cette posture énonciative[39]. S'il reste évident que la narration de la mort, « en direct », souligne le caractère fictionnel de l'entreprise, celle-ci se double paradoxalement chez l'écrivain d'une volonté d'authenticité absolue. Loin de franchir les limites garantes du pacte de lecture, comme le suppose Cohn[40], nous pensons que l'exploration de la mort des héroïnes pousse au contraire à son paroxysme l'identification du lecteur face à celle(s) qui dans un souci d'authenticité, -fictionnelle mais absolue-, se donnent également à lire dans la mort. L'artificialité, déjà observée par Raymond Michel chez Bauchau, culmine au moment de la mise en scène de la mort d'Antigone, elle se reflète également dans les quelques métalepses qui exhibent son statut de (r)écriture. La représentation de la mort ne doit donc plus se lire en termes de vraisemblance, comme le propose Cohn. En ce sens, la narration de la mort d'Antigone, tout comme l'autobiographie de trois à cinq ans racontée par Amélie Nothomb dans *Métaphysiques des tubes* pour prendre un exemple à l'exact opposé, semblent plus acceptables, fictionnellement parlant, pour le lecteur moderne[41], que l'action d'un narrateur omniscient et régissant entièrement et sans ironie l'entier d'un récit. Ainsi l'apparente transgression du pacte littéraire -la narration de la mort, revisitée par le recours à d'autres modèles génériques religieux ou rituels, conduit l'empathie du lecteur à son *climax*. Comme la foule thébaine qui la suit jusqu'à son tombeau, le lecteur est appelé à accompagner *son* héroïne jusqu'aux derniers instants de sa vie. Il doit se laisser convaincre par la diégèse de la nécessité de cette mort et l'accepter.

---

[39] Le choix de nos deux textes de représenter la mort d'Antigone en direct s'inscrirait dans la tendance de la narration simultanée à exhiber son *artifictionnalité*, cet « artifice spécifiquement fictionnel » (Cohn 1981 : 162), dont l'un des indices immédiats serait l'impossibilité de la simultanéité entre narration et vie : « La vie nous apprend que nous ne pouvons pas la raconter pendant que nous la vivons, pas plus que nous ne saurions la vivre pendant que nous la racontant. Vivre d'abord, raconter ensuite » (Cohn : 1981 : 162).

[40] « Mais si un narrateur doué d'une telle mémoire peut nous dire ce qu'il pensait au tout début de sa vie, aucun narrateur ne peut nous dire ce qu'il pense quand il est à sa dernière extrémité. *La mort d'Ivan Ilitch*, si riche de réflexions, *La Mort à Venise*, encore plus riche, ne sont pas imaginables à la première personne, à moins d'exclure toute prétention au vraisemblable. Les premiers âges de la vie et ses derniers instants révèlent la limite la plus incontestable que l'identité entre le héros et son historien impose à l'auto-récit » (Cohn 1081 : 169).

[41] A ce propos, voir l'avis émis déjà par Nathalie Sarraute dans *L'ère du soupçon,* selon lequel « le récit à la troisième personne ayant, selon elle, cessé d'être "crédible" aux yeux du lecteur moderne » (cité dans Cohn 1081 : 169).

VI. THÉÂTRALISATION DE LA PENSÉE DANS ‘‘LA TUMBA DE ANTÍGONA’’

Dans les chapitres précédents, la comparaison différentielle nous a permis de réfléchir parallèlement aux dynamiques qui unissent *La tumba de Antígona* et *Antigona* au genre de la tragédie athénienne. Le projet nécessite toutefois de quitter la comparaison terme à terme pour nous engager dans la spécificité d'un dialogue engagé par chacun des textes avec ce corpus et ce genre. Pourtant pensée dans la continuité l'une de l'autre, nous avons décidé de scinder l'étude en deux chapitres, en raison des différences dans les modalités de (r)écritures et de (re)configurations et au regard de la quantité d'éléments apportés de part et d'autre. *La tumba de Antígona*, par laquelle nous commencerons l'analyse, sera plus précisément saisie dans la manière dont elle joue avec la performativité théâtrale du spectacle athénien, qu'elle a pourtant, en apparence, abandonnée.

Dans un parcours à travers les différentes scènes qui composent *La tumba de Antígona*[1], nous exposerons la distance qui sépare cette textualisation de celles antérieures et indiquerons la transformation qui nous conduit d'une scène de parole solitaire et solipsiste vers la mise en scène d'un délire qui devient dialogique. La jeune fille n'est plus seule dans son malheur et le dialogue qu'elle noue avec ses interlocuteurs lui permet de sortir de cette situation d'enfermement. Le modèle théâtral, à proprement parler, se trouve, dans un premier temps, privilégié, comme le montre l'étude des manuscrits. Il cède bientôt la place, au fil des remaniements, à une œuvre qui appelle à la lecture et se fait de plus en plus écrite, tout en conservant des marques de théâtralisation. L'entreprise de romanisation de ce théâtre que nous allons analyser est sans doute liée en partie à la désillusion ressentie par l'auteure de ne pouvoir, faute d'être montée sur scène, participer à dénoncer la situation politique en Espagne par l'action théâtrale. Elle relève aussi d'une certaine transformation de l'œuvre, qui répond à l'évolution philosophique de María Zambrano, après vingt années passées en exil. Cette lente évolution énonciative appelle sans conteste une requalification générique. Le recours à d'autres modèles, permis par l'ouverture de la notion de généricité, permet d'éclairer ce nouveau projet.

L'autorité sophocléenne s'ajoute également, nous l'avons mentionné, à la généricité théâtrale, paradigmatique des (r)écritures de l'*Antigonè* à cette époque[2].

[1] Sans indication contraire, nous nous référerons dans ce chapitre à l'édition de 1967b, composée du prologue et de la seconde partie fictionnelle.

[2] Nous renvoyons ici au travail de Rómulo E. Pianacci qui énumère les (r)écritures qui s'inscrivent dans le contexte totalitaire franquiste : *Antígona* de Salvador Espriu (1939), *Antígona* de José María Pemán (1946), *La tragèdia d'Antígona* de Joan Povill i Adserá (1961), *Antígona* de Joseph María Muñoz i Pujol (1967), “Oración de Antígona” en el *Oratorio* de Alfonso Jiménez Romero (1969), *Creón...Creón* de Xosé María Rodríguez Pampín (1975). A cette liste, Verónica Azcue ajoute encore la pièce de José Martin Elizondo, *Antígona entre muros* (1967).

Sans toutefois l'associer au destin des Antigones hispaniques, Camille Lacau St Guily partage ce constat, demandant si, en recourant aux héros sophocléens, « cette réponse articulée à la tragédie grecque de Sophocle » ne chercherait-t-elle pas *de facto* « à renouer avec une généalogie dramatique ? » (2014 : 33-34). Pour notre part, nous voudrions montrer que, dans *La tumba*, s'affrontent deux tendances inverses qui indiquent, à la fois, la proximité de *La tumba* avec l'hypergenre théâtral et son éloignement par un jeu mené avec les codes de ce dernier. Grâce à la comparaison entre divers états du texte (manuscrits, textualisations antérieures, rééditions, traductions), nous souhaiterions rendre saillante l'idée d'une généricité qui se construit et évolue pour passer d'une œuvre au projet théâtral affirmé, vers une forme de plus en plus complexe. Mais dans un premier temps, afin d'examiner l'impulsion théâtrale qui serait à l'origine de *La tumba*, il s'agit d'en saisir les particularités formelles.

Dans ses ouvrages consacrés aux éléments distinctifs des textes théâtraux, Anne Ubersfeld fait de l'intervention de « deux parties distinctes mais indissociables » à savoir « le *dialogue* et les *didascalies* », la condition minimale de la participation d'un texte au genre théâtral. Ce sont ces deux « couches scripturales (les dialogues et les indications scéniques ou didascaliques) » qui « participent conjointement à l'élaboration de la référence spatiale et temporelle » (Petitjean 1992 : 105). Nous allons donc examiner successivement la manière dont *La tumba* recourt à ces composantes, ainsi que les différences qui la séparent de ses textualisations précédentes dans leur emploi. En tant que « parole active », la parole dialoguée au théâtre se laisserait particulièrement bien appréhender, selon Anne Ubersfeld, par le biais de la linguistique de l'énonciation (1996 II : 11-12). Pour mener cet examen, nous nous appuierons donc sur des travaux de linguistes notamment, afin d'examiner si notre corpus peut répondre (et selon quelles modalités) aux descriptions théoriques du texte théâtral et de ses composantes. L'assouplissement de certaines notions et le recours à plusieurs théoriciens se sont avérés nécessaires pour trouver des "modèles" adéquats qui s'appliquaient le mieux possible à notre texte. La mise en lien de ce corpus avec les phénomènes décrits par les linguistes est donc de notre fait. Aucune analyse de ce type n'existait à notre connaissance pour ce texte de Zambrano, si ce n'est l'article d'Adeline Chainais qui se consacre exclusivement à l'analyse des principales modalités dialogales de l'ouvrage.

La tumba de Antígona emprunte à l'hypogenre théâtral son cadre global d'énonciation scénique ; monologues et dialogues s'y succèdent sous forme de tableaux, rappelant une alternance théâtrale rythmée par l'entrée et la sortie des

personnages. Nous désignerons ces séquences “scènes-tableaux”[3], pour marquer à la fois leur composante poético-esthétique (dimension plus statique d'où l'idée de *tableaux*) *et* la dynamique qu'il s'y crée néanmoins, grâce à l'enchaînement de ce que le lecteur-spectateur peut assimiler à des unités. Celles-ci, en se succédant, instaurent une progression, de là l'idée de *scène*. La perspective focale adoptée (tant d’un point de vue spatial qu’énonciatif) est celle d’un plan fixe tout au long de la pièce, puisque le lecteur-spectateur n’a accès qu’à l’espace fictif narratif occupé par l’héroïne. Cet espace se trouve délimité par la présence de l’héroïne dans un *hic* et *nunc* : une scène de parole qui immite celle du genre théâtral. La qualification de « cuadro » (*tableau*), rencontrée dans le manuscrit M-343 de Zambrano pour qualifier les séquences de son texte, associée à l’expression typiquement théâtrale de « levantar el telón » (*lever le rideau*) qu’elle leur applique, nous conforte par ailleurs dans le choix de cette appellation mixte.

I. La piste didascalique : élargir la perspective d’un phénomène linguistique

1.1. Typographie théâtrale et didascalies “de balisage”

Ève-Marie Rollinat-Levasseur présente les didascalies comme un « discours appelant la scène » et « fonctionnant comme un indice de théâtralité » (Ubersfeld 1996 *Lire le théâtre I* : 17 ; Rollinat-Levasseur 2007 : 81). Si l’alternance entre plan monologique et dialogique dans ce texte fait consensus parmi la critique, la question didascalique ne se laisse pas résoudre aussi simplement. Alors que Stéphanie Urdician affirme que *La tumba* ne dispose d’aucune didascalie (2008 : 79), Camille Lacau St Guily indique quant à elle que « le texte publié de 1967 ne comporte qu’une seule didascalie » qu’elle qualifie d’« évasive et peu significative » (2013 : 33), idée relayée à son tour par Adeline Chainais et Virginia Trueba. Nous nuancerons pour notre part cette observation de deux manières, en nous appuyant dans un premier temps sur une compréhension plus large du phénomène didascalique et surtout, en nous référant aux manuscrits et au bougé du texte. Nous ne nous restreindrons pas à considérer la didascalie comme une indication sur la manière de jouer une pièce, mais prendrons plutôt appui sur l'idée selon laquelle elle serait surtout ce qui « rend apparentes l'hétérogénéité et la discontinuité du texte théâtral pour en faire un élément de sa lisibilité » (Rollinat-Levasseur 2007 : 82). Un premier balisage du texte de Zambrano de type typographique devient dès lors utile.

> [Comme l’observe André Petitjean :] d’un point de vue sémio-linguistique, les didascalies se présentent sous la forme d’unités textuelles formellement repérables : caractères typographiques

[3] Adeline Chainais propose quant à elle de les désigner comme des « fragments annoncés par un titre » (2013 : 278), tandis que Camille Lacau St Guily les évoque en tant que « chapitres » (2013 : 31).

> (italiques et capitales pour les noms de personnages), distribution spatiale (localisations diverses, usage du blanc, du retour à la ligne ou de l'alinéa) (2010 : 29).

Dans cette perspective, la mise en page et la typographie adoptées dans *La tumba* sont bien *a prio*ri théâtrales.

Les didascalies, plus discrètes dans la version publiée de 1967 que dans les manuscrits, ne contiennent de prime abord, selon une définition stricte, que « le *nom des personnages,* non seulement dans la liste initiale, mais à l'intérieur des dialogues » (Ubersfeld 1996 : 17). Ces premières démarcations par rapport au corps du texte fonctionnent déjà comme signaux minimaux d'une théâtralisation de l'acte énonciatif, une impression d'autant plus marquée que le nom des personnages apparaît en majuscule. Le texte de théâtre se trouve reconnaissable grâce à cette simple mise en scène typographique, dans laquelle des « indications des sources locutoires » sont mises en avant par une typographie différente, en retrait par rapport au reste du texte. C'est le cas de la liste qui ouvre le texte et fonctionne comme une sorte de signalement génériquement mixte. Celle-ci est recensée sous le titre ÍNDICE. Elle regroupe à la fois le nom des personnages, à l'instar de ce que l'on peut trouver dans l'édition d'une œuvre théâtrale, *et* le titre des scènes-tableaux (dont certains concordent avec le nom des personnages), se rapprochant plus cette fois de chapitres romanesques. Le terme d'ÍNDICE (*table des matières*), note d'ailleurs Adeline Chainais, « rappelle étrangement celles des revues spécialisées ou des monographies de type scientifique, et semble annoncer différents chapitres dont serait composé le texte », choix qui rappelle que la philosophe est rompue au « genre essayistique » (2013 : 279). Pour nous, cela n'est toutefois pas la conséquence, comme l'affirme la critique, que María Zambrano peinerait à « se défaire » du genre de l'essai (Chainais 2013 : 279). Cette hybridation relève plutôt d'une volonté de créer une généricité nouvelle. Plus généralement, elle répond à une pratique d'écriture de la philosophe qui commence par rédiger des fragments auxquels elle donne des titres, puis qu'elle recompose en les réassemblant.

L'Índice : entre marqueur théâtral et brouilleur d'identité générique

Le dispositif typographique, initialement mis en place dans l'édition de 1967, classe, sous l'appellation *Índice*, les différentes scènes-tableaux. Il les dispose toutes de manière égale, sans les hiérarchiser, selon la mise en page suivante :

ÍNDICE

PRÓLOGO	3
ANTÍGONA	29
LA NOCHE	31
SUEÑO DE LA HERMANA	35
EDIPO	40
ANA, LA NODRIZA	46
LA SOMBRA DE LA MADRE	52
LA HARPIA	56
LOS HERMANOS	62
LLEGA HEMÓN	73
CREÓN	76
ANTIGÓNA	80
LOS DESCONOCIDOS	87

Ces indications ne précèdent pas immédiatement la seconde partie dialoguée à laquelle elles se réfèrent plus directement. Cela pointe un autre indice du lien entre le prologue et la seconde partie, continuité à établir malgré les dissemblances discursives. Cette désignation didascalique, antérieure à la prise de parole du personnage, pose déjà la possibilité d'une interprétation du prologue, en tant que partie intégrante de la *mise en scène globale* d'Antigone engagée par Zambrano. Fonctionnant comme indicateur de théâtralisation de *La tumba*, la table des matières qui débute l'ouvrage trace dans un même trait une continuité entre le prologue et le drame à venir.

On peut y voir une certaine similitude avec la manière dont le *prologos* de la

tragédie athénienne constitue un prélude aux scènes qui lui font suite. La nature des repères dispensés diffère cependant fortement. Si dans le texte de Zambrano comme dans la tragédie, les indications fournies servent la compréhension de l'action à venir, celles-ci occupent avant tout dans la pièce une fonction dramatique. Le *prologos* sophocléen, mettant en scène Antigone et Ismène, dispense des informations sur le *hors scène :* le passé de la cité thébaine et des protagonistes, nécessaires à la compréhension de l'action. L'entreprise d'information est poursuivie par le chœur dans le premier *stasimon* et lors de la première apparition de Créon. Le *prologos* de l'*Antigonè* annonce déjà, par la posture adoptée par Antigone envers sa sœur et le ton inflexible qu'elle adopte, la dynamique d'opposition qui rythmera l'ensemble de la pièce. Ces différents repères opèrent donc *scéniquement* selon une logique théâtrale, qu'elle soit purement dramatique (concernant le hors scène) ou symbolique. Dans *La tumba*, le prologue, s'il donne certaines indications sur ce qui se passe hors champ discursif (à l'image de l'errance d'Antigone au côté d'Œdipe), permet surtout de tracer un cadre théorique qui justifie *a priori* les différents choix de la (r)écriture[4]. Si le prologue zambranien n'a rien de monolithique, -il intègre en son sein de nombreux procédés qui réfèrent à la théâtralisation- sa tonalité principale reste avant tout théorique et philosophique. À la différence du *prologos* sophocléen, il ne dresse pas de mise en condition dramatique mais procède d'une argumentation menée sur la nature intime du personnage et sur l'action dont il annonce la mise en scène. Si la continuité s'opère donc entre les deux parties, elle repose avant tout sur la mixité des deux objets qu'elle coordonne, contrairement au prologue sophocléen qui s'inscrit dans une logique théâtrale homogène. L'emboîtement de ces deux logiques discursives semble particulièrement fort dans l'édition de 1967b, considérée comme l'édition qui fait foi chez l'auteure et chez la critique, ce qui constituerait un signe de l'importance de cette homogénéité tissée dans la diversité entendue comme constitutive de cette œuvre.

La réédition de *La tumba de Antígona* dans le recueil *Senderos* en 1986 opère un remaniement significatif du péritexte, qui se distingue notamment par la suppression de l'*Indice* et de la numérotation qui l'accompagnait dans l'édition *princeps*. Elle s'en distingue ensuite par une réorganisation des scènes-tableaux qui a pour conséquence de réattribuer au PRÓLOGO une fonction préfacielle plus conventionnelle. En gras et en majuscule, l'appellation PRÓLOGO, positionnée dans le haut de la page, est cette fois mise en exergue par un blanc typographique conséquent, qui le coupe du reste du texte. Un saut de page le sépare de l'unité suivante, *Antígona*, signalée en minuscules et placée désormais au centre de la page à l'image des autres sous-titres :

[4] Voir le lien, précédemment illustré entre prologue et partie littéraire (cf supra p. 193).

LA TUMBA DE ANTÍGONA

¶

PRÓLOGO

¶

¶

Antígona

La noche

La traduction française de 1992 accentue encore cet effet de décrochage visuel en attribuant une numérotation qui confirme cette distinction :

I. PROLOGUE ¶

II. ANTIGONE

LA NUIT, RÊVE DE LA SŒUR, etc.

Dans la traduction française, la seconde partie, intitulée *II. ANTIGONE* se retrouve à chapeauter l'ensemble des sous-parties à venir et les regroupe sous sa propre étiquette thématique. Dans ces deux cas, la réorganisation typographique est frappante. Le prologue semble désormais ouvrir l'ensemble du texte, formant une unité à part. Le remaniement péritextuel de ces éditions postérieures rappelle la mise en page plus traditionnelle d'une œuvre de fiction qui serait précédée d'un prologue. Elles perdent le lien étroit rattachant prologue et fiction littéraire. Elles amoindrissent aussi l'hybridité générique de la première édition, en supprimant l'*ÍNDICE* et sa numérotation, qui faisaient à la fois référence à la nomenclature d'un essai, à la table des matières d'un roman et à une liste de personnages théâtraux.

Dans sa réédition en vue d'une mise en scène, Alfredo Castellón ne garde quant à lui que les marqueurs théâtraux du péritexte, supprimant à la fois l'ÍNDICE, le PRÓLOGO, ainsi que la seconde occurrence du sous-titre ANTÍGONA pour indiquer une nouvelle partie. L'índice initial se transforme en simple REPARTO (*Distribution*), servant à la fois de liste de personnages et de distributions des rôles. Dans une volonté sans doute pratique, l'édition du metteur en scène ne fait plus état de la

particularité “substantielle” de certains personnages : LA SOMBRA DE LA MADRE (*l’ombre de la mère*) est respectivement raccourci en MADRE (*mère)* et le SUEÑO DE LA HERMANA (*rêve de la sœur*) transformé en ISMENE. Enfin, des distinctions comme LA NOCHE ou la seconde occurrence du sous-titre ANTIGONA, qui indiquaient un changement dans l’atmosphère de la pièce, passent à la trappe[5].

Ces différentes modulations, opérées dans les rééditions postérieures de *La tumba*, rejoignent d’une certaine manière la disposition péritextuelle qui avait été choisie pour le *Delirio* et qui était la suivante :

Prólogo ¶
Delirio primero

En l’absence d’une catégorie intégrative supérieure qui aurait englobé les deux parties, fonction remplie dans *La tumba* par l’*Indice*, le dispositif choisi établissait au contraire entre ces dernières une relation de simple succession. Le *Prólogo* assume dans le *Delirio* une fonction de prolégomènes à la fiction. Le lien entre ces deux parties formellement distinctes s’établit alors grâce à une proximité de ton plus grande que dans *La tumba*. Elle repose sur la relation d’empathie construite entre l’instance énonciatrice du prologue et Antigone, à la fois objet du discours philosophique et sujet de la partie fictionnelle. La comparaison avec la lettre remaniée du prologue de *La tumba* montre que ce second texte présente une héroïne de plus en plus désincarnée[6]. L’héroïne s’archétypise, se transforme en « celle en qui apparaît, avec la plus grande pureté et le plus visiblement, la transcendance propre au genre [tragique] » (*aquella en quien se muestra con mayor pureza y más visiblemente, la trascendencia propio del genero* [*trágico*] 4). Dans une mise en scène d’un autre type, elle devient porte-drapeau d’une argumentation philosophique, menée à son sujet dans la partie prologale pour ensuite prendre la parole dans la seconde. Pourtant, dans *La tumba*, la continuité au niveau de l’ensemble de l’ouvrage se trouve formellement établie par l’apparat péritextuel et l’inclusion du prologue dans la « pièce » formée par l’ensemble qu’il induit. Le nouveau drame est circonscrit par l’*Índice*, alors même que les deux types de discours qui le composent se révèlent de plus en plus asymétriques.

La comparaison du péritexte des différentes éditions a montré la particularité de la version éditée de 1967, ainsi que sa volonté de créer un ensemble, de faire en

[5] Sans surprise, l’édition de Virginia Trueba Mira, qui attache un soin particulier aux manuscrits et différents états du texte, respecte la mise en page de l’édition originale.
[6] En attestent, comme nous le montrons (chap. IV), la suppression du geste déictique qui convoquait Antigone sur la scène de parole et l'atténuation de la proximité affective entre instance narrative et personnage.

quelque sorte système, à partir même de l'hétérogénéité de son propos. Par le biais de son dispositif péritextuel, *La tumba,* tout en revendiquant une certaine dimension théâtrale, s'y réfère avec une certaine distance. Certes, la présence d'un *Índice* interroge. « Une pièce de théâtre peut-elle être composée de chapitres ? » demande Camille Lacau St Guily (2013 : 31). C'est également le cas de l'absence de marqueur péritextuel qui inscrirait l'œuvre dans un sous-genre théâtral (*tragédie, drame*, etc.), comme le note Adeline Chainais. Toutefois, il ne semble pas que ces choix formels remettent en question le pacte de lecture, ni qu'ils disqualifient l'appartenance du texte à la forme théâtrale, comme Lacau[7] et Chainais, respectivement, l'avancent. Ils laissent au contraire la question ouverte et invite le lecteur à renouveler sa perception du phénomène générique. Certains "accros" aux conventions dramatiques répondent d'ailleurs plus généralement à des tendances du théâtre moderne, voire contemporain[8]. Ils se rapportent à ce qu'André Petitjean identifie sous le terme de « romanisation du théâtre » (voir article 2010), notion à laquelle nous nous référerons. Plus spécifiquement, l'édition *princeps* de Zambrano se pose en texte écrit théâtralisé fait pour être lu, même si en son sein demeurent, comme nous l'analyserons, des dynamiques de dramatisation, voire de performances, empruntées au modèle tragique athénien. Celles-ci fonctionnent à la fois en tant que témoins d'une volonté initiale de voir le texte monté sur scène, comme le montre l'analyse des manuscrits et comme en témoigne une confidence de l'auteure à son futur metteur en scène : « Zambrano confessa à Alfredo Castellón qu'elle n'aurait pas souhaité mourir sans voir *La tumba de Antígona* mise en scène » (cité dans Trueba 2010 : 106-107)[9]. Ce travail sur la généricité du texte mené par l'auteure au fil des textualisations agit également selon nous comme une réponse à une situation de communication empêchée créée par l'exil. Dans cette optique, la recréation d'une dramatisation, même dans son artificialité, ou plutôt dans son caractère théorique, à l'instar des dialogues platoniciens, lutte pour rétablir la fonction civique et heuristique d'un genre théâtral, mise à mal dans un contexte de guerre civil et de dictature.

Indications des sources locutoires

Après avoir tenu compte de l'impact de l'apparat péritextuel, franchissons le "seuil" du texte pour examiner les marqueurs théâtraux. À la première liste dressée par l'*ÍNDICE*, s'ajoutent d'autres indices de théâtralisation qui répondent, dans la

[7] Camille Lacau St Guily ancre principalement son analyse du genre tragique de *La tumba* sur des modèles théâtraux antiques, s'appuyant également sur des textes philosophiques (principalement Nietzsche) pour la compréhension de ces derniers. Cela ne vas pas sans poser problème. Voir à ce sujet le compte-rendu que nous avons fait de son ouvrage (par ailleurs très intéressant sur d'autres points) dans *Revista de Hispanismo Filosófico*, septembre 2014, Madrid.
[8] Le constat est partagé par Adeline Chainais, sans qu'elle pousse toutefois l'analyse en ce sens.
[9] Viriginia Trueba se fonde sur la déclaration à P. Balbín dans "La resurrección de Victoria", *El Mundo*, 8 agosto 1992, p. 51-52. Elle emprunte les données à P. Nieva de la Paz. "*La tumba de Antígona* (1967) : teatro y exilio en María Zambrano", ed. cit., p. 296. [Nous traduisons].

seconde partie, à une pratique éditoriale en vigueur depuis longtemps :

> [...] la mise en page devenue traditionnelle en Occident a été l'aboutissement de la recherche d'une présentation qui garde trace de ces textes destinés à la scène mais qui en fasse aussi un genre littéraire à part entière. La distribution visuelle entre le discours didascalique et les répliques attribuées aux personnages participe à la construction de l'identité de ce genre littéraire. (Rollinat-Levasseur 2007 : 82)

Le texte de Zambrano use parfois d'une certaine emphase par rapport à son contenu sémantique. À titre d'exemple, bien que la fin du prologue de *La tumba* fournisse une articulation qui induise la prise de parole imminente d'Antigone[10], cette dernière est pourtant également marquée typographiquement par un saut de page et d'alinéa, ainsi que par l'indication en majuscule du nom du personnage : ANTÍGONA. Cette désignation nominale, absente de *Delirio*, devient nécessaire dans *La tumba* à cause de la multiplication des personnages, désormais indiqués au début de l'ouvrage comme dans une pièce. Si comme ici, « borne scénique, liste de personnage de la scène et indications de sources locutoires font [parfois] redondance[11] », cela, « loin de retarder inutilement la lecture », sert au contraire « à en assurer le bon déroulement » (Rollinat-Levasseur 2007 : 91-92). Cet ANTÍGONA fonctionne à la fois comme un marqueur de théâtralité et comme un jalon supplémentaire dans la progression du lecteur qui doit quitter le prologue pour un type de discours tout à fait différent et n'a peut-être plus en tête la liste des personnages et des chapitres, qui intervenait avant le prologue dans l'édition de 1967. Cette première étiquette, ANTÍGONA, occupe donc, tout comme celles qui suivront, une fonction théâtrale et « diégétique », en contribuant « à mettre en place le cadre de l'histoire, à nommer et à décrire les personnages, à préciser les conditions d'énonciation de leurs échanges, à signaler les actions qu'ils effectuent » (Petitjean 2010 : 29). Cette fonction traditionnelle de *régie* se fera également plus visible dans certains passages à caractère stichomythique. On peut par ailleurs se poser la question du statut de cet échange stichomythique entre Antigone et Créon, extrêmement rare dans le texte de Zambrano, qui enchaîne habituellement de longs échanges où la seconde réplique ne répond presque jamais directement à la première. On peut dès lors se demander si cette réplique ne fonctionne pas comme un clin d'œil à la tragédie sophocléenne. Comme dans la tragédie à qui il emprunte ce procédé oratoire, cet échange marque l'échec du dialogue entre les personnages :

[10] Pour rappel : « Y no será extraño así que alguien escuche este delirio y lo transcriba lo más fielmente possible » (1967b : 27).
[11] Levasseur se réfère à Michel Corvin : « En effet, ainsi que l'a montré Michel Corvin à propos de la redondance des signes théâtraux, un signifiant ne devient compréhensible que s'il n'erre pas, mais s'il s'insère dans un ensemble signifiant : dans la mise en page de la pièce, ces trois catégories de didascalies agissent sur la lisibilité du texte précisément par leur effet de redondance » (Rollinat-Levasseur 2007 : 91).

CREÓN : Lo que no quiero es oírte : que te vayas.	*CRÉON : Ce que je veux, c'est ne plus t'entendre je veux que tu t'en ailles. [Littéralement : "Ce que je ne veux pas c'est t'entendre : que tu t'en ailles."]*
ANTÍGONA : Pues ya me estoy yendo.	*ANTIGONE : Et bien, je m'en vais.*
CREÓN : Que te vayas de aquí, arriba, arriba.	*CRÉON : Que tu t'en ailles d'ici, là-haut, là-haut.*
ANTÍGONA : Arriba, arriba. ¿Tú sabes dónde es arriba? (Zambrano, *Tumba*, 1967 : 77)	*ANTIGONE : Là-haut, là-haut. Sais-tu, toi, où c'est là-haut*

Globalement, la présence didascalique appuie l'hypothèse d'un désir préalable d'une représentation théâtrale de *La tumba*. Si sa constance au début de chaque réplique n'est pas assurée, nous n'irons pas, quand le texte y déroge, jusqu'à parler de « viol d'une des conventions fondamentales dans la présentation d'un texte de théâtre », comme Adeline Chainais (2013 : 279). Certes, à certains endroits du texte, le non-respect de la convention interroge. Plus qu'il ne choque, il pousse à l'hypothèse interprétative, comme dans le cas relevé par la critique :

> Dans les monologues attribués à Antigone (ceux des trois premières séquences, de la sixième et de la dernière), [la] norme typographique [i.e indication à chaque réplique du nom du personnage qui prend la parole] n'est pas respectée [.] (2013 : 279)

Prenant conscience de cet écart, le lecteur pourrait, toujours selon Chainais, « penser » que, dans ces extraits, il serait « face à un narrateur homodiégétique » (2013 : 279). Pour notre part, il nous semble que cette irrégularité formelle participe plutôt à un processus de brouillage, mis en place dans l'ensemble du dispositif communicationnel et qui se caractérise par l'ambiguïté à la fois de l'identité de l'instance énonciative et du destinataire.

À la première désignation des personnages qui gèrent la prise de parole à l'intérieur des dialogues, s'ajoute une seconde qui chapeaute chaque partie et sert à marquer le passage d'une scène-tableau à une autre. Remplaçant l'alternance théâtrale traditionnelle *Scène/Acte*, ces dernières épousent la fonction de *chapitre*[12], tout en la dépassant. Elles désignent, comme souvent au théâtre, le nouvel interlocuteur reçu par le personnage déjà en scène et les conditions de leur échange, rappelant le spectacle antique. « En l'absence de didascalie externe », dans la tragédie athénienne, c'est le chœur qui remplit cette fonction « d'aboyeur » : « il dit le nom du personnage, sa fonction, éventuellement son état » (Brunet 2007 : 97-98). Dans l'*Antigone* de Sophocle, chaque entrée de personnage se trouve de plus soulignée par des systèmes anapestiques qui mettent d'autant plus en exergue cette fonction (*idem*). Dans la (r)écriture zambranienne, la désignation des personnages rejoint un usage général de type pratique, en renseignant le comédien sur la distribution des répliques. Ces didascalies-là règlent les entrées et sorties des

[12] Contrairement au *chapitre*, un même *chapeau* peut revenir à plusieurs reprises (c'est le cas pour *ANTÍGONA*).

personnages pour la mise en scène comme dans : « LLEGA HEMÓN » (*ARRIVE HEMON*), à l'instar des vers 627-630 dans lesquels, chez Sophocle, le chœur annonce l'entrée en scène d'Hémon. Toutefois, chez Zambrano, l'arrivée de ce personnage et le marquage de celle-ci se distinguent -puisque la proposition sert également de titre au tableau suivant-. Devenant significatifs, ces éléments appellent une remarque interprétative. Hémon, en effet, est le seul personnage dont l'arrivée n'est pas simplement indiquée par son nom (ou une locution permettant de l'identifier comme dans par exemple : LE RÊVE DE LA SŒUR). Il apparaît simplement en tant que nouvel interlocuteur dans le dialogue précédemment mené entre Antigone et ses frères. Le fiancé ne fait pas "chapitre", incapable de circonscrire à lui seul une nouvelle étape scénique. Contrairement aux autres épisodes, les frères demeurent, marquant sans conteste une continuité avec la scène précédente[13]. Or, c'est justement la question du statut d'Hémon, qui est posée dans cet échange. Y est notamment thématisée sa transformation d' « époux » (*esposo*) qui vient pour obtenir « [s]a part » de la jeune fille *(¿Vienes también tú, por tu parte?* 73), à celui d'« époux-frère » (*esposo-hermano* 74). On peut y voir la réminiscence d'une ambiguïté déjà à l'œuvre dans la pièce de Sophocle. Sophie Klimis souligne cette dernière en se référant à une traduction du vers 73, dans laquelle Antigone propose « aimante, [de] venir s'étendre aux côtés de Polynice, l'aimé » (φίλη μετ΄αὐτου κείσομαι , φίλου μέτα, ὅσια πανουργήσασ') :

> Si les interprètes sont partagés quant à savoir si c'est un amour incestueux qui meut Antigone, il est indéniable que Sophocle joue sur les doubles sens. *Met'autou keisomai* peut en effet tout autant signifier « je m'allongerai avec lui sur une couche nuptiale » que « je vais gésir à ses côtés sur une couche funèbre ». Antigone devient donc l'oxymore d'une nymphe restée vierge. Le seul « époux » auquel elle se reconnaît explicitement promise, c'est l'Achéron, fleuve des morts (Akheronti numpheusô, v. 816) (Klimis 2013a : 260).

L'avant-texte de *La tumba*, le *Delirio*, explorait beaucoup plus largement l'ambivalence de cet amour incestueux porté de manière indifférenciée au frère (Polynice) et au père (Œdipe). Ce qui prenait la forme d'une connotation mortifère et érotique formait une des thématiques principales de cette première (r)écriture. La *tumba*, offre au contraire une modulation de cet amour dévoyé : l'amour marital chaste, *fraternel*[14] lui fait désormais pendant.

---

[13] Dans les manuscrits M-249 et M-343, une didascalie montre les frères reculant à l'arrière-scène, comme s'ils cédaient leur place au nouvel arrivant : « Repentinamente unidos, se retiran dos o tres pasos hacia atrás, como en orden de combate y de acusados al par » (*Subitement unis, ils se retirent de deux ou trois pas en arrière, comme en formation de combat et d'accusés*). Leur rôle secondaire est toutefois démenti pragmatiquement par la main mise qu'exercent les frères dans la distribution de la parole dans la suite de l'échange.

[14] Dans *Antigone*, le roman dépasse également cette thématique incestueuse. Si l'opposition entre Étéocle et Polynice pour obtenir la préférence de Jocaste réactive cet enjeu, elle le déplace sur un terrain autre, psychanalytique. Concernant plus précisément le personnage d'Antigone, si le risque de l'inceste apparaît comme un filigrane fantôme de la trame sophocléenne, il provient de Polynice envers sa sœur. Il s'inscrit chez Bauchau dans une sorte de modulation névrotique du désir porté jadis à la mère : « Il n'a pas pu avoir sa mère, il veut avoir sa sœur » (162). L'inclinaison sera déjouée par la lucidité de la jeune fille désormais capable

Dans le texte de 1967 de Zambrano, le temps des épousailles semble révolu et Antigone se présente à son fiancé comme étant « déjà la cendre de cette jeune fille-là » (*ya la ceniza de esa muchacha*), alors qu'elle était auparavant « née pour l'amour de [s]on époux » (*muchacha nacida para el amor de [su] esposo ;* 73). Perdant son statut de prétendant, Hémon est alors sommé, sur la demande d'Étéocle[15] d'abandonner ses velléités maritales pour rejoindre la « cité des frères » (*cuidad de los hermanos*) :

> [Etéocles :] Hemón : para ti hay lugar en ella, Hemón, ayúdame, deja esa historia del esposo y vente a ser nuestro hermano. (75)
>
> *[Étéocle :] Hémon : il y a de la place pour toi dans cette cité. Hémon, aide-moi, oublie cette histoire d'époux et sois notre frère.*

L'échange se clôt toutefois sur la réitération des liens maritaux, que l'héroïne prend soin de distinguer des liens fraternels, s'adressant directement à son fiancé et faisant concrètement allusion à leur union :

> [Antígona :] Yo iré, iré cuando pueda a reunirme con vosotros, en esa cuidad que dices, hermano. Esposo mío ; espera todavía, espérame. (75)
>
> *[Antigone :] J'irai, j'irai quand je pourrai, me joindre à vous, dans cette cité dont tu parles, frère. Mon époux, attends encore, attends-moi.*

La dernière réplique appuie la distinction entre Hémon et les frères et concède à ce frère-époux un statut particulier[16]. Dans une représentation théâtrale, la question de la potentielle "assimilation" d'Hémon au groupe des frères resterait posée, de manière sans doute moins marquée, par la séquenciation des apparitions. Hémon arrive sur scène *après* Étéocle et Polynice mais à l'occasion d'une unité scénique concomitante à leur présence sur scène. Dans la version écrite du texte, la distinction statutaire entre ces personnages se trouve renforcée par l'existence de la didascalie qui indique l'arrivée d'Hémon. Celle-ci le distingue des protagonistes qui composent

---

de se positionner face à ce dérèglement : « Son visage descend vers mes seins qu'il embrasse avec cette dangereuse douceur et douleur qui délie mes forces. Il m'envahit de ses mains impérieuses, sa voix murmure : ma sœur, ma sœur, mon amour. / C'est avec ce mot qu'il me sauve. En l'entendant mon corps se cabre, se refuse, je me dégage et je cesse de serrer dans mes bras celui qui était un enfant et qui soudain ne l'est plus » (163). En outre, le développement d'un véritable amour entre une Antigone « désormais émue par le désir [des hommes] » (145) et Hémon, à qui elle cherche à « plaire, comme n'importe quelle femme, à un homme qui lui plaît » (141) participe en quelque sorte à une certaine normalisation des rapports hommes-femmes.

[15] Dans la traduction de Lhermillier, la réplique est faussement attribuée à Polynice.

[16] La version éditée s'éloigne de la retenue exprimée par la jeune fille dans le manuscrit M-343. Celle-ci faisait, elle, écho au mutisme implicite de la protagoniste sophocléenne qui n'évoquait l'union avec son fiancée qu'au moment du *kommos* et s'inscrivait sous la bannière plus générale du mariage et de l'enfantement : « [Hémon :] [...] maintenant dis-moi, dis-moi seulement cela, tu m'aimais, tu m'aimes, tu m'as aimés, même sans m'attendre ? / [Antigone :] *se tait, s'absorbe sans se troubler, elle devient plus comme une ombre.* [Nous traduisons] *([Hemón :] [...] ahora dime, dime esto sólo, ¿me amabas, me amas, me has amado, aún sin esperarme ? / [Antígona :] « calla, se ensimisma sin inmutarse, se hace más como una sombra.*). La version choisie pour la publication semble plus clémente et laisse planer le doute d'un certain lien amoureux entre les protagonistes.

la scène des “frères”. Cet exemple montre que, loin d’être de simples “monstruosités stylistiques”, les écarts par rapport à une norme générique théâtrale poussent au contraire à la réflexion interprétative.

Rythmant l’enchaînement des scènes-tableaux, fondé sur l'alternance des interlocuteurs, les didascalies peuvent également éclairer l’avancée de l’action : « LA NOCHE », par exemple, donne une unité thématique aux propos qu’elle circonscrit. Dans ce chapitre, distinct grâce au chapeau de la première prise de parole de l’héroïne, Antigone demeure seule et ne change pas à proprement parler d’interlocuteur mais parle désormais sous le parrainage bienveillant de la nuit. Ce nouveau chapitre dans la solitude de l'héroïne marque donc une progression temporelle et initiatique dans sa prise de parole. Dans une mise en scène, ce passage du premier tableau au second n’impliquerait pas de modification notable (pas d’entrée de nouveau personnage, ni de retournement de situation). Toutefois un changement d’atmosphère, une *progression* dans la représentation serait sans doute sensible, comme il l'est dans la lecture. Cette nuance dans l'avancée de l'œuvre est notamment permise grâce au fait qu’au théâtre, chaque scène n'est jamais « clos[e] sur ell[e]-mêm[e] », comme le rappelle Rollinat-Levasseur :

> Si l'indication de changement de scène ou de réplique permet au lecteur, au moment où il la lit, d'avoir un instant pour clore intellectuellement la scène ou la réplique qu'il vient d'achever et, ce faisant, pour se remémorer celles-ci, cette indication lui offre en même temps appui pour se projeter mentalement vers le texte qu'il va découvrir. [...] La didascalie fonctionne ainsi comme un pivot : elle contribue ainsi à relancer sans cesse le processus dramatique, à force de ruptures. (2007 : 89)

Les didascalies : vecteurs d’ambiguïté

Dans *La tumba*, l’usage de la didascalie dépasse la simple fonction pragmatique. Habituellement habilitées à renseigner sur l’identité des personnages par le marquage de leurs noms, les didascalies fournissent d'un même geste les liens qui unissent ces derniers ainsi que leurs statuts, comme dans ANA, LA NODRIZA / ANNE, LA NOURRICE. Néanmoins, dans *La tumba,* le chapeau didascalique marque dans la plupart des cas la difficulté à cerner les personnages, comme dans LOS DESCONOCIDOS/LES INCONNUS. Plus qu'il n'informe, il intrigue, jouant sur le rôle habituel de marquage des sources locutoires qui devraient normalement permettre « au lecteur d’associer les personnages en présence » (Rollinat-Levasseur 2007 : 90). Appelée à nous renseigner sur « un certain mode d'investissement de l'espace (nombre, nature, fonction des personnages) » (Ubersfeld 1996 I : 114) par l'indication d'une première partie monologale, la table des matières de *La tumba* met en lumière le double dialogue engagé à la fois avec la tragédie de Sophocle et avec *Delirio*, écrit quelque vingt ans plus tôt. Les paroles qui le débutent font directement

suite au dernier chant prononcé par l'héroïne sur la scène tragique, elles reprennent également en partie le monologue qui composait l'entièreté du *Delirio*. Dans les deux cas, la comparaison montre un processus dialogique en cours qui distingue *La tumba* des œuvres précédentes[17].

Des expressions comme « SUEÑO DE LA HERMANA » (RÊVE DE LA SŒUR) ou « LA SOMBRA DE LA MADRE » (OMBRE DE LA MERE) soulignent la singularité de chaque rencontre, sans toutefois lever totalement le voile sur le statut substantiel des personnages. Par exemple, l'expression « SUEÑO DE LA HERMANA » peut à la fois désigner le moment où Antigone rêve de sa sœur ou le rêve que fait cette dernière. La version manuscrite que l'on trouve dans M-343 mentionnait toutefois des indications plus précises comme : « Madre-sombre, dentro del alma de Antígona proyectada por ella » *(Mère-ombre, à l'intérieur du cœur d'Antigone projetée par elle*) ou « Ismene-soñada, después real » (*Ismène-rêvée, ensuite réelle*). L'édition publiée fait quant à elle le choix de conserver les ambiguïtés[18]. Certaines peuvent être levées par l'analyse minutieuse du texte, montrant par exemple que, dans le cas de la rencontre avec Ismène, il s'agit bien du moment où Antigone rêve d'Ismène dans une mise en présence fantasmée et onirique.

Le choix de l'ambiguïté invite le lecteur de l'édition de 67 à suivre les premières circonvolutions de l'héroïne dans ses hésitations concernant le statut des personnages. À l'image Antigone qui prend un instant Ismène pour l'ombre d'elle-même : « ¿Por qué veo a esa sombra ? es la mía ? » (*Pourquoi vois-je cette ombre ? Est-ce la mienne ?)* (33-34), puis échoue à la reconnaître, privilégiant l'hypothèse de la présence de Polynice : « Et maintenant il y a une autre ombre. Est-ce toi, mon frère[?] » (*Y ahora hay otra sombra. ¿Eres tú, hermano mío ?)* (33-34). La (r)écriture réactive dans un nouveau contexte une thématique fréquente dans les oeuvres consacrées aux Labdacides : l'anomalie de l'inceste qui touche l'ensemble de la lignée et la condamnant à une perte générale des repères identitaires. Le brouillage identitaire causé par l'inceste opère soit à un niveau personnel (voir par exemple à ce sujet Loraux 1986) soit à un niveau familial ou intergénérationnel. L'*Antigone* de Sophocle comporte déjà des incertitudes dans l'identification des frères d'Antigone. Au vers 72, le traducteur Paul Mazon note à propos de l'expression « celui-ci, je l'enterrerai » (κεῖνον δ᾽ἐγω θάψω) (v. 73) : « le grec ne précise pas duquel des deux frères il s'agit » (note 6, page 7). Comme dans les paroles d'Antigone de l'antistrophe

[17] La dimension monologale de l'œuvre demeure toutefois importante, comme certaines mises en scène de l'œuvre décident d'ailleurs de le souligner. C'est notamment le cas de celle qui a eu lieu au Mexique à Irapuato en juin 2014 *par La Escuela de Artes Escénicas de la materia Teorías Estéticas de la Universidad de Guanajuato* et dont le sous-titre dévoile l'intention scénique : « Reflexión íntima en la *tumba de Antígona* de María Zambrano (4 Monólogos Breves) ». Source : http://feest.com.mx/Conferencia-y-puesta-en-escena-La-tumba-de-Antigona-Maria-Zambrano--Irapuato-06-06, consulté pour la dernière fois le 01.09.2014.

[18] Nous revenons plus loin sur les indications fournies dans ce manuscrit que nous traduisons.

couvrant les vers 878 à 868 :

> ἔψαυσας ἀλγεινοτάτας ἐμοὶ μερίμνας,
> πατρὸς τριπόλιστον οἶκτον,
> τού τε πρόπαντος
> ἁμετέρου πότμου κλεινοῖς Λαβδακίδαισιν. 860
>
> Ἰὼ ματρῷαι λέκτρων ἆται κοι-
> μήματά τ᾽ αὐτογέννητ᾽
> ἐμῷ πατρὶ δυσμόρου ματρός, 865
>
> οἵων ἐγώ ποθ᾽ ἁ ταλαίφρων ἔφυν·
> πρὸς οὓς ἀραῖος ἄγαμος ἅδ᾽
> ἐγὼ μέτοικος ἔρχομαι.
>
> Tu touches là au plus cruel de mes soucis, au sort lamentable, cent fois ressassé, de mon père, et, du même coup,
> à tout notre destin, à nous, les nobles Labdacides.
> Ah, fatal hymen d'une mère ! incestueuses étreintes qui au bras de mon père ont mis ma mère infortunée !
> De quels coupables suis-je issue, misérable ! Et ce sont ceux qu'aujourd'hui, maudite, sans hymen, je m'en vais rejoindre à mon tour.
> Ah ! le malheureux hymen que tu as donc rencontré, frère, puisque même mort, tu as pu venir perdre encore la sœur qui t'avait survécu !

L'ambiguïté, qui conduit parfois Antigone à présenter Œdipe comme son frère, rend ardue la tâche du traducteur. Couplée à l'évocation répétée d'un mariage incestueux dans les vers précédents, noces clairement associées au couple parental formé par Œdipe et Jocaste, l'identification du « frère » évoquée dans les derniers vers de l'antistrophe avec Œdipe devient dès lors aussi possible. Comme dans la tragédie sophocléenne, *La Tumba* opère des glissements dans l'identification des personnages, qui se font l'écho de l'*imbroglio* relationnel et identitaire introduit dans cette famille par l'inceste. Cette question se trouve rethématisée par le biais de l'adresse, qui restera un problème tout au long du texte. Elle est marquée par la difficulté, constante pour l'héroïne, d'identifier le destinataire de son discours : « Eres tú, mi hermano. ¿Mas cuál, cuál de los dos, cual hermano ?[19] » ; 35 (*C'est toi, mon frère. Mais lequel, lequel des deux ? quel frère ?)* Ou, lors de la rencontre avec Œdipe : « Niña... ¿Entonces eres mi padre ? Creí que eras un dios » ; 35 (*Mon enfant... Tu es donc mon père ? J'ai cru que tu étais un dieu).* Ce flottement dans le discours rejoint la représentation générale des conditions d'énonciation troublées, puisque dès les premières lignes, l'héroïne perdue dans l'obscurité, ignore où elle se trouve.

Cette oscillation dans l'appréhension du monde ne reste pas sans conséquence

[19] Dans le cas du rapport de l'héroïne aux frères, la représentation s'avère néanmoins plus complexe. On peut tout d'abord voir dans cette indifférenciation, une réponse à l'*Antigonè* de Sophocle. Dans la tragédie, nous avons rappelé que la différenciation entre le frère ami et le frère ennemi constitue un pivot de l'argumentation de Créon face à Antigone. Celle-ci récuse cet élément pour prôner le droit, pour tous, d'être enterrés dignement (cf supra p. 54 *et sqq*). Or, la réponse de *La tumba* face à cette thématisation se combine à la nécessité de penser les conditions d'une cité idéale. Le texte de Zambrano présente une distinction très forte chez Antigone entre les deux frères au début du texte, vision dichotomique qui imcombe à Créon dans la pièce de Sophocle, pour évoluer et arriver à une normalisation des rapports. Dans cette optique, on voit l'importance de la prise en compte de l'ensemble des protagonistes et de leur point de vue dans la construction de cette cité utopique.

sur la perception du spectateur, puisque dans une configuration théâtrale les personnages « en particulier dans les moments d'exposition » devraient normalement « se nomm[er], se désign[er], se décri[re]... » en un mot « co-réfèr[er] à un espace-temps fictif qu'ils co-déterminent » (Petitjean 2010 : 25). Un système de référenciation qui distingue habituellement le théâtre des autres genres :

> On sait que le roman est associé fondamentalement à la diégésis non mimétique, au sens où cette forme narrative mobilise le truchement d'un narrateur [...]. Inversement, le drame relève de la diégésis mimétique dans la mesure où l'auteur se dissimule derrière des personnages qui parlent. Ce faisant, ils co-construisent la fiction dramatique [...] (Petitjean 2010 : 25).

Or l'effet inverse est ici produit. Les indications soulignent au contraire la précarité des conditions énonciatives. L'entrée du personnage d'Œdipe induit également une difficulté dans la reconnaissance de son statut, visible cette fois, non dans la désignation didascalique (comme cela devrait normalement être le cas) mais dans les propos mêmes d'Antigone. Ceux-ci débutent dans la scène-tableau précédente consacrée à Ismène :

¿Hay una estrella aquí ? Lo parecía, pero no. El Sol de la noche, ése que no me dejaba, ¿vuelve ?	*Y a-t-il une étoile ici? On aurait dit, mais non. Le Soleil de la nuit, ce Soleil qui ne me quittait pas, revient-il?*
El que me desvelaba haciéndome esperar la llegada de alguien, de alguien, de él, haciéndome sentir, saber, al mismo tiempo, que no llegaría nunca.	*Celui qui m'ôtait le sommeil en me faisant attendre l'arrivée de quelqu'un, la sienne, me faisant sentir, en même temps, qu'il ne viendrait jamais.*
Pero esta luz brilla, hay una vida aquí dentro, una vida más fuerte que la mía.	*Mais cette lumière brille, il y a une vie ici, une vie plus forte que la mienne.*
Un dios, ¿eres un dios? Te esperaba. [...]	*Un dieu, es-tu un dieu? Je t'attendais. [...]*
¶	¶
EDIPO	*ŒDIPE*
Ah, ¿entonces eres un dios?, más pareces un hombre ¿eres un hombre? ¿Eres tú, tú, el hombre?	*Tu es donc un dieu? Tu ressembles plutôt à un homme; es-tu un homme? L'homme, est-ce toi, toi?*
EDIPO : Antígona, Antígona, niña...	*ŒDIPE : Antigone, Antigone, mon enfant...*
ANTÍGONA : Niña... ¿entonces eres mi padre? Creí que eras un dios.	*ANTIGONE : Mon enfant... Tu es donc mon père? ''ai cru que tu étais un dieu...*
EDIPO : No. No lo sé, soy Edipo. (39-49)	*ŒDIPE : Non. Je ne sais pas, je suis Œdipe.*

Ce marquage de l'indifférenciation du statut de certains personnages s'écarte donc d'une simple fonction didascalique diégétique, qui se bornerait à régir la distribution et l'enchaînement de la parole, comme dans le théâtre classique, voire moderne. Le dispositif semble au contraire faire allusion à l'une des fonctions

dramaturgiques assumées par le chœur antique dans la tragédie athénienne : présenter les personnages. Celui-ci « joue dans ce sens un rôle dans le bon déroulement du spectacle en assurant la présentation de l'arrivée des personnages, sur le mode du récitatif » (Klimis 2007 : 23)[20]. Ce rôle lui revient en quelque sorte « naturellement dans la mesure où généralement, quand il danse et chante, [le plateau] est vide de personnages » (Klimis 2007 : 23). À l'image de l'héroïne zambranienne d'abord seule à occuper la scène, les choreutes ont pour mission d'introniser les personnages, fournissant « des informations sur [leur] statut du personnage ([leur] généalogie ou [leur] fonction sociale par exemple), sur l'attitude et les sentiments du chœur à [leur] égard, sur le déroulement de l'intrigue [ou les choreutes peuvent également] formule[r] des questions sur la situation présente et son prolongement à venir » (Klimis 2007 : 23). Parallèlement au chœur antique, la protagoniste moderne se trouve dès lors en position de remplir cette même fonction (au niveau de la représentation du moins, puisqu'au niveau de la lecture, la didascalie le fait *de facto*). Comme nous l'avons montré, les tentatives de renseigner le spectateur menées par l'Antigone zambranienne avortent : celle-ci tente en vain d'identifier les acteurs de son propre drame, ce qui a pour effet de la présenter comme une figure d'autant plus tragique.

Or, selon une extrapolation possible de la théorisation de Petitjean, des éléments de ce genre, qui introduisent une « certaine indétermination concernant les personnages (statut, intentions, ...) », ont pour effet d'embrouiller « le contexte mimétique de l'émission de leurs répliques ou la destination de ces dernières », causant des difficultés « tant au niveau de leur lecture que de leur passage à la scène » (Petitjean 2010 : 27). Les marqueurs didascaliques sont donc présents mais au contraire de ce que leur étymologie laisse supposer, ils sont également des indices d'ambiguïté. Ces « zones d'indétermination » dans lesquelles le discours didascalique et le jeu de répliques n'entrent momentanément pas en correspondance ont un effet sur le lecteur : « L'ajustement des informations données par la présentation de la structure et de celles qui sont livrées par la lecture linéaire, tout comme le fait d'être invité à combler les zones d'indétermination laissées par ces interstices du texte, demandent du temps au lecteur » (Rollinat-Levasseur 2007: 91-92). On peut donc dire que, si elles sont sans conteste bien présentes dans *La tumba*, les didascalies de balisage, en même temps qu'elles participent à organiser le propos, servent également l'ambivalence constitutive de ce texte.

[20] Il s'agit là d'extraits du document de cours, « Le chœur et les protagonistes dans la tragédie grecque », fourni par Sophie Klimis, dans le cadre de la formation continue de l'UNIL en dramaturgie et performance du texte, séance du 10 février 2007. Ceux-ci sont cités par Adrian Filip dans : « Le chœur tragique chez Mouawad : un nouveau protagoniste ? Une analyse de la trilogie *Des Femmes*, d'après Sophocle mise en scène par Wajdi Mouawad », Mémoire de diplôme Exigence partielle à la certification finale Juin 2012 de la Manufacture. Haute École de Théâtre Suisse Romande. La pagination est celle que lui-même indique.

Habituellement, les didascalies possèdent pour fonction de désigner « le contexte de la communication » (Ubersfeld 1996 I : 17). Elles déterminent donc une « *pragmatique*, c'est-à-dire les conditions concrètes de l'usage de la parole » (*idem)*. La conséquence de cette dynamique « mimétique » globalement adoptée par le texte de Zambrano est donc la suivante. Son cadre énonciatif théâtral « reproduit des éléments empruntés à la réalité des paroles humaines ; il est le fait de discours vraisemblables reprenant (avec des écarts) des rapports de communications "réels" » (Ubersfeld 1996 II : 8). C'est donc en raison de ce fonctionnement général que toute anormalité participe à rendre d'autant plus saillantes, à exhiber en quelque sorte les *distorsions* faites au modèle d'échange communicationnel : toute distorsion devant dès lors « être perçue comme telle, violations par rapport à des échanges "normaux" » (Ubersfeld 1996 II : 8)[21]. Une telle conception s'avère utile dans le cas de l'hypothèse de ce que nous appellerons un « dialogue empêché ». Causée par la situation d'exilée de Zambrano, la situation engage, chez la philosophe, la production d'une réflexion sur la déconstruction/reconstruction identitaire, individuelle ou collective. Le sentiment d'exotopie « moteur le plus puissant de la compréhension » pour Bakhtine « dans le domaine de la culture » est ressenti ici par l'héroïne et exhibé. Véhiculé par les errements de l'héroïne, ce sentiment se note dans tous les marqueurs identitaires et communicatifs. « L'important, dans l'acte de compréhension, c'est pour le comprenant, sa propre exotopie dans le temps, dans l'espace [...] par rapport à ce qu'il veut comprendre » (Bakhtine 1984 : 347-348). Loin d'une situation de communication "normale", il s'agit dans cette œuvre de (re)constuire, bon gré, mal gré, les conditions d'un dialogue, de recréer coûte que coûte, une situation de communication, ce dont atteste une certaine artificialité de l'énonciation qui exhibe à certains endroits ses propres "coutures". En cheminement par rapport au monologue délirant de 1948, *La tumba* met en scène la possibilité d'un dialogue dont le caractère artificiel a pour but d'en souligner la difficulté et la précarité.

La tumba, projet initialement théâtral au moment de sa conception, s'est peu à peu transformé en texte publié de théâtre, qui a pour particularité d'inclure en son sein son propre dispositif de théâtralisation. Le fait qu'au moment où renaît l'espoir d'une mise en scène[22], la philosophe décide de rajouter des didascalies pour orienter la mise en scène fonctionne ici comme preuve indirecte de cette théorie. Ces nouvelles didascalies sont néanmoins distinctes de celles que l'on trouvait initialement dans les manuscrits (Trueba 2010 : 107). À notre sens, la concomitance de l'ajout ou du retrait des indications didascaliques en fonction de la proximité

[21] « S'ils ne respectent pas avec plus ou moins d'exactitude des éléments "réels" de l'échange communicationnel, le théâtre ne serait à la lettre pas entendu [.] » (Ubersfeld 1996 II : 8).
[22] Cette mise en scène sera confiée par María Zambrano à Alfredo Castellón à son retour en Espagne, spectacle dont elle ne verra que des extraits de capation avant de mourir.

souhaitée ou réelle d'un projet théâtral concret, montre bien le lien entre ces éléments. Cela souligne également l'évolution dans le processus générique. À mesure que les années d'exil passent et que s'amenuise l'espoir de voir cette œuvre jouée, *La tumba* s'éloigne de plus en plus de la forme théâtrale, supprimant la plupart des marqueurs textuels et déictiques que l'on trouvait dans les manuscrits. De même, la version éditée amenuise les effets d'embrayage affectif que l'on trouvait dans le Prologue du *Delirio* pour finir sur une description de plus en plus désincarnée de l'héroïne. Dans un même temps, *La tumba* travaille cependant à donner de plus en plus de cohérence à l'entièreté de l'ouvrage, présentée comme une dramatisation qui englobe à la fois le prologue et la seconde partie. Insistant sur l'hétérogénéité constitutive d'un texte dont les deux parties participent à une mise en scène dont la cohérence ne repose plus que sur la seule figure d'Antigone, mais sur un jeu de dramatisation qui met en miroir scénographies philosophique et théâtrale. Les textualisations successives de *La tumba* nous semblent donc de moins en moins théâtrales mais sa scénographie de plus en plus théâtralisée. Cette tendance ne s'inscrit pas dans un échec de rendre cette œuvre totalement théâtrale, comme le postule à son tour Virginia Trueba, indiquant que pour elle « il est certain que *La tumba de Antígona* n'est peut-être pas un texte théâtral qui soit pleinement réussi/obtenu » (*Es cierto que La tumba de Antígona tal vez no sea un texto teatral plenamente conseguido*)[23] (Trueba 2010 : 116).

1.2. Les didascalies "scéniques" et leurs vestiges

La plupart des critiques, nous l'avons mentionné, restreignent la perception du phénomène didascalique à ce qu'André Petitjean identifie en tant que « scénique ». Dans cette perspective, on ne trouverait de tout le texte qu'une seule indication de ce type dans le SUEÑO DE LA HERMANA :

> Aquí, de este lado (*señalando a un lugar*), un corredor estrecho, y allá, al fondo, una escalerita. (35)
>
> *Ici, de ce côté (indiquant un endroit), un corridor étroit, et là-bas, au fond, un petit escalier.*

Ce manque d'éléments kinésiques, notoirement reconnu rend très difficile, voire téméraire[24] la mise en scène de *La tumba*, faisant en sorte que : « la parole et la

[23] Si la formulation reste par ailleurs ambiguë, la suite du commentaire ne laisse aucun doute : « Les idées et les réflexions lestent, sans doute, son sens dramatique. Zambrano est ici, comme dans une bonne partie de sa production, une penseuse plus qu'un poète » [Nous traduisons encore] (*Las ideas y reflexiones lastran, sin duda, su sentido dramático. Zambrano es aquí, como en buena parte de su producción, una pensadora más que una poeta*) (Trueba 2010 : 116).

[24] Nous verrons cependant plus loin que, si elle semble ardue, la mise en scène de *La tumba* ne se révèle pas impossible et que plusieurs dramaturges s'y sont risqués, l'adaptation nécessitant de recourir à certains moyens scéniques pour rendre l'œuvre "praticable" sur scène : *voix off,* dédoublement du rôle d'Antigone entre un personnage strictement dramatique et une figure philosophique, etc.

narration investissent la scène, supplantent le geste [...] » (Duroux et Urdician 2010 : 27). De notre côté, la prise en compte d'un panel plus large de signes se rapportant à l'œuvre dramatique, ou du moins pour certains au genre du texte de théâtre dans sa version écrite, révélait déjà une forte volonté de théâtralisation. Cela montrait également que le texte thématisait dans un même temps les limites de sa propre scénographie théâtrale. Or, la consultation des différents manuscrits à la *Fundación Zambrano*[25], ainsi que celle des textes qui accompagnent sa stabilisation, témoignent d'une dynamique similaire. Les premières versions de *La tumba* sont truffées d'indications scéniques, qui, à mesure que le projet avance et s'approche de l'édition, s'amenuisent sans toutefois totalement disparaître, puisque certains éléments seront désormais à la charge de l'héroïne principale ou resteront comme en filigrane interprétatif. Prenant appui sur les textualisations antérieures et sur l'appréhension plus large du phénomène didascalique, cela nous amène à soutenir l'hypothèse exactement inverse à celle proposée par Adeline Chainais :

> L'impression qui domine à la lecture de *La tumba de Antígona* est que María Zambrano, lorsqu'elle s'est lancée dans l'écriture de cette œuvre, n'avait pas défini clairement le projet d'écrire une œuvre dramatique, comme le confirment diverses caractéristiques du texte. Ainsi, l'absence quasi totale de didascalies [...] renforce cette impression. (2013 : 278)

La récente édition annotée de Virginia Trueba Mira, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico* donne à voir le *bougé* du texte, grâce aux précieuses notes qui mettent en lumière les différences entre les manuscrits. L'examen minutieux de ces écrits dévoile un premier état du texte beaucoup plus proche du genre théâtral que la version éditée, en raison principalement de la présence de didascalies scéniques. Reconnaissables sur le plan énonciatif puisqu'elles « forment un texte de longueur variable qui n'est pas destiné à être oralisé sur scène », ces dernières sont « prises en charge par une voix autre que celle des personnages, que cette dernière soit assimilée à l'auteur dramatique ou à une instance semblable au narrateur dans un roman » (Petitjean 2010 : 29). Les didascalies scéniques des versions manuscrites répondent aux fonctions habituellement attribuées à ce type de syntagme. Elles servent notamment à « préciser les conditions d'énonciation [des] échanges [des personnages] » comme dans :

Cada vez más bajo, hasta acabar en su voz ahogada de paloma. (M 440)	*Chaque fois plus doucement, jusqu'à terminer sur sa voix étouffée de colombe.*

[25] Nous tenons à remercier José Luis Mora d'avoir appuyé notre demande d'accès aux archives de la *Fundación María Zambrano* à Vélez-Málaga.

Lo repetirá cada vez más bajo, hasta acabar en una voz ahogada. (M 249)	*Elle le répétera chaque fois plus bas, jusqu'à terminer sur une voix étouffée*
Con desesperación que no estalla (M 343)	*Avec un désespoir qui n'éclate pas.*

Dans ces exemples, les allusions répétées aux modalités du « langage (*phonè*) » (*voz ahogada, más bajo*) qui constituent « la matérialité du théâtre » (Ubersfeld 1996 : 15) appuient selon nous le rapprochement avec la scène. « Le corps humain, la voix humaine sont des éléments irremplaçables », poursuit Ubersfeld, « sans cela il y a lanterne magique, dessin animé, cinéma, et non pas théâtre » (1996 I : 49). Or, un poids particulier est donné à cette voix de l'héroïne, aux mots qu'elle énonce et à la façon qu'elle a de le faire. Précisions que l'on pourrait rapprocher ces indications de la fonction « mélodique » de la didascalie, qui consiste à dire « le *comment* de l'énonciation prévue, l'intonation et l'attitude du locuteur » (Issacharoff 1985 : 35-36), bien qu'elles la dépassent par leur tour symbolique et les indications métapoétiques qu'indirectement, elles fournissent. L'emphase était exprimée explicitement dans les manuscrits de *La tumba*, de manière plus discrète mais toujours présente dans sa version publiée. On retrouve cette même insistance sur la voix (*phonè*) dans les derniers chapitres du roman de Bauchau. C'est littéralement sur la voix ou plutôt sur les voix que se clôt le roman : celle du dédoublement du *je* d'Antigone qui s'opère, celle du chant mystérieux qui accompagne sa mise au tombeau, puis celle de Stentos, ce personnage bien nommé qui adoucit le supplice d'Antigone de sa voix et enfin celle d'Io qui nous guident jusqu'à la transfiguration artistique du personnage. Le texte de Bauchau ira même jusqu'à narrativiser la création d'un nouvel espace d'énonciation pour cette parole d'un autre genre (le lieu de "l'événement"). Il répond en quelque sorte dans son monde fictionnel à la condition opérante de la parole théâtralisée dans le monde réel : « L'espace théâtral est d'abord un *lieu scénique* à construire, et sans lequel le texte ne peut pas trouver sa place, son mode d'existence concret » (Ubersfeld, 1996, I, 114-115). Cela rejoint une tendance importante que l'on retrouve dans les récits scénique de la seconde partie du XX^{e} siècle dont l'« orientation vers une esthétique de la voix qui privilégie les mots et leur force dans toutes leurs dimensions » (Douzou 2010 : 343). Plus précisément dans nos deux ouvrages, la performativité langagière permet de réinterpréter celle déjà à l'œuvre dans le spectacle tragique.

Didascalies kinésiques et spatiales

Dans les manuscrits de *La tumba*, se trouvent également des didascalies que nous pourrions qualifier de *kinésiques*. Celles-ci fonctionnent comme des « indications de gestes ou de mouvements, permettant d'imaginer le mode d'occupation de l'espace » (Ubersfeld 1996 I : 114-115) :

Pausa, calla fatigada a punto de desvanecerse, mas se mantiene en pie y sigue. (M 249)	*Pause, elle se tait fatiguée au point de s'évanouir, mais se maintient sur pied et continue.* [Nous traduisons]
Como A. mira al Este, llega deslazándose desde el rincón del N.O. Se pone frente a ella, + siempre en ángulo, nunca enteramente de frente [...]. (M 249)	*Comme A. regarde à l'Est, elle arrive se déplaçant depuis le coin du Nord Est. Elle se met face à elle, + toujours dans l'angle, jamais entièrement de face [...].* [Nous traduisons]

Les didascalies permettent également de « mettre en place le cadre de l'histoire » ou de « nommer » les personnages, comme les didascalies diégétiques, précédemment citées et seules conservées dans l'édition de 1967. Elles servent aussi à « décrire » ces derniers, comme dans les indications suivantes des manuscrits :

La Madre será una sombra grande, densa, oscura, que no habla. Cifra de la fatalidad, suplicante a veces. (M 249)	*La Mère sera une ombre grande, dense, obscure, qui ne parle pas. Chiffre de la fatalité, suppliante parfois.* [Nous traduisons]

On trouve certains détails pratiques dont le metteur en scène pourrait s'inspirer, lors de la distribution ou du choix des costumes :

El peinado muy natural, pelo castaño.	*La coupe très naturelle, cheveux châtains.* [Nous traduisons]
Antígona vestida de blanco envuelta en un chal azulina. M (343)	*Antigone vêtue de blanc enveloppée dans un châle bleu pâle.* [Nous traduisons]

Ces teintes ne sont évidemment pas choisies au hasard mais répondent à un chromatisme symbolique espagnol très présent chez la philosophe. Selon Virginia Trueba, le lecteur peut sans autre y reconnaître le blanc de « l'agneau sacrifié » du peintre espagnol Francisco de Zurbarán[26] et rapprocher la prédominance du bleu dans le soufisme iranien[27] (2010 : 109). Si le lecteur de *La tumba* sait qu'Antigone est vêtue d'une tunique, il découvre dans les manuscrits une description bien plus détaillée de l'habillement et du physique de l'héroïne. Dans la version éditée de *La tumba*, les éléments qui faisaient concrètement allusion à une possible mise en scène disparaissent, alors que les autres s'allégorisent. Par exemple, le vêtement de l'héroïne n'est plus évoqué que sous le mode minimal de *tunique*, les notes manuscrites se rapportant à sa couleur, sa texture, etc., ayant toutes été supprimées. Il prend dès lors un sens tout autre :

[26] « Agnus dei » : Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, Badajoz, 1598 - Madrid, 1664), 1635-1640. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.

[27] Virginia Trueba ne s'attarde pas sur ces questions. Pour d'autres précisions, voir notamment l'article d'Antoni Gonzalo Carbó : « *María Zambrano y la gnosis : "don celeste", cielo interior* », *Aurora* 11, *XII Seminario Internacional María Zambrano* : « Zambrano y la presencia de Nietzsche », Barcelona, ed. Seminario María Zambrano, p. 44-56.

[La desgracia] se presenta y está ahí fija, se queda exhalando terror, un terror que llega a ser como una túnica, ésta, ésta que me pusieron ya de niña, y que ha ido creciendo conmigo hasta ser como mi propia piel. Ni el agua lustral, ni la corriente del río, fueron bastante potentes para arrancarme esta piel de terror. Nunca estuve desnuda; mi piel fue deshojada por este parásito. (31)	*[Le malheur] se présente et il est là, immobile, exhalant la terreur, une terreur qui finit par être comme une tunique*[28] *, celle-ci, celle qu'on m'a mise quand j'étais enfant, et qui a grandi avec moi jusqu'à devenir ma propre peau.* *Ni l'eau lustrale, ni le courant de la rivière n'ont été assez puissants pour m'arracher cette peau de terreur. Je n'ai jamais été nue ; ma peau a été effeuillée par ce parasite.* [Nous traduisons]

Le discours didascalique, ce « texte fonctionnel à visée informative, possiblement injonctive » peut également « signaler les actions [que les personnages] effectuent » (Petitjean 2010 : 29). Dans les avant-textes de *La tumba*, la majorité concernent Antigone :

Recorre la celda tocando las piedras con los manos, y en algún momento acerca la cara. (M 249)	*Elle parcourt la cellule touchant les pierres des mains, et à un certain moment approche son visage.* [Nous traduisons]

Elles servent dans ce cas « à formuler, voire à prescrire, des anticipations possibles de la représentation (décor, lumières, sons, jeux des acteurs, etc.) » (Petitjean 2010 : 29). C'est pour cela, note encore Petitjean, que « les didascalies privilégient le présent dans la mesure où elles n'actualisent pas les états ou les procès dans le temps et font système avec un relatif effacement de l'énonciateur » (*idem*). Les discours didascaliques peuvent donc participer à lever partiellement le voile sur l'espace de l'action, un des grands *« non-dit du texte de théâtre »* (Ubersfeld 1996 : 144). L'éclairage offert laissera toutefois le simple lecteur dans un certain clair-obscur, ce dernier devant attendre la représentation pour une description plus fouillée. On voit que dans tous les cas, la dimension symbolique prend le pas sur un caractère prescriptif dédié à une performance réelle. Il s'agit désormais de renseigner sur un univers et sa sémantique, plutôt que de fournir un véritable programme scénique.

[28] Le parallèle avec la textualisation antérieure du *Delirio* permet de tisser deux parallèles avec des tuniques célèbres du corpus tragique. Le motif de la tunique, vue à la fois comme gage d'amour et comme vêtement d'hyménée dans le *Delirio*, devient tunique de mort dans *La tumba de Antígona*. Il peut faire écho au vêtement empoisonné que la Médée d'Euripide offre à sa rivale, nouvelle fiancée de Jason (Euripide, Médée, 785-790) : (*Car je les enverrai les mains chargées de cadeaux les porter à la jeune épousée pour qu'on ne les bannisse pas de ce pays : un voile fin et un diadème d'or ciselé. Si elle prend la parure et la met sur sa peau, elle périra dans d'horribles souffrances et avec elle quiconque la touchera, tellement seront violents les poisons dont j'imprégnerai ces présents;* πέμψω γὰρ αὐτοὺς δῶρ' ἔχοντας ἐν χεροῖν, /νύμφῃ φέροντας, τήνδε μὴ φυγεῖν χθόνα, /λεπτόν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον· /κἄνπερ λαβοῦσα κόσμον ἀμφιθῇ χροΐ, /κακῶς ὀλεῖται πᾶς θ' ὃς ἂν θίγῃ κόρης· /τοιοῖσδε χρίσω φαρμάκοις δωρήματα.) L'ambiguïté de la fonction du vêtement rappelle également la tunique empreinte de poison que Déjanire offre à Hercule pour le reconquérir, la prenant par erreur pour un philtre d'amour (Sophocle, *Déjanire*, v. 560-586).

Les *acotaciones* des manuscrits, prennent notamment pour objet les déplacements des personnages à l'intérieur de la chambre funéraire. Les didascalies aident à tracer les « contours d'un lieu, d'une spatialité où se déploient les rapports physiques entre les personnages » (Ubersfeld 1996 : 113), comme dans cet extrait :

La harpía avanza como una araña oscura, sin color, desde su rincón, detrás de donde está ella, a su espalda. (M 249)	*La Harpie avance comme une araignée obscure, sans couleur, depuis son coin, derrière elle, elle est, derrière elle.*

Les nombreuses occurrences de descriptions des mouvements d'Antigone et leur degré de précision invitent le lecteur à y voir une sorte de chorégraphie, de procession aux enjeux rituels :

Acercándose a ella, pasándole la mano derecha por la frente como para apartar algo de ella, la izquierda con la palma hacia abajo, en el aire, el brazo casi horizontal. (M 343)	*Se rapprochant d'elle, passant la main droite par la fente comme pour écarter quelque chose d'elle, la main gauche paume vers le haut, dans l'air, le bras quasi horizontal.*

Se acerca a la pared, la toca, pasa la mano con horror y suavemente, mas en poco tiempo, el horror va siendo ganado por la ternura. (M 249)	*Elle s'approche du mur, le touche, passe sa main avec horreur et doucement, mais en peu de temps, l'horreur va se laisser gagner par la tendresse. [Nous traduisons.]*

On y note l'esquisse d'une chorégraphie où la description du mouvement des mains n'est pas sans rappeler certains théâtres traditionnels. Certains gestes, selon Trueba, pourraient également faire signe vers la glose mystique. Elle les rapproche de la « poétique du tactile » (*poética del tacto*) qui fut celle de Valente ou de José-Miguel Ullán et de sa « raison du toucher » (*razón del tacto),* les deux se rapportant au *Cantique* de Saint Jean de la Croix (Livres 23 et 27) : « Dans le livre *El fulgori (1984)* de Valente, on peut lire : Avec les mains se forment les paroles, / avec les mains et leur concavité / deviennent corporelles les paroles / que nous ne pouvions dire » [Nous traduisons les paroles citées par Trueba 2010 : 111]. La critique éclaire encore certains gestes décrits d'une signification plus précise. Le fait que l'héroïne « porte délicatement ses mains sans simagrée à ses yeux » (*lleva las manos delicadamente, sin aspavientos a los ojos* ; M-343) serait un indice de sa « clairvoyance au moment de mourir » (Trueba 2010 : 112). Cette attention à la gestualité, tout comme l'importance accordée à la voix, comme organe vocal, demeure dans l'édition publiée. Cette démarche peut également évoquer un théâtre souhaitant « résoudre les traumas du passé, en leur donnant un sens ou dans une reviviscence cérémonielle proche de la démarche thérapeutique » (Douzon 2010 : 343).

D'un autre côté, les didascalies des manuscrits zambraniens investissent « ce qui est proprement le *manque* du texte de théâtre », « une zone particulièrement trouée »,

habituellement comblée par la mise en scène elle-même à qui il incombe de créer « l'articulation texte-représentation » (Ubersfeld I 1996 : 114). Or, on le voit bien, les indications de Zambrano se constituent parfois en un véritable programme de mise en scène. Par la description des mouvements de l'héroïne, son portrait physique, le ton à mettre pour certains propos, les émotions qu'elle est censée ressentir lorsqu'elle les prononce, l'auteure semble imaginer la performance de son texte. Cela se perçoit également dans la description minutieuse de la chambre funéraire :

Quizás haya una parte del escenario, al Oeste, **un espacio donde aparecerán algunos personage [sic], Creonte, algunos ciudadanos.** Dentro de la tumba aparecerá una araña en su tela, una lagartija, un pájaro estará intermitentemente sobre la tumba, invisible para ella. Una cabra [¿topara con ?] la puerta queriendo entrar. (M343)	*Peut-être y'a-t-il une partie de la scène, à l'Ouest,* ***un espace où apparaîtront d'autres personnage [sic], Créon, quelques citoyens.*** *À l'intérieur de la tombe apparaîtra une araignée sur sa toile, un petit lézard, un oiseau sera de manière intermittente sur la tombe, invisible pour elle. Une chèvre [se heurtera ?] à la porte en voulant entrer. [Nous traduisons et soulignons.]*

Cámara sepulcral. Una habitación alargada paralelamente **al espectador.** Un poco regular. Las esquinas nunca serán visibles enteramente [así q. será como una elipse a la vista]. Del lado Oeste izquierda **de la escena**, estará la puerta cerrada, de piedra también ; los muros de piedra rugosa, sin desbastar, un hueco excavado en la roca, con dos paredes nada más, pero rusticas, de piedra y un techo de grandes piedras rugosa por cuyas junturas entrará aire, insectos, gotas de lluvia, estará menos expresamente separado del cielo que del contorno. El suelo será pedregoso, no de piedra enteramente, habrá huecos con tierra y alguna débil yerba [sic] crecerá en ellos. (M-343)	*Chambre funéraire. Une pièce élargie parallèlement* ***au spectateur.*** *Un peu régulière. Jamais les coins ne seront visibles entièrement [donc ce sera comme une ellipse à la vue]. Du côté Ouest gauche* ***de la scène****, la porte sera fermée, de pierre aussi ; les murs de pierres rugueuses, brutes, un puits excavé dans la roche, avec deux murs rien de plus, mais rustiques en pierre et un toit de grandes pierres à travers les jointures duquel sortiront de l'air, des insectes, des gouttes de pluie, il sera moins expressément séparé du ciel que de son contour. Le sol sera rocailleux, pas entièrement de pierre, il aura des trous avec de la terre et une faible herbe qui croîtra en eux. [Nous traduisons et soulignons.]*

Habituellement, « le texte de théâtre est encore plus plat qu'un autre » note Anne Ubersfeld, puisque « la spatialité n'y est pas décrite (les descriptions de lieux y sont toujours faibles, et, sauf notables exceptions, localisées en des points très particuliers du texte) », ce qui le distingue notamment du roman (1996 : 114). C'est pourquoi les indications didascaliques sont habituellement fonctionnelles. Rarement poétiques, elles sont le plus souvent orientées « non vers une construction imaginaire mais vers la pratique de la représentation, c'est-à-dire de la *mise en espace* » (1996 I : 114-115). On le voit dans cette occurrence :

La pared del fondo frente **al espectador** será el Sur, pues. En algunos trozos por ser menos espesa –roca y pared- se calentará por el sol de mediodía y Antígona en algunos momentos huirá y se sentirá por este calor atormentada. La zona cerca al **proscenio** será por tanto la del Norte, la más fría. [...]	*La paroi du fond face au* ***spectateur*** *sera le Sud, donc. Moins épaisse par endroits, -roche et paroi- elle se réchauffera au soleil de la mi-journée et Antigone à certains moments fuira et se sentira tourmentée par cette chaleur. C'est pourquoi la zone proche du* ***proscenion*** *sera celle du Nord, la plus froide. [Nous traduisons et soulignons.]*

Or, le texte édité ne garde qu'une seule description spatiale de ce type, qui concerne cette fois, non pas tant la pièce mortuaire dans laquelle Antigone est enfermée (comme elle-même semble le croire au début de l'échange), que celle dans laquelle elle se retrouvait enfant avec sa sœur, qualifiée de « pièce du secret » :

No estabas allí ni aquí, Ismene, mi hermana. Estabas conmigo. Y era esta tumba ; pero no era una tumba. Estábamos, sí, apartadas ; podíamos salir, faltaba todo un muro, y una grande claridad se derramaba dentro, y una luz blanca afuera, que no era en verdad afuera, sino un lugar abierto que seguía. Aquí, de este lado *(señalando a un lugar*), un corredor estrecho, a allá, al fondo, una escalerita. (35)	*Tu n'étais nulle part, Ismène, ma sœur. Tu étais avec moi. Et c'était cette tombe ; mais non, ce n'était plus une tombe. Nous étions à l'écart, oui ; nous pouvions sortir, il manquait tout un mur, et une grande clarté se répandait à l'intérieur, et une lumière blanche au-dehors, qui en vérité n'était pas le dehors, mais un lieu ouvert qui se prolongeait.* *Ici, de ce côté (indiquant un endroit), un corridor étroit, et là-bas, au fond, un petit escalier.*

Dans la version éditée de 1967, la scène qui reçoit le plus d'indications scéniques est paradoxalement celle de la chambre des secrets, qui appartient au passé de l'héroïne. Décrite *in absentia,* celle-ci se réfère à un hors-scène. Cette description n'apparaît plus dans l'apparat didascalique mais se trouve désormais incluse dans le discours même du personnage. La version éditée travaille donc à donner une description de plus en plus précise d'un lieu absent du spectacle, à mesure qu'elle retire les éléments qui se rapportent plus directement au présent d'énonciation et qui pourraient donner des indications pour une possible mise en scène. Elle modifie le type de « chronotope », auquel elle fait appel pour construire sa fiction. Elle favorise un « chronotope diégétique », imaginaire s'attachant à dépeindre plus soigneusement les « "réalités" (essentiellement antérieures et simultanées) non présentes sur la scène mimétique et figurées dans les discours des personnages » (Petitjean 1992 : 106). La version éditée privilégie de cette manière un monde symbolique, aux dépens d'un « chronotope mimétique » se référant, lui à un « cadre énonciatif (moment, lieu, interlocuteurs et les objets résidant dans la situation d'énonciation) censé être partagé par les personnages au moment de la profération de leurs paroles » (Petitjean 1992 : 105). Elle abandonne une référenciation théâtrale plus directe, précédemment favorisée dans les manuscrits. Les différences qui séparent la version éditée de celles manuscrites soulignent donc le processus qui conduit à une reconstruction spatiale imaginaire *a posteriori*, qui prend le pas sur un

espace scénique à la fonction référentielle (ici la tombe), expliquant l'abandon de la majorité des didascalies spatiales. Qualifiée de "locavité diégétique" cette nouvelle manière de circonscrire un espace-autre permet « d'étoffer la représentation fictionnelle en donnant "à voir", par l'intermédiaire des dialogues, des réalités non présentes sur la scène mimétique » (Petitjean 1992 : 106, citant M.-C. Hubert 1988). Dans cette scène, l'héroïne trace les contours d'un espace absent, par la seule force de son évocation langagière (ce qu'Issacharoff nomme « l'espace diégétique », en cela qu'il est « médiatisé par les signes verbaux » ; 1985 : 69).

Le lecteur de l'édition de 1967 se voit privé d'indices pour la construction référentielle du monde fictionnel. Celle-ci transitait par les didascalies spatiales dans les manuscrits antérieurs ou aurait été assumée par un narrateur ou un personnage dans le cas d'un roman. Le lecteur demeure dès lors confronté à la seule perception de l'héroïne, alors même que sa lecture de la situation présente semble fautive, à l'image des paroles qu'elle adresse à la mauvaise personne ou des lieux qu'elle ne parvient pas à identifier. Est-ce à dire que la jeune fille est, dans cette (r)écriture, un mauvais guide fictionnel? Bien au contraire, il semble que cette défaillance heuristique ait pour fonction d'entraîner le lecteur sur un autre chemin, aux contours initiatiques. L'imprécision face aux conditions du *hic et nunc* de la représentation contraste avec la force avec laquelle Antigone évoque le « más allá », ce « plus loin », cet « au-delà » auquel Zambrano accorde une si grande importance dans toute sa philosophie. C'est désormais le hors scène, l'espace passé ou à venir qui semble au centre de son propos. Nous prendrons plus précisément pour l'illustrer le passage intitulé le RÊVE DE LA SŒUR (SUEÑO DE LA HERMANA).

Hors-scène et création d'un espace intermédiaire

Dans cet épisode, Antigone parvient, par la force de son discours, à faire revivre un espace passé. Le soin accordé à la représentation de cette chambre des secrets, mobilisée par la force mémorielle de l'héroïne et motivée par l'affection sororale, rejoint sur un autre plan la "résurrection affective" d'Ismène, cette grande absente, menée dans ce même passage et déjà relevée. Dans cette scène, Antigone évoque un habillement partagé par les sœurs, « vêtues de blanc toutes deux » (*vestidas de blanco las dos* ; 35). Il rappelle celui des victimes de sacrifice, puisque comme le remarque l'héroïne, « c'était comme si on nous avait livrées » (*estábamos, como entregadas* ; 36). Par le biais de l'opposition ouvert/fermé (*dentro, fuera, afuera, sin entrar*), l'extrait indique également les contours d'une solidarité fraternelle qui prend sa source dans un secret. Celui-ci singularise les deux sœurs, désormais « *ensemble et à l'écart* » (*juntas y aparte* ; 35), en même temps qu'il les soude : il « n'appartenait qu'à nous, nous seules. Notre secret de sœurs toutes seules » *(el de nosotras solas, solitas. Un secreto nuestro de hermanas solas* ; 36). Ce lien, qui prend sa source dans l'enfance, est

ici ressuscité dans le discours d'Antigone. Il expliquera la présence future d'Ismène, ici même dans la tombe, *in absentia* : « Tu n'étais nulle part, Ismène, ma sœur. Tu étais avec moi » (*No estabas allí ni aquí, Ismene, mi hermana. Estabas conmigo ; 35*). Et plus loin lors de la rencontre avec Polynice et Étéocle, lequel questionne Antigone à propos de l'absence effective d'Ismène dans le tombeau, cette dernière leur rétorque : « Elle est la seule, parmi nous, qui aura sa propre vie » (*Ella es la única de nosostros que tendrá su propria* vida ; 72). La réplique, évoque une idée similaire chez Sophocle : « Ton choix est fait : la vie, et le mien, c'est la mort » (σὺ μὲν γὰρ εἵλου ζῆν, ἐγὼ δὲ κατθανεῖν ; v. 555). Cette parole ne scelle pas le désaccord familial comme chez le tragique, mais trouve une conclusion inverse chez Zambrano : « Et, pour le reste, elle est toujours avec moi ; elle m'accompagnera, où que j'aille » (*Ella es la única de nosostros que tendrá su propria vida. Y por lo demás, ella está siempre conmigo ; irá conmigo donde yo vaya* ; 72)[29].

Dans cette scène, les indications concrètes, telles : « de ce côté » (*de este lado*), « un corridor étroit, et là-bas, au fond, un petit escalier » (*un corredor estrecho y allá, al fondo, una escalarita*), se mêlent à une forte présence de la *deixis* spatiale (*allí, aquí, aquí,*). Or l'apparat déictique est justement censé être l'instrument privilégié pour créer l'effet d'un chronotope mimétique[30]. On peut donc en déduire que les outils de référenciation ne sont pas mobilisés ici pour délimiter les contours d'un espace concret, que le lecteur-spectateur serait appelé à s'imaginer. L'héroïne, d'ailleurs, échoue tout au long de la pièce à qualifier l'espace interstitiel dans lequel elle se trouve réellement au moment de sa prise de parole. Cela indique que l'entreprise de référenciation est avant tout au service de la recréation d'une spatialité symbolique, voire utopique, se rapprochant d'un « théâtre narratif », qui « déporte la représentation dans une réalité verbale » et se distingue « par sa capacité d'imagination et d'hallucination, surtout quand il entre dans une dimension poétique ou musicale » (Douzou 2010 : 343- 347). Dans ce cas, « on assiste à la naissance d'une autre scène non représentée sur le plateau mais suscitée par les mots, d'une autre scène qui existe dans l'esprit du spectateur » (Douzou 2010 : 343- 347). Signifiant l'existence d'un cadre spatio-temporel hors champ, il s'agit ici d'en créer un autre, symbolique, qui se superpose à celui du plateau et crée ses propres possibles. Scène de la pensée d'Antigone, dépassant le simple cadre du *hic et* nunc, cette dernière devient libre d'y inviter les personnages qui peuplent sa mémoire ou ses désirs. Apparaît alors l'hypothèse d'un lien avec le genre du dialogue platonicien, Antigone mettant en scène ses propres pensées sous la forme de fantômes.

[29] Comme dans le roman de Bauchau et contrairement à la tragédie sophocléenne, les sœurs demeurent spirituellement unies malgré le choix de vie d'Ismène. Le lien biographique fusionnel, qui unit María Zambrano à sa sœur Araceli, a été amplement commenté par la critique, à juste titre semble-t-il, dans cette œuvre qui lui est dédiée.
[30] Voir à ce sujet les précisions fournies dans Petitjean 1992 : 105 et *sq.*

Lieu de l'absence, lorsqu'il se situe dans le passé comme dans le SUEÑO DE LA HERMANA, cette construction symbolique peut revêtir des contours eschatologiques, comme lorsque l'héroïne évoque la *Cité des frères*. Celle-ci se laisse entrevoir par la force de l'espérance, même si perdure un doute dans la bouche de l'héroïne :

DESCONOCIDO SEGUNDO : Antígona : vamos, vamos. ANTÍGONA : Ah, sí. ¿Dónde ? Sí, Amor. Amor, tierra prometida. (90).	*SECOND INCONNU : Antigone, viens. Allons, allons. ANTIGONE : Ah, oui. Où ? Où donc ? Oui, Amour, Amour terre promise.*

À l'abandon progressif des didascalies spatiales dans la version de 1967 correspond la création, au sein de l'énonciation, de plusieurs hors-champs langagiers. Or, loin de paralyser les entreprises de mises en scènes, on voit que les dramaturges sont justement sensibles à la distinction énonciative entre ces espaces. Ils y répondent par la partition de l'espace scénique, comme deux brefs exemples de spectacle vont nous permettre de le montrer. La confrontation avec un espace « diégétique », recréé par une mise en scène réinterprétant l'espace discursif décrit dans le texte, semble intéressante. En tant que participant à un « système sémiotique » formé par la mise en scène, (Issacharrof 1985 : 70), l'espace dramaturgique dévoile ses propres stratégies pour faire sens. À nous de voir ensuite de quelles manières celles-ci interagissent, contredisent, voire dépassent, celles établies par le texte écrit. La mise en scène théâtrale de Franco Palmieri, intitulée « Antígona », se prête à une lecture de ce type. Elle a été produite en 2004 par *El Círculo de Tiza de Madrid* en co-production avec *Elsinor Teatro Stabile di Innovazione* de Milan, sous la direction de Franco Palmieri[31]. La dramaturgie a été faite par ce dernier en collaboration avec Mercedes Castro. Dans son spectacle, Franco Palmieri distingue deux espaces scéniques (*fig. 1*) : « l'un constitué d'un espace semi-circulaire délimité par des sièges verticaux de cuivre [et] qui compose la tombe » tandis que l'autre est formé « de la totalité spatiale ouverte et obscure à la fois qui l'entoure » (Moretton 2013 : 105) [Nous traduisons]. Dans cette production, le dramaturge s'octroie la possibilité de signifier l'existence de lieux, temps et plans de parole distincts :

Fig. 9

Fig. 10

[31] Voir au sujet de cette représentation l'article de Sara Moretton (2013) sur lequel nous fondons en grande partie l'analyse de la pièce de Franco Palmieri. Des extraits sont disponibles sur : https://www.youtube.com/watch?v=-ZT_j0rzcJ8etfeature=em-share_video_user

> La structure de cuivre peut rappeler une prison : les axes en cuivre sont mobiles et entre eux la lumière peut filtrer, ce qui permet d'exploiter les doubles plans, les espaces internes et externes se regardent mutuellement et la possibilité de créer différents temps/temporalités (Moretton 2013 : 105-106) [Nous traduisons]

L'évocation de l'enfance partagée avec le personnage d'Ismène, ouvre un nouveau plan. Les essieux de cuivre s'écartent (*fig. 2*) pour laisser entrevoir, à l'arrière de la prison, deux jeunes filles figurant les jeunes sœurs. Au premier plan, demeure une Antigone, au seuil de sa mort, en noire et portant une mantille. Personnage tiers, en retrait, elle assiste au spectacle de sa propre réminiscence.

Nous retrouvons une logique quelque peu similaire dans une mise en scène de la *Compañía María Zambrano* (Málaga : 2011)[32]. Dans celle-ci, la pièce s'ouvre avec une voix-off prononçant des extraits du Prologue, déclamés sur un air de clarinette. Telle une contorsionniste, Antigone est enfermée dans une boîte (*fig. 3*). Cette dernière, ouverte du côté du public, est placée au milieu d'un espace scénique par ailleurs vide et obscur. Habité dans un premier temps par la seule présence d'une Antigone solitaire, enfermée dans sa tombe, le plateau accueille bientôt un second personnage. Cette figure-relais, double de la protagoniste est une sorte d'ange, dansant et papillonnant avec de grandes ailes blanches. Elle n'est pas sans rappeler la représentation antique de l'âme qui s'envole vers l'autre monde. C'est elle qui habite, dès lors, la majorité de l'espace scénique par sa danse et ses mouvements (*fig. 4*). Cette prise de pouvoir scénique signale l'importance d'une autre figure d'Antigone "en devenir". Ce choix postule que celle-ci ne peut demeurer éternellement dans cet espace tombal intermédiaire, qu'elle sera bientôt appelée, « à monter aux étoiles » (*a salire alle stelle*), telle l'héroïne de Dante (*Purgatoire* v. 205 : 310 ; repris par Zambrano 1967 : 9). L'existence d'un hors-scène eschatologique dans lequel l'héroïne devra évoluer est suggérée en filigrane, montrant de quelle manière les mises en scène actualisent certains possibles du discours.

Fig. 11

Fig. 12

Appuyant l'idée d'une progression initiatique, on assiste alors à un second

[32] Le montage a été réalisé pour cette compagnie amateure par Juan Hurtado y Ángel Fernández Espartero. La scénographie et la chorégraphie ont été assurées par Maggie Hernández. Des extraits se trouvent sur : https://www.youtube.com/watch?v=rTm020Qk370

décrochement dans la mise en scène. Le dédoublement intervient au moment d'une scène que l'on pourrait qualifier de mixte. Une voix-off y prononce les paroles de Polynice dans LOS HERMANOS :

No me respondes, hermana. He venido ahora a buscarte. Ahora, no tardarás ya mucho en salir de aquí. Porque aquí no puede quedarte. Esto no es tu casa, es sólo la tumba donde te han arrojado viva ; vendrás ya libre, mírame, a esta vida en la que yo estoy. Y ahora, sí, en una tierra nunca vista por nadie, fundaremos la cuidad de los hermanos, la cuidad nueva, donde no habrá ni hijos ni padres. [...] Hay claridad porque ninguna luz deslumbra ni acuchilla, como aquí, como ahí afuera. (70-711).	*Tu ne me réponds pas, sœur. Je suis venu te chercher. Tu ne tarderas plus beaucoup à sortir d'ici. Car tu ne peux rester ici. Ce n'est pas une maison, c'est seulement la tombe où ils t'ont jetée vive. Et tu ne peux rester ici vivante ; tu viendras, libre désormais ; regarde-moi, regarde-moi, dans cette vie où je suis. Et maintenant, oui, sur une terre jamais contemplée par personne, nous allons fonder la cité des frères, la cité nouvelle, où il n'y aura ni fils ni père. [...] La clarté règne car aucune lumière n'éblouit ni ne poignarde, comme ici, dehors.*

Figure 13

La réplique oppose la « cité nouvelle » (*cuidad nueva*) à la réalité d'avant (« ici », *aquí*) dont Antigone est appelée à sortir pour épouser sa nouvelle vie. À la fin de la scène, sur laquelle la pièce, composée d'une juxtaposition d'extraits, se clôt, le personnage se lève et sort de la boîte. Dans la mise en scène de la *Compañía María Zambrano*, ces mots sont prononcés par une voix-off féminine. Dès lors, l'adresse « hermana » peut laisser supposer qu'il s'agit d'une scène nouvellement attribuée à Ismène, hypothèse renforcée par l'apparition d'une paire de créatures féminines (*Fig. 5*), qui rappelle le couple formé par les deux sœurs dans la tragédie. Figures en négatif l'une par rapport à l'autre, ces dernières évoluent sur une chorégraphie parfaitement symétrique. Une telle interprétation laisse à penser que le dramaturge aurait en quelque sorte fusionné les scènes du SUEÑO DE LA HERMANA et de LOS HERMANOS au motif de leur exploration commune d'un *ailleurs* ou *au-delà* (*más allá*), distinct du présent scénique dans le texte écrit déjà. La multiplication des protagonistes en tant que moyen scénique, intervient au moment de la partition symbolique des espaces de parole, que celui-ci soit l'objet d'une réminiscence ou d'un désir, comme dans l'évocation de cité utopique des frères[33].

[33] Nous reviendrons sur ce passage dans le chapitre VIII.

2. ‘‘Romanisation’’ de l’écriture théâtrale

2.1. Quel éclairage tirer de la consultation des manuscrits ?

Ce premier état du texte, visible dans les manuscrits, nous renseigne sans doute sur les possibles souhaits de mise en scène de l’auteure à l’époque de sa rédaction. Les didascalies portent assurément, dans la conception de l’espace et du déroulement de l’action, la marque d’une figuration théâtrale concrète ou désirée, une tension dont témoignent les termes utilisés. Nous les avons mis en exergue tout au long des citations. La plupart font allusion à l’espace théâtral en général (*escena, escenario, espectador*), certains plus précisément aux conditions énonciatives de la tragédie athénienne (*proscenio, espacio donde aparecerán algunos personage[s], Creonte, algunos cuidadanos*). D’autres correspondent à ce que l’on identifie en tant que phénomènes de « régie », lesquels s’inscrivent habituellement dans « une énonciation *non-fictive* par opposition au caractère fictif du dialogue » (Issacharoff 1985 : 11). Ces dernières revêtent toutefois ici un sens particulier puisque, loin de donner simplement des indications de mises en scène, elles font penser à un script cinématographique, tant les prescriptions fournies sont précises et difficiles à réaliser sur la scène. Celles-ci concernent plus précisément l’atmosphère, l’ambiance de chaque plan.

La celda en penumbra en la que entra por una hendidura del lado que se considere el Oeste [.] (M 249).	*La cellule dans la pénombre dans laquelle entre par une fente de côté qu'on peut considérer comme l’Ouest [.] (M 249). [Nous traduisons.]*
La atmosfera de la tumba tendrá una tonalidad grisácea verdosa, de acuario, a veces ; terrosa, atrás, [...]. Blanquecina en otros momentos. (M343)	*L’atmosphère de la tombe aura une tonalité grisâtre verdâtre, d’aquarium, parfois ; terreuse, derrière, [...]. Blanchâtre à d’autres moments. [Nous traduisons.]*

L’intention des didascalies (et sa possible mise en scène idéalement imaginée dans ses manuscrits par l’auteure) rejoint ici la lettre du texte, en faisant de la luminosité, qui se nuance à mesure que progresse l’action, un de ses enjeux majeurs. Si les *acotaciones* tracent les contours de la tombe, telle que la voit Zambrano au moment de la première rédaction, elles permettent également de marquer une avancée, progression à la fois symbolique et temporelle. La luminosité qui entoure les premiers épisodes, est celle du « coucher du soleil » (*del ocaso* - M343). L’œuvre moderne s’inscrit donc directement à la suite de la tragédie athénienne. Celle-ci débute à l’aube et doit se terminer, selon la prédiction de Tirésias dans le cinquième épisode, avant le coucher du soleil (τρόχους ἁμιλλητῆρας ἡλίου τελεῖν ; v. 1065). L’action de *La tumba* s'ouvre dans ce temps prédictif et crépusculaire, décrit dans les paroles du devin. Zambrano auréole toutefois cette première séquence d’une touche

andalouse[34] avec l'apparition d'un « rayon de lumière solaire jaune safrané et tombé sur le sol comme un serpentin » (*un rayo de luz solar amarillo azafranado y caído en el suelo como una serpentin* M 249). Cette première source lumineuse vient de l'Ouest, elle côtoiera au sein-même de la cellule une seconde source de lumière, à qui elle cédera bientôt le pas, l'œuvre se clôturant sous le parrainage des étoiles :

> Del lado Este, una ranura alargada paralela al suelo dejará entrar no el sol, pero sí la luz del alba y de la mañana – lado derecho del **escenario**–. La zona cerca al **proscenio** será por tanto la del Norte, la más fría. [...]
>
> *Du côté Est, une rainure élargie parallèle au sol laissera entrer non le soleil, mais oui la lumière de l'aube et du matin –du côté droit de la scène-. La paroi du fond face au* ***spectateur*** *sera le Sud, donc. [Nous traduisons et soulignons.]*

De la même manière, « la couleur du vêtement d'Antigone pourra changer pareillement à la lumière » (*El color del vestido de Antígona podrá cambiar al igual que la luz* M 343), marquant la progression de l'héroïne dans son cheminement intime. Celle-ci pouvant successivement passer la tunique de l'angoisse, puis revêtir un « châle violette-fleur violet » (*chal violeta-flor violeta*), de cette couleur qu'elle associe au renouveau de la vie (M 343)[35]. Telle une comédienne, la protagoniste passe différents costumes selon les « tableaux » de son cheminement intime. Dans son spectacle, Palmieri réinterprête à son tour librement cet élément vestimentaire. Ainsi, son Antigone a tout d'abord le visage « couvert par un voile noir qu'elle quittera quand elle se rendra compte qu'elle ne réside toujours pas auprès des morts mais se trouve dans une situation comme suspendue, poursuivie par la lumière des vivants » (Moretton 2013 : 106-107) [Nous traduisons]. Cet autre marqueur de théâtralité -il réfère directement aux conditions de performance- se trouve remis en cause par le fait que l'héroïne reste en scène tout au long de la pièce. Son évolution vestimentaire semble donc répondre à une indication plus symbolique que scénographique... « Dans la scène d'amour » (*En la escena de amor*), qu'en l'absence d'autre précision le lecteur assimile à la visite d'Hémon, elle revêt une « tunique rosée », un « ample châle blanc » et des « sandales blanches » (*túnica rosada, chal amplio blanco, sandalias blancas*) (M 343). Elle adopte une tenue oscillant entre le vêtement de fiançailles et celui de la victime propitiatoire. Alors qu'au début de l'échange, la jeune fille portant un « châle bleu-fleur, azur » (*chal azul-flor azulina* M 343) évoquait plutôt les attributs mariaux, la didascalie précise ensuite que « dans la mort » (*en la muerte*), elle sera revêtue d'une « tunique et [d'un] châle dorés » (*túnica y chal dorados, flor de luz*) (M 343). Telle une « fleur de lumière » (*flor de luz*), l'image évoquera enfin celle d'un Christ roi auréolé. Le chromatisme final rejoint le tableau sur lequel les indications didascaliques proposent

[34] Pour l'influence dans toute l'œuvre de la philosophe de la poésie de Garcia Lorca, voir l'article de Camille Lacau St Guily 2013b, cité dans notre bibliographie.
[35] Comme on le note par exemple dans cette réplique de l'héroïne : « Que me sienta llegar con la violeta inmortal, en cada mes de abril, cuando las dos nacimos » ; 78 (*Qu'on me sente arriver avec la violette immortelle, à chaque mois d'avril, quand toutes deux [les sœurs] nous naquîmes*).

de clore l'œuvre :

> Al final, la claridad se irá intensificando como derramada desde arriba y desde el lado. Este hasta hacer luz blanca, tendiendo a ser compacta. La luz se irá espesando mientras muere. (M343)
>
> *À la fin, la clarté s'intensifiera comme répandue depuis en haut y depuis le côté. Cela jusqu'à faire la lumière blanche, tendant à être compacte. La lumière ira en s'épaississant pendant qu'elle meurt. [Nous traduisons.]*

Virginia Trueba rapproche la progression vestimentaire de la mue[36] de l'héroïne. On peut conclure que les didascalies présentes dans les manuscrits peuvent être utilisées comme une clé de lecture rétroactive pour appuyer certains éléments qui demeurent dans l'édition publiée. Elles pourraient s'apparenter plus à ce qu'Issacharoff identifie sous le terme de « didascalies autonomes » ou de « didascalectures » : « explicitement destinées à la *lecture*, étant en fait de fausses indications scéniques non conçues pour orienter la mise en scène ni pour éclaircir les nuances du dialogue » (1985 : 31). C'est par exemple le cas de la dimension initiatique qui présente le cheminement de l'héroïne dans la modification-même de la parure, de son environnement et de sa perception. Certes, la version de 1967 conserve à plusieurs endroits la trace, comme en négatif, de cette épiphanie lumineuse. Celle-ci, n'est toutefois plus l'objet d'un discours extérieur, didascalique, mais figure désormais à la seule charge du personnage principal. Comme ingérée, digérée, la source lumineuse finale, qui vient de l'intérieur d'Antigone, irradie à présent du personnage, tout comme la parole désormais employée pour la signifier.

Les extraits précédents montrent également l'intention poétique qui traverse les didascalies, « ce qui signifie qu'elles s'adressent soit au lecteur afin de l'aider à interpréter le sens des répliques et à se figurer le monde de la fiction dramatique, soit au metteur en scène et aux acteurs dans le but d'orienter le spectacle à venir » (Petitjean 2010 : 29). À côté de la mise en lumière d'une première vocation théâtrale de *La tumba*[37], ces indications à teneur poétique s'avèrent aussi utiles pour une compréhension plus « holistique » du texte. Relevons l'esthétisme des didascalies citées, qui s'inscrivent dans la lignée d'écrivains qui « poétisent leurs didascalies »[38].

---

[36] Virginia Trueba cite d'ailleurs un extrait du manuscrit M 249 pour appuyer ce rapprochement : « Antígona es la sierpe que viene de lejos y de lo hondo, del limo, y de ahí su fe en la tierra. La sierpe que asciende hasta la palabra y la luz, la sierpe que sueña con el pájaro, y que es colmada sólo a través del sacrificio : de un ser intacto » (*Antigone est le serpent qui vient de loin et du profond, du limon, de là sa foi dans la terre. Le serpent qui monte jusqu'à la parole et la lumière, le serpent qui rêve avec l'oiseau et qui n'est accompli qu'à travers le sacrifice : [celui] d'un être intact* » [Nous traduisons].

[37] La mise en scène de Palmieri, comme nous le montre Sara Monterro, joue particulièrement avec ces éléments. Le spectacle qui débute avec un rideau ouvert sur des lumières éteintes prend ensuite soin de diriger « le regard du public » se préoccupant par un usage des projecteurs de « révéler les sentiments profonds [des personnages] et de créer l'atmosphère juste pour chaque scène » (Moretton 2013 : 106) [Nous traduisons].

[38] Le caractère symboliste de certaines didascalies a été relevé par Camille Lacau St Guily. Les identifiant selon une « esthétique symboliste, où l'atmosphère stagnante et l'épanchement pathétique priment sur la volonté d'imiter une action, par le vecteur des mots » (2013 : 32),

Le linguiste Petitjean cite par exemple Valle-Inclan et Federico García Lorca, auteurs par ailleurs familiers de la philosophe ; on peut penser également à Miguel de Unamuno. Dans le cas précis du théâtre espagnol rédigé sous occupation franquiste, ce recours « à une écriture symboliste, métaphorique » rejoint celle qui permettait de contourner la censure (Surbezy 2008 : s.p.). Le discours utilisé par Zambrano dans ces *acotaciones* dévoile un souci langagier certain - l'expression *anomalies sémantiques* de Petitjean nous paraît trop péjorative -. Les traits stylistiques les plus apparents sont la rupture syntaxique, l'utilisation de phrase averbale, la répétition, la métaphore, des procédés utilisés dans le prologue déjà et dans la seconde partie. Cela indique l'esprit de continuité entre le discours didascalique et le reste du texte et rompt avec l'idée d'une fonction exclusivement pragmatique. La majorité de ces didascalies épousent un rôle « moins mimétique que sémiosique », lesquelles « à l'aide de comparaisons et de métaphores, suggèrent plus qu'elles ne réfèrent et dont le travail de stylisation dont elles font l'objet justifie que soit posée la question de leur conservation dans le texte scénique » (Petitjean 2010 : 32). Elles semblent donc faire office d'autant d'indices d'« inférences génériques », sous laquelle André Petitjean subsume :

> la recherche de procédures épiques d'écriture comme avantage donné à la narration sur l'action, ou à l'éclatement sur l'unité et cela tant au niveau de l'architecture du drame, des chronotopes existants, de la structuration des dialogues que d'une conception unifiée des personnages. (2010 : 24)

Car c'est là toute la complexité de cette étude. La présence de didascalies dans les manuscrits fonctionne certes comme indice d'une volonté antérieure de donner à ce texte une certaine dimension théâtrale (en *sus* des indications pratiques ou allégoriques qu'elles fournissent également, un peu à la manière du théâtre symboliste). Néanmoins, ayant été ôtées pour la publication, celles-ci n'agissent plus que comme des fossiles, traces d'un état du texte intéressant mais révolu au moment de la publication, à moins que, comme dans la dernière édition de *La tumba* par Trueba, on donne accès à ce bougé du texte, grâce à l'ajout de notes extraites des manuscrits. L'existence, même passée, de didascalies scéniques offre selon nous un indice supplémentaire de cette théâtralisation de la parole, preuve non exclusive. Certaines composantes du texte final édité appuient l'interprétation d'une dynamique théâtrale qui traverse *La tumba*, comme celles déjà citées :

- mise en page et typographies,
- didascalies de régie,
- omniprésence des séquences dialogales,
- absence de descriptions des personnages et des lieux permettant la

elle ne les rattache à aucune tendance historique, ni à aucun contexte. Adeline Chainais quant à elle, note la proximité de cette écriture avec le théâtre poétique : « par l'importance que donne l'auteur aux symboles, à l'image, mais également au rythme et à la musicalité dans les répliques des différents personnages, et notamment d'Antigone » (2013 : 292).

formation imaginaire du monde diégétique autre que celui désigné par le *hic et nunc*,
- découpage en tableaux statique et enchaînement des scènes selon la dynamique de l'entrée et la sortie des protagonistes.

Leur disparition dans la version éditée de 1967 ne semble toutefois pas complète, puisqu'un grand nombre de signifiants que ces didascalies contenaient sont soit allégorisés dans le propos, soit se trouvent désormais à la charge du discours prononcé par Antigone.

2.2. Typographie et mise en page

Cette dé-dramatisation formelle de l'ouvrage s'accompagne en outre d'autres phénomènes propres au discours scriptural. Ceux-ci participent aussi à l'hybridation générique de l'ouvrage et en font un théâtre de l'écrit, drame alors retravaillé pour être lu. Dans *La tumba*, on observe tout d'abord un jeu sur la structuration typographique qui dépasse la simple distribution de la parole que l'on peut trouver dans une mise en page théâtrale. Car la typographie, « intrinsèquement liée à une syntaxe », constate Henri Meschonnic, est, comme elle, « subjective » (1979 : 51). Cela devient particulièrement visible dans les monologues de l'héroïne. La mise en page aide à structurer l'argument d'Antigone, comme dans le second alinéa de l'extrait suivant qui contrevient à l'idée exprimée dans le paragraphe qui le précède :

Pero no te llamaré, muerte, no te llamaré. Seguiré sola con toda la vida, como si hubiera de nacer, como si estuviese naciendo en esta tumba. O acaso ¿no nací dentro de ella, y todo me ha sucedido dentro de la tumba que me tenía prisionera ? Dentro siempre de la familia : padre, madre, hermana, hermano y hermano, siempre, siempre así. (32-33)	*Mais je ne t'appellerai pas, mort, je ne t'appellerai pas. Je resterai seule avec la vie tout entière, comme si je devais naître, comme si je naissais peu à peu dans cette tombe.* *Ou bien ne serais-je pas née en elle, et tout me serait-il arrivé dans la tombe qui me gardait prisonnière ? Toujours au sein de la famille : père, sœur, frère et frère, toujours, toujours ainsi.*

L'hypothèse formulée par Antigone dans ce second temps typographique et argumentatif, se poursuit dans le lien qu'elle établit ensuite avec sa destinée incestueuse. Dans un même espace scriptural, la succession d'alinéas rythme une possible diction pour le texte. Elle renforce l'effet choral obtenu par les différentes répétitions qui acquièrent, par la hachure de la typographie, un effet de *déclamations* et de *respons*. La syntaxe très libre dans laquelle ces *tropes* - plutôt que des structures répétitives très strictes qui se répondraient exactement - évoluent et forment des effets de ritournelle :

¿Dónde está mi amor? Ahora es la noche -Mi amor, mi amor ¿adónde? ¿**Adónde**, mi amor, **adónde**? Nací para ti, amor; me devora la piedad de piedra. La piedad sin dioses. -¿Dónde los dioses, dónde ? Adónde se fue el amor, y los dioses, adónde ? -Y ahora es de noche, la noche. Ahora es la noche. (32-33)	*Où est mon amour? Maintenant il fait nuit. -Mon amour, mon amour, où donc? **Où**, mon amour, **où**?* *Je naissais pour toi, amour ; la piété de pierre me dévore.* *La piété sans dieux. - Où, les dieux, où ? Où donc est parti l'amour, et les dieux, où ? -À présent il fait nuit, c'est la nuit. C'est la nuit à présent. [Nous soulignons.]*

La typographie peut aussi entrer en collusion avec la syntaxe. Dans cet extrait, le début de l'alinéa, en répétant la fin du paragraphe le précédant, délie visuellement, ce que la répétition au contraire lie sémantiquement et rythmiquement. Ponctuée par les *dónde* et *a dónde* qui scandent le passage, la ritournelle se construit autour de l'invocation répétée d'un amour : *(¿Dónde está mi amor? Ahora es la noche -Mi amor, mi amor ¿adónde? ¿Adónde, mi amor, adónde? / Nací para ti, amor;*) et des dieux (*¿Dónde los dioses, dónde?*). Cette invocation finit par se fondre en une seule interpellation : « ¿Adónde se fue el amor, y los dioses, adónde ? » pour se conclure sans réponse dans la constatation de la présence de la nuit : « Y ahora es de noche, la noche. Ahora es la noche ». Cette ultime répétion semble alors répondre aux autres de manière défaitiste et clore le propos. En regard de cet exemple analysé de manière paradigmatique, on peut dire que *La tumba* va à l'encontre de l'observation de Ubersfeld quand elle affirme que le théâtral ne connaît ni la poétique de la page, ni celle de l'espacement (1996 I : 114).

L'utilisation des guillemets dans la partie théâtrale répond à une dynamique similaire que l'on pourrait qualifier de « scripturale » :

> Antigone se fait elle-même l'écho d'autres voix que la sienne, par l'introduction du discours direct, annoncé dans le texte par les deux points et les guillemets, comme par exemple à la fin du premier monologue, lorsqu'elle répète, comme pour se convaincre de sa réalité, [s]a sentence [.] (Chainais 2013 : 285)

Dans son analyse, Adeline Chainais attribue la réplique suivante à Créon : « [ANTÍGONA] : -Porque ahora conozco mi condena : "Antígona, enterrada viva, no morirás, seguirás así, ni en la vida ni en la muerte, ni en la vida ni en la muerte"» *([ANTIGONE] : « Mais je connais à présent ma condamnation : "Enterrée vive, Antigone, tu ne mourras pas, tu resteras ainsi, ni dans la vie ni dans la mort, ni dans la vie ni dans la mort..."* ; 30). Il s'agit du résumé qu'Antigone semble faire de la sentence que le tyran prononce dans les vers 773-776 de la pièce de Sophocle : « Je la mènerai en un lieu délaissé par les pas des mortels et l'enfermerai toute vive au fond d'un souterrain creusé dans le rocher, en ne laissant à sa portée que ce qu'il faut de nourriture pour être sans reproche, nous, à l'égard des dieux et épargner ainsi une souillure à Thèbes » (ἄγων ἔρημος ἔνθ᾽ ἂν ᾖ βροτῶν στίβος / κρύψω πετρώδει ζῶσαν ἐν κατώρυχι, / φορβῆς τοσοῦτον ὡς ἄγος μόνον προθείς, / ὅπως μίασμα πᾶσ᾽ ὑπεκφύγῃ πόλις). La

répétition de cette sentence chez Zambrano pourrait également rappeler indirectement le caractère double de cette condamnation. Le destin touchant tout aussi durement Créon, comme nous l'avons montré lors de l'analyse de la structure de la pièce[39].

Comme le relève Annick Allaigre, le prologue introduit déjà des éléments d'interprétation qui répondent à la fois à une lecture rythmique et visuelle. Elle prend exemple sur la citation suivante :

[a :] Despertada de su sueño de niña por el error de su padre y el suicidio de la madre, por la anomalía de su origen, por el exilio, obligada a servir de guía **[b :]** al padre ciego, rey-mendigo, inocente-culpable, **[c :]** hubo de entrar en la plenitud de la conciencia. (3)	***[a :]*** *Réveillée de son sommeil d'enfant par la faute de son père et le suicide de sa mère, par l'anomalie de son origine, par l'exil, obligée de servir de guide à son père aveugle* ***[b :]****, roi-mendiant, innocent-coupable,* ***[c :]*** *elle a dû entrer dans la plénitude de la conscience.*

La construction repose sur une figure d'hyperbate, rendant possible le fait que ce soit Antigone « qui occupe le début et la fin de la phrase » [séquences a et c], tandis que son père Œdipe « dont l'histoire est greffée sur la sienne, occupe fondamentalement la partie centrale » [séquence b] (Allaigre : 2013 : 271). La logique rythmique ternaire de la proposition, formée par la série de qualificatifs ("ciego", "rey-mendigo", "inocente-culpable"), introduit selon Allaigre, une première compréhension, où « les deux derniers syntagmes tendent à former un groupe face au terme "ciego", qui ouvre la série » (Allaigre : 2013 : 272). Toutefois, le glissement de qualificatifs objectifs ("ciego", "rey-mendigo") vers un critère moral ("inocente-culpable"), comme la double présence de trait d'union, aboutit au fait que ce soit « plutôt le binôme final ["inocente-culpable"] qui se détache » (Allaigre : 2013 : 272). Or, sur cette mise en exergue assumée par la ponctuation, s'appuie une nouvelle lecture selon laquelle « l'épithète "inocente-culpable" peut qualifier autant le père (épithète postposé, dernier de la série ternaire) que la fille, si on le lit antéposé et détaché de la série, en apposition au prédicat du syntagme verbal abrégée de la proposition » : « *Despertada* [...] » (Allaigre : 2013 : 272)[40]. Cette interprétation s'appuie selon nous avant tout sur l'indice visuel formé par le trait d'union ; les expressions composant le deux premiers temps de cette série ternaire (i. e "ciego", "rey-mendigo") ne se détachent pas si clairement d'un point de vue thématique du

[39] Cf supra, p. 48 *et sqq*.

[40] Comme le remarque Annick Allaigre, cette double interprétation se trouve interdite par le choix du masculin dans la traduction française de Lhermillier : « Réveillée de son sommeil d'enfant par la faute de son père et le suicide de sa mère, par l'anomalie de son origine, par l'exil, obligée de servir de guide à son père aveugle, roi-mendiant, innocent-coupable, elle a dû entrer dans la plénitude de la conscience ». À sa décharge, il faut toutefois relever le manque de souplesse du français concernant l'usage de l'hyperbate par rapport à l'espagnol. L'adjectif « innocent » exige en outre une détermination de genre, contrairement à sa variante hispanique.

dernier (“inocente-culpable”) au vu de la forte association symbolique possible de nouer entre ces termes dans la représentation du roi ou de l’aveugle dans toute une tradition littéraire. « La valeur significative » du trait d’union tenant au fait « qu’il soude les deux termes de l’oxymore », la double possibilité interprétative qu’il introduit peut dès lors se comprendre à la fois comme « la marque la plus matérielle du lien indestructible qui unit le père et la fille » ainsi que la trace « des liens fraternels [qu’ils] partagent également, vu que sa forme en suggère l’horizontalité » (Allaigre : 2013 : 273). Nous aurions envie d’ajouter, qu’en tant que renfort visuel de l’oxymore, trope de la réalité tragique par excellence selon Nicole Loraux (1999 : 96), le trait d’union renforce l’appartenance de ces deux personnages au genre tragique. Tous ces éléments sont donc autant d’indices qui montrent l’avancée progressive vers une théâtralisation de plus en plus forte.

Conséquences de cette complexification de la parole

Forts de toutes ces remarques, nous pouvons noter que *La tumba* joue avec les conventions d’une œuvre dramatique. Elle adopte ses contours stylistiques pour mieux les dénoncer. Elle crée en son sein un mouvement dialectique oscillant entre théâtre-performance et récit théâtralisé, dans lequel on peut voir une certaine « romanisation » de l’écriture théâtrale ou son « épicisation » (Petitjean 2010 : 24). Plusieurs marques déjà relevées correspondent à la tendance décrite par le linguiste :

- la substitution des « didascalies de balisage » (partition traditionnelle *Acte/Scène*) par des entités organisatrices plus souples (remplacées ici par divers *Chapeaux*). Une même composante fonctionne donc à la fois du point de vue de l'essai comme un marqueur de théâtralisation du point de vue de l’essai *et* de « romanisation » du point de vue du théâtre ;

- l’importance donnée à la ponctuation : usage de guillemets qui dépasse la simple référence citationnelle et signifie plusieurs voix dans le discours d’Antigone ;

- la présence de signaux typographiques : l’emploi des majuscules pour désigner certaines entités comme dans le *Sol de la luz*, etc. ;

- l’organisation typographique de l’espace graphique : retour à la ligne, saut d’alinéas, etc. qui appuient ou contredisent l’avancée rythmique, sémantique ou syntaxique de certains propos.

D’autres signes stylistiques, attestent au contraire de la proximité avec le genre théâtral, plus forte dans les versions manuscrites de l’œuvre. Ces signes se trouvent liés à une première velléité de mise en scène :

- la forte présence des didascalies à visée pragmatique ou de régie dans cette première phase de rédaction, notamment le nom des personnages qui annonce les tours de prise de parole ;

- la scénographie générale en forme de « scènes-tableaux », fondée sur

l'alternance de dialogues et de monologues ;

- l'ajout d'un *índice* qui subsume l'ensemble des parties du texte comme faisant partie d'une même pièce, tout en exhibant, par le choix d'une étiquette reliée à l'essai, l'aspect génériquement et discursivement composite des discours à venir ;

Ces éléments ne sont jamais simplement utilisés comme des marqueurs d'appartenance propres à un seul genre mais témoignent toujours d'un jeu permanent avec les codes de celui-ci. Tout au long de l'analyse, nous avons relevé différents « "blancs" textuels (indétermination des personnages, brouillage référentiel, modes de découpage) » (Petitjean 2010 : 35), qui participent au marquage de la discontinuité au sein de la généricité théâtrale, favorisant une certaine réception. Ces décrochages, introduits pour la plupart au fil des textualisations successives, privilégient une réception de plus en plus « lectorale de ces textes » (Petitjean 2010 : 35 ; 39). Dans cette optique, plus qu'ils ne menacent « la lisibilité des œuvres », ces facteurs d'inférences génériques que l'on retrouve dans les texte de Zambrano, représentent « autant de *stimuli* de lecture » (Petitjean 2010 : 39). Cela donne l'impression que le lecteur, à l'instar de l'héroïne seule dans son tombeau, doit reconstruire sa propre scène de communication dialogique. Afin d'éclaircir cette tendance, poursuivons sur la trace de notre hypothèse de lecture. Celle-ci postule, rappelons-le, qu'au fil des éditions et dans l'égrainement des années d'exil, le texte s'éloignerait de plus en plus du projet théâtral, tout en accentuant artificiellement sa propre théâtralité. De théâtre empêché, il deviendrait ainsi théâtre reconstitué, théâtre de la pensée dans lequel Antigone semble assumer tous les rôles. Pour le montrer, il s'agira de continuer à suivre la piste d'une polyphonie générique, qui combine les différentes tensions présentes dans une forme ou dans l'autre. Suivant cette piste, le processus de dialogisation sera désormais au centre de notre attention.

3. **Utilisation du dialogue et autres procédés de dialogisation**

3.1. Du "Delirio de Antígona" à "La tumba de Antígona"

Plus consensuellement reconnue par la critique que la présence de didascalies, l'introduction de la modalité discursive dans l'édition de *La tumba* de 1967 constitue la grande nouveauté par rapport à la textualisation antérieure du *Delirio*. Elle marque une étape dans la construction d'un nouveau cadre énonciatif que l'on pourrait qualifier, selon le concept d'Ute Heidmann, de « (re)configuration générique »[41]. Allant de pair avec une (re)configuration énonciative et fictionnelle, le phénomène décrit permet de mesurer la distance qui sépare les deux œuvres entre elles. Dans le *Delirio*, Antigone était représentée comme résolument seule, « enfermée avec [elle]-même »

[41] Pour la définition de ce terme, voir supra p. 3.

(*encerrada con conmigo misma*) (1948 : 89). Le *Delirio Primero* ouvrait la seconde partie fictionnelle de ce texte, selon une alternance *Prologue/Délire* que l'on retrouvera dans *La tumba*. Il faisait état d'une histoire d'amour naissante entre Antigone et un homme, que le lecteur assimilait dans un premier temps au jeune Hémon, à qui elle était déjà promise dans la tragédie de Sophocle. Dans ce premier texte de Zambrano, ces passages très sensuels, lors desquels la jeune fille mentionnait Hémon dans sa tombe, faisaient indirectement écho aux paroles prononcées par l'héroïne tragique. Ces dernières, plus abstraites, se rapportaient aux plaisirs manqués du mariage et de la maternité, plutôt qu'elles ne semblaient regretter la perte d'un amour qui l'attachait à un être en particulier. Chez Zambrano, le fiancé évoqué dans la tombe cède la place, à la fin du texte, à la figure du père et du frère. Cela laisse planer, en raison d'un grand flou dans les adresses de la jeune fille, le spectre de l'inceste. Dans un second temps, la chambre mortuaire résonne alors d'un vibrant appel aux « mâles » (*varones*)[42] de sa famille, appel sans réponse :

> Hombre, varón, hermano-novio desconocido, ¿por qué no apareciste ? Padre... ¡único hombre a quien conocí ! Pero tú, ciego, te apoyaste sobre mi hombro ; fui tu caña, te serví de guía y apoyo, canté para ti alumbrando tu noche, fui tu alondra. ¿Acaso tu destino terrible llegó hasta mí ? Y, ¿me has llamado a través del cadáver de mi hermano ? Padre, hermano, ¿dónde estáis ? ¿Por qué no venís a rescatar a Antígona, a la que exigisteis siempre la Piedad sin darle la protección de que todas las mujeres gozan ? Soy vuestra víctima. Sola, sola está aquí vuestra caña, vuestra alondra, pobre paloma perdida. ¿Qué hacéis ? (1948 : 91)
>
> *Homme, mâle, frère-fiancé inconnu, pourquoi n'apparus-tu pas ? Père... seul homme que je connus! Mais toi, l'aveugle, tu t'appuyas sur mon épaule, je fus ton bâton, je te servis de guide et d'appui, je chantai pour toi illuminant ta nuit, je fus ton alouette. Peut-être que ton destin terrible parvint jusqu'à moi ? Et que tu m'as appelée à travers le cadavre de mon frère ? Père, frère, où êtes-vous ? Pourquoi ne venez-vous pas sauver Antigone, celle à qui vous exigiez sans cesse la Piété sans lui offrir la protection dont toutes les femmes jouissent ? Je suis votre victime. Seule, seule elle est ici, votre canne, votre alouette, pauvre colombe perdue. Que faites-vous ?*
> *[Nous traduisons.]*

Dans cette première textualisation, Antigone est alors l'auteure d'un monologue adressé que l'on pourrait qualifier *d'in absentia,* puisqu'il ne s'accompagne pas de réponse, ni même ne semble postuler la présence d'une écoute. L'esprit qui s'y déploie, par sa thématique mais également par le caractère solipsiste, semble plus proche du *kommos* d'Antigone chez Sophocle. Dans la performance tragique, le *kommos* se distingue formellement et énonciativement du reste du spectacle, puisque « le chœur et un ou plusieurs acteurs » s'y répondent « en strophes alternées de lamentations chantées », il marque donc une « partie où le chœur entre en relation directe avec l'acteur » (Klimis 2007 : 10-11). N'apparaissant pas systématiquement, le *kommos* « rompt la stricte alternance entre chants du chœur et parole des

[42] Sur cette thématique du genre (*gender*), voir l'étude de Luis Miguel Pino Campos 2013.

protagonistes » et serait en cela « comparable à une figure de style qui permettrait de catalyser un effet émotionnel sur le spectateur : la rencontre entre deux mondes qui étaient séparés jusqu'alors – celui d'un commun, le chœur, et celui du héros » (Filip 2012 : 8). Or, le *kommos* dans l'*Antigonè* de Sophocle prend une tournure particulière. Ressemblant à une sorte de rendez-vous manqué, on peut le lire comme une tentative de communication avortée. Le fait qu'Antigone veuille en quelque sorte "faire communauté" seule, en entonnant son propre chant de deuil, alors qu'elle est pourtant entourée du chœur, marque l'échec de sa participation à la vie civique. Sophie Klimis l'explique en ces termes :

> Lorsqu'elle sera à son tour emmenée pour être ensevelie vivante, Antigone déplorera à plusieurs reprises le fait qu'aucun ami ne la pleure (v. 847 et 882). Pourtant, le chœur des vieillards de Thèbes l'accompagne jusqu'à sa prison de pierre. Durant ce kommos final, le chœur la pleure tout autant qu'il glorifie Antigone. Il semble donc que cette dernière ne puisse pas considérer comme étant ses philoi ceux qu'elle appelle « citoyens de ma patrie » (v. 806). Ainsi, les seuls philoi d'Antigone sont les morts de sa famille restreinte à la "communauté des entrailles", qui ne peuvent pas lui rendre sa philia. (Klimis 2013a : 269)

Dans la configuration antique, le refus provient de la jeune fille. Celle-ci appuie son désir de faire corps avec le monde des morts sur un rapport qui ne peut être que déséquilibré[43]. Contrairement à la protagoniste sophocléenne, la situation énonciative mise en place chez Zambrano, permet à son héroïne de faire communauté à la fois avec les vivants et les morts. Le statut de médiatrice ne s'acquiert toutefois pas immédiatement chez l'héroïne qui, dans un premier temps cherche comme chez Sophocle, sa rétribution auprès des défunts : « Vedme aquí, dioses, aquí estoy, hermano. ¿No me esperabas ? » 29 ; *Voyez où je suis, dieux. Je suis ici, frère. Ne m'attendais-tu pas ?*). Toutefois, son positionnement évolue peu à peu. Là où une grande distance entre ces deux mondes s'établissait chez le tragique, -la froideur d'Antigone envers ses proches vivants contrastant avec le dévouement dont elle fait preuve envers les morts-, le décalage se résorbe dans *La tumba*. Chez Zambrano, Antigone est une figure de médiatrice et sa position intermédiaire, « ni dans la vie ni dans la mort » (*ni en la vida ni en la muerte* 30), permet une communication réciproque entre ces espaces symboliques, figurée notamment par la porte qui les relie et demeure ouverte : « [Créon] aurait pu fermer la porte, sachant, comme il le sait, que je ne dois, moi, ni la fermer, ni l'ouvrir ; » (*[Creón] Podía haber cerrado la puerta, sabiendo, como sabe, que yo ni la he de cerrar, ni la he de abrir;* 80). Cette perméabilité,

[43] Sophie Klimis analyse ce déséquilibre : « Le principe de réciprocité, si fondamental dans l'imaginaire collectif grec, fait donc ici défaut : les morts ne peuvent pas rendre la *philia* aux vivants. Tant que c'était elle qui agissait pour témoigner de sa *philia* aux disparus, Antigone palliait fantasmatiquement cette unilatéralité en se représentant à elle-même comme "amie" et "aimée" des morts (v. 73). Mais une fois sa descente "mort-vivante" vers l'Hadès réellement amorcée, Antigone ne peut que constater son absolue solitude parmi les vivants. Seul subsiste pour elle l'espoir d'être amie et chérie des morts, une fois parvenue dans l'Hadès (v. 897-899) » (Klimis 2013a : 269).

tant métaphorique que discursive, semble avoir comme palier intermédiaire, la rédaction du *Delirio*. Ce texte, en effet, offre une première scénarisation de la difficulté de conciliation entre monde des vivants et des morts. Il manifeste, par l'échec de la communication, marqué à la fois par l'absence de réponse, l'incommensurabilité des deux espaces et de leurs manières de signifier, enfin le ressassement du délire qui n'aboutit jamais sur autre chose que sur lui-même. Antigone demeure seule, dans une posture de *lamento* du début à la fin de la pièce. C'est pourquoi, il faut noter la distance qui sépare les deux textes de la philosophe, même s'ils font tous deux suite au *kommos* sophocléen.

La tumba prend le chemin de la dialogicité par l'introduction d'interlocuteurs. Si demeurent des passages monologaux, ceux-ci s'apparentent à des méditations poétiques, dans lesquelles une véritable choralité est désormais assumée par la seule énonciation de l'héroïne (nous y revenons dans la suite de l'analyse). Ainsi, la (re)configuration du *Delirio* vers *La tumba*, que vingt ans séparent, en appelle à la fois au dépassement du chant tragique, solitairement mené par l'Antigone athénienne devant un public pourtant réceptif de choreutes, ainsi qu'une réponse à l'appel non-entendu de la jeune fille dans le *Delirio*. Contrairement aux deux œuvres précédentes, dans *La tumba*, les habitants des Enfers sont, pour l'héroïne, des interlocuteurs à part entière et avec lesquels Antigone dialogue sans distinction [44]. Cette équité de traitement s'explique avant tout par la position *post drama* de cette héroïne, qui n'appartient déjà plus entièrement au monde des vivants, contrairement à la protagoniste du *kommos* encore sur terre.

3.2. De l'appel resté sans réponse à la reconstitution d'un dialogue

La (re)configuration énonciative qui mène du texte de 1948 à celui de 1967 ne demeure pas sans conséquence sur la réception des textes de Zambrano. S'il était plus aisé de rapprocher le premier texte de l'essai poétique, voire du monologue poétique, le travail de (re)configuration opéré dans *La tumba* se traduit au contraire par une hétérogénéité discursive de plus en plus forte, déjà visible dans les changements opérés dans l'apparat péritextuel. Cela rend difficile l'insertion de cette œuvre dans une seule classe générique. *La tumba* s'ouvre sur des monologues qui alternent bientôt avec des dialogues. La fiction, composée auparavant uniquement d'un *Delirio primero*, s'enrichit d'une dizaine de « scènes-tableaux », dans lesquels Antigone reçoit la visite de ses proches. Si le monologue continue toutefois de primer, il côtoie désormais des dialogues selon la répartition suivante :

[44] Nous revenons sur la portée éthique d'une telle posture énonciative dans le chapitre VIII.

> [...] le monologue (compris comme le discours d'un seul personnage qu'il soit seul en scène ou non, sans intervention d'autres locuteurs) est une modalité qui caractérise cinq des douze séquences de l'œuvre, les deux séquences intitulées "Antígona" (la première et l'avant-dernière), ainsi que la seconde ("La sombra de la madre"). Dans les cinq cas, le personnage qui parle est Antigone et dans les trois premières séquences évoquées, le personnage est seul en scène, tandis que dans les deux dernières, la présence de la sœur et de la mère plane sur la scène [.] (Chainais 2013 : 284)

L'adjonction de personnages, même rêvés ou imaginés, - le texte laisse ouverte cette interprétation - concède *de facto* à Antigone le statut d'interlocutrice. Les personnages qui lui rendent visite possèdent des conditions ontologiques diverses, ce qui rend plus ou moins « vraisemblables » les différents échanges qui s'opèrent entre eux. Les rencontres avec les protagonistes de cette curieuse pièce se déclinent sur différents degrés de présence, laissant parfois ouverte l'hypothèse d'un échange fantasmé, comme dans le cas d'Ismène qu'Antigone identifie tout d'abord comme l'ombre d'elle-même (« ¿Por qué veo a esa sombra ? es la mía ? » / *Pourquoi vois-je cette ombre ? Est-ce la mienne ?* ; 33-34). La logorrhée de certains personnages n'étant nullement signe de bonne communication avec l'héroïne, l'échange passant au contraire par d'autres biais, il s'agit maintenant d'examiner les modalités des dialogues, de déterminer la palette de cette gamme dialogique pour voir de quelle manière celle-ci se trouve désormais au cœur de la trame.

3.3. Famille et histoire, points nodaux de cette (r)écriture des Labdacides

Le prologue fournit plusieurs pistes de compréhension pour saisir la manière dont s'articule le drame sur le point d'être joué dans la seconde partie. Il présente tout d'abord un processus initiatique qui engage l'héroïne à titre personnel :

A Antígona pues, le fue dado y exigido al par un tiempo entre la vida y la muerte en su tumba. Un tiempo de múltiples funciones, pues que en él tenía ella que apurar aunque en mínima medida su vida no vivida [.](25)	*À Antigone, il a donc été donné tout autant qu'exigé un temps entre la vie et la mort dans sa tombe. Un temps aux fonctions multiples, puisqu'en lui elle devait accomplir, bien que dans une mesure infime, sa vie non vécue [.]*

Ce processus d'abord individuel requiert toutefois le détour par autrui. L'héroïne doit passer à travers « tous les personnages enlacés par le nœud tragique, [...] tous ceux enfermés dans le cercle magique de la fatalité du destin » *(todos los personajes envueltos por el lazo trágico,* [...] *todos los encerrados en el círculo mágico de la fatalidad)*. Ce n'est qu'après cela qu'elle pourra leur concéder le don de ce que le prologue identifie comme « le temps de la lumière » (*el tiempo de la luz ;* 25*).* Le chemin de dialogisation, mis en scène dans la seconde partie, fournit un miroir énonciatif

intéressant au projet formulé analytiquement dans le prologue[45]. L'initiation part de la subjectivité de l'héroïne, à l'image du texte qui s'ouvre sur des monologues. Elle engage ensuite le rapport de la protagoniste à autrui, en lui adjoignant des interlocuteurs. Elle se conclut enfin sur un mouvement d'auto-réflexion. Dans les dernières interventions où la voix d'Antigone se fait elle-même de plus en plus chorale, s'engage un retour à soi en présence des autres. L'ensemble du processus, qui va du monologue à une sorte de polyphonie interne en passant par le dialogue, permet à l'héroïne que « la lumière nécessaire pénétrât dans ses entrailles » *(la luz necessaria penetrarse en sus entrañas* ; 25). Le processus s'opère dans le dénouement, par étape, de deux nœuds tragiques distincts :

> Ya que el círculo mágico era el cerco de un laberinto, del laberinto de las entrañas familiares nueltas sobre sí, y de la revuelta constitución de la cuidad. (25)
>
> *Car le cercle magique était l'encerclement d'un labyrinthe ; du labyrinthe des entrailles familiales roulées sur elles-mêmes, et de la constitution confuse de la cité. Ou plus précisément des fondations de la ville, ses enfers.*

Un même mouvement s'observe dans la succession des rencontres de la seconde partie. Contrairement au *Delirio*, dans *La tumba,* la communication s'établit principalement par le biais de figures féminines, pour aller ensuite vers des avatars masculins. Œdipe fait ici figure d'exception, tout d'abord parce qu'il renvoie à la maternité d'Antigone. Grâce à lui, l'héroïne passe, dans un processus dialectique, du statut de fille-sœur à celui de fille-mère. L'idée d'une filiation complexe a déjà été évoquée dans le prologue, grâce à l'analogie tissée entre Antigone et Fatima, la « resplandissante » fille du prophète, « la fille qui devint la "mère de son père", selon l'expression de son propre père » (*resplandeciente* ; *la hija que llegó a ser "madre de su padre", según la expresión del propio padre ;* 9). De plus, la représentation du roi apparaît beaucoup plus proche de la figure divinisée et loin du pouvoir d'*Œdipe à Colone*, que de celle politisée de l'*Œdipe-roi*, comme le confirme le prologue : « [sur Antigone], a chu l'héritage d'Œdipe-homme, plus que celui d'Œdipe-roi » (*Mas al caer sobre la hija, una sola, Antígona, la herencia de Edipo-hombre más que la de Edipo-rez, cayó sobre ella ;* 13). Avec cet Œdipe-là, nous touchons donc à des problématiques avant tout familiales et non plus politiques. Selon Dominique Breton, une première étape conduit donc l'héroïne à se réconcilier avec sa famille, puis avec sa féminité, contribuant « pas à pas à la construction de [s]a maternité symbolique » (2013 : 255). La perspective s'élargit ensuite à des thématiques de pouvoir et de reconstruction possible de la cité lors des visites de Créon, d'Étéocle et de Polynice, d'Hémon et des deux Inconnus. Grâce à eux, l'héroïne se frayant un chemin à travers le « labyrinthe de l'histoire » (*laberinto de la historia* ; 4). La distinction entre la famille

[45] Ce mouvement n'est pas sans rappeler le dialogue platonicien et ses artifices. On trouve par ailleurs un intense dialogue intertextuel mené entre le prologue du *Delirio* (puis de *La tumba*) avec *La République* de Platon.

et la cité, habilitée surtout à marquer une certaine progression dans la conduite de l'action, reste artificielle. Le processus doit se concevoir comme un ensemble, la problématique de la famille et de la cité restant intimement imbriquées, comme en atteste le choix d'une image à double niveau : celle d'un nœud pris dans le « double labyrinthe de la famille et de l'histoire » (*el doble laberinto de la familia y de la historia* ; 7). Son dénouement se soldera sur la quête de la « cité des frères » (*cuidad de los hermanos* ; 71).

Ismène : la rencontre onirique

Le texte propose un parcours dialogique, qui part d'Ismène, figure « gémellaire » la plus proche de l'héroïne, « qui lui permettra de vivre par procuration l'existence qu'elle aurait pu mener sur terre » (Breton 2013 : 255). Il mène ensuite Antigone du père vers la figure plus distancée affectivement de *la* mère (*la* madre ; 3)[46]. Cette différenciation semble déjà avoir été dans le prologue, qui parlant de « son » père (*su padre*) mais de « la » mère (*la madre* ; 3). Ce parcours débute lors de la visite d'Ismène. Cette adresse dialoguée au rêve de la sœur montre l'importance du lien affectif familial renoué. Elle indique aussi l'improbabilité de cette tentative de communication quasi *post-mortem*, menée cependant malgré tout :

> Pero, oye hermana, tú que estás todavía arriba sobre la tierra, óyeme : ¿Me dirás cuándo la pelusa de la primavera nace sobre esta tumba ? Dime : ¿Cuando nazca algo, dime si me lo vendrás a decir ? (37)
>
> *Mais écoute, ma sœur, toi qui es encore en haut sur la terre, écoute-moi : Peux-tu me dire quand le duvet du printemps naît sur cette tombe ? Dis, quand quelque chose naîtra, dis-moi, viendras-tu me le dire ?*

On peut ici noter l'insistance sur le verbe *decir*, décliné sous diverses formes et répété plusieurs fois, ainsi que la forte présence de la figure de l'interlocuteur *tu* et de la primauté de la fonction phatique. Un lien profond se tisse entre le « je » et le « tu », qui se remarque aussi dans l'utilisation du vocatif et de l'interrogatif. L'ouverture de la séquence, « oye » sert alors à établir le contact entre deux interlocuteurs potentiels[47]. Pourtant, de cette figure d'absente, si présente dans le discours, Antigone ne recevra aucune réponse, contrairement à d'autres personnages. Si l'échange avec la sœur commence par la constatation de son absence physique, Ismène est néanmoins rendue présente dans le discours par la force du souvenir et de

[46] La nourrice assume la fonction de double en positif de Jocaste. Alors que sa présence « prend place entre les interventions des deux parents », on peut dire qu'elle incarne « la figure maternelle par excellence » (Breton 2013 : 258). Son prénom, Ana, semble lui aussi « entrer en résonance avec celui de la protagoniste, reproduisant par sa bièveté symétrique le début et la fin de son nom ANtigoNA » *(idem)*. Plus anecdotiquement, Anna est également le prénom de la mère de l'auteure.

[47] Cela rejoint une constante dans l'ensemble du texte relevée par Adeline Chainais. Même dans les passages solipsistes, l'on assiste à une « forte présence des marqueurs textuels de la modalité dialogique » (2013 : 284).

la mémoire affective : « Tu n'étais nulle part, Ismène, ma sœur. Tu étais avec moi » (*No estabas alli, ni aqui, Ismene, mi hermana. Estabas conmigo* 35). L'opposition entre les sœurs qui avait cours dans l'*Antigonè* sophocléenne est réinterprétée ici en termes de complémentarité. Ismène n'est plus là seulement pour signifier, par contraste, la distorsion que sa sœur inspire au modèle viril qu'elle détourne. Elle agit plutôt comme un prolongement d'Antigone, en étendant son champ d'action à un autre niveau : Ismène « pourra en effet accomplir sur terre ce qu'[Antigone] accomplira dans les entrailles de la terre féconde et fertile, à l'image de Déméter » (Breton 2013 : 256). Comme chez Bauchau, la (re)configuration de la place accordée à la figure d'Ismène, secondaire chez Sophocle, participe ici à renouveler l'ensemble des significations à donner à l'intrigue, misant notamment sur la force d'un lien affectif réaffirmé. Chez Zambrano, l'idée d'une Antigone, figure de l'altruisme, se trouvait déjà préfigurée dans le prologue et le portrait littéraire élargi qu'il dressait d'une jeune femme « lazarillesque »[48]entièrement dévolue à son père aveugle, d'une victime sacrificielle prête à tout pour sauver sa famille et sa cité. La dimension familiale proprement dite était également mise en exergue dans le péritexte par la dédicace faite « A mi hermana » (*À ma sœur*)[49]. Tout au long du texte, la force du lien, pris dans sa dimension affective, opère. L'héroïne en fait une *conditio sine qua non* du projet eschatologique qu'elle choisit de nommer la *Ciudad de la hermandad*. L'importance de la fraternité apparaît *in contrario* dans les reproches qu'elle adresse à ses frères, incapables de s'appuyer sur ce lien pour dépasser leurs inimitiés passées :

Sí, yo soy vuestra hermana. Pero vosotros dos ¿sois hermanos míos ? ¿Sois hermanos de alguien ? ¿Le habéis permitido a la hermandad que inunde vuestro pecho deshaciendo el rencor, lavando la muerte [?] (65)	*Oui, je suis votre sœur. Mais vous deux, êtes-vous mes frères ? Etes-vous les frères de quelqu'un ? Avez-vous permis à la fraternité d'inonder votre poitrine, de dénouer la rancœur, de laver la mort [?]*

La situation conflictuelle doit se dénouer dans l'échange verbal, raison pour laquelle le choix de la forme littéraire importe tant. La philosophe, dans un essai que l'on retrouve dans les *Senderos*, place d'ailleurs l'importance du lien au cœur-même

[48] Nous faisons ici allusion à un personnage très célèbre de la nouvelle picaresque espagnole, Lazarillo de Tormes (dans *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*). Lazarillo est aujourd'hui passé dans le langage courant pour désigner une personne ou un animal guidant une personne aveugle ou nécessitant de l'aide. Le renvoi en filigrane à cette figure a pour effet d'exhacerber l'altruisme d'Antigone. Comme le note Luis Miguel Pino Campos : « il est aussi certain qu'Antigone représente pour la philosophe de Málaga l'image d'un lazarillo qui accompagne un aveugle (son père Œdipe) sur son chemin d'errance, en accord avec le contenu de la tragédie sophocléenne *Œdipe à Colone*. C'est l'autre image d'Antigone, moins politique et beaucoup plus philosophique, celle de la jeune qui pressant depuis le fond de son âme quel chemin elle doit suivre, celle qui comprend que d'autres hommes, comme son père, ne peuvent voir, celle qui sacrifie sa propre vie au bénéfice des autres » (Pino Campos 2007: 80-81) [Nous traduisons].

[49] Elle remplace celle plus précise *A mi hermana Araceli* qui débutait le *Delirio* et met désormais l'accent sur le lien familial en général.

du genre tragique : « Dans la tragédie, on n'est pas aussi seul que dans la philosophie ; on est père et on est fils, on est également frère, et rien de cela n'admet l'abandon » (*En la tragedia no se está sólo como en la filosofía ; se es padre y se es hijo, se es también hermano y nada de eso admite abandono ;* Zambrano, *Senderos*, "Séneca o la resignación" in Senderos 1986 : 116)[50]. La philosophe poursuit sa comparaison - il s'agit ici plus précisément d'une critique de l'idéalisme platonicien[51] qu'elle oppose à la tragédie- :

> [...] la tragedia nos asoma como a una manas concretas. La filosofía se dirige al hombre en cuanto que piensa y le invita a liberarse de todo lazo; en la tragedia contemplamos los conflictos de estos terribles lazos de las estirpes y abolengos, "la fuerza de la sangre", la voz de los dioses, la fuerza cósmica..., la fuerza y la voz de todo aquello sobre lo cual el hombre no tiene jurisdicción. (*El drama* : 195)
>
> *la tragédie, elle, nous ouvre sur une sorte de gouffre sans fin, le monde à la fois terrible et lumineux des relations humaines concrètes. La philosophie s'adresse à l'homme en tant qu'être qui pense et l'invite à se libérer de tout lien ; dans la tragédie nous contemplons les conflits de ces terribles liens des lignées et ascendances, "la force du sang", la voix des dieux, la force cosmique ..., la force et la voix de tout ce sur quoi l'homme n'a pas d'autorité*. (Zambrano 1986 : 116)

Dans cette optique, l'échange avec Ismène est marqué par une première issue positive. Il permet « l'émergence d'un "nous" absent des premières séquences et qui renvoie ici à la cellule familiale [la fratrie tout d'abord] » (Chainais 2013 : 287). La rencontre se conclut sur ces mots d'Antigone, qui sonnent comme une première victoire sur une situation de communication reconnue difficile :

---

[50] Publié une première fois en mars 1938, dans le Journal *Hora de España*, l'article s'inscrit dans une réflexion plus générale : « Un peuple ne peut se résigner car il ne peut s'arrêter, parce qu'il ne peut s'anéantir lui-même. Un peuple suicidé précéderait immédiatement la fin de l'homme. Sénèque voulut réduire la tragédie à la résignation, en la réduisant à la raison » (*Un pueblo no puede resignarse, porque no puede detenerse, porque no puede aniquilarse a sí mismo. Un pueblo suicida sería algo precursor inmediato del fin del hombre. Séneca quiso reducir la tragedia a resignación, al reducirla a razón ;* (Zambrano *Senderos*, "Séneca o la resignación", 1986 : 116).

[51] Zambrano reproche ici au logos platonicien de n'être jamais parvenu à « abandonn[er] sa trajectoire dialectique » ni « son développement dans la pure idéalité, pour se convertir en une modeste raison à la mesure de l'homme » (*llegar a descender de su cielo impasible por misericordia de la miseria humana, ha abandonado su trayectoria dialéctica, su proceso dentro de la pura idealidad, para convertirse en una modesta razón a la medida del hombre*) (Zambrano, *Senderos*, "Séneca o la resignación", 1986 : 194). La critique s'adresse en fait à la postérité de cette philosophie. María Zambrano, à l'image des penseurs de l'École de Francfort, inscrit sa critique de l'idéalisme dans un lent processus de déréliction. Celui-ci serait dû, notamment, à la focalisation de plus en plus étroite de cette raison « si mesurée et si refermée sur elle-même » (*tan comedidda y encerrada en sí misma*) sur des réalités de plus en plus abstraites et à la réduction des moyens heuristiques mis à sa disposition.

Estoy aquí, en las entrañas de piedra, ahora lo sé, condenenada **a que nada nazca de mí**. **Virgen** era, me trajeron no a la tierra, a las piedras, **para que de mí ni viva ni muerta nazca nada**. Pero yo estoy aquí delirando, tengo voz, tengo voz. (37)	*Je suis ici dans les entrailles de pierre, condamnée, je le sais à présent**, à ce que rien ne naisse de moi.** J'étais **vierge** on ne m'a pas menée à la terre, mais aux pierres afin que **vive ou morte rien ne naisse de moi**. [Mais moi je suis là délirante, j'ai une voix, j'ai une voix.]*

L'isotopie de la procréation et de son empêchement (en gras dans le texte), marquée également par l'expression chiasmique « las entrañas de piedra » (*les entrailles de pierre*), rendent d'autant plus saillantes la dimension créatrice de la parole. Cette thématique des « entrailles »[52] qu'il faudrait rendre fécondes en parvenant, annonçait le prologue, à en « défaire le nœud » (*deshacer el nudo ;* 8), évoque dans un premier temps l'image de la « terrifiante et extraordinaire communauté des entrailles »[53] (*Deinon splagkhnon*), utilisée dans les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle (v. 1031). Celle-ci servait à dire les tourments de la famille Labdacide, marquée par la redondance monstrueuse d'une situation familiale entachée d'inceste, de meurtre et de malédiction : « C'est donc indéniablement l'enfermement dans la circularité du Même et de l'Un généré par l'union incestueuse de Jocaste et d'Œdipe, qui fonde cette étrange forme du collectif qu'est la "communauté des entrailles" » (Klimis 2013 : 268)[54].

L'Antigone de Zambrano devient celle qui doit dépasser cette malédiction, malgré l'ambiguïté de sa position : la tombe qui est avant tout un « espace minéral supposé infertile, silencieux et mortifère », doit devenir le lieu « d'une construction matérielle et d'une gestation spirituelle accouchant d'une révélation qui donne le jour à une existence nouvelle » (Breton 2013 : 249). Dans cette (r)écriture de 1967, il va s'agir de faire parler ces entrailles de pierre, d'en tirer un son[55]. Prenant le contre-pied de la jeune fille du *Delirio*, vierge « aux cheveux gris déjà » (*con los cabellos grises ya* 20), dont seul « le temps a défait [le] vêtement de mariée » (*sólo el tiempo ha deshecho mi traje de desposada* 20) et qui est justement qualifiée d'« exsangue » (*exsangue* 20), le sépulcre de pierre a au contraire, dans *La tumba*, vocation à

[52] Celle-ci aura également son importance dans la (r)écriture bauchalienne, comme nous le verrons plus tard dans l'analyse, cf infra p. 402 *et sqq*.

[53] Il s'agit de la traduction de Sophie Klimis, alors que Paul Mazon propose de traduire ces vers par « c'est un lien étrangement fort que d'être sortis des mêmes entrailles » (Les Belles Lettres, 2002). Nous y revenons lors de l'analyse du dialogue que le roman de Bauchau entreprend avec ce passage et avec les (r)écritures qui entourent la famille Labdacide.

[54] Sur cette idée de communauté des entrailles comme « fiction » à la fois « d'une "anti- cité" et d'une "anti-famille", voir plus précisément Klimis (2013 : 267-270 ; 274-276). Par le lien que Zambrano établit entre cette intrication mortifère et la Guerre Civile Espagnole, la (r)écriture réactive en quelque sorte ces deux anti-modèles, sur un plan familial et politique. La (r)écriture de Bauchau ne semble quant à elle ne conserver que l'idée du contre-modèle familial, dont le nœud névrotique réside bien moins dans l'inceste parental que dans le rapport différencié et inégal face aux deux frères.

[55] La métaphore de la réalité statique ou inanimée appelée à se dynamiser est fréquente chez la philosophe. Rappelons l'image du sang séché utilisée ailleurs dans le texte. Celui-ci, doit redevenir liquide sous forme de pleurs pour panser les plaies de l'histoire.

s'animer, en se faisant chant :

> [...] quizá me dejes oír tu música, porque en las piedras blancas hay siempre una canción.
> Quise oírla siempre, la voz de la piedra, la voz y el eco, esos dos hermanos que son la voz y el eco ; hermana y hermano, sí. [...] Pero yo, mientras muero, quiero oírte a ti, mi tumba [.] (32)
>
> *[...] peut-être me laisseras-tu [ma tombe] entendre ta musique, les pierres blanches recèlent toujours une chanson. J'ai toujours voulu l'entendre, la voix de la pierre ; la voix et l'écho, ces deux frères : oui, sœur et frère. [...] Mais moi, pendant que je meurs, je veux t'entendre toi, ma tombe [.]*

Ainsi, la tombe, « blanca como la boca del alba » *(blanche comme la bouche de l'aube* 32*)*, se fait dès lors « cavité buccale, caisse de résonance, apte à exprimer ce qui n'a pas pu être dit et, ce faisant, à participer à l'entreprise sacrificielle de purification de celle qui portera le discours » (Breton 2013 : 258). Dans le *Delirio*, il s'agissait certes déjà d'évoquer le passé, mais en le déplorant, en signifiant qu'il était déjà trop tard, comme l'exprimaient ces paroles de l'héroïne : « et que faire de ses entrailles qui gémissent et que je sens pour la première fois, alors qu'il n'est plus temps ? » (*y qué hacer con estas entrañas que gimen y siento por primera vez, cuando ya no es tiempo* ; 1948 : 19 *;* [Nous traduisons]). Une fois encore, la comparaison entre les deux textualisations permet de mesurer la particularité du second projet et de la mettre en perspective. Elle indique le passage d'une « plainte » (*queja*) vers la mise en scène d'un dialogue.

Le temps "à venir", que le prologue de *La tumba* présente comme nécessaire à l'héroïne pour obtenir cette transformation, est celui qui devra être consacré au dialogue. Il est celui que prétend lui concéder la (r)écriture zambranienne et qui permettrait à la protagoniste une mutation-déification digne de celle connue par son père. Le prologue insiste : « On devait lui donner du temps. Et plus que la mort, le passage. Du temps pour défaire le nœud des entrailles familiales, pour purifier l'accomplissement de la tragédie dans ses différentes dimensions » (*Había de dársele también tiempo. Y más que muerte, tránsito. Tiempo para deshacer el nudo de las entrañas familiares, para apurar el proceso trágico en sus diversas dimensiones ;* 8).

Avoir une voix, c'est, à défaut d'être source réelle de vie, pouvoir engendrer symboliquement, en devenant source de langage. Dans ce passage où elle ressuscite la présence de sa sœur, Antigone se fait en quelque sorte démiurge, puisqu'elle dessine par la force de son discours l'espace *hors-scène* de la Chambre du secret, comme nous l'avons montré précédemment. Lors de sa rencontre avec Créon, refusant d'entrer dans le discours politique de ce dernier, elle réaffirme la force du langage. En donnant l'ordre de rapporter les paroles suivantes à sa sœur, elle inscrit malgré lui le tyran dans cette chaîne de paroles porteuses de vie :

ANTÍGONA : Dile, si te acuerdas bien, dile -no cambies mis palabras -que viva por mí, que viva lo que a mí me fue negado: que sea esposa, madre, amor. Que envejezca dulcemente, que muera cuando le llegue la hora. Que me sienta llegar con la violeta inmortal, en cada mes de abril, cuando las dos nacimos. (78)	*ANTIGONE : Dis-lui, si tu te rappelles bien, dis-lui – ne change surtout pas mes paroles – qu'elle vive pour moi, qu'elle vive ce qui me fut refusé : qu'elle soit épouse, mère, amour. Qu'elle vieillisse doucement, qu'elle meure quand viendra son heure. Qu'elle me sente venir avec la violette immortelle, à chaque mois d'avril, le mois où nous sommes toutes les deux nées.*

Or, le décrochage par rapport à la première textualisation du *Delirio* se marque avant tout par le changement générique et la modification de l'ensemble du dispositif énonciatif. Contrairement à sa textualisation antérieure, qui présentait un discours tourné vers le passé et marqué par le ressassement autocentré, le regret, *La tumba* pose la nécessité d'aller du monologue vers le dialogue, voire vers le polylogue. Sortir du ressassement monologal, rétablir le dialogue et le maintenir constituent les nouveaux enjeux de *La tumba*. En cela, le drame de Zambrano rejoint une tendance avérée du « Nouveau théâtre », ce dernier qui « ne fait plus avancer l'action » mais devient « drame lui-même mettant notamment au premier plan les problèmes de communication entre humains » (Douzou 2010 : 338). La (r)écriture propose également un discours qui, en tentant de « digérer » le passé, notamment en intégrant tout volontaire au processus dialogique, regarde vers l'avenir. Elle propose un discours qui, partant du « je », transite par le domaine privé de la famille pour aboutir enfin à une réflexion collective.

Œdipe : le devenir d'une fille-mère

Dans la rencontre précédente, cette dimension dialogique reconstituée exhibe l'importance d'avoir une voix, même délirante. Corollairement, le texte pose également le besoin d'avoir une audience, même si l'on se trouve en conflit avec elle. Comme l'analyse de la fin de la rencontre entre Œdipe et sa fille par Dominique Breton le laisse deviner. Le ton monte entre les deux personnages :

> Antigone le corrige, le réprimande, pontant du doigt ses erreurs au point de le désigner ainsi par une métonymie cruelle (*hija soy del error*), ce qui conduit Œdipe à formuler explicitement la tâche assignée à sa fille/sœur, potentiellement appelée à le faire « naître », dans le sens d'advenir à l'existence authentique, à sa condition d'homme [.] (Breton 2013 : 256)

L'héroïne répond à la requête d'une aide initiatique pour les autres personnages. Elle-même semble devoir se faire progressivement à cette requête qu'elle ne semble pas, dans un premier temps, comprendre : La séquence débute par un questionnement sans objet, littéralement : « Comment pourrais-je moi ? » *(¿Cómo voy a poder yo ?*). Elle se préciser ensuite, cheminant grâce aux répétitions : « Comment

vais-je pouvoir les faire naître tous ? » *(¿Cómo voy a poder hacerlos nacer a todos ?)*. Elle aboutit à une affirmation évoquant la liturgie catholique : « Mais oui, moi, bien sûr que je suis prête. Par moi, oui ; par moi. À travers moi » (*Pero sí, yo, yo si estoy dispuesta. Por mí, sí ; por mí, sí. A través de mí ;* 45). Si la disponibilité matricielle de la jeune fille n'est pas sans rappeler, sur un plan symbolique, celle exprimée par la Vierge dans l'épisode biblique de l'annonciation (*Évangile selon Luc* 1, 26-80)[56], les paroles qui closent cet échange pourraient, quant à elles, être rapportées aux mots de conclusion de la Prière eucharistique « Par lui, avec lui et en lui » (*por mí, sí. A través de mí*.)[57]. Antigone affirmera plus tard que l'ombre de sa mère « entra à l'intérieur d'[elle] », complétant la symbiose qu'elle entend accomplir avec ses interlocuteurs, sur le modèle de la trinité catholique. Celui-ci est évidemment évoqué de manière biaisée, puisque la communication, qui s'établit chez Antigone par le « je », ne se fonde que sur une symbiose temporaire. Antigone, se trouve ainsi, momentanément, empathiquement traversée par des figures, qui lui sont étrangères et doivent le rester, contrairement au dogme trinitaire catholique, dans lequel les singularités se résorbent dans une même unité. À l'issue de ces rencontres, chacun, tant figure catalyseur que catalysé, est appelé à naître à lui-même grâce au miroir que lui tend l'autre. C'est pourquoi la traduction de Nelly Lhermillier nous semble insuffisante quand plus loin, elle traduit : « Purifica por la sombra de mi Madre, atravesada en mí » (55) par *« Purifiée par l'ombre de ma mère rivée en moi »*. Le terme d'« atravesada » se référant étymologiquement à l'expression « à travers de », il semble que le contexte permette d'y voir une allusion à la traversée que les spectres, comme l'ombre de la mère, peuvent opérer à travers un objet ou un autre être. Cette interprétation se justifie d'autant plus dans le cadre d'un dialogue avec *L'Odyssée* (*Chant X*) dans laquelle Ulysse est justement traversé par l'ombre de sa mère qu'il souhaiterait pourtant étreindre.

Cette posture d'Antigone traversée par les autres dans cette nouvelle « scène de parole » n'est pas sans évoquer la dynamique qui ponctue le spectacle antique, comme le montre Sophie Klimis :

> La réflexivité introduite par la tragédie consiste ainsi pour le citoyen à tirer la leçon des multiples représentations tragiques du "soi-même comme un autre" en parvenant en miroir à voir "l'autre comme soi-même", condition nécessaire pour que la démocratie puisse s'entendre au sens d'une recherche active du bien vivre en commun. (2003 : 417-418)

La fonction de révélateur est ici assumée uniquement par Antigone et ses diverses mises en scène d'elle-même, grâce au dialogue et à la réflexion intérieure. La suite de

[56] Une traduction plus littérale de l'expression « estoy dispuesta » (*je suis disposée*) rend plus facile un rapprochement avec les paroles de la Vierge dans la tradition catholique : « Voici la servante du Seigneur ; que tout m'advienne selon ta parole » (*Évangile selon Luc* 1, 38).
[57] Et se poursuivant sur « à toi, Dieu le Père tout-puissant, dans l'unité du Saint-Esprit, tout honneur et toute gloire, pour les siècles des siècles ».

l'analyse montrera qu'il est possible d'envisager l'ensemble du texte de Zambrano comme un dialogue de la conscience d'Antigone avec elle-même, à l'image du dialogue platonicien qui met en scène un dialogue de l'âme avec l'âme.

Dans la proposition zambranienne, la porosité entre le monde des morts et celui des vivants permet que les rencontres sépulcrales puissent se solder par une transformation mutuelle des personnages. Il est possible de rapprocher ce processus de l'*anagnórisis* décrite dans le prologue. Mobilisant l'un des exemples les plus célèbres du ressort tragique de l'*anagnórisis*, la scène de reconnaissance d'Oreste par Electre dans l'*Orestie* d'Eschyle, Zambrano en donne sa propre interprétation, dévoilant le sens qu'elle entend prêter à cette notion, dès lors qu'elle l'applique à son Antigone. Pour la philosophe, l'*anagnórisis*, contrairement au sens qu'en donne les lectures des pièces antiques, est avant tout, réflexive. Il ne s'agit pas de reconnaître l'autre mais de *se reconnaître*, de *se révéler à soi*. Il faut se confronter à ses propres limites, ces dernières étant définies par l'adéquation de soi-même face aux lois que l'on se donne. Cette obligation de découverte de soi et en soi s'applique autant aux personnages qu'aux instances divines et à « l'histoire » elle-même (17). La particularité d'Antigone réside dès lors dans la possibilité d'enclencher par elle-même ce singulier processus « dans lequel une créature humaine sans faute propre, singulière, devient un sujet pur, pourrait-on dire, de solitude prophétique » (*en que una humana criatura sin culpa propia, singular, se convierte en un sujeto puro, diríamos, de profética soledad* ; 16). Son statut de vierge innocente lui concède la possibilité de trouver *en elle-même* les moyens de se révéler *à elle-même* :

> Mientras que Antígona sin mancha manifiesta la misma ley ; la ley siempre nueva, siempre, reveladora ; (17)
>
> *Alors qu'Antigone, sans tache, manifeste la loi-même, la loi toujours nouvelle, toujours révélatrice ;*

Cette thématique de découverte et d'éveil à soi s'avère très importante dans l'ensemble du texte, car si le prologue l'annonce, la seconde partie la met en œuvre. *La tumba* entend ainsi révéler la « véritable vocation » (*verdadera vocacíon*) de la jeune fille : « la vocation d'Antigone – ou la vocation Antigone – » (*la vocacíon de Antígona – o la vocacíon Antígona –* 24). Pour ce faire, elle affirme que les versions antérieures ne la présentaient que comme une « vierge » (*virgen*), une « larve » dans « son cocon » (*una larva en su capullo* ; 1967 : 3). Camille Lacau St-Guily a d'ailleurs souligné la place du champ lexical du vitalisme dans le prologue comme dans la seconde partie, concluant que « la tragédie zambranienne a pour objet l'histoire en acte d'une "conscience à l'état naissant" » (2014 : 35). Cette prétention s'appuie d'abord sur une traversée des œuvres précédentes. Dans un mouvement intégratif, l'héroïne de Zambrano assimile les caractéristiques acquises dans les archives intertextuelles, notamment dans *Œdipe à Colone.* L'essai offre néanmoins de les dépasser, grâce

notamment au changement de perspective, à la (re)configuration générique et à la modification du chronotope qui l'accompagne. Ces éléments sont thématisés dans le prologue par la présence d'expressions marquant la plus-value, comme « suplementario », « más », « sobrepasa », « rescata » (*supplémentaire, plus, surpasse, rachète*), censée s'exprimer face aux (r)écritures antérieures. La (r)écriture propose de « poursuivre » (*proseguir*) le projet tragique, présentant l'accomplissement d'un processus touchant des « êtres vivants dans la dernière étape de leur vie » (*seres vivientes en su última etapa de su logro ;* 27). Paradoxalement, la solitude prophétique, nécessaire à cette quête de soi-même, ne peut toutefois être atteinte que par l'exploration de soi-même « en jouant à l'autre » et en revêtant, ici, de multiples identités.

L'ombre de la mère

Ces dévoilements, lorsqu'ils s'opèrent, s'appuient le plus souvent sur l'exploration de la difficulté de communication (au sens large) et sur son relatif dépassement. Il en va ainsi lors de la scène de rencontre avec l'ombre de la mère. Cette séquence présente une modalité d'échange entre les deux femmes, extrêmement précaire. La fille n'obtient aucune réponse de la mère, ni même ne semble réellement connectée à elle par un lien affectif. Jocaste est le dernier personnage féminin de la sphère familiale à entrer en scène. Son intervention, qui succède directement à celle de la nourrice, contraste justement par la complicité établie entre Antigone et cette dernière. L'apparition de Jocaste est au contraire marquée par un sentiment d'échec pour Antigone : « Hélas, c'est toi, Mère. Tu reviens » (*Ay, eres tú, Madre, vuelves*), dévoilant le fait que celle-ci n'aurait « pas trouvé le repos » (*No has encontrado reposo* ; 52). Pourtant, à la suite de cet échange, l'identité d'Antigone semble s'être enrichie, tandis que la figure maternelle connaît un certain apaisement. Jocaste trouve son salut dans l'accueil que lui font les autres mères, dans l'au-delà :

> Vete ahora tranquila. Húndete en la tierra, ya que te la dieron, vete al encuentro de las Madres que te esperan, que te acogerán, que lavarán en la inmensidad de su Manto tu mancha y tu infortunio.
> Ellas, las Madres, te recibirán. (53-54)
>
> *Pars tranquille à présent. Enfonce-toi dans la terre, puisqu'on te l'a donnée, va-t'en à la rencontre des Mères qui t'attendent, qui t'accueilleront, qui laveront dans l'immensité de leur Manteau ta souillure et ton infortune. Elles, les Mères, te recevront*

Dans une participation empathique, Antigone ne *devient* pas réellement mère mais peut sentir le poids d'une telle fonction.

La sombra de mi Madre entró dentro de mí, **y yo doncella he sentido el peso de ser madre.** [...]	*L'ombre de ma Mère est entrée en moi, et moi, [vierge], **j'ai senti le poids d'être mère.** [...]*
Y ahora, ahora es no sé qué me aguarda. Purifica por la sombra de mi Madre, atravesada en mí, sigo estando aquí todavía. (55)	*Maintenant, maintenant je ne sais pas ce qui m'attend. Purifiée par l'ombre de ma mère rivée en moi, je suis toujours ici. [Nous soulignons.]*

Exprimée clairement dans ce passage, cette sorte de métempsychose identitaire, empathique et éphémère, devient un modèle pour les autres rencontres. La jeune fille comprend qu'elle devra ainsi « aller d'ombre en ombre, les parcourant toutes jusqu'à [arriver] à toi, Lumière entière » (*ir de sombra en sombra, recorriéndolas todas hasta llegar a ti, Luz entera* ; 55).

La Harpie : se confronter à sa potentialité monstrueuse

Dans le parcours initiatique de la jeune fille, l'intervention de la Harpie s'avère véritablement axiale, puisqu'elle sert de pivot entre problématiques familiales et politiques. Contrairement aux autres personnages, la Harpie ne semble rien avoir à gagner de sa rencontre avec Antigone et l'échange se concentre sur le processus de transformation de l'héroïne. La scène montre une certaine avancée à ce niveau, adoubant le statut nouvellement gagné par Antigone « de médiatrice » et de « Vierge-Mère » (Breton 2013 : 254-255). Ce pas franchi, elle accepte désormais de recevoir la parole de la vieille Harpie, qu'auparavant elle fuyait :

HARPÍA : Y si me hubieras oído cuando eras joven, cuando estabas vivas.	*HARPIE : Si au moins tu m'avais écoutée quand tu étais jeune, quand tu étais vivante.*
Las muchachas no me quieren ver. (57)	*Mais les jeunes filles ne veulent pas me voir.*

La Harpie tend un miroir à Antigone. Sans entrer elle-même dans un processus personnel initiatique, elle agit ici en tant que double de l'héroïne. La critique a surtout insisté sur les points qui, sans conteste, opposent ces deux figures. Nous souhaiterons pour notre part aussi souligner les nombreuses similitudes qui permettent de les comparer. Dans cette rencontre, réside un passage clé qui met en scène « deux conceptions philosophiques, deux *logoï* antithétiques [qui] s'affrontent » par le biais de ces présences féminines (Lacau 2013a : 139). La première conception s'appuie, à la manière d'une prosopopée, sur la personnification par la Harpie d'une raison dénoncée comme « raisonnante » ou « raisonneuse » (*razonadora* ou *razonante)*. Dans l'Antiquité, la Harpie est présentée en lien avec le chaos dans l'antiquité[58]. Fille de la tempête chez Homère, monstre hybride chez Hésiode, créature vengeresse chez Virgile, puis plus tard chez Dante, la Harpie devient ici paradoxalement une figure de l'hyper-rationalisme. Elle conserve, au demeurant, sa monstruosité. Ce choix peut

[58] *Iliade*, XVI, v. 150 ; *Odyssée* I, v. 241 ; X v. 61 ; *Théogonie*, v. 265 ; *Enéide* III, v. 209, VI v. 116 sq., v. 289, *Divine Comédie*, *L'enfer*, Chant XIII, vers. 181 et *sq.*.

néanmoins trouver une explication dans le rôle de passeuse d'âme qu'on lui prête, notamment dans la *Divine comédie*. Il prend également un sens particulier dans la critique de la raison entreprise par Zambrano. Il s'éclaire, si on met en lien la Harpie avec l'image de l'araignée, utilisée conjointement. Le discours de la Harpie se caractérise par une obsession de la distinction, qui refuse l'interaction de réalités contraires et se fige dans une représentation dichotomique, épistémologie contre laquelle s'insurge Antigone. On le voit dans ces deux répliques, situées paradigmatiquement au début et à la fin de la rencontre. Antigone y corrige les allégations de sa consœur :

ANTÍGONA : La Ley del Amor es muy distinta de la Ley del Terror y ni siquiera se puede decir que sean todo lo contrario. (56-57)	*ANTIGONE : La Loi de l'Amour est bien différente de la Loi de la Terreur et on ne peut même pas dire qu'elles soient tout le contraire.*

La diatribe anti-dichotomique soutenue par Antigone apparaît clairement dans ce propos, ainsi qu'à d'autres endroits dans le texte ; Virginia Trueba met en lien la visite de la Harpie avec les reproches, formulés à l'encontre d'Étéocle lors de la rencontre entre les deux frères ennemis. Figure du pouvoir en place, ce dernier ne serait pas capable « d'éviter l'affrontement d'une chose contre l'autre » [Nous traduisons Trueba 2013 : 203 note 60]. C'est pourquoi il ne pourrait entrer dans un processus dirigé par la « hermandad » (*fraternité*), laquelle, « consiste à être une relation qui peut envelopper toutes les autres, y compris leurs contraires » (*consiste en ser la relación que puede envolver a todas las demás, aún a su contrario*; [Nous traduisons] M264). L'attitude s'oppose à celle prônée par la jeune fille, face à la Harpie déjà :

ANTÍGONA : El amor no puede abandonarme porque él me movió siempre, y sin que yo lo buscara. Vino él a mí y me condujo. HARPÍA : · No, te movió la piedad. Son dos cosas. ANTÍGONA : · Dos cosas, eso es lo que tú querías [.] (61)	*ANTIGONE : L'amour ne peut m'abandonner parce que c'est lui qui m'a toujours aimée, et sans que je le cherche. C'est lui qui est venu à moi et m'a conduite.* *HARPIE : Non, c'est la piété. Ce sont deux choses différentes.* *ANTIGONE : Deux choses, c'est cela que tu voulais [.]*

Antigone semble marquer une nouvelle fois sa distance, face à l'entreprise dialectique menée ici par la Harpie. On se souvient contrastivement de l'invention dans le prologue du concept de « piété-amour-raison » (*piedad-amor-razón* ; 7) qui fait au contraire écho à la démarche de « réconciliation fraternelle » dévolue au personnage. L'énonciation très péremptoire de cette figure mythologique s'oppose donc à l'argumentation du prologue. Dans celui-ci se créaient, comme nous l'avons démontré, des effets de collusion identitaires entre différents concepts et leurs attributs. À coup de phrases averbales, de glissement syntaxiques, de brouillages anaphoriques, de figures marquant la tautologie, le prologue parvenait à induire, par le rythme-même du discours, la nécessité de penser ensemble, sans plus les

distinguer, certaines notions. Le prologue posait ainsi la nécessité pour la jeune fille de « vivre la vie et la mort unies dans leur transcendance » (*Han de vivir vida y muerte unidas en su trascender ;* 7). Le syntagme formé par les couples *rey-mendigo, inocente-culpable* (3) fonctionnait selon une dynamique similaire[59]. Dans cette scène comme dans le prologue, un autre type d'argumentation est mené. Celle-ci s'opère à travers le flux du discours et s'oppose à l'entreprise dialectique caricaturée par le biais de cette figure. Bien plus que la prétendue monstruosité de la Harpie, c'est donc le constat de positions heuristiquement inconciliables, qui mène au clash final entre les deux figures :

ANTÍGONA : - Vete, que en mí no puedo entrar.	*ANTIGONE : Va-t'en car tu ne peux entrer en moi.*
HARPÍA : - Sí. Ahí te dejo con tu vida y tu verdad.	*Harpie : Oui. Je te laisse là avec ta vie et ta vérité.*
ANTÍGONA : - Sí, sí, sí. Yo creo. Seguiré viva entre los muertos hasta que el Amor y la Piedad, uno sólo, lo quiera. (61)	*Antigone : Oui, oui, oui. Je crois. Je resterai vivante parmi les morts tant que l'Amour et la Piété, qui ne font qu'un, le voudront.*

Il est certain que la Harpie joue ici le rôle d'une figure théorique, sorte de parangon philosophique rationaliste, prônant une dialectique poussée à l'extrême. Sa représentation porte en son sein la critique d'une raison « excluante » face à laquelle « la raison zambranienne » à la fois « réconciliatrice », « clémente » et « poétique » se présente comme une alternative (Lacau St-Guily 2013 : 140). Les qualificatifs utilisés par Antigone pour la qualifier, « déesse des Raisons déguisées » (*Diosa de las Razones disfrazadas*), « tisseuse de raisons » (*tejedora de razones*) semblent suffisamment clairs pour disqualifier la représentante de cette « raison raisonnante ». La particularité de la rencontre apparaît d'ailleurs dans l'incommensurabilité de leur position.

À l'issue d'autres rencontres, certains personnages avec lesquels l'héroïne semble avoir encore moins en commun parviennent pourtant à enclencher chez elle un réflexe empathique constructif. Ce n'est pas le cas ici. Le gain heuristique réside ailleurs. Si la Harpie lui fournit l'occasion de délimiter les contours de sa propre philosophie, fondée sur une raison poétique et conciliatrice. La Harpie ne nous semble pas néanmoins se réduire à la figure « monstrueuse et "répugnante" qui symbolise[rait] la "loi de la terreur", contre la "loi de l'amour" qu'[Antigone] incarne[rait] » (Lacau St-Guily : 139) . La leçon de la Harpie semble trop précieuse pour qu'elle soit dispensée par un personnage perçu uniquement négativement. Les parallèles à faire entre ces deux figures sont, à notre avis, trop nombreux pour adopter cette vision dichotomique de la rencontre. Comme dans la tragédie athénienne, la réalité laissée à voir s'avère beaucoup plus subtile que ne le laissent

[59] Voir à ce sujet l'analyse d'Annick Allaigre citée plus haut.

entrevoir certaines lectures. Toutefois, afin de mesurer l'importance de cette figure miroir, il faut tenir compte des nombreux éléments qui les unissent. On trouve une première clé de lecture dans les remarques aux entours méta-linguistiques formulées par les personnages. La Harpie possède une manière singulière de s'exprimer, à laquelle se heurte Antigone. Elle dénonce son discours « à l'envers » (*al revés)* et des propos que la Harpie « tor[d]» (*tuerc*[e]*).* D'une manière paradoxale, l'établissement de distinctions conceptuelles, comme dans la tradition dialectique qui repose sur un cheminement de pensée qui se veut clarifiant, est ici qualifié de retors, d'embrouilleur. La Harpie renvoie alors symétriquement la jeune fille à sa propre manière de s'exprimer : « porque tienes tú, tu lenguaje » (*parce que toi tu as ton langage,* 58), ce reproche que l'on retrouvera dans la bouche d'autres personnages. D'ailleurs, si la conclusion (déjà citée) et à laquelle aboutit la première expression de la velléité non dichotomique de percevoir le monde est claire, le cheminement pour y parvenir semble pour le moins tortueux. Il montre la singularité du langage employé par Antigone :

ANTÍGONA : - Quieres decirme que nadie me ama, ni me teme. En cambio a ti...	*ANTIGONE : Tu veux me dire que personne ne m'aime, ni ne me craint. Toi, en revanche...*
HARPÍA : - A mí, me temen. A ti, alguien te ama. Es lo mismo.	*HARPIE : Moi, on me craint. Toi, quelqu'un t'aime. C'est la même chose.*
ANTÍGONA : - No, es todo lo contrario. La Ley del Amor es muy distinta de la Ley del Terror y ni siquiera se puede decir que sean todo lo contrario. (56-57)	*ANTIGONE : Non, c'est tout le contraire. La Loi de l'Amour est bien différente de la Loi de la Terreur et on ne peut même pas dire qu'elles soient tout le contraire.*

Relevant d'une ironie certaine, on pourrait résumer ainsi la formulation : la manière dont tu exprimes les contraires, c'est tout le contraire qu'il faut dire, puisqu'ils ne sont pas si contraires qu'ils pourraient le sembler *a priori*.

Ainsi, comme les points communs qu'il est possible d'établir entre ces deux figures permettent de le relever, la jeune fille trouve dans la Harpie son double monstrueux, comme si son statut de vierge condamnée lui permettait de quitter le monde des jeunes filles et de se rapprocher de la vieille Harpie. Elles font toutes deux partie, constatent-elles ensemble, de celles dont la « beauté passait inaperçue tant qu'[elles] ne parlai[ent] pas » (*belleza pasaba desapercibida mientras no hablaba[n*]), de celles qui « parlent » (*de las que hablan*) et « qu'on ne regarde pas, mais qu'on écoute » (*de las que son no para ver, sino para oír* ; 60). Alors que les autres personnages sont avant tout perçus comme des apparitions, activant le schème de la représentation visuelle (ombre, etc.), c'est bien celui de l'ouïe qui prédomine pour présenter à la fois la Harpie et la jeune fille. Toutes deux sont en effet des êtres de langage. La Harpie se fait également entendre de manière préférentielle par le biais du rêve :

ANTÍGONA : - Eres de las que buscan **ser oídas**, de las que se deslizan por los laberintos, **cuchicheando**.	*ANTIGONE : Tu es de celles qui cherchent à* ***être écoutée****, de celles qui se glissent dans les labyrinthes en* ***chuchotant****-*
HARPÍA : - Pero si tú me hubieras **oído** en tu laberinto. Ahora que estás encerrada en él, **óyeme, aunque no me veas. Nadie me quiere ver.** Pero me sueñan. (56)	*HARPIE : Si du moins tu m'avais* ***entendue*** *dans ton labyrinthe. À présent que t'y voilà enfermée,* ***écoute-moi****,* ***bien que tu ne me vois pas****.* ***Personne ne veut me voir.*** *Mais on rêve de moi. [Nous soulignons.]*

Le caractère évanescent de la Harpie, son "inconsistance" corporelle fait d'elle une simple « voix » (*voz*) qui murmure aux consciences : « je me colle à leurs oreilles ou leur parle depuis un coin négligé de leur âme » (*pegándome a sus oídos o hablándoles desde un rincón descuidado de su alma* ; 57). Or, dans le prologue, la présence d'Antigone est elle-même qualifiée à son apothéose de « conscience intangible » (*consciencia intangible*) », de « voix qui surgit mainte et mainte fois » (*voz que surge una y otra vez* ; 27), autre point de contact entre ces deux personnages féminins. Entre elles, s'établit également une proximité par métaphore alors qu'elles se présentent mutuellement comme des « araignée[s] du cerveau » (*araña[s] del cerebro*) :

ANTÍGONA : -Como una araña. Ah, vieja, yo te conozco.	*ANTIGONE : Comme une araignée. Ah vieille, je sais qui tu es.*
HARPÍA : - Porque al fin eres prudente, como una araña tú también. (57)	*Harpie : Parce qu'enfin tu es prudente, comme une araignée toi aussi.*

Antigone et la Harpie deviennent ainsi les deux faces d'une même réalité cérébrale. Figures philosophiques en miroir, elles représentent la manière dont la pensée tisse sa propre réalité grâce au langage, selon une image que l'on retrouve déjà dans les écrits de Blas Zambrano, père de la philosophe :

[...] la palabra que, acompañada del gesto, la entonación, la intensidad, los diversos matices del timbre, la agudeza o gravedad en ciertas frases, palabras o sílabas, constituye un campo variadísimo y extenso por el que el espíritu va extendiendo sus productos, como la araña saca de sí misma su tela; (Blas J. Zambrano 1998 : 233)	*[...] la parole, accompagnée du geste, de l'intonation, de l'intensité, des diverses nuances du timbre, le caractère aigu ou grave dans certaines phrases, paroles ou syllabes, constitue un champ très vaste et étendu par lequel l'esprit va étendant ses produits, comme l'araignée tire d'elle-même sa toile ; [Nous traduisons]*

La piste de cette métaphore nous mène sur les pas d'un très riche dialogue avec Friedrich Nietzsche, qu'il s'agirait de développer bien plus profondément que nous avons l'occasion de le faire ici. Ce dernier utilise la figure de l'araignée par ailleurs

très chargée dans toute la tradition philosophique, dans plusieurs de ses ouvrages[60]. Ainsi l'image de la « lente araignée qui rampe au clair de lune » de *Zarathoustra* trouve un écho signifiant dans l'animal que Zambrano décrit dans la tombe (M-343). Or, si Antigone et la Harpie partagent la capacité de filer ensemble les concepts à l'aide du langage, chacune représente une manière différente de tisser. Ainsi lorsqu'il lui est attribué, ce n'est pas tant le qualificatif d'« araignée » qui interroge Antigone que sa teneur exact : « Et mon fil ? Et ma toile ? » *(¿Y mi hilo? ¿Y la tela ?;* 57). Si l'activité tisserande de la Harpie est qualifiée négativement d'« embrouilleuse » (*enredadora*), alors qu'elle tisse des « raisons » (*razones*, terme qui en espagnol épouse également le sens de « causes »), celle d'Antigone, perçue de manière positive, qualifie sa position de médiatrice. Elle lui permet d'établir des ponts entre des réalités en apparence éloignées :

HARPÍA : · Sí. Tú, tejedora, yendo y viniendo de una tierra a otra tierra. Yendo y viniendo de los vivos a los muertos. De esa Ley de Amor, que tú cola conoces, a la del Terror que todos, míralo, sábelo, acatan. Y ahora ¿ qué tienes ya por tejer ? (57)	*Harpie : Oui, toi, tisseuse, allant et venant d'une terre à l'autre. Allant et venant des vivants aux morts. De cette Loi d'Amour, que toi seule connais, à celle de la Terreur que tous, regarde, sache-le, respectent. Et maintenant, que te reste-t-il à tisser ?*

Pendant de l'activité négative de la Harpie, dans laquelle est dénoncée une critique d'un hyper-rationalisme, l'entreprise de l'héroïne ne s'en distingue pourtant que très subtilement. Dans une posture de conciliatrice dont la description a déjà été amorcée par le prologue, Antigone doit également se faire araignée pour parvenir à tisser une nouvelle réalité post-dramatique. Mais avant cela, elle doit démêler l'écheveau de sa propre vie et de son histoire familiale. L'idée se trouve exprimée à plusieurs reprises dans le prologue. On la retrouve également dans un essai que quelques années séparent de *La tumba*[61] et qui effectue justement un parallèle entre la jeune fille et l'animal :

[60] Sur la postérité de ce motif chez Nietzsche et dans l'ensemble de la tradition philosophique, voir l'article de Sylvie Ballestra-Puech (2008 : 41). Voir également le chapitre que consacre Sarah Kofman à l'utilisation de cette métaphore chez Nietzsche (1972).

[61] L'extrait n'est guère exploité par la critique. Celle-ci, toute à l'idée de montrer uniquement ce qui sépare les deux figures, néglige en général d'exploiter l'intratextualité, par le biais de laquelle on trouve pourtant clairement des indices du rapprochement, que le texte établit déjà en partie, entre Antigone et la Harpie.

Y se desenreda así el enrevesado hilo de su anómalo nacimiento, simbolizado sin duda por el cordón con que se estranguló Yocasta. Podría Antígona ser representada llevando un hilo entre las manos que, como una araña hilandera, ha extraído de sus propias entrañas que han dejado de ser laberínticas. (Zambrano 1964)	*Et se démêle ainsi le fil embrouillé de sa naissante déviante, symbolisée sans doute par le cordon avec lequel s'étrangla Jocaste. Antigone pourrait être représentée tenant un fil entre les mains, que, comme une araignée fileuse, elle a extrait de ses propres entrailles qui ont cessé d'être labyrinthiques. [Nous traduisons et soulignons.]*

Il n'est possible d'analyser le rôle charnière de cette rencontre qu'en ne figeant pas non plus l'analyse dans une opposition dichotomique qui séparerait les deux figures, mais au contraire en montrant qu'en subissant l'interrogatoire de la figure mythologique, la jeune fille se trouve confrontée à ses propres limites et contradictions. Si la Harpie, contrairement aux personnages précédents, n'est pas elle-même directement engagée dans un processus personnel d'initiation, son rôle de psychopompe s'exerce toutefois envers Antigone, fonction qu'elle assume de différentes manières. À plusieurs reprises, la créature met ainsi, comme elle le dit elle-même « le doigt dans la plaie » (*el dedo en llaga* ; 59). Elle ouvre tout d'abord un second plan fictionnel qui fait appel à la trame sophocléenne, informant la jeune fille du suicide de son fiancé Hémon ; l'Antigone zambranienne se calque sur ce point sur l'héroïne sophocléenne, qui ne pouvait connaître cet événement qui faisait suite dans la pièce à sa mise au tombeau.

HARPÍA : - Ah, no sabes. Él vino tras de ti, te siguió hasta la misma puerta : no le dejaron franquearla y se lo llevaron muerto. Él mismo se dio la muerte para ir a encontrarte en ella. Y mientras, tú, aquí, viva. Los dos aquí tan cerca, sólo esa puerta os separa. Igual que allá arriba, siempre una puerta de por medio. (60)	*HARPIE : Ah, tu ne sais donc pas. Il est venu derrière toi, il t'a suivie jusqu'à la porte ; on l'a empêché de la franchir et on l'a emporté mort. Il s'est donné la mort lui-même afin d'aller t'y retrouver. Et pendant ce temps, toi, tu es ici, vivante. Tous deux ici, si proches l'un de l'autre, seule cette porte vous sépare.*

La méconnaissance de ce fait sert d'explication à la disqualification de l'amour qu'Antigone porte à son fiancé dans la (r)écriture moderne : « Lui, il s'est trouvé loin de là où je me trouvais quand mon heure a sonné » (- *El, él estuvo lejos de donde yo estaba en mi hora*). Les motivations de la jeune fille remises en question permettent à la Harpie de rebondir sur une critique plus profonde de l'attitude de la jeune fille : « tu n'as voulu te donner à personne et c'est pourquoi tu es descendue ici sans époux » (*no quisiste darte a nadie y por eso bajaste aquí sin esposo* ; 60). L'interprétation fournie par la Harpie s'appuie en partie sur la tragédie : chez Sophocle, Antigone ne se réfère jamais directement à Hémon. Comme dans un jeu de miroir, les paroles de la Harpie relèvent, à la manière du chœur antique, certains nœuds créés par les agissements de la protagoniste et leurs implications. À propos des regrets prononcés par la jeune

fille juste avant sa mise au tombeau, elle relève : « Tu as pleuré bien tard, tu aurais dû pleurer avant » (*Lloraste tarde, tenías que haber llorado antes* ; 59). Certes, l'ironie du propos vise ce chant que la Harpie dit avoir elle-même entendu, à la place du chœur chez Sophocle, sans toutefois que ne s'active en elle un même réflexe d'empathie : « Oui, tu n'as pas besoin de me le rappeler. Je t'ai entendue quand tu te lamentais. Mais moi, tu ne peux pas me tromper, ni toi, ni aucune autre » (*Sí, no tienes que recordármelo. Yo te oí cuando te lamentabas. Pero a mí no me engañabas tú, ni ninguna otra* ; 59). Sa critique concerne également le ressort du « trop tard » tragique utilisé chez Sophocle pour créer une tension dramatique. La raillerie métapoétique touche d'une certaine manière, encore plus durement, l'entreprise de (r)écriture zambranienne et ce temps de l'après conflit qu'elle explore. Ainsi, lorsque se poursuit l'échange, Antigone avance une argumentation conforme en tout point à celle avancée, de manière très sérieuse, dans le prologue : « J'ai pleuré quand je me suis souvenue de moi, quand je me suis vue, sentie » (*Lloré cuando me acordé de mí ; cuando me vi, me sentí ;* 59), la Harpie répond par ces paroles d'une méchante ironie : « Et comment ne t'es-tu pas sentie avant ? » (*Y ¿cómo no te sentiste antes ?* ; 9). De la même manière, alors que l'héroïne antique jugeait qu'elle subissait une peine contre tout équité (*edikos* v. 928), argumentaire repris dans le prologue de *La tumba*, les paroles de la Harpie prennent le contre-pied de cette interprétation, jouant à son tour sur l'idée de justice : « Et à présent tu es ici abandonnée par l'amour. Et c'est juste, s'agissant de toi, la femme de la justice » (- *Y ahora estás aquí abandonada del amor. Y es justo, tú, la de la justicia* ; 61). Ces allégations s'inscrivent dans la lignée des contestations soulevées par le chœur antique au moment du *kommos* (*c'est de toi-même, et vivante, que tu descends dans les enfers!;* ἀλλ᾽ αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ / θνητῶν Ἅιδην καταβήσει. v. 820). Elles répondent aussi indirectement au balancement que l'on retrouve dans la tragédie, où le *kommos* fait suite à un hymne à la puissance de l'amour. La (r)écriture réactive cette thématique, adoptant la perspective de la jeune vierge face aux mystères de l'amour physique :

HARPÍA : Mira, yo lo sé todo, os conozco a las muchachas. Sé que os da miedo la boda, miedo el hombre, así, sin nada por el medio. (59)	*HARPIE : Écoute, je sais tout, je vous connais, vous les filles. Je sais que le mariage vous fait peur, peur l'homme tel qu'il est, sans rien entre lui et vous.*

De cette manière, la (r)écriture met en exergue le renoncement consenti et peut-être désiré par l'héroïne :

HARPÍA : Si tú hubiera querido boda, la tuya, tu boda, no habrías hecho aquello, librándote así de esa historia. Si le hubiese amado a él, a tu novio. (59)	*HARPIE : Si tu avais voulu des noces, les tiennes, tes noces, tu n'aurais pas fait cela, tu te serais débarrassée ainsi de cette histoire. Si tu l'avais aimé, lui, ton fiancé.*

La figure mythologique prend soin de présenter l'impact de la décision d'Antigone sur Hémon et le présente à son tour comme une figure de sacrifié, insistant sur sa pâleur, son inconsistance[62] :

HARPÍA : Porque no fue tu vida lo que diste por la verdad y por la justicia ; diste tu amor. Y el suyo, el de ese hombre, ese muchacho, pálido porque hiciste de él tu sombra ; te seguía como una sombra sin encontrarte nunca ; (61)	*HARPIE : Car ce n'est pas ta vie que tu as donnée pour la vérité et pour la justice : tu as donné ton amour. Et le sien, celui de cet homme, ce garçon pâle parce que tu en as fait ton ombre ; il te suivait comme une ombre sans jamais te rencontrer ;*

Dans son parcours, l'héroïne doit prendre acte de son renoncement à l'amour, qu'elle ne nie d'ailleurs point. Entre Antigone et Hémon, avance la Harpie, il n'y aurait jamais eu l'ombre d'un amour, ni même d'une rencontre. Loin de cette forme d'attachement érotique ou conjugal qui était au centre de la (r)écriture très sensualiste du *Délire*, *La tumba* pose néanmoins la question d'un certain type d'amour. Ce dernier est évoqué dans le prologue comme un second rituel, qui « éclaire la naissance de la conscience » (*Pues que el amor y su ritual viaje a los ínferos es quien alumbra el nacimiento de la conciencia* ; 6). À partir de cet instant, Antigone est appelée à redéfinir un nouvel amour, désir de conciliation que l'on pourrait rapprocher du concept d'*amour-fraternité*. Dans un même esprit, il sera demandé à Hémon lors de sa visite de renoncer à son statut marital, sans toutefois se restreindre à celui de simple « frère ». Il devient ainsi « frère-époux ». S'inscrivant dans une tradition mystique, la quête amoureuse se doit de ne pas être totalement désincarnée. Dans le passage, apparaît la critique du trop grand intellectualisme de la jeune fille, formulée en ces termes par la Harpie : « Tu allais à son côté [de ton fiancé], la pensée en vol » (*Ibas a su lado con el pensamiento en vuelo* ; 59).

Antigone se voit tel qu'elle est dans le miroir sans concession que lui tend la Harpie. Il n'est donc pas étonnant que ce soit devant ce personnage, et non devant Créon avec lequel elle refuse d'entrer en dialogue, que la jeune fille justifie son acte d'enterrer Polynice : « Le Juge devait me condamner puisque telle est sa Loi, condamner » *(El tenía que condenarme pues que su ley es ésa, condenar*), reconnaissant qu'« [elle] le savai[t] quand [elle a] fait ce que [elle a] fait » (*Io sabía cuando hi[z]e lo que hi[z]e* ; 59). L'intervention de la Harpie soulève des enjeux présents dans la pièce de Sophocle et semble répondre à certaines interprétations. Ainsi, alors que la jeune fille affirme : « Je suis maintenant ce que j'ai toujours été ; une fille privée d'avenir » (*Soy ahora lo que fui siempre ; una muchacha sin futuro* ; 58). La Harpie lui rétorque au contraire : « Tu es venue ici, c'est toi qui as inventé cette histoire, cette

[62] L'importance d'explorer les aléas du mythe, notamment par le biais des figures secondaires, de penser en termes de réseaux de personnages, reste fortement marquée dans les (r)écritures des mythes du XX^{e} siècle. Dans la (r)écriture d'Henry Bauchau, celui-ci exprime l'importance pour lui d'explorer les griefs que pourraient formuler ses proches à l'encontre de la jeune fille.

condamnation » (*Te viniste aquí, fuiste tú la que inventaste esa historia, esa condena…* ; 58*)*, mettant en exergue la notion de choix à l'origine de son agissement. L'idée rejoint l'interprétation faite par Sophie Klimis de la particularité du personnage sophocléen d'Antigone. S'appuyant sur le sens, intrinsèquement double, du terme grec *deinos*, elle se réfère à la caractérisation ambivalente de l'homme que déploient les *stasima* sophocléens[63].

Dans la (r)écriture moderne, il semble que cette idée de *surnature,* en tant qu'invention de soi-même et de choix dans la conduite d'une destinée, apparaisse, bien qu'elle coure sur d'autres plans et qu'il faille l'analyser selon d'autres paramètres. Dans l'exercice du dialogue, Antigone est amenée à expliquer qu'elle « n'aurai[t] jamais rien inventé : On m'a tout donné peu à peu, on me l'a donné dès le début » (*Nunca he inventado nada yo. Todo me lo fueron dando, me lo dieron ya desde el principio* ; 58*).* Cette formulation paradoxale rejoint la notion de *principio*, si souvent mobilisée dans le prologue. Or si dans cette première partie philosophique du discours, la notion de *principio* s'apparente à un destin, une malédiction familiale à conjurer dont Antigone serait une victime archétypale, sa compréhension semble toutefois plus nuancée dans cette seconde partie :

ANTÍGONA : No he venido aquí, ni fui por los caminos, peregrina, de tierra en tierra, inventado historias. Fui con mi Padre, con él, por él. Por él y por sus hijos, mis hermanos. (58)	ANTIGONE : *Je ne suis pas venue ici, et je ne suis pas non plus allée par les chemins, voyageuse, de terre en terre, inventant des histoires. Je suis partie avec mon Père, avec lui, à cause de lui. À cause de lui et de ses fils, mes frères.*

Rappelant la position philosophique ortéguienne, selon laquelle « je suis moi et ma circonstance » (*soy yo y mis circunstancias ; Meditaciones del Quijotes* 1914 : 12), l'insistance semble ici portée sur le passé de la jeune fille, sa subjectivité et les liens construits avec d'autres personnages. Ainsi, grâce aux interrogations de la Harpie, qui la questionne par rapport à une interprétation déterministe ou mortifère que l'on pourrait faire (tentative induite notamment par le langage du prologue), Antigone montre ainsi qu'elle est entrée librement dans sa passion, à l'instar de l'héroïne bauchalienne qui a elle-même été « suscitée par la route », forgée par les expériences qu'elle y a connues. Dans cette optique, l'intervention de la Harpie corrige certains travers que l'on pourrait trouver dans la formulation argumentative prologale, qui présente Antigone avant tout comme une figure théorique. Zambrano travaille à l'humaniser, en l'incarnant de manière de plus en plus marquée dans la partie théâtrale. Ainsi peut s'enclencher, dans une logique de performance dramatique, un phénomène plus complexe de réflexion qui naît du dialogue et de la confrontation de plusieurs plans génériques, de réflexions et de symbolisations. Antigone, à mesure

[63] Cf supra p. 46 *et sqq*.

qu'elle progresse dans son parcours, doit se confronter à ses propres manquements.

3.4. Tracer son chemin dans le labyrinthe de l'histoire

En route vers la cité des frères : dépolariser le conflit

Lorsqu'on analyse les dialogues intertextuels menés avec des œuvres au sein des (r)écritures d'Antigone, la place accordée au conflit entre les frères ennemis est souvent très significative. Ainsi, la (r)écriture zambranienne l'aborde en aval de l'intrigue racontée, tandis que le roman de Bauchau, le traite en amont. Écartant la phase conflictuelle ainsi que ce qui la précède, Zambrano s'inscrit dans un paradigme espagnol appelé "caïniste", tout en le dépassant. Car, en effet, « c'est au cœur d'une Histoire identifiable que nous plongent les Antigones ibériques » (Duroux et Urdician 2010 : 22). María Zambrano se réapproprie le mythe d'Étéocle et de Polynice, alors que le motif biblique du meurtre d'Abel par Caïn, autre couple de frères ennemis continue d'imprégner la littérature espagnole[64]. Le passage de l'un à l'autre ne demeure pas anodin. Le fratricide antique se marque par un certain partage de la culpabilité[65] entre les frères. C'est cette réciprocité que le prologue de *La tumba* met en exergue, lorsque sont évoqués ces frères, « chacun mort de la main de l'autre »[66]. Cette façon de mourir est jugée « paradigmatique » (*paradigmática)* et est identifiée en tant que « symbole peut-être un peu ingénu, mais valable, de [toute] guerre civile » *(símbolo quizá un tanto ingenuo de toda guerra civil, mas valedero* ; 4)[67]. Une guerre civile que la (r)écriture décide néanmoins d'aborder de biais, dans le temps long de l'après-conflit. Antigone dans son tombeau ne rencontre pas à proprement parler des combattants mais « des hommes éprouvés, abîmés, contrits, qui s'ouvrent par sa médiation, son intercession » (Lacau 2013 : 14). Les frères apparaissent simultanément dans la tombe, ayant pareillement droit de cité. L'optique rejoint indirectement le plaidoyer prononcé par l'héroïne sophocléenne (vers 520-522), qui refuse de distinguer ses frères dans le trépas. Dans le cadre de cette scène de parole post-tragique, un autre élément s'avère primordial dans la préférence accordée au mythe antique pour dire le conflit civil : c'est Antigone, en tant que « trait d'union

[64] Cette lecture à double prisme s'opère par le biais des nombreuses écritures avec lesquelles le texte de Zambrano dialogue plus directement (*La sangre de Antígona* de Bergamín) ou qui ont simplement marqué la littérature et la culture de l'époque comme la poésie d'Antonio Machado.

[65] Bien que cela varie dans les différentes (r)écritures de l'Antiquité déjà. Voir à ce sujet les analyses consacrées au dialogue que le roman bauchalien mène avec plusieurs de ces œuvres (cf chapitre VI.

[66] On trouve une formulation analogue dans les tragédies, voir notamment l'analyse que nous consacrons au *Sept contre Thèbes* dans le chapitre suivant.

[67] Bauchau établit un parallèle similaire dans son Journal : Si « la poésie est partout » -ce que je crois vrai- il est naturel de parler d'Antigone à une époque qui, comme Œdipe s'aveugle peut-être afin de devenir voyante. En un temps où, des frères ennemis -comme les siens- se détruisent dans de terribles guerres civiles » (Bauchau, *Journal d'Antigone* 1999 : 238).

féminin qui fait défaut dans le mythe biblique » (Rodriguez 2010 : 170). Mis à égalité dans cet espace sépulcral par l'intercession empathique de cette sœur, les deux frères trouvent chez Zambrano une parité énonciative dans la forme choisie du polylogue. Dès le départ, grâce à la méditation d'Antigone, un « nous » éclot dans la bouche d'Étéocle. Il se déploie autour de la problématique de la guerre, qu'il parvient à rendre commune, l'abordant sous l'angle de l'héroïsme et de ses sacrifices.

ETÉOCLES : La verdad, dices. Antígona, mientras ¿qué ? ¿Cómo íbamos a saberla entonces ? Si nos deteníamos a buscarla, entonces, ¿quíen iba a gobernar, a poner orden, a vivir ? Y teníamos que vivir. Si nos paramos a mirar las cosas como son, entonces se nos van de la mano. (62)	*ÉTÉOCLE : La vérité dis-tu, Antigone, et pendant ce temps que se serait-il passé ? Comment pouvions-nous savoir alors ? Si nous nous étions arrêtés pour la chercher qui donc aurait gouverné, mis de l'ordre, vécu ? Et nous devions vivre. Si nous nous mettons à regarder les choses comme elles sont, elles nous glissent des mains.*

La réflexion d'Étéocle trouve un écho consensuel chez Polynice : « C'est ce que je pense, c'est ce que je pensais aussi : que les choses nous glissaient des mains » (*Tal pienso, tal pensaba yo también : que las cosas se nos iban de las manos* ; 62). L'échange se solde sur une parole prononcée conjointement par les deux frères. Celle-ci, par l'usage de la reprise modulée dans différentes voix, entérine dès lors la position commune : « Que pouvions-nous faire ? La vie nous échappait ; notre vie s'échappait » (*¿Qué íbamos a hacer ? Se nos iba la vida ; nos iba la vida ;* 62).

Devant ce positionnement militariste, empreint de pessimisme et de relativisme, la jeune fille réagit par un manifeste qui s'adresse aux deux partis. Elle commence par jouer avec l'interdiscours franquiste de l'époque, arguant qu'« il y a toujours des ennemis, des patries, des prétextes » ; *Siempre hay enemigos, patrias, pretextos* ; 63). Elle écarte ensuite le schème oppositionnel dans lequel le débat pourrait s'engager à la mention de la victoire ou sur la distinction entre "amis" et "ennemis" :

¿Cuál victoria? No puede ser llamada con ese nombre la destrucción de la Patria, su caída. [...] Sí, yo sé que todas victorias se alzan sobre el llanto, y que la sangre, por mucho que sea su caudal, no ablanda los corazones de los vencedores. Vencedores solamente, pues que tan pocos son los victoriosos en las historias que no cuentan. (64-65)	*Quelle victoire ? On ne peut donner ce nom à la destruction de la patrie, à sa chute. [...] Oui, je sais que toutes les victoires s'élèvent sur les larmes, et que le sang si abondant qu'il coule, n'attendrit pas les cœurs des vainqueurs.*

Antigone renvoie les combattants dos à dos, mettant de l'avant les injonctions meurtrières qu'ils partagent, quelle que soit l'idéologie défendue. La référence aux figures mythologiques de Polynice et Étéocles rend d'autant plus saillante la dimension fratricide d'une guerre civile et sa particularité monstrueuse : puisqu'il

« faut se tuer entre frères par amour, [...]. Se suicider dans l'autre » (*Hay que matarse entre hermanos por amor [...]. Suicidarse en otro* ; 64)[68]. Le discours de l'héroïne rend attentif à l'altération de l'humanité qu'impliquent dans tous les cas de tels crimes. La formulation souligne la portée généralisante du propos, débutant par « il faut » (*hay que*), quelles que soient les motivations avancées. L'héroïne liste d'ailleurs ces dernières dans une énumération qui, par sa redondance, devient ironique : Il faut se tuer « pour le pouvoir (*el poder*) » ; « l'amour » *(el amor)* ; « le bien de tous » *(el bien de todos) ;* « pour tous » *(por todos*), une formulation dans laquelle il est possible de voir une raillerie de l'interdiscours franquiste de l'époque. Dans le détournement d'éléments à consonance religieuse se lit également la dénonciation du soutien du clergé au régime franquiste. C'est pourquoi, il devient possible de tuer et de se suicider « avec l'espoir d'être pardonné pour tant de crimes, pour tant de mort répandue » (*con la esperanza de ser perdonado por tánto crimen, por tánta muerte expandida* ; 65).

Prenant appui sur une distinction issue du langage biblique le discours s'allégorise bientôt, affirmant que ceux que semble décrire l'interdiscours guerrier, ne sont en fait, que « vainqueurs seulement, car les victorieux sont bien rares dans les histoires qu'on nous raconte » (*Vencedores solamente, pues que tan pocos son los victoriosos en las historias que no cuentan*) (64-65)[69] :

> La Victoria tiene alas, según la vemos. No han de ser hijos suyos quienes se las quitan, y la asientan sobre los cráneos de los muertos y sobre las cabezas de los vivos, y los ofrecen como *ex voto* un corazón de piedra, mientras el corazón de carne, ése que palpita como una mariposa, pierde sus alas. Y su voz y su palabra. (64-65)
>
> *La Victoire, telle qu'elle nous apparaît a des ailes. Ce ne doit pas être ses propres fils qui les lui enlèvent, qui l'assoient sur les crânes des morts et sur les têtes des vivants, et lui offrent un cœur de pierre en guise d'ex-voto, tandis que le cœur de chair, celui qui palpite comme un papillon, perd ses ailes. Et sa voix et sa parole.*

La rencontre entre Étéocle et Polynice ne tourne pas autour de la recherche de responsabilité, contrairement à un grand nombre d'intertextes qui mobilisent ensemble la figure des frères ennemis. Il s'agit ici de lever la chape de plomb qui empêche tout avancement dans ce temps de l'après-conflit, et pour la jeune fille, de mener une critique collective d'une situation que les deux camps partagent. Elle opère ainsi en « tiers médiateur qui cherche à réconcilier plutôt qu'à prendre parti, tiers inexistant pendant la guerre civile qui vit s'affronter, à Thèbes, Étéocle contre Polynice, en Espagne, nationalistes contre républicains » (Lacau 2013 : 17). Le

[68] Empruntée à Eschyle, cette tournure sera plus précisément analysée au point 3.3. du chapitre VII.

[69] La nuance se trouve par exemple dans *l'Epître de Paul aux Romains*, déclarant (8 : 37), « Mais dans toutes ces épreuves nous [les chrétiens] sommes plus que vainqueurs, par celui qui nous a aimés » (*Antes, en todas estas cosas somos más que vencedores por medio de aquel que nos amó*).

discours, qu'Antigone adresse aux deux frères sans distinction, prend une dimension universelle et les sort de leur perspective unilatérale. En effet, la participation à la création, grâce et dans le dialogue médiateur, d'une forme de « nous » renvoie non seulement à la famille, comme le note Adeline Chainais, mais également « au collectif de la *polis* » et cela « notamment dans l'échange à plusieurs voix avec Étéocle et Polynice » (2013 : 290). L'entreprise médiatrice apparaît formellement dans leur présence simultanée dans la tombe. Bouc émissaire, la vie sacrifiée de la jeune femme devient le symbole d'une condition plus largement partagée par tous :

Todo se vuelve pesado bajo los vencedores, todo se convierte en culpa, en losa de sepulcro. Todos vienen a ser sepultados vivos, los que han seguidos vivos, los que no se han vueltos, tal como ellos decretan, de piedra. (64-65)	*Tout devient lourd sous le joug des vainqueurs, tout se transforme en faute, en pierre tombale. Tous sont en fin de compte enterrés vivants, ceux qui sont restés vivants, ceux qui ne sont pas devenus, comme ils le décrètent, de pierre.*

La médiation se poursuit dans le rappel incessant du lien double qui unit la jeune fille à ses frères : « je suis votre sœur à tous deux » (*soy hermana vuestra de los dos* ; 65). Une réciprocité qu'ils doivent apprendre à accepter au fil de la scène. En effet, la critique insiste sur le mauvais état d'esprit d'Étéocle qui, en tant que figure du pouvoir, mobiliserait un paradigme de l'affrontement et de la possession. Celui-ci aparaît dans la difficulté symbolique de partager la sœur : « Hermana, hermana mía, mi única hermana » (*Sœur, ma sœur, mon unique sœur* ; 63). Polynice rétorque alors : « ¿Ves, Antígona, lo ves ? Me desposeyó desde el principio » ; (*Tu vois, Antigone tu vois bien? Il m'a dépossédé dès le début* ; 66-67), « ¿Crees que ella es solamente hermana tuya y mía no ? » (*Crois-tu qu'elle n'appartient qu'à toi, et pas à moi ;* 63). Le reproche qu'Antigone formule les concerne cependant tous deux : « Ne pouvez-vous aimer une chose sans la diviser en voulant, chacun, la prendre toute, sans rien laisser à l'autre » *(¿No podéis quere alguna cosa sin dividirla queriéndoosla llevar toda, sin dejarle nada al otro ? ;* 64*)*. Antigone travaille par son discours à dépolariser le conflit, incitant les frères à trouver des terrains d'entente et à avancer dans le dialogue, même lorsque ce dernier se fait confrontation. Afin d'éviter les pièges d'un discours vain, fondé sur des perceptions inconciliables (la notion de culpabilité, de victoire, etc.), elle dénonce les interdiscours idéologiques de l'époque par un usage parodique.

Dans un second temps, pourront alors retentir les regrets de Polynice autour de la cité des frères, processus auquel Étéocle restera associé. Il l'écoutera et réagira, tout en marquant la nécessité de l'intégrer lui aussi, en tant que représentant du pouvoir.

Y con ella al lado, si tú me hubieras dejado entrar, en la cuidad vieja, aquí en la tierra, aquí en nuestra tierra hubiéramos edificado la cuidad nueva : la de los hermanos.	*Et avec elle à mon côté, si tu m'avais laissé entrer, dans la cité ancienne, ici sur la terre, ici sur notre terre, nous aurions édifié la cité nouvelle : celle des frères.*

Cette cité rêvée et avortée donnait, dans son projet, une place à chacun. C'est vers un même idéal que la cité utopique de l'après-conflit doit tendre, bien que le nouveau contexte y soit bien moins favorable encore. La tentative de conciliation qui s'opère dans cette rencontre, intègre, comme évoqué précédemment, l'arrivée d'Hémon. Cette victime collatérale du destin d'Antigone se trouve ainsi accueillie dans le processus d'invention de cette cité fraternelle, qui reste encore au simple stade de l'imagination. Son rôle se situe dans le nouveau statut d'"époux-frère" qu'il doit étrenner dans une création qui rappelle indirectement celle de "fille-mère" avec Œdipe, de "vierge-mère" avec Jocaste, qu'a dû endosser Antigone au gré des visites. L'entreprise se couple d'une description, sous le biais d'un discours utopique, d'une cité à venir. Celle-ci débute par les paroles prononcées au conditionnel par Polynice, discours que semble accepter Étéocle. Elle se poursuivra, sans réellement aboutir, dans la dernière scène, marquée par le discours de plus en plus eschatologique, pour ne pas dire mystique des deux inconnus. D'une certaine manière, on peut se prendre à croire que la visite des frères sera en quelque sorte redoublée sous une forme fantasmée par celle des deux inconnus. Dans celle-ci se met à jour une tension dialectique, qui s'opère sous une forme en quelque sorte allégorisée, chorale :

> DESCONOCIDO PRIMERO.- No ; no es así como tendrías que escucharme. Tendrías que darme aliento. Tendrías que darme la palabra.
>
> *INCONNU PREMIER : Non, non ce n'est pas ainsi que tu aurais dû m'écouter.Tu aurais dû me donner du courage. Tu aurais dû me donner la parole. (235)*

L'issue semble positive, pleinement réussie grâce à l'effet cathartique de la parole prononcée et partagée par Antigone : « c'est bel et bien sur la possibilité d'exprimer une parole véritable que s'achève la pièce, une possibilité rendue à l'humanité par le sacrifice d'Antigone et, derrière lui, par le travail poétique de l'auteur » (Chainais 2013 : 289-290).

L'avancée dramatique et eschatologique est désormais palpable dans cette seconde partie de la pièce, tournée vers l'avenir, après avoir déroulé l'écheveau des malédictions passées. Cette idée de progression théâtrale se marque également lors du dernier monologue. Ce passage offre une sorte de bilan poétique intermédiaire, qui permet de prendre acte du cheminement opéré, un progrès mesurable dans l'assurance prise par la voix, en comparaison avec les premiers monologues. Cette progression ne sera interrompue que par l'intervention de Créon, laquelle constitue

une sorte de visite d'agrément qui n'aboutit, contrairement aux précédentes, sur aucune avancée concrète. Cette visite, l'une des plus brèves, intervient très tardivement dans la pièce, quand la plupart des enjeux ont déjà été posés et en partie "résolus" : les questions politiques, soulevées dans la tragédie sophocléenne ont déjà été abordées au moment de la scène avec les frères, les reproches à l'encontre de la jeune fille, ont été auparavant formulés par la Harpie. Quant à la célèbre scène agônistique des « lois » qui constitue un horizon d'attente très fort chez tout lecteur de la tragédie de Sophocle, -ce sera également le cas dans le roman bauchalien- la (r)écriture zambranienne n'y répond pas dans cet épisode mais dans celui de la Harpie. Sa rencontre avec Créon n'y fait allusion que de manière ironique, tandis qu'elle balaie son entrée en matière :

CREÓN : Vengo a sacarte de esta tumba. La muerte de mi hijo, precipitado como tú, me impidió a sacarte de aquí a tiempo para que celebrarais vuestras nupcias. Yo quería sólo darte une lección.	*CREON : Je viens te faire sortir de cette tombe. La mort de mon fils, aussi écervelé que toi, m'a empêché de te faire sortir d'ici à temps pour que vous célébriez vos noces. Je voulais simplement te donner une leçon.*
ANTÍGONA: Ah... ¿No era la ley, que yo bajara aquí para desvivirme a solas como un reptil entre las piedras? (76)	*ANTIGONE : Ah... N'était-ce pas la loi que je descende ici pour attendre désespérément, seule comme un reptile entre les pierres?*

Il faut dire que, loin d'être écartée, la question de la nécessité de la mort d'Antigone, a fait l'objet du développement de la quasi-totalité du prologue. Conditionnée par l'idée d'une histoire sacrificielle, celle-ci dépasse les décisions iniques et contingentes du tyran, c'est pourquoi elles ne sont plus que sommairement abordées ici. La jeune fille y répond toutefois une dernière fois en l'absence de Créon, lors de son dernier monologue :

ANTÍGONA : Pues que no es la condena, es la ley que la engendra ló que mi alma rechaza. Pero veo que comenzó a hablar de mi alma. Y él, claro, él venía a que colaborarse con él, y que sea yo su cómplice por huir de la condena, y lo ayude a saltarse la ley sin cambiarla, claro. (80)	*ANTIGONE : Car ce que je rejette ce n'est pas la condamnation, c'est la loi qui l'engendre. Mais je vois que je commence à parler de mon âme.* *Et lui, bien sûr, lui venait me demander de coopérer avec lui, d'être sa complice afin d'échapper à la punition, de l'aider à faire fi de la loi sans la changer, bien sûr.*

Traitant cette question comme en son âme et conscience, voyant qu'elle « commence à parler de [son] âme » (*comenzó a hablar de [su] alma* ; 80) Antigone dissocie le tyran du débat qu'elle mène à ce sujet.

La rencontre avec Créon sert à marquer l'impossibilité d'entrer en dialogue avec une figure du pouvoir qui ne veut rien entendre. L'échange est ponctué d'affirmations

qui le montrent : « Mais ma décision est ma décision et je la maintiens en dépit de toutes tes paroles » (*Pero mi decisión es mi decisión y la mantengo por encima de tus palabras* ; 76) ; « Ce que je veux c'est ne plus t'entendre » (*Lo que no quiero es oírte* ; 77). La représentation du discours réactive la critique du penser seul dénoncé dans l'*Antigonè* de Sophocle, en ne l'adressant plus désormais qu'à la figure de Créon. La position de la jeune fille se caractérise, quant à elle, par l'impossibilité à la fois de se taire et de prêter encore l'oreille à ce discours politique désormais éculé : « CREON : Je ne peux te comprendre. Mais, écoute-moi [...]. / ANTIGONE : Non » (*CREÓN : No te puedo entender. Pero, óyeme, por última vez te lo digo. / ANTÍGONA : No* ; 78*).* Dans ce dernier échange, la polysémie du terme espagnol "entender", qui signifie à la fois « je ne peux t'entendre » ou « je ne peux te comprendre » augmente l'impression d'un dialogue de sourd. Cette analyse s'appuie également sur l'expression d'une non concordance qui fait évoluer chaque protagoniste dans des dimensions temporelles distinctes. La venue de Créon intervient tardivement dans le texte, elle s'insère entre deux rencontres (*les frères* et *les inconnus*), lesquelles, partant de la confrontation au passé, semblent avoir déjà mis le cap sur la possibilité de penser ensemble, même de manière conditionnelle ou utopique, le futur. Dès lors, la venue du tyran s'inscrit non seulement dans un *trop tard tragique* (quand il évoque la mort prématurée de son fils en début de scène) mais également dans un trop tard discursif ou philosophique. Le drame a déjà été consommé, il ne s'agit plus de revenir en arrière mais d'évoluer désormais dans une temporalité que pourrait décrire le sous-titre de l'essai que Zambrano choisit de placer en tête de sa réédition de *La tumba* dans *Senderos* : « LA EXPERIENCIA DE LA HISTORIA. (*Después de entonces*) ». Nelly Lhermillier le traduit par « L'expérience de l'histoire. (*Après, alors*) », mais la curiosité de l'expression entre parenthèses indique qu'il serait judicieux d'ôter la virgule, afin de rendre cet effet par une formulation littérale sans virgule « après alors » ou « après ensuite ». Dans cet essai, la philosophe accepte, émue par la « mise en demeure adressée par quelques jeunes » (*este requerimiento de unos jóvenes* ; 12), de revenir sur l'« alors » (*entonces*) de sa jeunesse qui a concordé avec la mise en place de la République. Zambrano précise toutefois qu'il ne s'agit pas dans ce projet de « retourner en arrière » (*no es cosa de volver atrás* ; 13), en raison « de ceux qui depuis lors ont été dévorés par l'histoire ou muselés par le silence sépulcral d'années innombrables »[70] (*por los que desde entonces fueron devorados por la historia o amordazados por el sepulcral silencio de innumerables años* ; 13). La visite de Créon s'inscrit dans cette temporalité de « l'après

[70] Lui serait-il possible, poursuit-elle, « de ne pas offrir aujourd'hui ces articles écrits en un instant, passionnément, par soif de justice et de vérité, d'ordre ? En un instant, oui, comme se faisait tout ce qui se faisait vraiment en ce temps-là. Un temps à la façon d'une aurore déshéritée se levant sans cligner des yeux sur la noirceur qui mâchait déjà sa proie » (*no ofrecer ahora aquellos artículos escritos en un instante, apasionadamente, por hambre de justicia y de verdad, de orden ? En un instante, sí, como se hacía todo lo que de veras se hacía entonces. Un entonces al modo de una aurora desvalida alzándose sin pestañear sobre la negrura que ya masticaba su presa* ; 13).

alors ». On peut y voir un indice énonciatif dans l'analyse que fait Adeline Chainais de « la manière dont la tension entre "yo" et "tú" se résout, bien souvent en un "ya" qui renvoie à la notion de temps, centrale dans l'œuvre, mais peut-être aussi à une forme d'acceptation d'une réalité tragique » (2013 : 291), comme dans ces exemples :

CREÓN. - [...] Vamos Antígona. Ve delante de mí. Sube tú antes que yo, sube tú, primero.	*CREON : - [...] Allons Antigone. Va devant moi. Monte, toi, devant moi, monte la première.*
ANTÍGONA. -He subido ya, aunque me encuentras aquí, tan abajo. (76)	*ANTIGONE : - Je suis déjà montée, bien que tu me trouves si bas.*
CREÓN. - [...] Antígona, tienes tiempo aún, mira, mira el Sol : se está yendo.	*CREON : - [...] Antigone, il est temps encore, regarde, regarde le Soleil : il s'en va.*
ANTÍGONA. - Ese Sol no es ya el mío. Síguele tú. (79)	*ANTIGONE : - Ce Soleil n'est plus le mien. Suis-le, toi.*

Ainsi s'opère une scission temporelle entre les personnages qui n'appartiennent plus dès lors au même monde. Celle-ci met à jour une partition symbolique qu'assoient, dans l'échange suivant, l'utilisation du terme « royaume » et son glissement d'un sens terrestre à une acception plus allégorique :

CREÓN. -La tierra de los vivos, y conmigo a lo alto, al poder. Pues que yo, como es justo, he de seguir reinado.	*CREON : - La terre des vivants, et moi au sommet, au pouvoir. Car moi, en toute justice, je dois continuer de régner.*
ANTÍGONA. - Ya no pertenezco a tu reino.	*ANTIGONE : Je n'appartiens plus à ton royaume.*
CREÓN. - Pues a otro reino, si no quieres estar en el mío.	*CREON : Eh bien, à un autre royaume, si tu ne veux pas appartenir au mien.*
ANTÍGONA. - Estoy ya entrando en un reino. Voy ya de camino, estoy más allá de donde a un alma humana le es dado el volver. (77)	*ANTIGONE : Déjà je pénètre dans un royaume. Je suis [déjà] en chemin, j'ai dépassé la limite au-delà de laquelle il n'est plus permis à aucune âme humaine de revenir.*

Bien qu'elle serve à faire le pont vers la préoccupation eschatologique qui sera celle de la fin de la pièce, la scène ne reste pas exempte de leçon pour le tyran. Antigone le renvoie à son obligation de répondre de ses actes devant les proches de ses victimes, et donc en quelque sorte de *répondre* devant eux de sa mort : « Que dirai-je à ta sœur qui t'attend ? » *(¿Y qué diré a tu hermana que te espera?*) ; « Et ceux qui te pleurent, que leur dirai-je ? » *(¿Y a los que te lloran, qué les diré ? ;* 78). Le confrontant à sa responsabilité, Antigone inscrit Créon malgré lui dans un processus empathique. Il doit faire sien le malheur des victimes et de leurs proches. Créon se réapproprie des choses qu'il jugeait ne pas être siennes mais « tiennes »[71] (*cosas tuyas* ; 78).

Il s'agit d'une constante dans le texte. Dans le dialogue, que celui soit défaillant, post-mortem, ou même privé de véritables interlocuteurs, quelque chose de l'ordre

[71] Nous préfèrons cette traduction à celle de Nelly Llhermillier : « Ce sont des choses qui te concernent ? ».

de l'échange a lieu, à l'image de la situation problématisée dans un spectacle tragique. Dans cette entreprise de dialogisation, menée envers et contre tout dans cette seconde textualisation, la parole proférée dénoue et enclenche la réflexion. Ce n'est pas un hasard si, comme le note Adeline Chainais : « les échanges prennent aussi la tournure de véritables joutes verbales, et c'est sur le mode de l'affrontement que se produisent la plupart de ces dialogues, qu'il s'agisse du reproche, de l'incapacité à écouter l'autre ou de l'incompréhension mutuelle » (2013 : 289), à l'image, aurions-nous l'envie d'ajouter, des procédés agônistiques tragiques que le genre athénien emprunte lui-même à la rhétorique judiciaire. Pourtant, malgré cela, chez Zambrano comme chez Bauchau, à l'heure même de sa mort, Antigone est réintégrée dans une communauté dialogique dont le tyran lui-même ne semble pas être totalement exclu, même si l'épisode qui lui est consacré ressemble à un dialogue de sourds.

Marqué par l'importance du dialogue et de sa performance initiatique, le texte de María Zambrano répond à la tragédie de Sophocle en jouant avec une théâtralité dont elle adapte les modalités en fonction de ses propres enjeux. L'ensemble générique polyphonique, formé par le prologue et la mise en scène, rappelle par sa complexité le spectacle tragique athénien. Cela permet d'établir avec ce dernier des correspondances qui fonctionnent sur différents plans, comme la possibilité de progresser dans la confrontation grâce à la présence d'interlocuteurs perçus dans leur altérité ou encore la puissance d'une expression qui se fait chorale, même dans le monologue. Cette première (re)configuration permet également de tisser des liens avec d'autres genres qui font également appel à une théâtralisation du dialogique comme le dialogue platonicien. Bien que s'inscrivant dans un projet d'un autre type, le roman d'Henry Bauchau crée une dynamique similaire de dialogue avec la tragédie athénienne.

VI. ENTRE SOUFFLE ÉPIQUE ET DESTINÉE TRAGIQUE : RÉPONSES D' ''ANTIGONE'' DE BAUCHAU AUX INTERTEXTES ANTÉRIEURS

Les chapitres 3, 4 et 5, consacrés à la scène englobante, à la scène générique et à la scène de parole, ont été l'occasion de montrer de quelle manière le choix d'une généricité complexe et sa mise en œuvre résolument polyphonique reconfigurent les tensions présentes dans le spectacle tragique. Les enjeux qui nous occuperont dans cette partie se situeront plus spécifiquement du côté du dialogue intertextuel, tout en restant en concordance avec les éléments génériques précédemment relevés. Ils composent les deux faces d'une même médaille, puisque « la reconfiguration générique s'avère étroitement liée à ce que l'on peut concevoir comme une reconfiguration intertextuelle » (Heidmann 2009 : 93-94). Reconfigurer les intrigues et les dispositifs des textes précédents permet de les « dot[er] d'effets de sens nouveaux, lisibles sur le fond des anciens » et de leur « confére[r] une nouvelle pertinence » (*idem*).

> Comme le détaille Ute Heidmann, à la suite de Jean-Marie Schaeffer : « toute activité de textualisation s'inscrit dans le cadre d'un genre discursif spécifique ». Ce plan d'analyse concerne toutes les modalités de la mise en langue, en texte, en livre ou sur d'autres supports des énoncés. Il implique les façons différentes de composer et de structurer les textes (leurs modalités compositionnelles), ainsi que la façon particulière de faire se suivre les textes dans des recueils de récits ou poèmes par exemple (leur co-textualité). (Heidmann 2015b : 21)

Dans cette optique, plusieurs types d'analyses seront convoqués pour saisir la complexité des moyens grâce auxquels le roman répond aux différents intertextes antiques qu'il convoque à plusieurs niveaux et selon des degrés d'intensité divers. Nous observerons tout d'abord la manière dont ce roman fait cohabiter par intermittence une double temporalité tragique et romanesque, qui rappelle à la fois celle des tragédies athéniennes et plus précisément de l'*Antigonè* de Sophocle, tout en exhibant la spécificité de son écriture. Cette dynamique double sera notamment saisie grâce au phénomène de *coprésence*, selon la description qu'en fournit Gérard Genette, en tant que « présence effective d'un texte dans un autre » (1982 : 8)[1]. Il s'agira enfin de mettre en valeur la façon dont la (r)écriture d'Henry Bauchau répond, grâce à des moyens qui lui sont propres, à certains enjeux de la tragédie athénienne. Dans le roman, cette représentation de l'ambivalence passe notamment par une symbolisation en variation du conflit, grâce à des représentations contrastées de sa

[1] Nous mobiliserons ici la notion de coprésence genettienne dans son sens le plus strict, afin d'analyser une première modalité d'intertextualité qui couvre la présence concomitante de plusieurs discours ou plans génériques dans un même texte. Pour qualifier d'autres modalités intertextuelles, nous préférerons à cette notion celle, plus dynamique, de dialogue intertextuel. Celle-ci permet d'embrasser des phénomènes intertextuels plus variés, qui vont du simple rappel d'une thématique, à la reprise d'un vers, jusqu'à la contre-proposition complète d'un enjeu précédemment formulé dans une autre œuvre.

gestion, qu'il se solde de manière constructive dans la négociation et le dialogue (Ismène *versus* Antigone), ou qu'il demeure opposition irréductible et destructrice (Étéocle *versus* Polynice). Une notion comme celle du « chromatisme », développée par Anne-Gabrièle Wersinger (2001) et à laquelle nous nous référerons librement, permettra d'appréhender l'enjeu de ces modulations autour du conflit. Elle mettra à jour « la constance d'un parcours de sens qu'un texte exhibe quand on le soumet à des règles de cohérence interprétative », selon la définition qu'Umberto Eco donne de l'isotopie (1985 : 131), afin de mettre en lien tout ce qui se rapporte à cette thématique du conflit. L'isotopie qui, dans son degré minimal, établit « un lien entre deux lexèmes à un niveau phrastique ou transphrastique » tire son avantage dans « l'importance qu'elle permet d'accorder au lexique et au travail interprétatif du lecteur » (Adam 2005 : 97).

1. Temporalité tragique : ouverture d'un second plan énonciatif[2]

Notre analyse a déjà pris soin de souligner l'importance, pour le renouvellement sémantique de cette (r)écriture, de l'exploration d'une temporalité romanesque plus lente, centrée principalement sur l'idée d'un cheminement et d'un héroïsme au quotidien. Il sera ici question d'adjoindre à ce niveau d'analyse une strate supplémentaire qui montre l'ouverture, par intermittence, d'un second plan énonciatif qui vient redoubler le premier. Tout au long du roman, on observe des interruptions du cours normal du récit. Celles-ci sont générées par le recours à un discours métaphorique à la fonction notamment prophétique. Il sera enfin montré que, à mesure que le propos quitte l'inspiration libre de l'amplification (formée par les chapitres IV à XVII) et que le dialogue intertextuel avec les tragédies antiques s'intensifie, les effets de dramaticité s'accentueront aussi. C'est pourquoi une analyse des procédés empruntés à la généricité théâtrale sera menée parallèlement. Elle s'intéressera à la narration en temps réel de séquences s'approchant des *scènes* au sens genettien, à la fréquence des hypotyposes, à l'importance du dialogue, à la présence de personnages secondaires en apparence extérieurs à l'action, qui rappellent le chœur antique et sa fonction, et enfin à la mise en abyme théâtrale qui clôt le roman.

[2] Certains éléments de cette partie ont déjà fait l'enjeu d'un article publié dans la *Revue Internationale Henry Bauchau* 5, N. Coutaz : « Suivre le pas d'Ismène. Une alternative à la temporalité tragique », Presses universitaires de Louvain-La-Neuve, 2013, p. 115-128.

1.1. Échos et (re)configurations de l'*Antigonè* sophocléenne

S'appuyant sur la lecture de Hölderlin, Henry Bauchau compare l'*Antigonè* antique à une course « où celui qui, le premier, est à bout de souffle et se heurte à plus fort que lui a perdu » (*Journal d'Antigone,* 1999 : 341). Il relève le génie du poète allemand qui a su comprendre que, chez le tragique, l'héroïne « ne peut plus attendre l'arrivée d'Hémon. Hémon, la trouvant morte, perd le souffle lui aussi et ne peut plus se tuer. Créon l'emporte pour s'apercevoir qu'il a tout perdu et que sa course trop longue est devenue sans but » (*ibidem* : 342). Selon l'auteur, son propre roman conserve du modèle antique, son caractère « athlétique » de « course », dans laquelle la jeune fille se précipite « poussée par ce qu'elle est », contrairement à *Œdipe sur la route*, cette « longue marche vers la vie intérieure » (*ibidem* : 342 ; 341). Il concède toutefois que le genre romanesque reste « dans l'esprit de la prose » (*ibidem* : 342). Le roman, explique-t-il, est comme « un passant » : « il va son chemin sans pouvoir s'arrêter », alors que la tragédie au contraire se trouve « plus liée à des instants, à des conflits athlétiques où l'être tout entier est mené jusqu'au bout de ses forces » (*idem*). La comparaison entre la lecture hölderlinienne de Sophocle et sa propre démarche met en lumière la tension inhérente à son ouvrage. Antigone, malgré un ralentissement général de la diégèse romanesque, explore également quelque aspect de l'urgence tragique. Le roman de Bauchau déploie donc un « cheminement » (*temps long),* mais qui serait bel et bien « celui d'une insurrection » (*temps instantané*) (*Journal* : 341), selon une réflexion empruntée à Hölderlin. S'appuyant sur son statut de (r)écriture, l'écrivain belge choisit d'inscrire discursivement cette tension dans son roman. Il la concrétise notamment par la conservation d'une temporalité *a priori* étrangère à son texte. Dans un *pattern* qui demeure avant tout romanesque, la trame antique et sa rythmicité tragique sourdent et s'immiscent par intermittence dans la trame principale. Affleurant, ces dernières demeurent en filigrane et jouent avec les attentes du lecteur pour mieux les déjouer ensuite. Cette tension entre temps du texte, romanesque, et temps de l'intertexte, tragique, instaure une impression sporadique de coprésence. Celle-ci évolue *crescendo* au fil du texte, affleurant de manière toujours plus explicite, à mesure que s'intensifie le dialogue avec les tragédies antiques et que le personnage s'approche de la mort. La réponse que le roman offre à l'*Antigonè* sophocléenne se trouve en outre revivifiée par le recours croisé à d'autres intertextes tragiques, comme *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle ou *Les Phéniciennes* d'Euripide. Le retour à ces intertextes qui prenaient soin, comme le roman, de représenter le siège de Thèbes, permet alors à Bauchau d'animer son récit d'un souffle épique inédit.

1.2. Transformer la destinée tragique

Malgré les nombreuses différences qui séparent le projet romanesque de celui de la tragédie, l'Antigone de Bauchau, forte de toute une tradition littéraire, est appelée dès l'*incipit* à suivre le « chemin du rouge », cette « route de sang et de malheurs » (16; 23). Celle-ci, tracée par la querelle de ses frères, nous rappelle que « le chagrin est là, dès la première étape » (41). Un flot d'images, rompant avec la continuité du récit, suggère le dénouement funeste. Il reste toutefois nuancé par la transfiguration d'Antigone vers l'Antigone d'Io, présentée dans le dernier chapitre. En forgeant pour son héroïne une mort plus douce, le roman transforme le sens à donner à cette mort qui n'en est pas une, en même temps qu'il infléchit l'ensemble des conventions génériques en place dans la tragédie. Pourtant, dès l'*incipit*, Antigone est présentée comme potentiellement submergée par la folie fraternelle, à moins, qu'à l'instar des adversaires de la fresque inaugurale, ceux-ci trouvent un moyen de se confronter sans se détruire : « Ismène et parfois Étéocle veulent m'expliquer ces événements mais je n'entends rien d'autre que le bruit d'une énorme trappe qui nous précipite lentement dans l'abîme » (204). La récurrence de ces métaphores interrompt le flux du quotidien, cadre principal de la diégèse. Cela crée une impression de lente fuite en avant, appuyée par l'inscription de l'héroïne dans une tradition littéraire tragique. Elle sera encore étayée par la rémanence de représentations symbolisant l'affrontement, que nous analyserons en détail dans le chapitre suivant. D'autres métaphores à l'entour prophétique jalonnent le texte, parmi elles, celle du fleuve débordant, modulation du motif bauchalien de la vague. Emprunté à *Œdipe sur la route*, on retrouve ce motif à plusieurs reprises dans la bouche de l'héroïne sous la forme de vision : « entre les deux camps ne cesse de croître un épouvantable fleuve de violences et de haine [...]. Je serai entraînée jusqu'au fond des eaux par leur abominable navire » (39). Des substituts des frères peuplent également l'inconscient de l'héroïne, à l'image de ces cerfs oniriques, tantôt animaux de proie, tantôt carnassiers, qui, après avoir été chassés, se mettent à leur tour à « poursuivre avec une gaieté, une férocité admirable les deux grands chiens qui les poursuivaient jusque-là » (192)[3]. De manière récurrente, tout au long du récit, l'héroïne se fait Sibylle de sa propre mort :

> Est-ce que c'est en dormant que j'entends une voix un peu sourde -la mienne peut-être- ou celle de K ? Une voix qui dit :

[3] Citons le passage *in extenso* : « Quelqu'un me demande de graver sur une pierre un cerf qui court vers la source des eaux. Comme il va me donner de l'argent, j'accepte. Je commence à tracer le dessin sur la pierre, ce n'est pas un, ce sont deux cerfs qui apparaissent mais la source que je m'efforce de sculpter s'éloigne sans cesse et il est de plus en plus évident que les cerfs ne l'atteindront jamais. Je m'éveille désespérée mais je me rendors vite et dans un autre rêve je vois une meute de cerfs poursuivre avec une gaieté, une férocité admirable les deux grands chiens qui les poursuivaient jusque-là. J'entends le souffle de mes frères devenir haletant, ils courent moins vite, ils trébuchent, ils vont tomber. Je m'efforce en vain de les secourir et je sens que je vais succomber avec eux » (192).

> “Les jumeaux s'enfoncent dans le crime, c'est vrai, mais ils y entrent avec amour, avec haine, avec une sauvage grandeur. Le crime aussi est une route sur laquelle on peut marcher. On ne sait pas où mène cette route, mais comment pourrais-tu la nier, comment pourrais-tu condamner les criminels, toi qui leur as été envoyée ? Pourquoi à eux ? On l'ignore, c'est ce qui est écrit jusqu'ici dans ta vie. Le sort des jumeaux est trop dur, bien trop vaste pour toi, tu ne peux rien pour eux. Rien que les aimer tels qu'ils sont”. (136)

La tension créée par la coprésence générique s’incarne également dans un phénomène de partition identitaire qui trouvera son paroxysme au moment de la mort-transfiguration de l’héroïne :

> Une pensée très pesante s'empare de moi, une pensée qui sait, qui a toujours su la vanité de tout ce que je suis obligée d'entreprendre. Je m'assieds en face de moi et contemple en silence l'insoluble conflit qui se déroule entre la pauvre fille effrayée que je crois et l'autre, l'intrépide Antigone qu'ont cru voir Clios, Œdipe et Diotime. Celui qui écoute aux portes du cœur sait bien que ce débat ne peut pas se terminer par un choix mais devra se poursuivre jusqu'au bout et au prix de la vie. (66-67)

Le personnage romanesque s’éloigne cependant du caractère proprement mortifère que lui prêtent certaines lectures, une réception qui était notamment inspirée de Lacan (1986 : 298) : « je le jure, je ferai tout pour échapper à la mort. Tout sauf abandonner Polynice et Etéocle à leurs crimes » (39) ; « je défendrai ma vie sans rien céder de ma liberté à Créon » (307). Le roman se fait toutefois l’écho d’une « attrayante erreur », dont la formulation rappelle la théorie lacanienne : « ce désir de mort habite toujours en moi » (294). Prenant le contre-pied de la tragédie, on voit que les liens affectifs tissés retardent néanmoins les effets de ces pulsions : « Ismène insiste pour que je mange » (294).

Le lecteur comprend qu'il ne s'agit pas, comme dans la tragédie athénienne[4], de malédiction ou de destinée qui informe l’agissement de l’héroïne. L’idée est entérinée par ces paroles d’Ismène : « Créon » remarque-t-elle, « croit que tu as des plans d’avenir. Il ne comprend pas que le danger pour lui vient seulement de ce que tu es » (79). Dans une dynamique romanesque, la trajectoire des personnages émerge de leur parcours personnel et de ce qu'il leur a permis de devenir. Ils apparaissent, comme dans ce vers de l’auteur, « natif[s] de [leurs] ruines surgissantes » (Bauchau, *Poésie complète*, 2009 : 151). Loin de lutter face à une malédiction contre laquelle le projet romanesque et sa thématisation de la résilience s’insurgent, cette Antigone, « suscitée par la route » (37) agit, chez le romancier, en adéquation avec la vérité intérieure découverte auprès de son père :

> En retournant à Thèbes on dirait que tu obéis à un ordre.
> - Il n’y a pas d’ordre, Clios, mais un amour, une compassion pour Thèbes et pour mes frères auxquels je dois obéir.”
> Il gronde : “Obéir, qu’est ce que cela veut dire obéir ? Obéir à quoi ?”

[4] Du moins telle qu’elle est lue habituellement ou telle que s’en s’ont saisie certaines (r)écritures du classicisme français par exemple.

> Je suis surprise qu'il ne comprenne pas ce qui est si évident, surtout dans sa montagne : "Obéir comme une plante qui sort de terre, comme un ruisseau qui s'écoule". (36)

L'impératif moral ne prend pas ici la forme d'une requête extérieure (*il n'y a pas d'ordre)*, ni ne répond à une malédiction comme dans la tragédie. Désormais intériorisé, il n'est plus contrainte, mais s'avère conforme à la nature profonde de celui qui s'y soumet. Il revêt alors un caractère de simplicité (*ce qui est si évident*), puisque le sujet est invité à agir en adéquation avec son être intime. Simple lorsqu'on l'a découverte, cette vérité s'apparente à la petite fille « obscure à elle-même », évoquée par Antigone, qui l'appelle à Thèbes « avec une voix faible, mais irrésistible » (36). Fruit d'une longue initiation, elle ne connaît qu'une règle, celle de l'empathie, dans son sens le plus large : Il s'agit de s'éprouver face à *l'autre* mais aussi face à *son autre* par l'exploration des forces de l'inconscient. L'hypothèse d'un roman de l'éveil nous avait déjà permis d'appréhender cette tentative d'exploration de soi. Or, si le cheminement reste patient, il ne s'agit pas moins d'un cheminement d'insurrection. L'argument chez Zambrano prend un tour un peu différent puisque l'héroïne reconnaît dans son tombeau la vocation qu'elle savait inconsciemment sienne depuis l'enfance : « Mais non, Ismène, non, ma sœur. Tu n'avais pas à venir avec moi laver notre frère sans honneur, parce que regarde, maintenant c'est clair, c'est moi la laveuse. Cela devait être dans le secret sans que nous le sachions » (*Pero no, Ismene, no hermana. Tú no tenías que venir conmigo a lavar a nuestro hermano sin honra, porque mira, ya está claro, la lavandera, soy yo* ; 1967 : 36).

Comme dans la tragédie de Sophocle, les personnages secondaires du roman de Bauchau se font l'écho d'une certaine sagesse dont Antigone, elle, semble n'avoir l'intuition que par le moyen du rêve ou de la vision. Avançant le caractère inexorable du conflit fraternel, Ismène reprend à son compte la métaphore fluviale : « les griefs de Polynice et d'Etéocle n'ont pas cessé de grandir depuis dix ans. Leur rivalité est un fleuve débordé qu'on ne peut endiguer » (51). L'image rejoint également dans sa bouche celle d'un autre débordement d'élément : « J'ai peur de l'esprit d'incendie que je vois dans notre famille. [...] Va à la catastrophe avec nous, puisque c'est ce que veut ton courage » (127). On la retrouve chez Clios : « Ces enfants que tu consolais sont devenus des hommes puissants, des brigands costumés en rois. Des tueurs qui appellent mon Antigone, pour l'entraîner dans leur misérable désastre » (37) ; Main d'or quant à lui, « mâchonne » à leur propos « un proverbe... assez dur » : "· Les loups avec leur griffes... avec leurs dents... les loups mourront... ils mourront dans leur peau de loup!" » (138).

Dépassant les intuitions des personnages, c'est le roman tout entier qui pave son chemin de métaphores. Ces dernières, pour la plupart, concernent Créon et son aura funeste. Parmi elles, une évocation s'inscrit dans la lignée des prédateurs précédemment mentionnés ; Créon y est présenté sous les traits d'un vautour,

derrière lequel il devient possible de lire une référence au prologue sophocléen (v. 112-119). Dans ce dernier, le chœur évoque également un aigle mais pour se référer, cette fois, à Polynice[5] :

> [...] ὁ δ ❱ ὀξέα κλάζων
> αἰετὸς εἰς γᾶν ὡς ὑπερέπτη,
> λευκᾶς χιόνος πτέρυγι στεγανός,
> πολλῶν μεθ᾽ὅπλων
> ξύν θ᾽ἱπποκόμοις κορύθεσσιν.
>
> Στάς δ᾽ ὑπὲρ μελάθρων φονώ–
> σαισιν ἀμφιχανὼν κύκλῳ
> λόγχαις ἑπτάπυλον στόμα,
>
> *Le CORYPHEE : Et lui poussant des cris aigus, tout pareil à un aigle qui s'abat sur le sol, il avait survolé Thèbes, en déployant ses ailes d'une blancheur de neige, avec son cortège d'armes innombrables et de casques à crin de cheval.*
>
> *Le CHŒUR : - Il était là, au dessus de nos toits, ouvrant tout grand sur notre enceinte et ses sept portes son bec fait de lances avides de meurtre.*

Ce changement d'attribution, qui fait passer le référent de Polynice à Créon, annonce l'inversion sémantique en cours dans le roman. Thèbes n'est plus seulement menacée par le conflit fraternel mais surtout par l'action, comme momentanément laissée en jachère, de ce tyran. Dans la première partie du roman, tel un oiseau de proie, Créon semble planer, survolant la situation : « Là-haut, les vautours tournent toujours dans le ciel mais notre présence leur fait peur et les empêche de se livrer à leur festin pourri. Le roi Créon est aussi présent parmi nous, dans les hautes murailles blanches de Thèbes qui nous regardent, inexorablement » (302). Ce « temporisateur » comme l'appelle Antigone (288) reste tout d'abord discret, tapi dans l'ombre et dans l'expectative : « [Créon] laisse Etéocle augmenter la puissance de Thèbes et lui ne s'engage pas, il attend. / Il attend quoi ? / La mort de nos frères, Antigone » (75). Le roman applique une logique similaire à propos de la transgression de l'édit par Antigone, elle aussi attendue, voire désirée par ce nouveau roi. L'intuition, qui prend la forme d'une observation plutôt que d'une malédiction, est ici formulée par Œdipe et relayée par Ismène : « - C'est toi qui oublies ce qu'Œdipe, devant nous, a dit à Polynice à Colone : "Quand vous vous serez entre-tués, qui sera roi ? Créon. Crois-tu qu'Antigone pourra supporter sa tyrannie ?" » (70-71).

Dans sa représentation de Créon, Bauchau rejoint une lecture de la tragédie sophocléenne, faite par Kathrin H. Rosenfield pour laquelle « le décret [de Créon] paraît avoir une double finalité. Apparemment proclamé pour éviter la sépulture, le traitement avilissant qu'il impose au mort a, néanmoins, tout ce qui peut inciter Antigone à la transgression fatale » (2003 : 17). Dans les deux œuvres, Créon entend

[5] Certaines interprétations mettent en exergue l'ambiguïté de la formulation et montrent qu'il serait également possible d'adjoindre Étéocle dans cette action conjointe de destruction de la cité dans « un rite d'autophagie suicidaire et monstrueux » (Rosenfield 2003 : 48). À propos d'une intuition similaire dans la traduction faite par Hölderlin, voir également Rosenfield 2003 : 47 et *sqq*. et Mezzadri 1999.

empêcher l'union entre les amants, car, « dans [s]a perspective, il n'existe vraiment aucune femme pour son fils qui pourrait être pire qu'Antigone » (Rosenfield 2003 : 17). Kathrin H. Rosenfield explicite son interprétation en ces termes :

> Si le Chœur dit vrai, à savoir qu'il existe à Thèbes "l'espoir attaché à la seule souche d'Œdipe" -c'est-à-dire l'espoir d'une restauration de la maison des Labdacides grâce à un fils d'Antigone-, Hémon et Créon se voient privés d'une descendance. La constellation du mythe correspond donc exactement à ce qui se produirait, dans la réalité historique, dans le cas de l'épiclérat. Ce type de mariage exige du fiancé un renoncement douloureux : "Le mariage du parent [Hémon] avec l'épiclère [Antigone] - écrit Vernant- se présente, non comme un droit prioritaire à une succession, mais comme une obligation familiale, imposant à l'intéressé un véritable renoncement : le fils issu de ce mariage prolongera, en effet, non pas la lignée de son père mais celle de son grand-père maternel"». Dans cette perspective, « le mariage d'Hémon (même en faisant abstraction de l'épiclérat ou de l'espoir du Chœur en un retour des Labdacides) ruinerait dans son germe l'espoir de pouvoir fonder un nouveau lignage viable et un avenir meilleur pour sa cité et sa propre famille, l'ombre de l'inceste et des miasmes présentant objectivement le risque d'une nouvelle souillure religieuse. (Rosenfield 2003 : 18 ; 64)

De même, chez le romancier, si Créon veut « qu'Hémon devienne roi un jour », il n'entend pas pour autant « qu'Antigone soit reine » (70-71). La raison avancée par le patriarche s'avère néanmoins totalement nouvelle, puisqu'il ne s'agit plus pour Créon de s'assurer une descendance préservée de l'inceste et des miasmes tragiques (μιάσματι v. 172) des Labdacides mais repose plutôt sur son « point faible », « son amour pour Hémon » (76). Un amour que le roi exprime en ces termes : « "Va-t'en de Thèbes, Antigone, car si tu te trouves entre Hémon et moi, tu feras votre malheur à tous les deux". / Soudain sa voix change et c'est au bord de la supplication qu'il demande. "Ne me sépare pas de mon fils" » (78).

Dans la seconde partie du roman, à mesure que le rythme du discours se fait plus rapide, le rôle de Créon s'intensifie, tout comme le dialogue avec les tragédies athéniennes. C'est dans ce cadre que Créon semble, selon une métaphore filée, fondre sur le cadavre du Polynice, déployant une activité de charognard. Dans cet extrait, le glissement référentiel dans le chaînon anaphorique accentue l'impact de l'image :

> Je lève machinalement les yeux, je vois dans le ciel le grand oiseau que j'ai vu tout à l'heure, c'est un vautour [A], c'est Créon le charognard qui surveille de là-haut l'infâme exécution de son édit [B]. Soudain il plonge sur le corps de Polynice que le battement de ses ailes dénude partiellement. Il se pose sur lui, son affreux cou se détend et du bec il s'efforce d'arracher quelque chose au corps [C]. (299)

Instaurant une logique syllogistique fondée sur l'identification des références (« c'est un vautour, c'est Créon le charognard ») pouvant se rattacher au « grand oiseau », la séquence rend probable l'assimilation de l'action du premier à celle du second. Dans cette optique, si A est assimilé à B et que A fait C, alors B fait également C. Il devient alors possible de comprendre que c'est bien Créon, ce vautour métaphorique qui « plonge sur le corps de Polynice » puis « se pose sur lui [et]

s'efforce d'arracher quelque chose au corps » (299). Le sens devient clair : alors qu'il attente à l'intégrité du cadavre, le laissant sans sépulture et à la merci des bêtes sauvages, Créon lui-même se transforme en animal. Faisant son lit de cette situation pour asseoir son pouvoir, il devient en quelque sorte nécrophage, oubliant que « personne n'a le droit de faire injure [aux] corps des [morts] » (289).

1.3. Scène et Représentation en direct : le retour de Créon

Relativement discrètes dans un premier temps, les incursions de la temporalité tragique se font plus appuyées au fil du récit. Elles s'immiscent tout d'abord de manière interstitielle, n'intervenant que parallèlement dans le récit, comme si elles appartenaient à un autre plan d'énonciation. Elles ne peuvent alors guère modifier le *tempo* de la diégèse au-delà de l'espace d'une mesure. Mais, alors que le propos quitte l'inspiration libre en cours dans l'amplification formée par les chapitres IV à XVII, le rythme s'accélère, rendant palpable l'impression de course et d'urgence tragique. Cela concorde avec l'intensification du dialogue intertextuel de plus en plus resserré avec des tragédies antiques. Les dialogues intertextuels qui s'organisent plus spécifiquement autour du motif du fratricide participent à cette dynamique d'accélération du récit. Ils sera l'objet du chapitre suivant. Il s'agira dans l'immédiat de comprendre de quelle manière la (r)écriture de Bauchau opère une (re)configuration de la tragédie sophocléenne, touchant tant la lettre du texte, sa réception que le modèle générique qu'il représente. Dans la chair du texte, l'auteur signale au lecteur qu'il connaît la version sophocléenne, tout en marquant son originalité face à elle : « je n'ai pas voulu réfuter Sophocle mais, en même temps, me tenir à distance » (Bauchau, en réponse à la conférence de J. Bollack 2003 : 362).

Les chapitres XVIII à XXI, qui font suite au fratricide, répondent plus directement à l'*Antigonè* de Sophocle. Cela se concrétise tout d'abord par une réhabilitation -éphémère- de la figure de Créon. Déchu au rang de personnage secondaire, alors qu'il était un des protagonistes principaux dans la tragédie, Créon redevient, à la fin du roman et pour le temps de quelques chapitres, le roi flamboyant du texte grec. Le dialogue intertextuel est alors extrêmement fort : le roman rappelle la plupart des enjeux de la tragédie, par le biais de reprises directes ou indirectes, sous la forme de modulations de thématiques ou de vers empruntés à l'œuvre grecque. L'énonciation choisie par la (r)écriture, marquée par un effet de réel et une narration *in vivo*, accentue encore l'intensité de la référence, puisqu'elle rappelle, par un effet de mise en scène et de représentation directe, la performance tragique.

1.3.1. L'exposition d'un cadavre : effets de réel et hypotyposes

La modulation romanesque marquée par un changement de perspective prend appui sur une énonciation très réaliste, de type dramatique, proche de la représentation. La narration se fait sous la forme de "scènes", ces séquences qui « réalise[nt] conventionnellement l'égalité du temps entre récit et histoire » (Genette 1972 : 50). Ce choix transpose d'une certaine manière la représentation tragique dans la généricité romanesque. Racontant en temps réel l'enterrement de Polynice, alors que la tragédie le rapporte *a posteriori* par la bouche du garde, le roman augmente l'aura de la dépouille par des effets de réalisme. Confronté auparavant aux conséquences religieuses de l'absence de sépulture, le lecteur se trouve désormais crûment exposé à des détails concrets, habilités à marquer l'inhumanité d'un tel traitement. Il assiste à une espèce d'"exposition" du cadavre, qui devient objet d'une hypotypose, cette « figure de présence » (Perelman et Olbrechts-Tyteca 2008 : 226). Sa version apaisée semble clore la séquence hypotypique de « grande forme grise, de cette couleur entre le sable et la terre qui est celle du sol ici » (297). Le corps intervient ici en tant que « spectacle qui laisse la place à l'objet du regard, "pas moins que si nous assistions aux événements eux-mêmes", de sorte "que l'on croit voir plutôt qu'entendre" » [6] (2002 : 5). L'expression suivante trace une première circonscription de l'exposition, interrompant la séquence narrative pour la rendre plus proprement descriptive : « Zed s'arrête, je pressens que nous sommes près de l'épouvantable chose » (296). Le passage, malgré son inscription rituelle, marque par son pragmatisme (« couchée sur le sol » ; « cagoule grise » ; « linge mouillé » ; 297), relevant à la fois d'une « exclusion du lyrisme » et d'un « usage non métaphorique du lexème » propres à l'hypotypose (Le Bozec 2002 : 5 ; 2004 : 28). Le cadavre semble perçu dans son degré d'incarnation le plus élevé, celui de chair en putréfaction. Ce « corps en décomposition » (296), qui sous « l'effet de [cette dernière] bouge » répond bien au « cadavre qui se défait » (μυδῶν τε σῶμα ; v. 410) évoqué chez Sophocle. Néanmoins, le roman accentue l'impact de la scène, actualisant ce qui n'était évoqué que sous la forme de crainte par la tragédie. Si dans celle-ci, les gardes « s'assey[aient] au sommet des rochers, bien au vent, pour que l'odeur qui s'en dégage ne parvienne pas jusqu'à [eux] ; » (καθήμεθ' ἄκρων ἐκ πάγων ὑπήνεμοι, / ὀσμὴν ἀπ' αὐτοῦ μὴ βάλη πεφευγόντες ; v. 411-412), dans la (r)écriture moderne, l'odeur du cadavre assaille bel et bien qui s'en approche. Sa « pestilence » (296) accompagne l'ensemble du passage : « nous avons envie de vomir tous les deux et nous tentons côte à côte de reprendre notre souffle » (297) ; « ce qui me poursuit c'est l'odeur. Arrivée de l'autre côté de la butte, j'arrache ma cagoule et mon bandeau, mais l'odeur semble toujours m'entourer, est-ce que toute la vie sera dorénavant marquée par la décomposition du corps de mon frère ? » (297). Abandonnant l'effet

[6] Le Bozec se réfère ici à Quintilien, ce qui expliquer le renvoi à l'oralité. Or, il s'agit bien ici de *voir* plutôt que de *lire*.

de comique sophocléen provoqué par le ton distancé du garde face au corps, l'odeur devient d'autant plus « cruelle » qu'elle est cette fois ressentie par la sœur du défunt (296). Augmentant la dramaticité de la scène, cette exposition verbale du cadavre de Polynice s'approche des effets du *pathei mathos* tragique, formule empruntée à l'*Agamemnon* d'Eschyle et que l'on comprend le plus souvent de manière restreinte comme « apprentissage par la souffrance » (Klimis 2009b : 219).[7]

Dans le roman, c'est le recours à l'hypotypose qui permet un effet similaire. Dans ce trope, il s'agit :

> [...] de précipiter l'émotion de l'allocuteur, d'induire en lui un effet de sidération, qui le met, comme bouche bée, devant une représentation si forte qu'elle s'impose à lui, au-delà (en deçà) de la narration, comme la seule réalité, une réalité à laquelle il assiste passivement, en spectateur impuissant mais fasciné. L'hypotypose est de l'ordre de la stupéfaction, tant dans le discours que dans l'action : elle étonne -au sens classique du terme- et laisse pétrifié. Pour ce faire l'hypotypose doit toucher les sens et non la raison, elle doit faire appel au plaisir et à l'épouvante, friser l'insoutenable [.] (Le Bozec 2002 : 5)

Cette narration-représentation se constitue en spectacle. En raison de son inhumanité, cette vision agit en faveur de l'action de la jeune fille. Elle la justifie, à l'image de ces paroles prononcées par l'héroïne zambranienne : « Si tu l'avais vu, ma sœur. Il était sur un rocher rougi de son sang, de son sang devenu pierre [...] » (*Le hubiera visto, hermana. Estaba sobre una roca, roja de su sangre, la sangre hecha ya piedra* [...] ; 36).

Dans le roman, la séquence se poursuit sur une seconde partie, procédant cette fois de la *diatypose*, cette « description dynamique d'une scène animée », dans laquelle « le verbe est souvent utilisé dans son sens premier : les verbes de mouvements, et plus généralement ceux qui mettent en scène la gestuelle, animent une image jusque-là fixe » (Bacry 1992 : 247 ; Le Bozec 2004 : 28). L'œil du lecteur ne se trouve pas médiatisé, comme chez Sophocle, par le regard du garde (par qui « l'enfant est vue » ἡ παῖς ὁρᾶται v. 423). Il suit *in vivo* les étapes du rituel qui consiste à recouvrir chaque partie de ce corps nu dans une extension détaillé du rituel décrit par le tragique aux vers 423-431. Ce dernier fait allusion à une succession de gestes simples, plutôt qu'à l'accomplissement précis d'une cérémonie. Chez Bauchau, la scène garde donc le caractère d'ensevelissement qu'il avait chez Sophocle, contrairement au texte de Zambrano, dans lequel l'héroïne lave le mort[8]. Le roman de Bauchau détaille les gestes précis de l'héroïne, une

[7] Or, comme l'explique Sophie Klimis, cette expression possède à l'origine un sens plus large. Ainsi, « on devrait plutôt parler d'apprentissage par l'affect ou le ressentir, en référence au sens le plus large du *pathos*, dont la souffrance ne constitue qu'un cas de figure, aux côtés par exemple de l'amour et de l'angoisse » (2009b : 219).

[8] Paradoxalement, dans un contexte marqué par l'absence ou la malfaçon d'inhumation propre au franquisme, Zambrano choisit de s'en tenir à un rituel plus général de purification : « et j'ai versé beaucoup d'eau, toute celle que j'ai pu, pour laver le sang, et pour qu'il coule » (*y yo*

impression accentuée par leur accomplissement pas à pas et en direct. Effet de la diatypose, le rituel s'organise selon chaque mouvement de l'héroïne, dans ce qui constitue une extension des vers sophocléens (« je cours, trop vite d'abord » ; « je prends l'autre bêche et jette les pelletées de terre » ; « je reprends la bêche » ; « je cours puis je rampe pour franchir la butte » ; « je lève machinalement les yeux » ; « Je cours, je ramasse une pierre, je la lance au charognard » ; 296-300).

La comparaison avec la pièce de Jean Anouilh, qui reprend également l'action d'enterrement de Polynice, permet de montrer la particularité du récit bauchalien *in vi*vo. Le dramaturge français au contraire conserve le point de vue du garde et son ton ironique, ce qui participe à minimiser l'action d'une héroïne considérée comme une enfant :

> LE GARDE : Le cadavre, chef. Quelqu'un l'avait recouvert. Oh ! pas grand-chose. Ils n'avaient pas eu le temps, avec nous à côté. Seulement un peu de terre... Mais assez tout de même pour le cacher aux vautours.
> CRÉON, *va à lui.* : Tu es sûr que ce n'est pas une bête en grattant ?
> LE GARDE : Non, chef. On a d'abord espéré ça, nous aussi. Mais la terre était jetée sur lui. Selon les rites. C'est quelqu'un qui savait ce qu'il faisait.
> CRÉON : Qui a osé ? Qui a été assez fou pour braver ma loi ? As-tu relevé des traces ?
> LE GARDE : Rien, chef. Rien qu'un pas plus léger qu'un passage d'oiseau. (49-50)

Chez Bauchau au contraire, l'énumération de chaque partie du corps sauvée par l'héroïne (*yeux, pieds, jambes, épaules, cœur, main, sexe, ventre, tête*) oppose une force inverse à l'action de dispersion du cadavre menée par les charognards : « Quelque chose gronde auprès de moi, c'est un chien [...]. Il fuit, emportant quelque chose dans sa gueule, c'est la main de mon frère qu'il a arrachée » (296). Propre à une certaine redondance bauchalienne, le texte rebondit sur une seconde entreprise pour conserver la dignité du corps, attaqué dans son intégrité par des bêtes sauvages. La (r)écriture constitue une actualisation, narrativisée et emphatisée, des craintes exprimées dans la tragédie sophocléenne, qui présente le corps comme une « proie magnifique offerte aux oiseaux affamés en quête de gibier ! » (οἰωνοῖς γλυκὺν / θησαυρὸν εἰσορῶσι πρὸς χάρις βορᾶς. v. 29-30). La souillure redoutée préalablement par Antigone dans les premiers vers s'est réalisée, comme on le voit dans la bouche de Tirésias : « Nos hauts autels, nos foyers bas se trouvent tous pareillement souillés par la pâture offerte aux oiseaux et aux chiens, par cette chair du pauvre fils d'Œdipe tombé dans la bataille » (βωμοὶ γὰρ ἡμῖν ἐσχάραι τε παντελεῖς / πλήρεις ὑ΄οἰωνῶν τε

---

derramé mucha agua, toda la que pude sobre ella, para lavarla, a ella, a la sangre, y que corriera ; 36). Elle s'inscrit ainsi dans un cadre qui dépasse le simple cas individuel (les allusions directes au corps de Polynice sont rares) pour épouser le sens d'un rituel collectif qui a rapport à la mémoire.

καὶ κυνῶν βορᾶς / τοῦ δυσμόρου πεπτῶτος Οἰδίπου γόνου. v. 1016-1018). Ni résumée, ni médiatisée, la part prise au rituel est au contraire amplifiée par l'héroïne romanesque, qui réitère son « besoin de voir » (298). Ainsi, à l'instar de la protagoniste tragique dans la mise en scène de Wajdi Mouawad, couverte de terre (*fig. 7*) après son geste rituel, l'Antigone bauchalienne semble faire corps avec le défunt et sa condition. Dans ces deux réinterprétations modernes, le choix de mise en scène d'une action présentifiée réactive des éléments en latence dans la pièce sophocléenne. Ces éléments avaient été atténués par le choix énonciatif de ne pas le représenter directement mais d'en faire le récit par un tiers, selon les conventions du genre tragique. Par un tel effet de mise en scène, l'Antigone moderne « partag[e] » au contraire « presque la putréfaction de Polynice » (304) [9]. L'assonance et le parallélisme de l'expression qui qualifie Antigone après son action, « toute seule, toute sale » (304), le soulignent.

(Fig. 14) Charlotte Farcet dans le rôle d'Antigone de Sophocle, mise en scène par Wajdi Mouawad, Avignon, 2011.

1.4. Réponses à l'*Antigonè* sophocléenne et à ses horizons d'attente

De par son statut de (r)écriture, le texte moderne joue avec les attentes du lecteur, qui connaît certainement, si ce n'est celle de Sophocle, du moins une version d'Antigone. La figure de Créon a acquis une telle force dans la réception, qu'elle fait désormais partie de l'horizon d'attente du lecteur. Ce dernier anticipe l'intervention du roi qui condamnera Antigone. Cette idée d'attente se trouve narrativisée d'un point de vue diégétique par le biais de réflexions issues des personnages du roman. S'interrogeant sur les motivations secrètes du tyran ou sur ce qui va advenir ensuite, ceux-ci parviennent à des conclusions proches de celles réalisées dans le spectacle athénien. Le dialogue peut par exemple s'établir au niveau plus général de la trame :

[9] L'*Antigone* d'Anouilh dont on trouve des échos dans le roman, insiste également sur la « saleté » d'Antigone. L'ensevelissement, rapporté par le garde, demeure pourtant dans la veine comique de l'épisode sophocléen. Le ton y semble toutefois plus cru alors que la pièce antique jouait plutôt sur l'ironie de la situation du garde : « LE GARDE : Et les cadavres, dis, et la terre, ça ne te fait pas peur à toucher ? Tu dis [aux autres gardes] "leurs sales mains" ! Regarde un peu les tiennes. [...] / On te l'avait prise, ta pelle ? Il a fallu que tu refasses ça avec tes ongles, la deuxième fois ? Ah ! cette audace. Je tourne le dos une seconde, je te demande une chique, et allez, le temps de me la caler dans la joue, le temps de dire merci, elle était là, à gratter comme une petite hyène. [...] C'est une folle, oui ! / LE DEUXIÈME GARDE : J'en ai arrêté une autre, de folle, l'autre jour. Elle montrait son cul aux gens » (56-57).

« nous devons seulement enterrer Polynice [...] mais Ismène distingue mieux que moi l'avenir qui s'annonce car elle dit : "Créon ne supportera pas... il ne pensera qu'à la vengeance. Il te tuera!" » (292). L'intertexte peut également être mobilisé par la référence précise à un vers en particulier comme ici : « [Ismène :] Créon va te haïr. / [Antigone :] Pourquoi? / K. répond : "Parce que tu es une femme" » (79). Cette remarque fait écho au « Moi, tant que je vivrai, ce n'est pas une femme qui me fera la loi », (ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή.), prononcé par Créon au vers 525.

Dans les derniers chapitres du roman, c'est désormais Antigone qui donne l'impression de savoir ce qui va lui arriver, comme lorsqu'elle explique au garde ce qu'il doit faire après l'avoir attrapée :

> [...] il faut me faire prisonnière et prévenir tout de suite le roi". Le dizenier hésite, il se demande s'il a le droit de parler avec une criminelle : - "Le prévenir comment ?
> - Envoie un messager, le plus rapide d'entre vous. Qu'il dise au roi qu'une femme a tenté d'enterrer Polynice, que vous l'avez prise avant qu'elle ne puisse rien faire et que vous lui envoyez votre captive.
> -Et toi ?
> -Tu me fais lier les mains, tu m'attaches à un de tes hommes qui m'amène à Thèbes, où le roi me condamnera à mort". (305)

Le texte moderne non seulement construit des sens nouveaux, mais il joue aussi sans cesse avec les significations des textes antérieurs. C'est pourquoi, dans ces chapitres, le dialogue intertextuel, qui se module sous toutes ses formes et degrés d'intensité, est particulièrement intense. Certains passages répondent exactement au texte grec : « J'ai dû résister à Créon mais je n'ai pas de haine pour lui. Ce n'est pas pour haïr que je suis née, c'est pour aimer que je me suis autrefois enfuie sur la route et que j'ai suivi Œdipe jusqu'au lieu de sa clairvoyance » (319). Cette réplique qu'Antigone utilisait dans la pièce pour parler de Polynice (v. 523)[10], s'applique ici à Créon. Le romancier l'intègre et la complète en quelque sorte par un rappel de l'errance d'Antigone. Il met en exergue la démarche intérieure de son héroïne, qui déborde du simple cadre du jugement de Créon. La confrontation entre ces personnages doit, selon lui, être comprise selon une optique différente :

> [Antigone] fait voir une façon d'être plus humaine, elle meurt non pour Polynice mais pour transmettre à Sophocle et à nous ce qu'elle est devenue, ce qu'elle a acquis dans sa longue épreuve avec Œdipe et ses efforts vains pour éviter l'affrontement et la mort de ses frères. Ce qu'elle nous transmet c'est une vision plus juste, plus complexe aussi des rapports entre l'homme et la cité. (Bauchau, *Journal d'Antigone*, 1999a : 250)

Comme dans la tragédie, la jeune fille récuse la dichotomie figée entre vivants et morts que posait Créon : « Je ne refuse pas les lois de la cité, ce sont des lois pour les vivants, elles ne peuvent s'imposer aux morts » (316). Antigone « affirme seulement qu'il y a une loi plus haute qu'en tant que femme, elle entend suivre » (Bauchau,

[10] Le vers 523 de Sophocle disait en effet : « οὔτοι συνέχθειν, ἀλλα συμφιλεῖν ἔφυν. » (*Je ne suis pas née pour haïr mais pour aimer*).

Journal d'Antigone 1999 : 256)[11]. Le roman quitte la sphère du politique pour exprimer une vérité générale, qui défendrait le droit des faibles à la justice et des morts. « Je ne veux pas la vengeance, je ne veux pas renverser Créon, que les hommes qui l'ont choisi se débrouillent comme ils pourront avec lui » (292).

Le jeu mené par le roman avec la pièce de Sophocle s'engage également à un niveau générique. Pour ces chapitres, le roman utilise une énonciation proche de la représentation. Un autre moyen de construire ces effets de sens particuliers est de métaphoriser certains enjeux qu'il s'agit de faire ressortir. Le roman, dans la scène du jugement d'Antigone, ajoute par exemple une métaphore filée, qui présente Créon et les juges qui l'accompagnent comme des statues, des personnages figés et monolithiques :

> En face de moi, mes yeux blessés par le soleil découvrent trois grandes statues de pierre. Ces trois juges me dévisagent avec rigueur, tandis qu'affolée par l'excès de lumière je les distingue à peine. [...] Ce qui est devant moi, cette lourde chaîne de statues ou de falaises abruptes, est-ce Créon et ses juges ou seulement une imagination funeste de mon corps et de mon esprit épuisés ? [...] Les statues de pierre sont fauves, torrides comme les rues de Thèbes, couleur de mort et de squelettes comme ses remparts. Elles édictent les mots maîtres de la cité qui sont : orgueil, argent et lois. Ces lois arides signifient meurtre, elles sont prêtes à prononcer la sentence qui va me tuer [...]. (313-314)

Évoquant encore Créon comme « la grande falaise royale », Antigone choisit une image qui rappelle l'inflexibilité et la fermeture de Créon déjà développées dans la pièce grecque. Dans le roman, Créon se confond littéralement avec les lois inflexibles qu'il promulgue. Il métaphorise donc l'un des enjeux du texte grec, l'enfermement du roi dans ses positions et sa pensée figées.

Un dernier élément significatif de ce dialogue resserré avec la pièce réside dans l'apparition, lors du jugement, d'Antigone, d'un groupe de personnes qui fait, selon nous, allusion au chœur tragique : « Dans le fond de la salle il y a des hommes vieillissants qui sont là pour me condamner. Je préfèrerais les rejoindre, n'être plus seule et faire encore partie avec eux du peuple de Thèbes » (313). Au moment de sa condamnation le doute n'est plus permis, et le lecteur peut assimiler sans aucune hésitation ce groupe à celui formé par le chœur antique :

> Un murmure de pitié, un long bêlement de douleur s'élève du troupeau vieillissant. Ils pleurent sur ma jeunesse et ma vie trop tôt coupée. Ils bêlent, ils me plaignent, ils regrettent les jours que je ne verrai plus, l'hyménée que je n'ai pas connu, les enfants que je n'aurais pas mais sous ce chant factice on entend sourdement résonner une note unique, et très froide, qui approuve et dit mort. (316-317)

[11] Ainsi que le romancier l'explique dans son *Journal* : « Son don de soi n'est plus à comprendre par rapport à un destin, une malédiction familiale qui la pousserait à se sacrifier car elle ne se sent pas chez elle sur terre. Son geste s'inscrit au contraire dans la continuité de tout le roman dans un combat pour la dignité humaine et plus largement pour la vie » (Bauchau, *Journal*, 1999 : 256). Henry Bauchau de poursuivre : « Elle reste encore aujourd'hui un modèle de ce que pourrait être une pensée, une éthique, une action féminine délivrée des modèles masculins qui pèsent encore sur tant de femmes » (*idem*).

Les indices intertextuels sont nombreux. Le « troupeau vieillissant » fait allusion à l'assemblée de vieillards. Le roman évoque des « bêlements », ils « pleurent », « se lamentent » à l'occasion de leur « chant ». La citation fait ensuite directement allusion au fait que ce groupe s'exprime d'une seule voix, dans un registre qui est celui de l'émotion (comme la poésie mélique dans la tragédie). Enfin, des échos complètent le dialogue intertextuel, puisqu'Antigone relève des thématiques qui sont traitées à la fois dans le *kommos* de l'héroïne et les adieux que lui font le chœur dans les vers 801 à 816. Le texte romanesque réactive la tension inhérente à la tragédie antique, dans laquelle le chœur semble à la fois compatir[12] au sort de l'héroïne (v. 801-805) et trouver qu'elle s'est construit elle-même un destin aussi funeste[13] (v. 872-875). Le reste du roman ne mobilise guère la figure du chœur tragique, si ce n'est dans la foule qui accompagne Antigone à son tombeau. Cet *ersatz* rejoint par son aspect collectif et de contre-pouvoir certaines fonctions du chœur tragique. Plus sûrement, on peut voir dans les nombreuses performances artistiques des personnages, une certaine réactualisation de la dimension mélique et performative du chœur antique[14]. Cette représentation non convaincante du chœur, ne doit toutefois pas nous faire croire que le roman récuse la performativité d'une certaine parole chorale ni qu'il écarte de son propos l'importance de l'action d'une communauté. Ces enjeux sont recréés par le biais d'autres logiques sémantiques. Ils ne sont plus assumés par la représentation d'une parole collective univoque[15].

À mesure que la mort de l'héroïne approche, les inférences, qui se rapportent à la temporalité tragique et au discours intertextuel qui l'appuie, se renforcent. Elles vont parfois jusqu'à interférer avec le plan romanesque, le concurrençant dans un effet qui s'approche de celui d'une métalepse narrative, cette infraction dans la différenciation des niveaux de la diégèse[16]. L'épisode de la grotte abrite un exemple de ce dédoublement. Antigone y imagine ce qui pourrait arriver dans la suite du récit si Hémon parvenait à la sauver :

> Hélas, le malheur est arrivé, Hémon découvre qui est son père, il s'aperçoit qu'il ne l'a jamais compris et n'a aimé en lui que la vaillance

[12] (νῦν δ᾽ ἤδη ᾽γὼ καὐτὸς θεσμῶν / ἔξω φέρομαι τάδ᾽ ὁρῶν ἴσχειν δ᾽ / οὐκέτι πηγὰς δύναμαι δάκρυ / τὸν παγκοίτην ὅθ᾽ ὁρῶ θάλαμον / τήνδ᾽ Ἀντιγόνην ἀνύτουσαν) (*Mais me voici à mon tour entraîné à l'oubli des lois par le spectacle offert ici même à mes yeux ; et je n'ai déjà plus la force d'arrêter le flot de mes larmes, quand je vois là Antigone se diriger vers le séjour où vont dormir tous les humains.*)

[13] (σέβειν μὲν εὐσέβειά τις, / κράτος δ᾽ ὅτῳ κράτος μέλει / παραβατὸν οὐδαμᾷ πέλει·/ σὲ δ᾽ αὐτόγνωτος ὤλεσ᾽ ὀργά.) (C'est une piété que d'honorer les morts ; mais il n'est jamais permis de ne point obéir à qui tient la puissance. C'est ton esprit inflexible qui t'a perdue).

[14] Nous nous référons ici à la description de la poésie mélique donnée par Claude Calame, qui rappelle que dans l'Antiquité grecque, le *melos* décrit un mode d'énonciation et une pragmatique qui renvoient « à un chant soutenu par une mélodie instrumentale et rythmé par un pas de danse » (1998 : 106). Calame met ainsi en garde contre l'utilisation romantique et moderne qui pose l'équivalence entre poésie mélique et lyrique (voir à ce sujet l'ensemble de son article).

[15] Ces aspects seront abordés dans le chapitre VIII.

[16] Gérard Genette décrit plus précisément la métalepse en ces termes : « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement » (1972 : 244).

> du guerrier et l'obéissance du fils. Il n'a plus de père, il n'en a jamais eu que l'égoïste apparence. Il n'y a plus devant lui que le juge et l'assassin d'Antigone qui dit les mots irréprochables : « Tu n'as qu'à féconder un autre sillon. » (353)

Or, cette querelle entre Hémon et son père n'a pas lieu dans le roman. Antigone se réfère à la trame de l'*Antigonè*, comme en atteste la reprise de son célèbre vers 569 : « Il est bien d'autres champs ailleurs à labourer ! » (ἀρώσιμοι γὰρ χἀτέρων εἰσὶν γύαι). La mention, sous la forme d'une potentialité, d'un événement auquel le lecteur s'attend s'il connaît la version antique, permet une fois encore de problématiser le statut de la (r)écriture. Cet exemple, parmi de nombreux autres, montre la façon dont l'espace énonciatif en apparence clos du roman s'ouvre sur une autre dimension générique, pour exhiber ses choix narratifs et revendiquer la particularité de son projet. Cette polyphonie discursive et intertextuelle trouve son paroxysme dans la transfiguration finale de l'Antigone d'Io. S'ouvre alors un nouveau lieu d'expression pour l'héroïne : le théâtre « où l'action et la parole, [...] échapp[ent] aux servitudes de l'actualité, à son perpétuel glissement dans l'oubli ou la banalité » (Bauchau 1999a : 4).

La réflexion de Bauchau sur l'écriture passe dans ce récit par un travail sur la généricité. L'épisode de la mise au tombeau d'Antigone, qui couvre les deux derniers chapitres du livre, l'illustre particulièrement bien. Il se déroule à l'écart de Thèbes, dans une grotte où a lieu la transformation d'Antigone en « l'Antigone d'Io », celle dont le chant pourra dire toutes les Antigones passées et à venir. Or, cette transfiguration finale n'est possible que parce que l'énonciation tout entière du roman lui a ouvert la voie. Le texte a mis en place un déplacement générique qui installe Antigone dans une situation romanesque très rare, pour ne pas dire inédite, du moins à notre connaissance, dans une sorte de « paratopie générique ». L'auteur place son Antigone dans un genre qui n'est pas le genre habituel des (r)écritures et la représente même à la fin du roman comme appartenant à la fois aux genres romanesque et théâtral :

> La fumée, par instants, se dissipe, je vois mieux le parcours d'Œdipe que Clios a fait creuser sur sa montagne. [...] Main d'or achève un des gradins du sommet, il se tourne souvent vers la scène et sourit en voyant sa chère Antigone qui chante et défie Créon. Il ne cherche pas à s'expliquer cette métamorphose d'Io en moi, il la vit et il en est heureux. (321)

Le lecteur comprend que ce qui permet la transfiguration de l'héroïne en l'Antigone d'Io repose sur une mise en abyme : Io rejoue l'histoire de la fille d'Œdipe, telle qu'elle vient d'être racontée dans le roman, à la manière d'une comédienne. Or, le chant d'Io se déroule sur une scène bâtie tout au long du roman par le personnage de Clios. Cette construction correspond parfaitement à la description d'un théâtre antique, ce qui constitue une allusion très claire à Sophocle et à sa tragédie : « Chaque parcours du couchant au levant ou d'est en ouest, forme

une sorte de marche ou de degré semi-circulaire. La plus large est en haut, la plus étroite, en bas, donne une surface rectangulaire que Clios a appelé le plateau » (97). Henry Bauchau problématise dans l'énonciation du roman son propre choix générique, mais aussi le statut de (r)écriture romanesque de son texte face à la généricité théâtrale qu'il a lui-même écartée, mais qui reste le modèle canonique pour les (r)écritures d'Antigone.

La description du théâtre de Clios dans le roman n'est pas faite directement mais se trouve alors médiatisée. Entouré d'un grand mystère, le théâtre apparaît tout d'abord sous la forme d'une sculpture, qu'Antigone puis Clios ont faite. Plus important encore, cette statue, qui est le modèle de ce lieu théâtral, suit les traces de l'errance d'Œdipe. Or, c'est dans ce lieu, dont Œdipe lui-même a inconsciemment suggéré les plans, que l'errance paternelle a trouvé son sens : « À Colone l'événement a eu lieu, Œdipe est redevenu voyant et, en nous quittant, n'a pas cessé de poursuivre en nous sa route. Est-ce un événement de cet ordre qui apparaîtra un jour dans ce lieu énigmatique que Clios est en train de faire naître ? » (98) Dans cette fictionnalisation du théâtre de Clios, se retrouvent donc à la fois la dimension de mystère et d'inconscient symbolisée pas l'errance d'Œdipe et la dimension révélatrice et transcendante de l'art qui peut révéler et en même temps donner un sens à un événement. La mise en abyme pose dès lors la question du rôle du théâtre et de la possibilité de sublimation à la fois de la violence qu'il représente, postulant que cette Antigone d'Io, figure mi-romanesque, mi-théâtrale, possède la capacité de se faire encore « plus Antigone », selon les mots de l'héroïne du récit.

2. La fresque du temple rouge : une variation autour de la choralité tragique

Les analyses, menées dans le chapitre précédent, ont mis à jour la présence d'une temporalité tragique qui ponctue la trame quotidienne romanesque pour bientôt la suppléer dans les derniers chapitres du roman. Elles ont été l'occasion de montrer la place du dialogue intertextuel dans cette multiplication des plans narratifs. Dans sa reconfiguration compositionnelle, le roman fait aussi appel à d'autres intertextes, qui lui permettent de ne pas se centrer uniquement sur les conséquences du fratricide, comme dans l'*Antigonè* sophocléenne. S'inspirant d'un faisceau plus large d'œuvres qui convoquent les frères ennemis, le roman fournit de nouvelles perspectives à sa (r)écriture. Choisissant de traiter cette thématique, il s'offre la possibilité d'explorer les raisons profondes de cette lutte, ainsi que le sens existentiel qu'il faudra lui donner. Il ouvre également à sa plume tout un pan épique.

Ce chapitre a donc pour but de montrer le dialogue intertextuel et intersémiotique à la base de l'écriture bauchalienne. Il montre comment le roman répond, selon des perspectives modernes et romanesques, à la question tragique de

l'*agôn*, qui signifie « à l'origine, compétition » (Hubert 1992 : 25). Premièrement, le motif central de la lutte fraternelle évoque celle qui traverse de façon sublimée la performance tragique dans l'Athènes démocratique, puisque celle-ci s'inscrit dans un concours entre les dramaturges. Le roman s'en empare également plus spécifiquement pour son dialogue avec certains intertextes (Eschyle, Racine et dans une certaine mesure Euripide et Sénèque), pour retravailler la thématique guerrière, en tant que modulation de l'affrontement. Le choix de cet axe permet d'explorer la manière dont la (r)écriture bauchalienne offre, par ces représentations successives et contrastées du conflit, une (re)configuration particulière de l'*agôn* tel qu'il est thématisé dans la tragédie sophocléenne. Dans ce cadre ouvert par le dialogue avec Sophocle, il sera possible de penser la manière dont se mène une réflexion sur la confrontation à autrui, par le biais des représentations diffractées du conflit, à l'occasion de différents moments et niveaux du récit.

Les relations entre Polynice et Étéocle sont analysées dans l'optique de la gamme variationnelle proposée par l'ensemble du récit, grâce à une modulation du concept de *chromatisme* décrit par Anne-Gabrièle Wersinger[17]. Dans son ouvrage, *Platon et la dysharmonie, Recherches sur la forme musicale*, Anne-Gabrièle Wersinger montre de quelle manière Platon se sert dans sa philosophie d'une opposition qu'il emprunte à la musique pour opposer deux types d'*épistémai*, celle qu'il préconise pour son propre discours philosophique « l'Harmonique qui est en partie théorétique » et celle qu'il dénonce[18] la « dysharmonie » de ce chromatisme qui consiste à « déployer des ressources stylistiques et musicales inédites » (Wersinger 2001 : quatrième de couverture). Ce chromatisme nous intéresse ici dans la description stylistique qui en est faite et pour la capacité qu'on lui reconnaît à (r)énoncer les situations « dans de nouvelles variations » et à les recombiner « selon des accords différents de ceux dans lesquels elles étaient d'abord présentées » (94).

Le motif de l'opposition est exploré à maintes reprises dans le roman, sous des

[17] Dans le chapitre III, un lien a été établi, selon d'autres critères, entre l'écriture de Zambrano et la « dysharmonie » du chromatisme, cette autre forme d'harmonie qui repose sur la rencontre de contraires et d'éléments hétéroclites (Wersinger 1998 : 72). Dans notre analyse, voir *supra* p. 99 *et sqq*. Cette dysharmonie rejoint l'idée d'une « pensée ondoyante » qui la caractériserait. Empruntée au genre du catalogue, cette dynamique discursive, décrite par Sylvie Perceau dans *La parole vive*, apparaît également chez Anne-Gabrièle Wersinger. Pour la décrire, celle-ci emprunte l'expression « forme ondoyante » (ὑργός τὸ εἶδος 196a2) au discours d'Agathon dans le *Banquet* (Wersinger 2001 : 79).

[18] Toutefois, Anne-Gabrièle Wersinger précise bien toute l'ambivalence qui préside au rapport entretenu dans les dialogues par Platon face à cette mise en discours particulière et face à l'*épistémè* qui la sous-tend. Il est difficile, note-t-elle « de déceler le sentiment que Platon lui porte. Si les protagonistes, Socrate, l'Etranger, lui reprochent d'être indéterminée et ambiguë, lui préférant la phrase qui définit, les énoncés dans lesquels figurent leur accusation sont parfois cryptés et invitent le lecteur à en interroger plus profondément les prémisses » (Wersinger 2001 : 137). De même, certains interlocuteurs font appel à cette rhétorique du chromatisme, comme Timée qui « recourt aux ressources du style noué pour décrire avec une grande précision les mouvements matériels et la fluidité des phénomènes physiques » (137), Lysias dans le *Phèdre* ou encore Agathon dans *le Banquet* sous la forme de « pastiches » (Wersinger 2001 : 137 ; 79).

formes différentes (statues, rêve, épisodes des chevaux, comparaison tacite avec la relation Antigone-Ismène). Sa compréhension est à tisser au-delà de l'apparente opposition représentée dans la simple narration de l'action. Le lecteur doit prendre en compte les évocations présentes dans l'ensemble du roman comme un vaste réseau d'isotopies. Cette recherche s'inscrit dans une exploration plus générale à l'œuvre chez Henry Bauchau, une volonté de ne jamais figer la représentation mais de la décliner sous la forme d'un panel de représentations possibles. Comme dans la rhétorique du chromatisme, se met en place une « construction en mosaïque, qui suscite des associations d'idées à distances, et entraîne le lecteur à quitter l'axe linéaire de la lecture et à voyager dans le texte » (Wersinger 2001 : 79).

Nous débuterons notre parcours par l'analyse de scène inaugurale de *l'incipit*. Deux autres passages retiendront notre attention, prenant place dans ce chaînon de représentations comme autant de tentatives de sublimation du conflit opposant les frères : l'échange des chevaux et celui consacré au fratricide[19]. Bien qu'usuellement ne s'inscrivent sous le terme *d'incipit* que les premières pages, voire premières lignes, d'un ouvrage, il semble ici particulièrement utile d'élargir cette acception. La fresque rouge présente un véritable tableau d'ouverture pour le roman. Bien qu'elle participe d'un plan quelque peu parallèle à l'action principale, elle offrira, à l'instar des deux premiers *stasima* de la pièce sophocléenne, des pistes d'interprétation pour l'ensemble de l'ouvrage. Le monde artistique et ses acteurs constituent une source d'inspiration constante pour Bauchau, surtout pour son œuvre en prose à partir des années nonante. Le cycle thébain n'y fait pas exception. Dans ces textes, l'image croise sans cesse l'écriture par le biais de nombreux récits de créations mais aussi par l'utilisation parfois plus statique de descriptions d'œuvres d'art qui servent à renforcer une symbolique que l'on trouve déjà dans le récit. L'accent est mis sur la dynamique de l'œuvre en train de se faire, ainsi que sur sa potentialité heuristique[20]. La fresque peut se comprendre comme la fin d'un processus initiatique pour Clios qui, grâce à l'aide d'Antigone et dans la lignée de la vague sculptée avec Œdipe dans l'opus précédent, parvient à produire une fresque accomplie, *la sienne,* qui d'ailleurs lui ressemble : « Soudain le rouge est là, un rouge impérieux, qui subjugue, à la manière de Clios » (10). La présence de ce tableau établit un lien entre les opus du cycle thébain :

> Les deux grandes œuvres peintes se situent respectivement à l'*excipit* d'*Œdipe sur la route* et à l'*incipit* d'*Antigone*, assurant la transition entre les deux romans : alors que le premier se clôt sur la disparition d'Œdipe dans une fresque, le second s'ouvre sur l'entrée d'Antigone dans le temple dont l'intérieur a été également peint par Clios. D'un livre à

[19] De même, le monologue d'Ismène déjà analysé dans le chapitre consacré au roman poïétique constitue l'un des jalons importants de ce parcours, en tant que tentative collective de surpasser cette fêlure familiale.
[20] Ainsi que son pouvoir d'*auto-poïèse*, comme le récit des sculptures de Jocaste dans l'analyse du monologue d'Ismène nous a permis de le montrer.

> l'autre, le lecteur demeure plongé au cœur de la matière picturale et est invité à suivre un même chemin, celui du rouge, le rouge des coquelicots qui bordaient la route à l'horizon de laquelle a disparu Œdipe, mais aussi celui qui recouvre les parois du temple dans lequel pénètre Antigone. (Sable 2009 : 64)

Le tableau ouvre une part nouvelle du récit (Antigone sans Œdipe, Clios sans Antigone) à l'image de l'*excipit* d'*Œdipe sur la route* qui évoque une postérité *autre* pour son protagoniste, une échappée possible que l'on trouve déjà dans *Œdipe à Colone* mais également chez Marguerite Yourcenar. Comme le note Ute Heidmann, Œdipe chez Bauchau semble absorbé dans une fresque de Clios et ceci « à l'instar du peintre Wang-Fô » dans les *Nouvelles Orientales* « qui disparaît à jamais sur "la mer de jade bleu qu'il venait de peindre" » (Heidmann : Conférence Centenaire Bauchau). D'une certaine manière, le Clios de l'*incipit* d'*Antigone* réitère symboliquement le geste en sortant ensuite du cadre diégétique et n'intervenant plus qu'à un niveau méta-narratif. Aux parallèles chromatiques et ekphrastiques s'ajoutent donc une similitude d'ouverture symbolique et méta-narrative, promise aux personnages.

La fresque dans le second roman apparaît également comme la première évocation symbolique du combat entre les frères. Souvent analysé selon d'autres intérêts, ce passage retiendra notre attention dans le cadre de notre recherche sur la recréation d'une écriture chorale dans ce roman, par le biais notamment du « chromatisme narratif » mis en place. Ce passage doit beaucoup à la figuration de *La lutte de Jacob avec l'Ange*, maintes fois commentée par l'auteur lui-même, et à juste titre par la critique[21]. Ce tableau de Delacroix serait, selon Bauchau, à l'origine d'*Œdipe sur la route* :

> Au Luxembourg encore, par un temps très chaud. Nous sommes passés voir d'abord *La Lutte avec l'Ange* à Saint-Sulpice. La puissance souple de la jambe de l'Ange, son visage attentif alors que Jacob est tout entier dans la lutte. [...] Dans la phase de chant, de création d'Œdipe, c'est cet événement qu'il va dire. *La lutte avec l'Ange* est un moment, un moment capital, obscur et mystérieux de la vie. Elle doit être soutenue, peut-être plusieurs fois, et dépassée. C'est ce qui advient à Œdipe. (Bauchau, *Jour après jour* : 124)

Emilia Surmonte a montré l'importance de ce motif dans le travail même d'écriture, rappelant que le premier carnet qui renferme le manuscrit d'*Antigone* s'orne de *La lutte de Jacob et de l'Ange*, un collage que l'auteur fait à partir de la reproduction du tableau de Gauguin *(La vision après le sermon* ou *La lutte de Jacob avec l'Ange*, 1948). Il ne s'agit donc pas ici de sous-estimer ce motif essentiel mais plutôt de lui ajouter une strate intertextuelle jamais clairement analysée en tant que telle. À ce premier pas sémantique, souvent pris comme unique clé d'analyse, s'ajoutent

[21] Myriam Watthee-Delmotte, la première dans *Parcours d'Henry Bauchau* analyse ce motif en recourant aux *Journaux* de l'écrivain pour le mettre en lien avec divers épisodes du cycle thébain. Bien qu'elle ne soit pas directement rattachée à l'*incipit*, cette analyse du motif de la lutte dans l'ensemble du cycle thébain pose les jalons des analyses suivantes. Les études de Joëlle Caullier (2009, 32 et *sqq.)*, Eva Martonyi (2007), Marc Quaghebeur (2013), Marie-Camille Tomasi (2014) continueront à s'intéresser à cette thématique.

différents récits qui font figure d'autant de palimpsestes pour cette scène du roman. Notre analyse différentielle et discursive[22] aura ici pour but de montrer la cohérence des différentes (re)configurations opérées par Bauchau, ainsi que la richesse de celles-ci. Nous ne nous inscrivons donc nullement en porte-à-faux avec d'autres analyses déjà menées par la critique, mais nous voudrions étayer ces dernières, en mettant en lumière une strate oubliée : l'intertexte antique. Le récit de cette scène, inspirée au départ par des textes, puis réinscrite dans une narration de création artistique, montre la souplesse avec laquelle Henry Bauchau pense les frontières entre les arts. Elle souligne la porosité qui existe dans son écriture entre les différentes traditions littéraires, iconographiques, antiques, biblique, orientales, etc. Si la scène de la fresque s'inspire de la *Genèse* et de sa compréhension influencée par le tableau de Delacroix pour Bauchau, il faut néanmoins rappeler que le combat présenté dans l'*incipit* est, d'abord et explicitement, celui d'Apollon contre Python. Or, cet affrontement a également été l'objet d'un autre tableau de Delacroix : *Apollon auréolé de Lumière contre le serpent Python*[23]. Il s'agira de voir comment cette seconde représentation picturale entre également dans l'équation de la construction des significations de cette fresque palimpseste. Un pan s'ouvre donc sur un dialogue qui ne sera pas seulement intertextuel mais intersémiotique.

Nous commencerons par analyser le combat de Python et d'Apollon dans l'*incipit* d'*Antigone,* en dialogue avec deux interlocuteurs antiques. La comparaison s'élargira ensuite. La première œuvre convoquée par le roman est l'Hymne « À Apollon pythien » (ΕΙΣ ΑΠΟΛΛΩΝΑ ΠΥΘΙΟΝ), daté de 580 av. J.-C. Ce récit est extrait de la compilation nommée *Hymnes homériques*, « transmise sous ce titre par une trentaine de manuscrits datant en général du XV^e^ siècle et présentant souvent d'autres textes tels les *Hymnes de Callimaque* ou les *Argonautiques orphiques* » (Calame 1994 : 392)[24]. Notre second interlocuteur sera *Les Métamorphoses*[25] d'Ovide, recueil qui date de l'an 1 ou 2 après J.-C. et narre les transformations de héros « en bêtes, en objets inanimés, parfois en forces de la nature » (*Encyclopédia universalis*). Si Paul-Augustin Deproost et Myriam Watthee-Delmotte (2004) ont montré la connaissance que Bauchau possède de l'œuvre d'Ovide (dialogue qui se noue plus précisément autour de la figure d'Orphée), il n'existe guère de "preuves" indiquant la même familiarité du

[22] Dans ce cas, la comparaison ne sera pas totalement différentielle, puisqu'elle ne traite pas véritablement les textes sur un pied d'égalité.
[23] Delacroix aurait travaillé à ces deux tableaux, conjointement, durant l'été 1851 (Bresc-Bautier 2004 : 188). Cela explique une certaine proximité thématique et justifie d'autant plus le parallèle entre ces deux combats.
[24] Claude Calame décrit ainsi l'ensemble de la collection : « Ce corpus comprenant trente-trois compositions de longueur très inégale (de 3 à 580 vers) semble avoir été constitué au V^e^ siècle de notre ère par Proclus, qui y aurait ajouté ses propres *Hymne*s. Au-delà de ce *terminus ante quem*, quelques indices fort tenus permettent de remonter jusqu'à l'époque classique ; ils conduisent à formuler l'hypothèse qu'un "manuel" édité à l'intention des rhapsodes récitant les poèmes homériques aurait déjà été en circulation au V^e^ siècle avant notre ère » (1994 : 392).
[25] Composé d'environ 25 fables, il s'agit d'« un long poème de douze mille vers, divisé en quinze livres, et relatant deux cent quarante-six histoires de métamorphoses » (*Encyclopedia Universalis*).

romancier face aux *Hymnes homériques*. Toutefois, -et à notre grande surprise-[26], c'est de ce premier texte grec plus ancien et moins connu dont on note le plus de traces. Plus discret, le poème ovidien n'intervient dans ce dialogue que de manière indirecte, en cela qu'il a servi de modèle au tableau de Delacroix.

2.1. Un sanctuaire rocheux aux échos polyphoniques

La séquence introductive de la narration se rapportant à la fresque fait signe vers un dialogue intertextuel et cela sur plusieurs plans. Certaines curiosités énonciatives apparaissent, phénomènes que l'on pourrait rapprocher des « agrammaticalité[s] »[27] décrites dans un sens large par Riffaterre. L'intertextualité « pour exister », note Sophie Rabau, « a besoin d'être reconnue comme telle par un lecteur [...] » (2002 : 161). Le texte en distille donc quelques indices. Le premier réside à notre sens dans le mode interrogatif qu'utilise Antigone auprès de Narsès à propos de la grotte : « Pourquoi ce temple est-il rouge ? » (10). La question qui débute la découverte de la caverne invite au récit, plus qu'à une explication rationnelle. Elle semble appeler une narration de type étiologique, chère à la pensée mythique et à sa manière de traiter la causalité d'une réalité par une histoire. La réponse de Narsès qui « explique que c'est une grotte » dans laquelle « [on] vien[t] implorer et honorer le dieu » met en scène une temporalité (« depuis les temps les plus reculés ») qui pourrait se référer à un passé héroïque ou mythique ; le récit de la mise en place d'un lieu de culte rappelle ensuite clairement la thématique explorée dans l'*Hymne à Apollon* et dans *les Métamorphoses*. Enfin, l'idée que « cet antre obscur a inspiré Clios » (10), renvoie méta-poétiquement à l'auteur, lui-même inspiré par l'*Hymne homérique*. Le rouge et le questionnement qu'il suscite chez l'héroïne, fonctionnent également comme témoins d'une possible intertextualité avec l'Hymne antique, puisqu'il s'agit d'un motif central dans celle-ci, comme nous souhaiterions le montrer.

Ce premier chapitre, *incipit* un peu particulier, correspond à ce que les

[26] La liste des ouvrages formant la bibliothèque de l'auteur, document fourni par le Fonds Henry Bauchau, si elle comporte *Les Métamorphoses* d'Ovide, ne recense, à notre connaissance, aucun exemplaire des *Hymnes homériques*. Toutefois, certains ouvrages que l'auteur continuait de posséder jusqu'à son décès ne figurent pas encore sur cette liste. Dans tous les cas, comme le note justement Riffaterre : « L'accident historique qu'est la perte de l'intertexte ne saurait entraîner l'arrêt du mécanisme intertextuel, par la simple raison que ce qui déclenche ce mécanisme, c'est la perception dans le texte de la *trace* de l'intertexte » (1981: 5).

[27] Riffaterre analyse les possibles traces laissées par l'intertextualité dans un texte. Ces dernières consistent « en des anomalies intratextuelles : une obscurité, par exemple, un tour de phrase inexplicable par le seul contexte, une faute par rapport à la norme que constitue l'idiolecte du texte. Ces anomalies, je les appellerai des agrammaticalités » (1981 : 5). Le linguiste précise : « Le terme ne doit pas s'entendre au sens étroit de faute de grammaire : il couvre aussi bien toute altération de n'importe lequel des systèmes du langage — morphologique, syntaxique, sémantique, sémiotique —. Ces agrammaticalités indiquent la présence latente, implicite, d'un corps étranger, qui est l'intertexte. Elles suffisent à provoquer chez le lecteur des réactions que l'identification de l'intertexte continuera et prolongera, mais qui au minimum se suffisent à elles-mêmes » (*idem)*.

théoriciens de la littérature ont appelé, vers la fin du XIX[e], l'*ekphrasis*, ce terme possédant, avant cela, déjà chez les Grecs, un sens plus général de description animée d'un objet ou d'un lieu. Dans le roman, le récit du combat entre Python et Apollon insiste sur le processus de réalisation de la fresque, ce qui l'éloigne d'une *ekphrasis* au sens classique qui présente habituellement un objet terminé. Chez l'écrivain, la démarche est particulière : « "C'est le trajet de la flèche qui compte et non la cible", enseigne l'art zen du tir à l'arc. Il est moins question chez Bauchau de l'autonomie de l'art telle qu'elle s'est peu à peu construite en Occident que de l'émergence de l'œuvre dans l'intense présent de sa naissance » (Caullier 2009 : 31-32). L'œuvre de Clios incarne l'idée d'une *energeia* avancée par Christof Schöch, l'*ekphrasis* devant se baser sur une certaine vivacité (*energeia* chez les Grecs, puis *evidentia* chez les Romains), censée transformer les lecteurs en témoins d'une scène de création. Celle-ci, dans le roman, s'exprime notamment par une expérience physique, sensorielle et dynamique du rouge[28].

> [Antigone] : J'ai aussitôt plaisir à le voir [le rouge], à le respirer, à sentir sa joie dans mes paumes. Je désire m'engager plus avant dans sa sonorité. Je suis dans un rouge en mouvement. Je le touche sur les parois merveilleusement polies, je marche sur lui quand il prend la forme de larges dalles. (10)

Dans cette perspective, la définition offerte par Barbarin Cassin du trope semble plus adéquate : « L'*ekphrasis* (sur *phrazo*, faire comprendre, expliquer et *ek* jusqu'au bout) est une mise en phrases qui épuise son objet, et désigne terminologiquement les descriptions, minutieuses et complètes, qu'on donne des œuvres d'art » (2003 : Entrée *ekphrasi*s, s.p.). Ce passage semble répondre à cet épuisement de l'objet par l'appréhension synesthésique qu'il mobilise, faisant appel à tous les sens (*voir, respirer, sentir dans mes paumes, sonorité* dans l'extrait cité ci-dessus). Dans son article, la philosophe indique encore : « L'*ekphrasis* se situe ainsi au plus loin de la métaphore, dont tout l'art, conformément à la doctrine de l'*ut pictura poesis*, consiste à mettre les choses *pro omatôn*, sous les yeux, pour en produire ainsi une nouvelle et originale connaissance [...] » (Cassin 2003 : Entrée *ekphrasi*s, s.p.). L'utilisation de cette figure chez Bauchau épouse néanmoins une forme particulière, dont la caractéristique n'est pas à proprement parler d'« épuiser » l'objet évoqué dans une seule description exhaustive, mais au contraire de multiplier les représentations plus ou moins détaillées de *plusieurs* objets (ou situations narratives) destinées à mettre à distance une réalité symbolique, de façon à la conjurer. Cette représentation

[28] Une conception chromatique qui peut être rapprochée de celle en cours dans l'Antiquité grecque, décrite en ces termes par Adeline Grand-Clément : « Les Grecs percevaient d'abord la couleur comme une surface, inséparable de son support, non comme une donnée abstraite. [...] La perception que les Grecs avaient des couleurs reposait sur une intimité avec d'autres sensations que nous considérons comme distinctes : lumière, éclat et chatoiement, mouvement et vibration, matière et texture, voire même odeurs ou sonorités. Leur sensibilité chromatique passait d'abord par le truchement du matériau. À leurs yeux, les couleurs étaient indissociables de leur support, objet en métal, tissu teint ou sculpture peinte, et de l'usage social qui en était fait » (2007 : 253).

diffractée sert à figurer, à la manière d'un kaléidoscope, la rivalité entre les deux frères, à nous la mettre *pro omatôn*. Elle se trouve exprimée parallèlement par divers moyens discursifs comme le récit de rêves et de visions de l'héroïne et le dédoublement du plan énonciatif à certains endroits. Il sera donc nécessaire dans un second temps de replacer cette première représentation, et en cela programmatique, dans la série qui la complète. L'écriture de Bauchau montre, à l'instar de Deleuze, que la répétition, loin d'être simple « alignement de régularités », n'est jamais « reproduction du même », mais bien « puissance de la différence » (Leclercq et Villani, 2003 : 297 ; Deleuze, 1964 : 63). L'analyse séquencée de chaque symbolisation permet de comprendre sous quelle modalité chacune d'entre elles répond aux autres sur un plan plus global, mais *aussi* de quelle façon la plupart répondent *localement* à des intertextes extérieurs, se créant leur propre réseau, en dehors du roman cette fois. Cette démarche critique correspond à l'exigence posée par Riffaterre d'une œuvre pensée comme un tout et selon laquelle « la connaissance de tous les faits et de la fin agit rétroactivement pour modifier notre perception originelle du texte » (Riffaterre, 1971 [1966] : 353). Selon John Hopkins, cette pratique critique s'appuie sur ce que Riffaterre circonscrira sous le terme de « rétrolecture », lors de laquelle « le lecteur s'aperçoit que tout un ensemble d'images [...] constituent en effet des variantes d'une seule proposition sous-jacente, qui les génère toutes »[29], ici, la volonté de représenter pour tenter de le dépasser le conflit fratricide (Hopkins 2005 : s. p.).

2.1.1. Dialogue croisé avec les *Hymnes homériques et les Métamorphoses d'Ovide*

La description du lieu de l'*incipit* va nous permettre de plonger dans ce tableau d'ouverture aux composantes dialogiques. La grotte du roman, « cachée parmi des rochers », avec ses « parois merveilleusement polies » (10) n'est pas sans évoquer « Pythô la rocheuse » (Πυθοῖ ἔνι πετρηέσσῃ, v. 212)[30] de l'Hymne homérique *À Apollon Pythien* et son « temple de pierre polie » (ξεστοῖσιω λάεσσιν, v. 121). Le lieu possède en outre, tout comme dans le texte grec, les contours d'un « temple » (p. 9 dans le roman, νηόν, v. 69 et v. 323), où « pêcheurs » et « bergers viennent implorer et honorer le dieu » (10)[31]. Enfin,

Fig. 1
Détail d'*Apollon vainqueur du serpent Python*

[29] La théorie de Riffaterre s'applique plus précisément dans ce cas à la lecture d'un poème. Il semble pourtant que dans un univers romanesque, lui-même né de la poésie comme celui de Bauchau, une telle interprétation devienne possible.
[30] Une expression que l'on trouve déjà dans l'*Illiade,* chant IX, vers 405.
[31] L'Apollon de l'*Hymne* (v. 213 et sq.) choisit également des navigateurs pour devenir les prêtres

l'évocation d'un lieu d'oracle *double* (« ici » [i.e Pythô] et à « Delphes » 16) recoupe les zones d'influence de l'Apollon antique, présenté successivement dans la compilation hymnique comme « delphien » (Δέλφειος, v. 317) et « pythien » (Πύτειον, v. 195). Le rapprochement avec l'intertexte hymnique permet de thématiser plus particulièrement la circonscription, par le récit liminaire, d'un lieu dont la fonction n'est plus seulement *initiatique,* comme les marais des *Métamorphoses* ou le gué de la *Genèse* qui abrite le combat de Jacob, mais devient aussi *cultuelle*. Chez Bauchau, Apollon n'est jamais nommé explicitement, contrairement à son adversaire Python. Il est présenté, tout au long du chapitre comme « le dieu » (10). Le substantif s'étoffe néanmoins au fil du passage et Apollon devient « le dieu nouveau » (12) puis « le dieu du soleil levant » (11). À cette ductilité anaphorique s'oppose la constance avec laquelle Python sera traité, après une première identification par le syntagme le « monstre » (16). Privé de nom, Apollon s'avère néanmoins reconnaissable par des attributs qui répondent aux épiclèses antiques. « L'archer céleste » ou « archer du ciel » du roman évoque l'ἑκάτηβόλ' (*archer*) utilisé à plusieurs reprises dans *l'Hymne homérique* (v. 44, v. 37, v. 61, v. 99) mais aussi dans *Les Métamorphoses* (« deus arcitens » *dieu à l'arc*). Les « armes [qui] brillent » (11) rappellent quant à elles le « glaive d'or » (χρυσαόρου) du vers 217 de l'*Hymne*. Autant d'indices qui semblent assurer au lecteur que sous les traits du dieu solaire romanesque se cache Apollon. Dans le roman, c'est l'identification explicite de Python qui, paradoxalement, permet de corroborer l'identité du dieu de lumière, ce qui ne demeure pas sans influence sur la perception des rapports de forces. Plus généralement, l'analogie entre Apollon et le soleil fait écho à celle en cours dès l'Antiquité, tout comme son rapprochement avec la luminosité. L'expression « il est entouré de lumière » (11) évoque l'épiclèse grec « brillant » (φοιβος v. 23, v. 76, v. 81, v. 116, v. 296) du musagète. L'évocation d'Apollon comme dieu solaire, qui s'est imposée dans la tradition antique et classique, se reflète parfaitement dans la représentation faite par Delacroix dans son tableau *Apollon vainqueur du serpent Python* (*fig. 1*).

Cette œuvre de Delacroix partage son motif avec la fresque inaugurale, elle s'en approche aussi par sa matérialité. D'une envergure de douze mètres, elle épouse « le cintre » de la Galerie d'Apollon, cette courbe supérieure de la voûte que le Louvre consacre au musagète. Elle prend la forme « d'un quadrilobe inégal » (OPPIC). Son support, contrairement au tableau du *Combat de Jacob et de l'Ange*, peint sur une surface plane, peut être rapproché de la « forme d'une demi-sphère qui s'allège en s'élançant vers le haut » (10) sur laquelle se déploie la fresque romanesque. Les éléments techniques de ce dialogue intermédiatique gagnent en importance, si l'on considère qu'ils répondent aux moyens artistiques assignés au héros romanesques et

---

de son sanctuaire. Il est présenté dans certaines traditions comme le dieu des bergers. L'*Iliade* s'en fait par exemple l'écho.

sont accessoirement “conformes” à la pratique de l’écrivain[32], lorsqu’il s’essaye aux arts plastiques. Des médias fortement ancrés dans la matière (fresque, bas-relief, souche d’arbre) sont favorisés face à des créations *ex nihilo* :

> La confrontation du corps à la matière dans la pratique de l’art n’est en effet qu’une confrontation à la réalité extérieure dont l’interaction engendre une (re)configuration du sujet comme corps et comme intériorité. L’œuvre qui en résulte est la jonction entre une part profonde de l’être, souvent blessée, que l’artiste n’arrive pas à exprimer, et le monde, “synthèse indissoluble” selon Sartre du “sujet ému et de l’objet émouvant”. (Dambean 2009 : 53)

« Penser ou faire ne suffit pas. Surgir », écrit Henry Bauchau dans la succession d’aphorismes, *Points d’être du peintre*, (« Inédits », *Revue Internationale* 2 : 13). Le choix médiatique d’une fresque, qu’il fasse ou non écho, du point de vue de la production au *Python* de Delacroix ou à la grotte de l’*Hymne homérique*, semble dans tous les cas signifiant d’un point de vue heuristique. Dans sa notion de surgissement, il se rapproche du chapitre « La vague » dans *Œdipe sur la route*[33]. Il peut également être allégoriquement et métapoétiquement rapproché de la structure en palimpseste du passage.

Rythme, sonorité et signifiance du rouge

À l'avant plan et dès l'*incipit* à qui elle donne son titre (*le temple rouge),* la teinte pourpre est omniprésente dans tout le passage. Ses effets chromatiques, *a priori* simplement contextuels, semblent pourtant les seuls éléments satisfaisants pour Antigone dans la première version de la peinture. Elle s'appuie sur sa réalisation pour expliquer à Clios, que « ce qui manque à la fresque est pourtant [déjà] présent dans le rouge émerveillé qui est un abri sûr et chaud, un repaire » (12). Elle dit encore : « Clios a fait un admirable travail mais dans des vérités froides qui ne répondent pas à l’insondable opacité du rouge qui ne cesse de m’exalter » (11). Or, dans « À l’Apollon pythien » se trouve déjà une telle insistance sur ce motif du rouge. *L'Hymne homérique* insiste, de manière récurrente, sur la *sanguinité* du monstre, qui « était une sanglante calamité » (ἐπει πέλε πῆμα δαφοινόν*,* v. 126). Le terme δαφοινόν[34] voulant dire à la fois, « rouge », « sanglant » et « taché de rouge ou de sang ». Le texte évoque

[32] Myriam Watthee-Delmotte a rappelé la place occupée par la peinture chez l’auteur : « Henry Bauchau n'a pas la prétention d'être un artisan de l'image. Tout au plus celle d'être “un homme qui aime la peinture”, comme les allusions au monde de l'art qui émaillent ses écrits intimes suffisaient à le prouver. Ainsi, pendant les années où il assume la direction de l'Institut Montesano, il se réserve personnellement l'enseignement de l'Histoire de l'art, et lorsque Henri Flammarion lui demande, en 1972, un livre pour sa collection de biographies, il lui propose Paul Cézanne (Watthee-Delmotte 2000 : 91). Pour une analyse de la place des arts plastiques dans le cycle thébain, voir le numéro 2 de la *Revue Internationale Henry Bauchau, Henry Bauchau et les arts* (2009).

[33] Ce passage a été abondamment commenté par la critique, notamment par Jacques Poirier (2003) ; María Teresa Lozano Sampedro (2009) ; Véronique Jago-Antoine (2003) et Laurianne Sable (2009).

[34] Cf dictionnaire grec-français par C. Alexandre, 24e édition À. Pillon.

ensuite, au vers 184, Python qui « exhala son sang » (φοινόν ἀποπνείουσ')[35]. Parallèlement, les appels au sacrifice prononcés par Apollon participent également à « colorer » le texte. Le dieu scande l'Hymne à plusieurs reprises d'un « ayez dans la main droite un couteau / pour égorger sans cesse des moutons victimes que vous aurez en abondance » (δεξιτερῇ μάλ ἕκαστος ἔχων ἐν χειρὶ μάχαιραν / σφάζειν αἰεὶ μῆλα v. 357-358) et appelle de ses vœux des « hécatombes sans taches » (τελήεσσας ἑκατόμβας (v.71, 81, 111, 188)[36]. L'image rejoint toute une tradition moins policée de représentations d'Apollon « le couteau à la main » -pour reprendre le titre de l'étude que Marcel Detienne consacre à ce sujet-, qui sera éclipsée par la « vision la plus traditionnelle de l'Apollon forgé au XIX[e] siècle par l'humanisme classique », bientôt relayé par « le national-socialisme germanique et le conservatisme des études classiques » (Detienne 2009 : IV). Enfin, le vers 21 de la traduction de Sophocle par Hölderlin, « Ismene : [...] du scheinst ein rotes Wort zu färben? », que Sophie Klimis propose de traduire par « Ta parole me teinte de rouge »[37], entre aussi en résonance avec la représentation d'un romancier qui affirme par ailleurs ressentir une « fraternité profonde » avec le poète allemand (*La grande muraille,* 2005 : 158). Dans la fresque, la performativité de cette parole rouge/sanglante, décrite comme potentiellement mortifère par Ismène, s'inverse ; c'est le rouge qui, en s'inscrivant dans une dynamique ekphrastique et synesthésique, devient langage agissant. Le recours à cette teinte fait par ailleurs écho, sur un autre plan, à diverses utilisations au sein de l'œuvre du romancier. La lecture symbolique associant rouge et sang, somme toute classique dans nos sociétés occidentales, rejoint celle menée dans l'*incipit* du roman. Il semble pourtant que ce soit son inversion qui offre chez Bauchau une étape supplémentaire dans ce parcours. Dans cette version, c'est bien l'échange de sang entre les protagonistes, symbolisé par l'ensemble du sanctuaire qui vivifiera et donnera un sens positif à la lutte. Tel un pacte appelé à sceller leur union, les deux combattants se retrouvent dès lors unis dans une *communion* initiatique, comme dans la symbolique chrétienne de l'eucharistie. Dans *l'Hymne homérique*, il y a échange, à l'image de celui sollicité dans un premier temps par Antigone insatisfaite de la fresque du roman : «· Ce n'est qu'un combat, Clios, il n'y a pas d'échange." / Cela semble désespérer Clios : "Un échange... un échange de quoi ?" / Je me risque : "Un échange de sang" » (13). Comme le fait remarquer Antigone, l'œuvre de Clios débute par une représentation dichotomique qui postule que le monstre Python n'aurait rien

[35] L'adjectif φοινόν signifie à la fois « rouge de sang » ou « qui verse le sang » ; il vient de substantif *phoinix* qui donne la pourpre, d'où vient la teinture de cette couleur. Cf dictionnaire grec-français par C. Alexandre, 24e édition À. Pillon.

[36] L'expression est elle-même tirée de l'*Iliade* pour qualifier le type de sacrifice promis à Apollon, I, v. 315. Cf Busine 2005 : 166)

[37] Philippe Lacoue-Labarthe propose quant à lui la traduction suivante de Hölderlin : « Tu sembles broyer un pourpre dessein » (Hölderlin, trad. Lacoue Labarthe 1998 : v. 21, 15). Nous remercions Sophie Klimis qui nous a rappelé ce célèbre vers et nous a indiqué la piste d'un dialogue entre le poète et le romancier. Nous avons pour notre part déjà relevé à plusieurs reprises la place d'Hölderlin dans le projet du romancier.

à apporter au lumineux Apollon. Le recours à une tradition plus archaïque du dieu musagète s'inscrit justement dans cette demande d'ajustement de la représentation.

Il est possible de voir dans l'*Hymne à Apollon* un écho important pour cet échange de sang. Réalisé en tant que tel dans une seconde étape du récit, il est déjà présupposé dans le traitement des rouges. Ce dernier offrirait un modèle à l'ensemble, selon l'intuition de l'héroïne. L'*Hymne à Apollon pythien*, s'il narre l'initiation du dieu, envisage néanmoins cette dernière en termes de victoire sur son prédécesseur Python, de qui il s'attribue le territoire. Cette victoire y est envisagée dans un cadre plus large, théogonique. L'affrontement entre l'ordre ancien (celui des puissances chtoniennes) et le nouveau (celui des Olympiens) reste latent dans l'*Hymne*. La victoire des seconds consommée, l'égalité n'est plus guère possible entre ces deux ordres. Comme dans la fresque, le recours à un plan énonciatif plus large, - il ne s'agit pas de se focaliser sur le motif seul représenté -, participe à l'ouverture des voies de la signification. Il passe ici par le traitement de la thématique du partage, traité non pas dans le premier plan du combat représenté mais dans l'arrière-plan hymnique. L'échange, évoqué à plusieurs reprises dans l'*Hymne*, suppose qu'il se passe entre deux membres d'une même nature[38].

Le texte de Bauchau va néanmoins plus loin, en attribuant aux combattant une valeur similaire en dignité, postulant leur équité, plutôt que leur stricte égalité. Il met au contraire l'accent sur la mutuelle transformation, qui n'aboutit pas à une victoire, mais plutôt à la métamorphose des deux combattants : « La force et la jeunesse du nouveau l'emportent, le soleil levant a fait reculer le monstre et ouvert un nouvel espace de lumière. Il ne l'a pas chassé ni vaincu, il ne pourrait plus le faire sans se brûler et Python ne peut plus espérer de revanche » (16). Python semble alors accéder au statut de divinité, au même titre qu'Apollon. Dans la (r)écriture moderne, la question de l'échange amène dans son sillage celle de l'importance du mélange des contraires. Cette dernière trouve un écho important dans *Les Métamorphoses*, où elle apparaît intimement rattachée à la figure de Python. Le poème ovidien, dans les vers qui précèdent le combat, atteste de la potentialité créatrice de la rencontre des contraires (*discors concordia fetibus apta est* ; « l'harmonie des contraires favorise les naissances »), dans un dialogue mené avec la philosophie atomiste (et plus précisément avec le *De natura rerum* de Lucrèce). Elle attribue également à ce

[38] Elles sont tantôt convoquées sous la bannière de la monstruosité comme Python et l'épouvantable Typhon déjà mentionnés ou de « la Chimère au nom odieux » (Χίμαιρα δυσώνυμος, v. 190), tantôt pour leur force de résistance face aux dieux olympiens. L'entraide ne devient possible entre Typhon et Python, ces deux fléaux, tout comme le partage du char l'est entre Apollon et Poséidon (οἱ δὲ ἄνακτι /εὔχονται, δίφρον δὲ θεοῦ τότε μοῖρα φυλάσσει, « on prie le Seigneur Poséidon / qui garde le char en partage » v. 59-60). Envisagé par Apollon, le partage du sanctuaire avec Telphouse n'échoue qu'à cause de la tromperie de la nymphe.

phénomène la paternité de Python[39] :

> quippe ubi temperiem sumpsere umorque calorque,
> concipiunt, et ab his oriuntur cuncta duobus,
> cumque sit ignis aquae pugnax, vapor umidus omnes
> res creat, et discors concordia fetibus apta est.
> (Ovide, *Métamorphoses*, I, v. 430-434)

> *Et de fait, quand humidité et chaleur s'équilibrent, il y a*
> *Fécondation et c'est d'elles deux que tout naît ;*
> *Car bien que le feu soit en lutte avec l'eau, un air chaud et humide*
> *Crée la vie et l'harmonie des contraires favorise les naissances.*

2.1.2. Dialogue chromatique : de l'*Hymne homérique* à Delacroix

Fig. 2
Delacroix, *Lutte avec l'Ange*

Le dialogue engagé par le roman avec l'épisode de Python contre Apollon dans l'*Hymne homérique* se poursuit dans l'iconographie de Delacroix. De la même façon, les couleurs de la fresque bauchalienne se rapprochent bien plus des teintes utilisées par Delacroix dans son *Python* que dans la *Lutte avec l'Ange* (fig. 2), même si le récit tend dans un second temps à uniformiser la dichotomie chromatique contrastée à laquelle elle souscrit tout d'abord. Comme celles mobilisées dans l'*Hymne homérique*, les teintes du tableau sont globalement plus chaudes que celles de la scène biblique qui convoquait principalement une gamme froide plus terne de vert feuille, de noirs, de beiges. L'auréole de lumière entourant Apollon attire le regard et illumine l'ensemble de la fresque, tout en faisant écho à l'encadrement doré qui l'entoure et plus largement à toute la Galerie que le Louvre consacre à Apollon. Une impression qui se

Fig. 5
Delacroix, *Apollon vainqueur du serpent Python*

[39] Comme dans ce passage, que nous citons *in extenso* : « Donc, lorsque la terre rendue boueuse par le récent déluge / se fut réchauffée sous l'effet puissant des rayons du soleil, / Elle donna le jour à d'innombrables espèces, tantôt reproduisant / des formes existantes, tantôt créant des prodiges nouveaux. /Et elle t'engendra aussi, certes sans le vouloir, Python énorme. *ergo ubi diluvio tellus lutulenta recenti / solibus aetheriis altoque recanduit aestu, /edidit innumeras species; partimque figuras/rettulit antiquas, partim nova monstra creavit./Illa quidem nollet, sed te quoque, maxime Python.* (Ovide, *Métamorphose*s, I, v. 435-438).

dégage de l'œuvre à propos de laquelle Odilon Redon dira :

> Qu'elle en est la grande expression, le trait principal. C'est la joie du grand jour opposée aux tristesses de la nuit et des ombres, et comme la joie d'un sentiment meilleur après l'angoisse. [...] L'attribut qui définit chaque dieu devient inutile, tant la couleur se charge de tout dire et d'exprimer juste.
> (Redon, *Journal*, 1878).

Le chromatisme plastique du tableau mythologique de Delacroix, plus éclatant que le ton sur ton de sa *Lutte*, rappelle l'*incipit* de manière plus marquée. Le plafond de Delacroix (*Fig. 3*) met en scène les trois coloris évoqués pour décrire le combat dans le roman : - le jaune qui auréole Apollon, - le rouge[40], décliné sous la forme de la chair rosée des personnages dénudés, de la pourpre éclatante de la robe des chevaux et des toges des personnages alentours. Le bleu prend ensuite le relais dans la partie inférieure de la fresque, assombrie par la présence de nuages turgescents qui saturent l'horizon et en font une partie clairement séparée du reste du tableau.

Fig. 4
Détail, *Apollon vainqueur du serpent Python*.

Dans le roman, la fin du passage marque encore, métapoétiquement cette fois, l'importance des couleurs, dans un questionnement similaire à celui qui débutait l'*incipit* mais qui touche désormais la signification à attribuer au bleu. La réponse fournie par Antigone prend alors un relief plus marqué, si se profile derrière elle le tableau de Delacroix :

> [Thésée] contemple la fresque et soudain :
> "Que veut nous dire ce bleu, que tu as fait apparaître sur le pelage du monstre ?"
> Jamais Clios n'a commenté un de ses tableaux, il répond : "Je l'ignore, la fresque avait besoin de bleu, je l'ai mis où il manquait."
> Thésée se tourne vers moi
> "Et toi, Antigone, que ressens-tu devant ce bleu?"
> Je suis surprise, je balbutie : "le bleu... le bleu du monstre, c'est la mer."[41] (18)

Fig. 7
Delacroix, *Saint-Georges combattant le dragon*, détail.

Le bleu est une teinte que Delacroix semble

[40] Le tableau de Gauguin, s'il met aussi à l'honneur un rouge-orangé qui sert de toile de fond à la lutte, de par l'uniformité de l'application de la teinte, ne nous semble pas apte à rendre compte de la performativité chromatique et linguistique du rouge tel que présenté dans l'*incipit* bauchalien.

[41] Une représentation inversée par rapport aux épopées homériques dans lesquelles, la mer au contraire « inquiète par sa teinte "pourpre" (πορφύρεος), "violette" (ἰόεις), "semblable au vin" (οἶνοψ) » (Adeline Grand-Clément 2007 : 229).

particulièrement affectionner dans la représentation du monstrueux que ce soit dans *Apollon contre Python* (fig. 4), ou *Saint-Georges combattant le dragon* (fig. 5)[42]. Les deux bêtes baignent (littéralement pour Python, métaphoriquement pour le dragon apocalyptique) dans une mare de bleu. Dans le roman, le parallélisme parfait entre les interrogations concernant l'emploi du rouge et du bleu, qui respectivement ouvrent et closent le passage, participe à la mise en exergue de ce choix chromatique, une fonction proche de l'agrammaticalité sémantique de Riffaterre. Le passage insiste à plusieurs reprises sur la nécessité de la justesse des couleurs : « Clios a fait un admirable travail mais dans des vérités froides qui ne répondent pas à l'insondable opacité du rouge qui ne cesse de m'exalter » (11). Ou, plus loin :

> Narsès me regarde, il a vu mon enthousiasme jusqu'ici et il est surpris de mon silence. Il me demande comment je trouve la fresque. Je suis atterrée de découvrir ma déception alors que j'aime tant ce que fait Clios quand il est inspiré par la danse et la générosité des couleurs. [...] Ce qui manque à la fresque est pourtant présent dans le rouge émerveillé [...].

Un dernier élément romanesque fait signe vers l'*Hymne homérique*. Il s'inscrit dans la dimension cultuelle assumée par le temple, dès lors la lutte terminée. Dans le récit antique, la seconde partie de l'*Hymn*e traite, après la mort du monstre, des soins de Phébus pour faire de l'endroit de l'exploit, un lieu de culte. Le dieu s'emploie à faire « venir des hommes pour être ses prêtres / et veiller à son culte dans Pythô la rocheuse » (ἀνθρώπους ὀργιόνας εἰσαγάγοιτο /οἵ θεραπεύσονται Πυθοι ἔνι πετρηέσση, v. 211-212). Or, chez Bauchau, une fois la fresque terminée, Antigone reçoit une proposition similaire, formulée par le roi d'Athènes, Thésée : « En arrivant près du seuil il me dit que de grands périls m'attendent à Thèbes. Il faut une prêtresse au temple rouge, une prêtresse inspirée et je suis celle dont il a besoin » (18). L'évocation de cette « prêtresse inspirée » dans ce contexte de culte apollonien fait évidemment signe vers la Pythie, cousine grecque de la Sibylle, ce personnage si cher à l'auteur[43].

Parallèlement à ces rapprochements qu'il est possible de tisser avec l'*Hymne*, le roman établit ses propres symboliques et systèmes de références chromatiques. L'analogie entre le destin de violence d'Antigone et de ses frères apparaît explicitement posée dans le premier chapitre par Clios : « En retournant à Thèbes tu

---

[42] Sous-titré *Persée délivrant Andromède, Saint-Michel terrassant le dragon*, huile sur toile marouflée sous la voûte, « traite ce sujet, repris de l'*Apocalypse* (12, 7), de façon conventionnelle » (Paroisse de Saint-Sulpice (2009), Saint-Sulpice, Lyon, Impression Fot, p. 38).

[43] Le roman précédent établissait déjà une comparaison avec la devineresse : « [Clios] est triomphant, jubilant et, lorsque Œdipe hurle de sa voix d'airain, il lui fait écho de toute la force de la sienne. Il se tourne vers [Antigone], il la contraint à regarder, à comprendre, à soutenir, elle aussi, de sa violence l'acte qui a eu lieu là. Elle ne peut résister à son regard et elle répond par ses clameurs à celles qu'Œdipe ou Zeus profèrent avec la mer. **Sibylle ou Pythie**, elle n'est plus qu'une voix qui arrache de son corps son cri le plus extrême tandis que lui ébranle la falaise, de ses outils divins et de l'inconcevable épaule » (Bauchau, *Œdipe sur la route*, 1990, 157) [Nous soulignons].

vas suivre, toi aussi, tout le chemin du rouge. Tu seras en grand danger, au centre de la guerre entre tes frères. Est-ce nécessaire, Antigone ? » (16). La teinte pourpre auréole d'ailleurs l'héroïne tout au long du roman : « [j]e sors de l'eau et K. survient avec un grand linge rouge [...]. Je suis surprise : / "Quelle belle couleur !" / Il me regarde gravement : / "C'est ta couleur maintenant... Clios me l'a dit." » (49). De même, Isabelle Renaud-Chamska mentionne le manteau rouge offert dans le dernier chapitre à Antigone « pour lui rendre la mort moins dure », et qui lui sert à la fois de « suaire [et de] drap nuptial » (2009 : 359).

Au verso de la couverture antérieure du troisième cahier manuscrit, l'écrivain met en place une mise en scène graphique qui renforce l'idée d'un parcours à la fois chromatico-graphique, initiatique et intertextuel de la fresque. Emilia Surmonte, la première, le relève en ces termes :

> Entre la photo de Delphes et le paysage marin, Bauchau a inséré des lignes dessinées au feutre [...]. Leur séquence et leur position me semblent intéressantes. Une ligne rouge est placée au centre de la page. Elle est suivie en bas par deux séries de lignes parallèles, chacune composée de 3 lignes : celles de gauche sont bleu clair, celles de droite, grises. Dans les deux séries, la longueur des lignes est décroissante. Le choix des trois couleurs pourrait être mis en relation avec les deux photos. Le rouge en amont pour l'« échange de sang » qu'Antigone demandera à Clios [...] ; sur le même plan (et avec la même importance et le même poids), le bleu pour le ciel et la mer, comme régions des profondeurs ; et finalement, le gris des montagnes et des nuages, comme rappel de la « grande muraille », de la « maison grises » ou des troupes allemandes dans *La Déchirure.* (2011 : 305)

2.2. Premier retournement symbolique de l'injustice originelle : nommer l'innommé

Néanmoins, remarque Véronique Jago-Antoine, la puissance de cette « symbolique des couleurs [...] échappe à la [seule] rationalité de l'intellect » ; elle tient « précisément aux ambivalences polysémiques qui alimentent la dynamique de ses contrastes » (2003 : 422). Le simple recours au signifié de la représentation, donnée pour une part par l'interprétation des personnages, demeure insuffisant. Dans l'*incipit*, la dénomination de Python, son identification, s'inscrit dans une volonté plus globale de l'œuvre bauchalienne d'apprivoiser l'effrayant, de « jeter un charme sur le monstre » comme l'indique cette citation que Bauchau aimait à emprunter à Jouve. Cette mise en avant du monstre va ici de pair avec son humanisation. Elle trouve son corollaire dans la disqualification relative d'Apollon. L'*incipit* de la fresque rouge atténue le caractère laudatif qu'on trouve dans les deux récits antiques convoqués. L'Hymne homérique s'adresse directement à Apollon auquel il se consacre, comme le montre l'adresse du titre (ΕΙΣ ΑΠΟΛΛΩΝΑ ΠΥΘΙΟΝ, « À Apollon Pythien ») puis l'expression au vocatif qui le débute (Ὦ ἄνα traduit par « O Apollon tout puissant »), tout comme enfin celle qui scande son ensemble : « Archer Apollon » (ἑκάτηβόλ'

Ἄπολλον, v. 44, v. 99, v. 296). Semblablement, le chapitre 9 des *Métamorphoses* considérait le dieu comme son protagoniste principal. Le roman traite au contraire la divinité olympienne avec distance, comme un simple personnage de fiction. Le dieu n'est plus *invoqué* mais simplement *évoqué*, la fonction pragmatique de l'Hymne ayant perdu sa force. La représentation d'Apollon s'inscrit désormais dans un combat dont il n'est plus le seul héros. Adoptant une fonction presque parabolique, cette *ekphrasis* s'inscrit, selon notre hypothèse, dans l'apparat métaphorique du combat fraternel décliné dans le roman.

Sous les traits de ces deux protagonistes se cachent les frères d'Antigone : Polynice derrière Apollon et Étéocle derrière Python. En atteste la dichotomie chromatique qui symbolise les deux frères tout au long du roman : « Étéocle est le futur. Le futur de la nuit, contre lequel les débris de lumière doivent lutter » (165). La représentation rejoint, dans son traitement de la paire gémellaire, une dynamique à l'œuvre dans la littérature occidentale :

> La tragédie identitaire se profile quand la source de différenciation s'accentue. Le récit des jumeaux commence là où leurs distinctions ne sont plus que des contraires. L'intérêt narratif se penche sur leur différence et sur ce qu'elles engendrent : soit ils s'unissent et connaissent le succès, soit ils rivalisent et entrent en guerre intestine. (Kovacshazy 2012 : 153)

Bauchau remodèle cette paire à sa main, l'explorant par le biais de symbolisations successives et grâce à la mise en place d'une dichotomie chromatique. Quand Antigone retrouve Polynice au camp nomade, on assiste par exemple à une explosion de lumière : « Je retrouve mon grand frère solaire, impérieux, souriant, celui que j'ai toujours connu » (150), au rire qualifié d' « éclatant » (261). Et plus loin : « À peine doré, il n'y a plus derrière nous qu'un nuage, le grand frère, son rire, son soleil, sa gloire aventurée sont engloutis dans la poussière » (166)[44]. Même l'environnement décrit, héliotrope, reflète cette impression : « [Le camp] a la forme d'une grande roue dont les rangées de tentes de couleurs vives sont les barreaux et la circonférence. Au centre, blanche et or, surmontée du disque solaire de Polynice, sa tente vers laquelle tout converge » (147). De même, son caractère épiphanique rappelle l'astre levant : « Si quelque trouble survenait, il lui suffisait [à Polynice] de paraître et tout s'apaisait » (*Journal* : 75), tout comme ses dispositions à la chaleur : « on aurait dit qu'il ne connaissait que l'été et, si son corps bien entraîné supportait tous les temps, son esprit ne vivait que les saisons ardentes » (119). Enfin, les armes brillantes et le « panache rouge » seront des signes de reconnaissance pour l'aîné sur le champ de bataille. Une comparaison qu'un autre intertexte antique établit déjà. Dans *Les Phéniciennes* d'Euripide, Antigone donne de

[44] Un autre jeu se superpose à ce premier effet de miroir inversant, celui qui rapproche les frères d'Œdipe ou de Jocaste : « Dans leur rivalité ils recomposent le couple parental » (Bauchau *Journal* 1999 : 105).

son frère Polynice, la description suivante :

> … ὁρῶ δέ πως
> μορφῆς τύπωμα στέρνα τ´ ἐξεικασμένα.
> ἀνεμώκεος εἴθε δρόμον νεφέλας
> ποσὶν ἐξανύσαιμι δι´ αἰθέρος
> πρὸς ἐμὸν ὁμογενέτορα, περὶ δ´ ὠλένας
> δέραι φιλτάταιβάλοιμεν χρόνωι,
> φυγάδα μέλεον. ὡς
> ὅπλοισι χρυσέοισιν ἐκπρεπής, γέρον,
> ἑώιοις ὅμοια φλεγέθων βολαῖς. (v. 161-169)
>
> Je vois une forme, une taille qui lui ressemblent. / Ah ! comme un nuage poussé par le vent, / à travers l'espace m'élançant vers lui, vers mon frère, entourer de mes bras son cou chéri, / après si longtemps que dure son triste exil ! Vois qu'il est beau dans son armure d'or, / aussi rayonnant que les feux du soleil.

Le romancier reprend également à son compte le substantif « besogneux » (selon la traduction que donne Marie Delcourt de πένης, « pauvre indigent, qui travaille pour vivre »). Alors que, dans la tragédie, Polynice l'utilise, l'appliquant indirectement à lui-même pour expliquer que c'est pour reconquérir la couronne et la richesse qu'il « amène des soldats si nombreux » (ἀγὼ μεθήκω δεῦρο μυρίαν ἄγων / λόγχην· *Phéniciennes*, v. 441-442), insistant sur le fait qu'un « seigneur besogneux est moins que rien » (πένης γὰρ οὐδεν ἐυγενὴς ἀνήρ ; v. 442). Bauchau fait justement appel à la traduction de ce terme, à la sonorité désuète en français, pour qualifier l'autre frère, celui qui n'est pas roi « par nature » mais « par l'effort constant » (66). Étéocle le reconnaît : « Polynice a du génie, je ne suis qu'un besogneux du pouvoir » (169). Le romancier inverse le mérite que s'attribuait l'aîné chez le tragique, lequel, exilé devait reconquérir sa gloire : [Étéocle] : « C'est parce que Polynice est si admirablement, si stupidement solaire que j'ai dû m'opposer à lui et le combattre avec mes armes, celles de la nuit et celles de l'or que j'ai fait affluer à Thèbes » (66). La fresque, en tant que première scène d'importance, appelle donc la réhabilitation du monstre avec qui Étéocle partage une longue chevelure argentée, alors que celle de son frère est dorée comme l'auréole apollinienne. Étéocle, l'« enfant de la nuit » y est appelé, tout comme son avatar chtonien, à sortir de « l'ombre de son frère », Polynice, désigné comme l'« enfant de la lumière » (121 ; 110 ; 121). Celui que l'on ne préfère pas au premier abord doit « besogner » pour se faire aimer et faire reconnaître ses mérites ainsi que l'injustice maternelle subie, une prise de conscience permise notamment par la matérialisation de la double figure de Jocaste dans les statues. L'énonciation pare le second frère d'une autre symbolique lumineuse, nocturne et lunaire, ce que ne fait aucun autre intertexte. Le texte semble indiquer la voie à suivre sur le chemin d'une réconciliation possible qui passe par la reconnaissance d'Étéocle.

La fresque bauchalienne est la première symbolisation dans laquelle les deux frères apparaissent en présence et en égalité. Elle aurait pour vocation de pallier, de corriger la visibilité exacerbée de Polynice. En dévalorisant Apollon (avatar de Polynice) et en ne le désignant plus que par ses attributs, elle inverse dès lors le geste

de Jocaste qui ne nommait initialement que lui. Ismène rapporte les paroles maternelles qu'elle tient du récit de la servante Eudoxia et dans lesquelles Jocaste avoue : avec Œdipe, ils « n'avaient attendu et préparé en eux que la naissance de Polynice » (109). Elle déclare pendant sa grossesse : « je suis heureuse, peut-être que c'est mon bonheur qui parle à l'enfant. Son nom est Polynice » (106)[45]. Ces éléments répondent à l'idée soutenue par Sophie Klimis sur le lien indirect mais actif de Jocaste dans le destin malheureux de tous ses enfants, déjà chez Sophocle[46]. Retravaillée par le roman, la faute symboliquement mortifère de Jocaste demeure. Toutefois, elle ne repose plus ni sur l'inceste sur lequel Bauchau n'insiste guère, ni sur la condamnation à mort du nouveau né Œdipe. Celle-ci prend son origine dans ce déséquilibre d'attention et de reconnaissance à l'égard des fils. Elle provoquera chez eux une blessure narcissique qui les conduira à s'entre-tuer. Dans cette optique de renversement d'une injustice, mise à l'écart primordiale, la portée symbolique de la fresque nécessite un ajustement dans la manière dont est représenté le combat de Python et d'Apollon dans les intertextes convoqués. La prise de distance par rapport à Apollon, ainsi que la dénomination du seul Python, en est le premier jalon. L'*incipit* met donc en place un rééquilibrage énonciatif donnant une plus grande importance au protagoniste minoré dans les intertextes précédents. Le procédé est censé agir sur la symbolisation conflictuelle qui s'annonce par la suite entre les frères du roman.

Représentation d'un combat en oscillation

Il est intéressant de rapprocher cela de l'oscillation dans le choix des tableaux qui accompagnent l'écriture. Du point de vue de la charpente intertextuelle, le recours au combat entre Apollon et Python se voit en quelque sorte infléchi par la nuance apportée sur d'autres points dans la mise en miroir avec la lutte entre Jacob et l'Ange. D'une manière analogue, le Cahier 1, qui contient la première partie du manuscrit du roman, s'ouvre sur le tableau de Gauguin, alors que la seconde se ferme

[45] Faire commencer cette injustice *in utero* évoque le « syndrome de Rebecca » décrit par le psychologue de l'enfance René Zazzo, comme la compétitivité existante entre des jumeaux, qui s'inspire du récit de la *Genèse* (XXV : 19-28). Dans celui-ci, la femme d'Isaac rapporte qu'enceinte de jumeaux, « les enfants s'entre-poussaient dans son sein ; » (verset 22). Dans le cahier manuscrit d'Antigone de Bauchau, la page intérieure du carnet est ornée d'un collage d'un détail du tableau de Nicolas Poussin, Elizier et Rebecca. Toutefois, le collage se centre sur un détail, le visage d'une jeune femme, vraisemblablement une servante de Rebecca, à genoux. Voir sur ce dernier point les hypothèses explicatives d'Emilia Surmonte (2011 : 288-289).

[46] Nicole Loraux a montré la parenté tragique qui unit Antigone à sa mère et de quelle manière cela transparaît dans son choix d'une mort par étranglement (1985 : 31-60). Sophie Klimis a également mis en avant (nous nous y référons plus en détail ailleurs) l'aspect réparateur de l'action d'Antigone face à Polynice, censée pallier le rôle joué par Jocaste à l'encontre d'Œdipe (2004 : 86-101). D'une manière plus générale, à propos de l'ensemble de la fratrie labdacide, la philosophe relève également le tissage d'un réseau de représentations de mauvaises mères, dans lequel Jocaste s'inscrit chez Sophocle. Le personnage mythologique de Niobé est tout d'abord évoqué, en tant que « figure paradigmatique de la mère mortifère, puisque sa vantardise a conduit sa progéniture à être décimée par les flèches d'Apollon » (2004, 100-101, Voir également, Alaux 2004). Vient ensuite Phinée, marâtre qui, dans un geste qui rappelle celui d'Œdipe, crève les yeux de ses fils (Klimis 2004, 101).

quant à elle sur *La Lutte* de Delacroix[47]. À ce même motif représenté, correspond des perspectives différentes. Celles-ci inspirent, successivement, le romancier dans la conception de son récit. Ce dialogue intersémiotique avec plusieurs interlocuteurs nécessite une vision très libre, qui dépasse bien évidemment celle de l'emprunt ou de l'imitation. Ces images, portées et mûries dans l'imaginaire de l'écrivain, peuvent alors devenir fertiles dans son univers. Chez le romancier, elles établissent avec le texte, comme l'a bien montré Laurianne Sable, des « rapports *in absentia*, qui se nouent ici selon des modalités spécifiques : l'œuvre décrite dans le texte fait clairement signe vers son modèle, mais celui-ci fait l'objet d'une réappropriation assumée de la part de l'écrivain » (2009 : 59). Selon la terminologie que la chercheuse emprunte à Bernard Vouilloux, ces rapports *in absentia*, « qui caractérisent tous les autres modes de relations [que les relations *in praesentia*] (référence ou allusion, description, analogie thématique, homologie structurale, connotation...), sont définis par le statut virtuel du texte (mise en image d'un texte-source) ou de l'image (description d'un tableau) » (Vouilloux, cité par Sable 2009 : 59).

Dans ce cas précis, la question du dialogue intersémiotique se dédouble, puisque les différents plans du texte s'organisent différemment dans leur utilisation de l'image. L'*incipit* recourt de manière détournée à diverses représentations picturales de la *Lutte avec l'Ange* et du *Combat d'Apollon*, auxquelles se mêlent des évocations textuelles (*Genèse, Hymnes homériques, Métamorphoses*). Le texte publié en garde des traces mais ces dernières s'avèrent tenues, comme cachées derrière la nouvelle cohérence du texte. Le dialogue se noue alors de manière subtile *in absentia*. Si on se place du côté de la production, il devient cette fois possible d'observer la place tenue de manière plus concrète par l'image dans l'imaginaire de l'écrivain. Les Journaux soulignent l'importance de l'art dans le processus de création et permettent d'affirmer la place prise par certaines œuvres comme le *Combat de Jacob et de l'Ange* de Delacroix, abondamment commentée par la critique. À un autre niveau qui concerne plus directement notre recherche, les manuscrits du roman, dans ses premières versions du moins, partent et intègrent des images collées, relativement abondantes. Dans les cahiers, se noue cette fois un rapport *in praesentia* entre texte et image. Sorte d'ornementation symbolique, ces images semblent à la fois féconder et répondre à l'imaginaire de l'écrivain, suivant une logique d'associations, qui, si elles ne sont pas totalement libres, restent difficiles à décrypter pour le lecteur. Il ne serait donc pas pertinent ici de parler d'« iconotexte », que l'on suive la définition fournie par Michael Nerlich d'une logique qui met en place « une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative »

[47] L'observation sur les cahiers a déjà été faite par Emilia Surmonte. Celle-ci précise : « La troisième et la quatrième version d'*Antigone* sont tapuscrites. Seul le texte narratif y est présent, avec des notes de corrections » (Surmonte 2011 : 285).

(1990 : 268) ou celle plus nuancée d'Alain Montandon. À l'exception des deux illustrations liminaires, sur laquelle nous reviendrons, la solidarité entre images et texte semble lâche et leur lien intersémiotique, demeure le plus souvent mystérieux aux yeux du lecteur. Les travaux qui se réfèrent à cet état du texte sont rares, ceux qui se risquent à une interprétation de ce dialogue intersémiotique[48] plus encore.

Dans ces cahiers, se déroule la constitution d'un imaginaire cognitif de travail, Henry Bauchau ouvrant en quelque sorte les portes de son atelier spirituel. Emilia Surmonte les décrit comme un « chantier » :

> La rédaction et les corrections font alterner réflexion, notation instantanée et divagation, mais comportent aussi des compléments visuels (voire visionnaires) qui déclinent, sur un autre mode, l'imaginaire symbolique que les mots s'efforcent de représenter avec les moyens qui leur sont propres. (Surmonte 2011 : 278-279).

Si au niveau du texte édité, la plupart de ces images semblent se dissoudre dans le texte et l'infini de sa stratification polysémique, deux d'entre elles demeurent, à la manière discrète d'un calque. Il s'agit d'illustrations liminaires (Delacroix et Gauguin) qui ouvrent respectivement les deux premiers Cahiers manuscrits, comme déjà mentionné. Ces images ne fournissent pas la tonalité de l'ensemble du roman, comme pourrait le faire une image de couverture mais agissent plutôt comme une armure musicale[49].

Fig. 8
Gauguin, *Vision après sermon.*

Dans le cas de *La Lutte avec l'Ange* de Delacroix[50], Emilia Surmonte apporte à la question d'une prédominance illustrative en variations, différents éléments de réponses. Elle montre les possibles accointances entre le texte, ses différents états et chaque tableau. À cette première lecture, nous ajouterons l'hypothèse selon laquelle le récit édité

[48] Emilia Surmonte y consacre un chapitre dans lequel elle fournit plusieurs propositions de sens (2011 : 278-290 ; 293-328). Parmi celles qui nous paraissent les plus pertinentes, citons le lien entre le traitement de la lumière et son surgissement dans l'obscurité dans le tableau de Van Gogh, *Terrasse de café, la nuit* (cahier 2), signalons encore la présence du théâtre d'Epidaure extrait des photos de vacances en Grèce de Laure (cahier 1) à mettre en lien avec la mise en abyme finale du roman et enfin les cartes postales de Delphes en rapport avec le sanctuaire d'Apollon (cahier 3). D'autres hypothèses, bien qu'intéressantes, restent, à notre goût, trop éloignées du roman-même, quoique l'analyse mette ingénieusement de l'avant des « thèmes chers à Bauchau », comme la représentation du féminin dans une statue tribale aux formes pleines sans jamais qu'elle soit rapprochée de la figure de Jocaste. Emilia Surmonte relève également la symbolique des couleurs des couvertures, expression de la « palette herméneutique » de l'écrivain (2011 : 281), une idée intéressante qui aurait gagné en cohérence, si elle avait été accompagnée d'une mise en lien plus serré avec ce qui s'opère dans le roman.

[49] L'analogie nous a été suggérée par Sophie Klimis.

[50] Comme le reste de la critique, Emilia Surmonte ne mentionne jamais le tableau que le peintre consacre à Apollon et Python. Mentionnant le texte de l'*Hymne homérique*, elle n'établit pas non plus de lien intertextuel avec l'*incipit*.

conserve des éléments de chacune des représentations. Il garde aussi la trace de l'oscillation qui le mène de l'une à l'autre, notamment dans le déploiement énonciatif en plusieurs temps du passage : première fresque de Clios puis seconde version sous l'impulsion et les conseils d'Antigone. Dans le tableau de Gauguin (*Fig. 6*), privilégié dans la première version manuscrite, Surmonte relève l'« élargissement » et la « pluralité de références symboliques », lesquelles « semblent correspondre parfaitement à celles que Bauchau met en scène dans ses œuvres » (Surmonte 2011 : 285). Elle note :

> Si l'on trouve des éléments de renvoi exotique dans le tableau de Delacroix (sur la marge de droite, des combattants d'origine occidentale et mauresque s'éloignent sur des chevaux et des chamois), dans celui de Gauguin, ils sont « francisé » et se trouvent dans une position de premier plan. Des femmes aux coiffes traditionnelles (et un moine sur la marge de droite) sont en prière, les yeux baissés. Leur robe est sombre et leur coiffe blanche (le blanc est très évident), elles regardent au-delà d'une branche d'arbre -qui pourrait bien être un chêne- un Ange aux ailes jaunes habillés en bleu qui soumet un homme habillé en noir (par ses vêtement et sa coiffure, l'homme ressemble à un moine). [...] Tradition populaire (les femmes), tradition religieuse (la lutte de Jacob avec l'Ange) et tradition orientale (l'arbre) se trouvent ainsi réunies dans ce tableau.

Par la suite, Surmonte complète la liste d'éléments proches de « l'univers intellectuel et émotionnel de Bauchau » : « Dans ce tableau, sur la gauche, un taureau détourne la tête de la scène. Le fond de cette scène est rouge. Toute une symbolique bauchalienne y est donc bien présente : la lutte, le taureau, l'arbre, la religion mais aussi les couleurs du soleil et de la nuit, de la lumière et de l'ombre » (2011 : 285). L'analyse de plusieurs épisodes de lutte du cycle thébain, qu'avait menée Myriam Watthee-Delmotte dans *Parcours d'Henry Bauchau*, avait également souligné l'importance de « la présence d'un tiers spectateur ou écoutant qui doit s'impliquer pour garantir le sens » (2001 : 92)[51]. Antigone, et dans une certaine mesure Narsès, endossent un rôle similaire par rapport à la fresque de l'*incipit*, une scénographie que l'on retrouve chez Gauguin, où les spectatrices occupent à la fois le premier plan et la majorité de l'espace.

Pourtant, comme le note très justement Emilia Surmonte, le tableau de Delacroix, finalement adopté pour clore la seconde version manuscrite, présente une dynamique symbolique plus proche du récit bauchalien. La critique pose l'hypothèse selon laquelle « la position occupée par les deux tableaux dans les manuscrits d'Antigone [pourrait] être mise en relation avec le parcours d'écriture réalisé dans et par ce roman » (2011 : 285-286). Selon nous, il s'avère en outre judicieux de préciser les marques énonciatives de cette préférence, accordée successivement à l'une (Gauguin), puis à l'autre de ces représentations (Delacroix). Dans ce travail de symbolisation, le tableau de Gauguin, s'avère utile à l'auteur dans sa figuration du

[51] C'est en référence à cette analyse qu'il faudra comprendre le titre suivant : « Une logique du tiers inclus ».

tiers spectateur qui donne un sens à la lutte. Myriam Watthee-Delmotte rapproche *La lutte avec l'Ange* d'autres scènes de combat chez l'écrivain : Œdipe contre le Minotaure, Clios contre Œdipe dans *Œdipe sur la route*, l'intervention de Granpé dans le combat final dans le *Régiment noir*. Les parallèles sont établis au motif de la présence d'un tiers nécessaire, observateur de la lutte et sur lequel bien souvent, la violence finit par se canaliser. Dans une certaine mesure, cette médiatisation et ses effets entrent aussi en résonance avec le rôle du chœur tragique comme figure-relais du spectateur.

Comme dans la première version de la fresque de Clios, le combat n'atteint toutefois pas le stade de l'échange puisqu'il sanctionne la victoire d'un protagoniste sur l'autre. Au contraire, dans le tableau de Delacroix, les deux combattants semblent à égalité et leur combat demeure sans vainqueur : « Gauguin fige donc la représentation de la lutte au moment où Jacob apparaît vaincu tandis que Delacroix insiste sur l'égalité des deux forces qui s'opposent » (Surmonte 2011 : 286). De là, naît pour l'auteur, la nécessité d'un recours à plusieurs représentations avec lesquelles dialoguer pour créer sa propre symbolisation comme « en oscillation ». Le dialogue intertextuel multiple s'opère selon un même mouvement. Le dialogue engagé avec l'*Hymne homérique* et le combat de Python permet de conserver cette étrangeté monstrueuse, absente du récit biblique. Le détour par le combat entre Jacob et l'Ange amoindrit quant à lui l'écart entre les protagonistes, la distance entre l'homme et l'Ange -n'en déplaise à Pascal- demeurant moindre que celle qui sépare le dieu solaire du monstre. D'autres éléments narratifs et textuels travaillent à ce rapprochement des protagonistes et participent à déplacer le sens du combat.

2.3. Second retournement : de la prodigiosité effrayante à l'humanité d'un monstre

Ces inflexions dans la représentation de la lutte liminaire vont de pair avec une reconfiguration des intertextes anciens. Les deux récits antiques présentent tous deux Python comme un reptile, sous la forme d'un *serpent* chez Ovide (*serpens* v. 439 et 447) et d'un *dragon femelle* (δράκαιναν v. 122) dans *l'Hymne à Apollon*. Dans les deux textes, bien que sous des modalités différentes, Python est d'abord exposé sous l'angle de sa prodigiosité[52]. La suite des *Métamorphoses* rendra ce caractère hors-norme monstrueux, comme le permettait déjà de le pressentir l'ambiguïté du terme latin utilisé auparavant, *monstrum*, celui que l'on montre et par extension le *monstre*. Python dans les textes antiques, tout comme dans le tableau de Delacroix, apparaît

[52] *L'Hymne à Apollon* le décrit par exemple comme une « énorme bête sauvage bien nourrie » (ζατρεφέα μεγάλην, τέρας ἄργιον v. 124). Ovide, quant à lui, invoque « Python énorme » (*maxime Python* v. 438), ce « serpent encore inconnu des nouvelles générations » (*populisque novis, incognita serpens* v. 438), pour enfin le classer au rang « des prodiges nouveaux » (*nova monstra*).

donc essentiellement négativement[53]. Sa dangerosité est encore renforcée par le rapprochement opéré avec « l'épouvantable, l'horrible Typhon » (δεινόν τ' ἀργαλέον τε Τυφάνονα, v. 128), autre « fléau des mortels » (πῆμα βροτοῖσιω, v.128 ; v. 174). Dans un récit secondaire de l'Hymne, Héra confie son fils Typhon à Python afin qu'il l'élève, donnant « ce fléau à l'autre fléau qui le reçut » (δῶκεν ἔπειτα φέρουσα κακῳ κακόν, ἡ δ ὑπέδεκτο v.176). L'utilisation conjointe dans la proposition du terme κακόν (littéralement, *le mauvais, la chose mauvaise*) pour qualifier à la fois Typhon et Python, les désigne dans une monstruosité partagée, tout comme leur propension à faire le malheur des hommes. Toutefois, l'ambiguïté intrinsèque du qualificatif δεινόν, signifiant « à la fois terrifiant et extraordinaire » met de l'avant la potentialité de ces figures chtoniennes. Leur réinscription dans un nouveau contexte permet une seconde lecture dans laquelle l'homme, de par la profondeur mystérieuse de son inconscient notamment, devient lui-même terrifiant et extraordinaire à lui-même. Or, pour en arriver à cette nouvelle compréhension, l'œuvre moderne devra opérer une (re)configuration de la représentation antique. Le Python des *Hymnes* demeure du côté du prodige, de l'ordre monstrueux qui appartient au passé et cela en dépit de l'influence que sa rencontre aura eue sur le dieu. Comme Typhon, Python, « causait beaucoup de mal aux illustres tribus humaines. Il ne cessait d'apporter la mort à tous ceux qu'il rencontrait [.] » (ἥ κακά πόλλ ἔρδεσκε κατά κλυτά φῦλ ἀνθρώπων. / Ὅς τῇ γι'ἀντιάσειε, φέρεσκέ μιν αἴσιμον ἠμαρ, v. 177-178)[54]. La perception du serpent dans *les Métamorphoses* ne semble guère plus flatteuse. S'adressant directement à Python, le narrateur ovidien avance : « Tu étais [la] terreur [des hommes] tant tu tenais de place sur les montagnes » (*terror eras : tantum spatii de monte tenebas,* v. 440)[55]. La mort du monstre marque le *climax* de cette description effrayante : « le venin [sortant] de ces funestes blessures » (*per vulnera nigra veneno* v. 444). Elle appelle l'acharnement du dieu pour venir au bout de la bête. Apollon doit user de « mille traits -y vidant presque son carquois- » (*mille gravem telis exhausta paene pharetra* v. 443). Au moment de l'agonie de ce monstre « au ventre gonflé de venin » *(qui modo pestifero tot jugera ventre prementem* v. 459*)*, c'est l'insistance sur ce même « venin [sortant] de ces funestes blessures » (*per vulnera nigra veneno* v. 444) qui ressort. La représentation étaye l'image *reptilienne* de Python. Le venin (successivement *veneno* et *pestifero*) et par métonymie, la bête, semblent n'être perçus que dans leur

[53] Conséquence de cette représentation monstrueuse, l'*Hymne* le décrit comme « nuisible aux hommes et à leurs moutons » (ἀνθρῳποθσ ἔρδεσκεω χθοντί, πολλὰ μέν αὐτοὺς, / πολλά δέ μῆλα ταναὺποδ' v. 125-126).

[54] Le récit de sa mort peint une réalité similaire : « la bête haletante se roulait sur place, / un sifflement prodigieux, indicible, s'éleva et, par la forêt, / çà et là, elle se tordait de toutes ses forces [...] » (κεῖτο μέγ΄ἀσθμαίνουσα, κυλινδομένη κατὰ χῶρον. / Θεπεσίη δ΄ἐνοπὴ γένετ΄ἄσπετος, ἡ δὲ καθ΄ ὕλην/ πυκνὰ μάλ΄ἔνθα καί ἔνθα ΄λὶσσετο, [...] ; v. 181-183).

[55] Dans le chant suivant, consacré à Daphé, Python apparaît encore comme : une « bête féroce » (*ferae*), « un ennemi » (*hosti*) au « ventre gonflé de venin qui sévissait sur tant d'hectares » (*Qui dare certa ferae, dare vulnera possumus hosti, / Qui modo pestifero tot jugera ventre prementem / Stravimus innumeris tumidum Pythona sagittis* v. 459-460).

dimension mortifère et négative. Ce combat d'Apollon avec le serpent, tel que décrit chez Ovide, a inspiré Delacroix dans son tableau *Apollon vainqueur du serpent Python*[56]. Ce dernier montre un reptile transpercé de flèches, sa blessure suintant, une image qui correspond à celle qu'utilisera le romancier dans un premier temps pour son combat : « Python a été transpercé de plusieurs flèches et l'une d'elles est encore enfoncée dans la chair » (10). La potentielle dangerosité de ce dernier a néanmoins disparu et il ne reste que son caractère de bête traquée et blessée. La victoire d'Apollon qualifiée dans un premier temps de « certaine » va appeler un rééquilibrage des forces.

2.3.1. Anthropomorphisation du monstre et ombre du Minotaure : échos intratextuels

La représentation antique que semble, dans les grandes lignes, suivre le Python de Delacroix, contraste avec l'anthropomorphisation réhabilitante du monstre opérée chez Bauchau. Sa représentation s'éloigne de ses versions reptiliennes antérieures, qui, prises dans une logique laudative d'Apollon, ne permettaient guère l'identification empathique du spectateur avec la bête combattue. Le texte moderne trace au contraire les contours d'une créature mêlant caractéristiques humaines (chevelure blanche, corps massif, sang, vieillesse ; 11 ; 14) et animales (pelage, cornes, encolure, poil gris ; 11). Le regard porté sur l'un ou l'autre élément corporel se modifie d'ailleurs au gré du récit, ainsi la « chevelure blanche » peut ensuite devenir « crinière effrayante » (11). Par son caractère bipède et la forme d'égalité que son positionnement face au dieu solaire présuppose, le Python du roman rejoint le combat biblique de Jacob et de l'Ange. S'il s'agit toujours d'un monstre, sa représentation comporte désormais une dimension humaine visible au premier coup d'œil.

La description de la fresque en tant que combat trouve des échos dans l'œuvre de Bauchau et fait de Python un lointain cousin du Minotaure. Ce dernier apparaît notamment dans *Le Labyrinthe* (chap. VII d'*Œdipe sur la route*) et à plusieurs reprises dans *l'Enfant bleu*. Dans ces occurrences, abordées ici seulement de manière périphérique, on remarque que le Minotaure possède *conjointement* ou *alternativement* des caractéristiques animales et humaine, comme le monstre de la fresque. Dans *Œdipe sur la route,* il devient « bête » sauvage dont le corps est « couvert d'une robe et

[56] Le *Journal* de Delacroix (cité dans ses propres journaux par le romancier *La grande muraille* 2005 : 159 ; *Les années difficiles* 2009b : 31 ; *Journal d'Antigone* 1999a : 307) atteste de l'inspiration fournie par le poème d'Ovide. Celle-ci est appelée de ses vœux par Le Brun (Bresc-Bautier 2004 : 182) au moment de la commande à Delacroix. Chez le peintre, on observe également l'influence d'une strate chrétienne. On peut en effet penser aux similitudes entre la fresque et la scène biblique de la lutte de Saint-Georges contre le dragon, également représentée par le peintre. Par ailleurs, Bauchau ne peut ignorer l'existence de cette seconde œuvre, qui forme le plafond de la chapelle des Anges dans laquelle se trouve *Le combat de Jacob et de l'Ange* à l'Eglise parisienne de Saint-Sulpice.

d'une crinière comme celles d'un cheval ». Alors qu'Œdipe le combat, il se croit « à certains moments lié, agrippé à un corps d'homme ou de femme » mais le plus souvent « succomb[e] sous la masse énorme d'un animal » (*Œdipe*, 158). De la même façon, le Minotaure dessiné par Orion dans *L'Enfant bleu* possède « un corps d'homme curieusement rosé » mais reste néanmoins affublé de sabots de taureau « au bout de ses jambes et, chose affreuse de ses bras » (*L'Enfant bleu*, 60). Dans *L'Enfant bleu* la constatation de la thérapeute face au dessin d'Orion dévoile ce qui est sous-jacent dans la convocation du Minotaure chez Bauchau : « Si c'est Orion qui travaille et se débat le plus, nous devons affronter ensemble le monstrueux. Qu'est-ce qui est monstrueux ? Le Minotaure ou la domination en nous de l'homme sur l'animal, avec ses impérieuses limitations ? » (*L'Enfant bleu*, 61). L'ensemble de l'œuvre de l'écrivain pose la possibilité d'une lecture à un autre niveau qui s'établit grâce aux liens interprétatifs tissés dans ses Journaux : « Un héros persiste dans notre époque : l'Inconscient. Si nous acceptons de lutter avec lui, c'est la lutte avec l'Ange. On en sort fertile, renforcé mais blessé, comme Jacob-Israël » (*Journal* : 120). Cette vision d'une lutte avec soi-même répond d'ailleurs à la lecture chrétienne qui peut être faite de l'épisode biblique :

> Le contraste de la sérénité de l'Ange avec les efforts désordonnés de l'homme qui ne veut pas se soumettre souligne que dans le combat intérieur quotidien de chacun pour son idéal, c'est en réalité de soi-même qu'il faut triompher. (Paroisse de Saint-Sulpice (2009), Saint-Sulpice, Lyon, Impression Fot, 38)

Elle en renverse le sens. Il ne doit plus s'agir de triompher de soi-même -dans les intertextes antiques, il s'agira d'affronter le monstre pour faire saillir la part civilisée du héros- mais d'en accepter toutes les composantes. Malgré le retour d'une figure hybride dans ces trois romans, cette dernière s'inscrit toujours de manière particulière dans chaque récit et son rôle se décline à chaque fois différemment[57].

[57] Dans *Œdipe sur la route*, le monstre s'intègre dans un premier parcours d'initiation épique (raconté de nombreuses années plus tard par Œdipe lors d'une seconde initiation d'un autre type). La présence dans une seule et même figure de « ce double contact, en un seul être, de l'homme et de l'animal » provoque une prise de conscience chez celui qui croise sa route. Chez Œdipe qui doit le combattre, la rencontre induit « une horreur sacrée qui [le sauve] en [lui] donnant la force de [s]e relever d'un bond » (*Œdipe*, 158). L'effroi vient des traits communs que celui-ci se découvre avec le monstre et qu'il ne peut s'avouer que bien des années plus tard, alors qu'aveugle, il chante le récit de cette rencontre à la demande de Diotime : « Je me voyais en même temps, je ne sais de quel lieu, me traîner sur le sol rugueux de la caverne à la recherche d'émanations qui pourraient me guider. Ce corps qui rampait, le mien en somme, ne voulait maintenant plus qu'une chose : sortir du Labyrinthe à tout prix. [...] Je ne sais combien de temps j'ai poursuivi cette quête de chien de chasse flairant l'issue » (*Œdipe*, 158). Le correctif apporté par l'instance énonciative, débutant par une mise à distance (*Ce corps qui rampait*) et aboutissant sur une réappropriation (*le mien en somme*) montre le cheminement qui conduit à une certaine acceptation d'une part sombre comme faisant partie de soi. La réaction du compagnon d'Œdipe à la suite de l'épisode appuie ce sentiment d'hybridité : « Ce n'est pas moi, c'est ton corps qui, en flairant comme une bête, nous a fait sortir du songe funeste où ton esprit nous avait engagé » (*Œdipe* p. 160). En effet, chez l'auteur, comme le montre Olivier Ammour-Mayeur, « la face négative de l'animal est celle-là même qui ouvre sa positivité : lutter contre l'animalité entraîne vers une reconnaissance de son humanité » (2006 : 132). Dans *L'enfant bleu* au contraire, les dessins successifs, dont le Minotaure est l'objet, le révèlent tantôt comme une figure monstrueuse, tantôt comme une figure paternelle dont Thésée (et par

Concluons ce bref intermède intratextuel en disant que le Minotaure chez Bauchau, tout comme la représentation de la lutte dans *Antigone,* font partie de figures rémanentes vues sous le prisme de la variation. Celles-ci habitent l'imaginaire de l'écrivain comme celui de son lectorat.

2.4. Du combat à l'échange. L'inversion du paradigme antique

Dans l'*incipit* d'*Antigone*, la préférence est accordée à une figure bipède, que l'hybridité rapproche de l'humanité, contrairement aux protagonistes chtoniens des intertextes antiques. Bien que l'essence monstrueuse de l'adversaire demeure (et cela semble important et justifie de conserver en mémoire le dialogue avec l'*Hymne* et les *Métamorphoses*), la spatialisation du combat romanesque s'éloigne de la structure cruciforme du plafond de Delacroix, qui représentait un affrontement fortement hiérarchisé. Dans ce dernier, Apollon occupait la place la plus importante, reléguant Python à la périphérie de la représentation, au même titre que d'autres figures secondaires comme les monstres qui l'accompagnent. Delacroix « a pris le moment où le dieu foudroie de ses rayons le serpent Python, vainement défendu par tous les monstres de la nuit » (Auguste Vaquerie, cité dans Bresc-Bautier 2004 : 190). Le triomphe du dieu, annoncé par le titre, s'avère thématisé dans le tableau : « la Victoire descend pour couronner Apollon vainqueur, et Iris, la messagère des dieux, déploie dans les airs son écharpe, symbole du triomphe de la lumière sur les ténèbres et sur la révolte des eaux » (Notice explicative rédigée par le peintre lui-même et citée dans Bresc-Bautier 2004 : 189)[58]. Au contraire, dans le roman, la scénographie horizontale rappelle celle de la *Lutte avec l'Ange.* Elle participe à la mise à égalité des protagonistes. Cette impression passe également par un combat au corps à corps, dans lequel « on voit Jacob de dos,

extension Orion) doit se défaire dans un combat allégorique. Anouk Cap a montré ce que ces représentations devaient aux dessins de Lionel Douillet. Dans ce second récit, la prise de conscience reste modalisée par l'intervention de la narratrice-thérapeute car Orion, qui semble pourtant la pressentir, ne veut prendre à sa charge une telle interprétation.

[58] À l'époque, la seule critique négative est au compte d'Ernest Vinet dans la *Revue contemporaine* (1853). Elle concerne l'intertexte privilégié par cette interprétation de l'œuvre : « M. Delacroix a pris son sujet dans les *Métamorphoses* d'Ovide ; mais la lutte entre le dieu et l'hydre, chez le poète, prend chez le peintre d'effrayantes proportions [...] il a dédaigné ce beau, ce religieux et simple poème, *l'Hymne homérique* en l'honneur d'Apollon » (Cité dans Bresc-Bautier 2004 : 192).

appuyé contre l'Ange qui est vu de face » (Martonyi 2007 : 123). L'*incipit* romanesque terminera également sur une lutte à main nue, après avoir décrit un combat distancié, médiatisé par les flèches de l'archer, comme nous l'étudions dans la suite du chapitre. Dans le tableau biblique de Delacroix, la fréquentation d'un même espace, un paysage naturaliste, par les deux protagonistes adoucit également la partition spatiale qu'on trouvait dans le combat mythologique.

Une création en deux temps

Empruntant à l'un et à l'autre, la fresque rouge présente un combat dans lequel l'affrontement dichotomique (dieu *versus* monstre, ombre *versus* lumière) qui conduisait à l'écrasante victoire, représenté de prime abord, se trouve interrogé. Antigone sert ici de figure relais au lecteur. D'abord mise en présence d'une première version plus triomphaliste du combat, la jeune fille invite au *bougé* de la représentation, en passant par la dépolarisation des positions de chaque protagoniste. Ce mouvement est permis grâce à l'empathie ressentie par Antigone, un amour qui se décline à parts égales pour les deux combattants, comme en atteste l'exact parallélisme dans la formulation employée :

> J'aime le dieu du soleil levant$_{1a}$, / ses flèches$_{2a}$, / son orgueil[59] de garçon triomphant$_{3a}$ mais j'aime aussi le monstre à la chevelure blanche$_{1b}$, / sa lourde matière ancestrale$_{2b}$ / et les épreuves de sa vieillesse$_{3b}$. (11)

La structure prend la forme d'un double syntagme en trois temps. Chaque proposition dépend de l'expression verbale « j'aime », qui est répétée et comme augmentée par l'adjonction d'un adverbe (« j'aime aussi »). Toutes deux s'articulent autour de la conjonction « mais ». Antigone est ici représentée non seulement comme celle qui aime et ne hait pas, en écho au vers 523 de Sophocle, mais aussi comme celle qui ne « préfère pas », contrairement à cette Jocaste romanesque dont l'iniquité a marqué les fils.

Le roman choisit de narrer les étapes d'un processus de création qui n'aboutit pas à la première tentative. En atteste l'accueil mitigé[60] qu'Antigone réserve à cette version-là de la fresque :

---

[59] Marcel Detienne relève déjà l'*hubris* prêtée à la divinité par certains textes de l'Antiquité. Il note ce « comportement du jeune dieu, pénétrant dans l'Olympe l'arc à la main, bandé, tendu, force en colère. Simple esquisse mise en exergue mais que les confidences de Délos à Léthô viennent graver, lithographier : "Je tremble de ce que l'on dit. On raconte qu'Apollon sera d'un *orgueil sans limites* et qu'il viendra *commander en maître* aux immortels et aux mortels." *Atástahlos*, d'un orgueil sans limite comme le sont les Titans, "tendus" contre le ciel et dressés contre Zeus » (Detienne 2009 : 39).

[60] Les écrits d'Antonin Artaud, détour suggéré par Irène Poutier, aident à comprendre une idée qui parcourt l'œuvre de Bauchau : La qualité particulière d'une création artistique accomplie mise au monde, donnée au monde, se mesure à la réception corporelle par l'auditoire ou le spectateur. Si le corps ne vacille pas sous l'énergie vitale décuplée de la création, c'est le signe d'un manque, d'une non-incarnation de l'œuvre. C'est le signe d'une œuvre inerte, une œuvre mort-née » (2009 : 76).

> Le combat est sévère, mais la victoire du dieu [du soleil] certaine. Le monstre et les forces de l'ombre résistent encore en cédant du terrain, quand le soleil envahira tout le ciel, ils seront chassés de leur ancien repaire.
> Depuis que je suis dans le ventre du rouge, dans sa pénombre maternelle, je suis sous l'action de l'extrême. Tout m'éclaire sur l'ardent sentier que Clios et Narsès ont tracé, tout sauf la fresque. [...]
> Narsès me regarde, il a vu mon enthousiasme jusqu'ici et il est surpris de mon silence. Il me demande comment je trouve la fresque. [...]
> Est-ce que le dieu nouveau peut chasser l'ancien de l'enfantin repaire, lui enlever la lumière et le partage du rouge ? (11-12)

À l'image de Jacob luttant toute une nuit dans la *Genèse*, Clios est invité à retravailler sa toile dans un laps de temps similaire. Une nécessité que Bauchau souligne dans son Journal : « *La lutte avec l'Ange* est un moment, un moment capital, obscur et mystérieux de la vie. Elle doit être soutenue, peut-être plusieurs fois, et dépassée » (Bauchau, *Jour après jour* : 124). C'est dans une danse à la fois "savante et sauvage", à la fois combat et étreinte avec le tableau, que Clios s'attaque une nouvelle fois à la fresque[61].

À la lumière de ce contexte si riche de significations, la rage de Clios, comme le remarque Véronique Jago-Antoine, « n'a rien d'erratique [puisqu'elle] épouse en l'incarnant la dynamique interne de la fresque qu'il compose » (2003 : 427). Le texte, sous les interrogations presque maïeutiques d'Antigone, retrace le cheminement de la création : « - Nous avons progressé de rouge en rouge, puis nous avons percé le puits de clarté et la lumière du dieu est apparue. / J'ose lui poser encore une question : "Tu as suivi tout le chemin du rouge, pourquoi l'as-tu quitté en commençant la fresque ?"» (13). Or, la *justesse* du rouge trouve son explication dans le mélange de ses nuances, ainsi que dans la présence du noir qui fait ressortir sa lumière particulière par contraste : « Le rouge s'enfonce dans le noir et s'y mêle sans se perdre, de son audacieuse lumière Clios a fait jaillir mille couleurs » (10). Et plus loin : « Je suis émue par cette forme parfaite et par le jeu, le ruissellement des rouges, éclairés, assombris, transformés l'un par l'autre » (10). Le cheminement dans et par la fresque appelle une représentation nuancée de la lutte, ainsi qu'un combat plus équilibré. Le traitement du rouge dans la fresque indique une dimension fondamentale dans cette conception à la fois de l'art et de la réalité : c'est l'importance du mélange, qui fait que les limites du rouge ne sont pas clairement

[61] La scène rappelle la "majestueuse démarche dansante" d'Apollon, (καλὰ καὶ ὕψι βιβάς), accompagnée dans *l'Hymne homérique* (v. 338-339) par « les Crétois [qui] le suivaient vers Pythô, frappant le sol au pied, chantant le Péan » (οἱ δὲ ῥήσσοντες ἕποντο / Κρῆτες πρός Πυθὼ καὶ ἰπαιήον᾽ἄειδον,). Plus précisément, la modulation présentée dans le roman de la lutte vers la danse fait écho à une certaine conception en cours dans l'Antiquité. On songe ici au bataillon dansant de l'armée grecque, considéré comme le meilleur, l'organisation en phalanges nécessitant de bien bouger ensemble, ou encore aux danses armées qui intervenaient notamment lors du festival religieux des Panathénées (Poursat 1968 : 551). Dans ce contexte rituel et guerrier, la plus célèbre parmi ces performances aurait été la « pyrrhique », cette danse du feu, appelée aussi parfois la « danse du rouge ». Si le romancier n'a pas connaissance de ces faits historiques, il faut néanmoins reconnaître que toutes ces correspondances s'avèrent troublantes. Enfin, la proximité entre combat et danse répond au concours tragique, lutte entre les dramaturges pour la gloire qui s'appuie notamment sur une performance dansée.

établies. La performativité du rouge, décrite dans un premier temps comme « extrême »[62] et toute puissante, est elle-même appelée à se nuancer. De par sa perméabilité, le rouge, après que Clios a retravaillé son œuvre, se mêle à la fois à d'autres teintes et à une couleur aussi foncée que le noir. Il acquiert une lumière particulière, désormais qualifiée de « mystérieuse » et née de la rencontre avec son contraste. La lumière semble alors, tout comme chez Zambrano, prendre une signification particulière dès lors qu'elle n'est plus projection directe et extérieure (*puits de clarté* qui *éclaire*) mais émane de l'intérieur (*blessure de lumière* qui *darde*). Le romancier suit ici les conseils des maîtres de l'art, retranscrits dans son *Journal* : ces derniers « nous ont enseigné de tout temps qu'il n'était qu'un moyen d'introduire la lumière dans une toile : c'est de commencer par y mettre de l'ombre » (Bauchau, citant le poète Jean Paulhan, *Journal,* 82) :

> Je m'étonne de voir que le puits de clarté diffuse moins de lumière qu'hier.
> « Je l'ai partiellement masqué, dit Narsès, Clios pense que ce n'est plus un puits mais une blessure de lumière.
> - Est-ce que le sanctuaire ne sera pas trop sombre ?
> - Il y a maintenant une autre lumière », dit Clios. [...]
> Au sortir du souterrain la fresque fondue dans la totalité du rouge ne se discerne plus que par les rayons sourds qu'elle émet. Elle n'est plus éclairée comme hier par le puits de clarté, elle darde au contraire ses couleurs vers cette blessure du ciel que Clios a voulue. (15)

Quant à la transformation en tant que telle de la fresque, Clios est également guidé par le commentaire d'Antigone qui veut un « échange » et non plus un simple « combat ». Comme dans le mélange du rouge, doit avoir lieu une rencontre (au sens fort du terme), un heurt qui fait changer les protagonistes, un *bougé* dans leur être. Celui-ci advient bientôt lors de la seconde tentative de représentation : « Transformé par l'action de Clios, le dieu du soleil devient un dieu rouge, couvert du sang du monstre et du sien. Son corps admirable est ravagé lui aussi par la souffrance et la colère. Le rouge, cerné par le noir, s'étend et grandit, mais la lumière persiste et gagne le corps massif du monstre » (14). Il s'opère alors une contamination de couleurs par une sorte de contagion par contact :

> Les adversaires sont tous les deux couverts de sang, le pelage du monstre n'est plus gris mais bleu, coupé de taches sanglantes qui s'éclaircissent là où son corps est proche de celui du dieu. Le corps triomphant du dieu s'est assombri au contraire et les formes des deux combattants semblent moins s'opposer que s'étreindre et mutuellement se soutenir[63] .(16)

[62] Antigone : « Depuis que je suis dans le ventre du rouge, dans sa pénombre maternelle, je suis sous l'action de l'extrême » (11).

[63] Marc Chagall a également représenté à plusieurs reprises le combat de Jacob avec l'Ange. Ses vitraux et peintures semblent franchir une étape supplémentaire dans l'appréhension de cette scène de la *Genèse*, qui rappelle sur certains points la fresque finale du roman. Dans un premier dessin, les protagonistes semblent amorcer un pas de danse, alors que dans le vitrail c'est le mouvement de l'étreinte qui semble servir de paradigme. Les pieds du prophète semblent dès lors flotter dans les airs, comme s'il avait sauté dans les bras de son opposant qui l'accueillerait. Dans son aspect final, la fresque bauchalienne semble tendre à cette représentation.

Antigone semble exiger le rapprochement de l'un et l'autre à ce qui lui fait défaut, voire s'oppose à lui. Ce *bougé* de la représentation, cette porosité à l'essence de l'autre, tente d'assigner à chaque protagoniste sa « part manquante », qu'elle soit humaine ou animale, obscure ou lumineuse. Car comme le note Olivier Ammour-Mayeur : « Supposer que chacun recèle une part (mais laquelle ?) de l'autre ne revient pas à dire que les deux sont les mêmes, ou se ressemblent, en revanche cela revient à stipuler que chaque sujet est déjà (un peu) autre et que chaque autre est déjà (un peu) sujet » (2004 : 62).

2.5. Réactiver la dimension agônistique par la métaphore

L'action réciproque de la lutte : Une initiation

Dans *Les Métamorphoses*, Python semble n'être perçu que dans sa dimension mortifère. Sa mort fait d'ailleurs d'Apollon un assassin, lui qui n'était auparavant qu'un chasseur : « Le dieu à l'arc qui, pourtant, ne s'était jamais auparavant / Servi de ses armes sinon contre les daims et les chevreuils en fuite » (*Hunc deus arquitenens et numquam talibus armis / ante nisi in dammis capreisque fugacibus usus* v.). Dimension héroïque mise à part, l'action de Python sur l'archer semble donc essentiellement négative. Dans l'*Hymne homérique*, c'est le fait de faire couler le sang, perçu comme un facteur d'initiation réciproque, qui rappelle la thématique du partage bauchalien. Comme dans le roman et contrairement à Ovide, l'*Hymne* met en scène deux dieux, dont les identités vont changer :

> ἐξ οὗ νῦν Πυθὼ κικλήσκεται, οἱ δὲ ἄνακτα
> Πύθειον καλέουσιν ἐμώνυμον οὕνεκα κεῖθι
> αὐτοῦ πῦσε πέλωρ μένος ὀδέος Ἠελίοιο.
>
> *De là le nom de Pythô et Sire Apollon reçut le surnom de Pythien, car là même, le soleil, par sa chaleur pénétrante, pourrit le Dragon. (v.194-196)*

À la suite de cet affrontement, - le ἐξ οὗ νῦν montre clairement le point de rupture -, le *dragon* (Δράκαινα) de l'*Hymne* se transformera en *Python* (Πυθὼ *litt.* « pourrissant »). Quant à Apollon, contaminé indirectement par le sort du monstre [64], on lui attribuera désormais également l'épiclèse de « pythien » (Πύθειον). Car si l'*Hymne* conclut à la victoire du dieu olympien, celle-ci ne peut-être qu'en demi-teinte :

> [...] le serpent, à la fois mâle et femelle, incarne la force primordiale créatrice issue du ventre de la Terre. La victoire d'Apollon sur le serpent, si elle instaure la civilisation (et son ordre) et la différenciation,

[64] Dans d'autres textes (chez le poète Aristonoos poète du III^e^ avant. J. C 1-17-24 *Pow*, plus tard chez Plutarque (*Mor.* 293c, 421c selon Gantz 2004 : 162), le meurtre de Python aurait engendré la colère d'autres dieux et nécessité la purification du musagète. Ces éléments auraient été écartés de l'*Hymne À Apollon* en raison de sa fonction laudative, toujours selon Gantz (2004 :162).

> symbolise le triomphe violent de la lumière et de la raison sur les forces obscures, mais aussi fécondantes, de l'inconscient. (Dupuis 2013 : 7)

Chez Bauchau, l'échange de sang entre les protagonistes rend également l'initiation réciproque mais sous une autre forme. Renonçant à l'éviction de Python, l'archer est désormais évoqué sous une modalité particulière, comme marqué par le sceau de cet obscur combat. Les chants de Dirkos convoquent « l'Apollon le plus antique, le dieu noir avec son cortège de loups et de rats porteurs de la peste[65] » qui bientôt « lentement se transforme et devient le "dieu des muses et du soleil levant" » (179). Dans son *Journal,* l'écrivain ajoute :

> Nous voudrions que l'écriture ait l'élan, la foudroyante rapidité de Dionysos sans ses excès. Mais sans eux, Dionysos n'est plus. Il faut donc une ascèse, celle d'Apollon qui a traversé l'initiation de la peste et de la lumière. Entre les deux voies maintenues dans une seule vie, un seul corps, une lutte sans victoire est nécessaire, et des contradictions qui peuvent se vivre et parvenir au sourire. (363-364)

Il semble donc que ce soit cet Apollon, en tant que figure complexe, que Bauchau réinvestit dans sa représentation en mouvement (le combat en deux temps) et en trompe-l'œil (combat Apollon-Python en tant qu'une des représentations possibles de la rivalité fraternelle). C'est pourquoi son récit préfère le partage à la victoire et nuance la figuration dichotomique des forces en présence. Dans cette optique, réhabiliter le monstre du temple, c'est également faire cohabiter l'Apollon nocturne avec sa part solaire. Ce dernier sera désormais évoqué dans la suite du roman comme le « dieu de l'arc noir » et non plus le dieu le plus brillant. Après la mort des frères, le texte présentera également Apollon en tant que « Seigneur du bleu, Seigneur du rouge » (240). Les deux qualificatifs sont juxtaposés, comme si les deux dieux avaient fusionné en une seule personne et Apollon assimilé les qualités de son double monstrueux. D'une certaine manière, l'évolution de la représentation d'Apollon dans ce passage inaugural répond à d'autres sources antiques qui représentent le dieu musagète sous un jour moins favorable (et parmi elles en premier lieu l'*Iliade*). Marcel Detienne le résume en ces termes, rappelant que dans ce poème, Apollon est avant tout présenté comme un dieu nocturne dont « la face a la couleur de la mort » (Detienne 2009 : 10 ; 42). Bien loin du « dieu sans défaut » dont la modernité garde le

[65] Il faut rappeler que dans l'antiquité "le nom de Lykaon, qui est appliqué à divers héros de la mythologie, contient celui du loup, λύκος, or le loup, animal sauvage qui vit en société, est souvent lié aux jeunes gens qui subissent des épreuves initiatiques et à Apollon » (Watthee-Delmotte 1982 : 62). De la même façon, le dieu est également « appelé *pestilentiel, loímos* - c'est une de ses épithètes à Rhodes - » (Detienne 2009 : 229). C'est ainsi qu'il « rassemble dans le site d'élection de sa force oraculaire les figures complices et mêlées des malades de la peste, des meurtriers en fuite et des déportés qui lui sont expédiés par des cités en peine » (*idem*). *Œdipe sur la route* mobilisait déjà cette image du loup pour décrire son héros après la découverte de sa vocation de clairchantant : « Beaucoup sentent se hérisser leur échine, car ils entendent le loup le plus antique et qui hurle à la lune. Un loup venu du fond des âges abominables, celui que suivait Apollon avant de devenir le conducteur du char solaire. Le loup qui précédait les rats de la peste et qui anime toujours, dans le cœur des hommes, les puissances de destruction. Tous ceux qui plongent encore leurs racines dans ce sol ancestral se lèvent, pressés par le désir de hurler avec Œdipe et de s'unir en meute autour de lui » (*Œdipe sur la route* : 187-188).

souvenir, le poème homérique met au contraire en scène un être irascible et vindicatif « semblable à la nuit » *(idem).* Cet « archer de la mort » vient « lui-même "faire mourir", *apollúnai* en grec, qui fait si bien écho à son propre nom, Apollon » (*idem*).

Le roman, comme l'*Hymne* avant lui, met en place une forme d'action/réciprocité entre les deux divinités que l'on trouve de manière amoindrie dans le récit de la *Genèse*. Certes, Jacob parvient à obtenir la bénédiction de l'Ange, sans laquelle, il ne relâcherait pas son étreinte. [Jacob] : « Je ne te laisserai point aller, que tu ne m'aies béni » (32 : 26) et plus loin : « Voyant qu'il ne le maîtrisait pas, cet homme le frappa à l'emboîture de la hanche ; et l'emboîture de la hanche de Jacob se démit pendant qu'il luttait avec lui » (32 : 26). Dans l'intertexte biblique, il s'agit d'un coup porté unilatéralement (l'Ange blesse Jacob mais Jacob se rue sur l'Ange sans l'atteindre), alors que dans les textes antiques, les combattants s'affrontent à parts égales. Contemplant le tableau de Delacroix, Bauchau semble conscient du déséquilibre initial émanant de la scène religieuse : « La puissance souple de la jambe de l'Ange, son visage attentif alors que Jacob est tout entier dans la lutte » (Bauchau, *Jour après jour* : 124). À ce premier stigmate divin, s'ajoute bientôt l'attribution d'un nouveau nom à Jacob, qui deviendra « Israël ». [L'Ange :] « ton nom ne sera plus Jacob, mais tu seras appelé Israël ; car tu as lutté avec Dieu et avec des hommes, et tu as été vainqueur » (32 : 29). Le texte biblique, comme le signale déjà Myriam Watthee-Delmotte, insistait sur la dénomination prémonitoire pour désigner le lieu du combat du toponyme *Jabboq*, contrepèterie de *Jacob* (2001 : 87). Comme on le voit dans la suite du texte biblique, la blessure à la hanche de Jacob portera conséquence sur toute sa descendance : « Jacob boitait de la hanche. C'est pourquoi jusqu'à ce jour, les enfants d'Israël ne mangent point le tendon qui est à l'emboîture de la hanche ; car Dieu frappa Jacob à l'emboîture de la hanche, au tendon » (32 : 32). Cela en fait, dans l'imaginaire occidental, une sorte d'Œdipe inversé[66], comme le montre déjà Myriam Watthee-Delmotte, à la suite de Robert Couffignarl (*Le récit de la Genèse et sa fortune littéraire* 1987). Le geste initiatique reste cependant asymétrique puisque l'Ange refuse à son tour de se nommer : « Fais je te prie, connaître ton nom. Il répondit : Pourquoi demandes-tu mon nom ? Et il le bénit là » (32 : 30). Dans ce premier paradigme, une inégalité constitutive sépare les deux adversaires. Elle se note dans l'écart avec lequel chacun s'engage dans la lutte : l'Ange ne faisant que retenir le mouvement, sans s'engager pleinement comme on le voit dans la toile de Delacroix. L'impression d'inégalité devient d'autant plus forte, si on suit l'hypothèse de Couffignal sur l'identité de l'Ange comme le fait Myriam Watthee-Delmotte :

[66] Il faut aussi rappeler l'importance des analyses de Claude Lévi-Strauss sur la figure du boiteux dans *Anthropologie structurale* (1958, I, 227-255) et également dans le domaine antique celles de Jean-Pierre Vernant et Marcel Detienne dans *Œdipe et ses mythes* qui montrent la valeur de la boiterie en tant que « signe ou promesse d'une destinée singulière » (57).

> Robert Couffignal [...] fait remarquer que le qualificatif angélique du lutteur est une dérivation des commentateurs médiévaux par rapport au texte primitif, destinée, dit-il, à « éviter le scandale d'une divinité qui entretiendrait un contact avec l'homme » (105). L'Ange, cette appellation qui semble aujourd'hui désigner sans équivoque le protagoniste de la lutte devenue mythique dans l'imaginaire occidental [...] est en fait absent du texte biblique. (Watthee 2001 : 87)[67]

Une situation qu'inversera l'*incipit* d'*Antigone*, mettant en scène une initiation conjointe des combattants : « Le feu guerrier les a brûlés, il les a aussi transformés » (16). On trouve une idée similaire dans *Diotime et les lions* : « Pour que le clan soit satisfait, il faut que le lion te marque, tu le seras mais tu ne mourras point » (56). Or, la réciprocité de cette initiation touche non seulement les adversaires mais engage également celui qui créé l'œuvre et celui qui la contemple. Le roman met en scène le changement d'attitude exigé pour que la fresque se dévoile dans toute sa splendeur. [Clios :] « Retournez sur le seuil, et avancez lentement comme des suppliants » (15). Le regard doit désapprendre ce qu'il croit savoir dans une position d'humilité : « Lorsque nos yeux se sont habitués à la pénombre mouvante et au flamboiement des rouges dans la grotte, les formes et les gestes des combattants nous apparaissent avec une force croissante » (15). Dans cette optique, l'œuvre demande un temps de maturation. Dans le roman, la durée équivaudra comme pour Jacob dans le récit biblique à celle de cette « lutte mystérieuse qui durera toute la nuit » (Saint-Sulpice, 38). Ce n'est que dans un second temps que Clios revient « à la fresque qu'il affronte dans une danse ou un combat plein de gestes d'amour. Il pose sur elle de prestes touches de couleur. Parfois il se rue sur la fresque et semble la blesser, la contraindre, d'autres fois c'est avec une infinie douceur qu'il s'approche d'elle et l'effleure à peine de son pinceau » (14).

Création d'un nouvel espace

La lutte désormais « plusieurs fois soutenue et dépassée » a permis de circonscrire un espace intermédiaire, dans lequel chaque protagoniste trouve à la fois sa place et sa limite : « La force et la jeunesse du nouveau l'emportent, le soleil levant a fait reculer le monstre et ouvert un nouvel espace de lumière. Il ne l'a pas chassé ni vaincu, il ne pourrait plus le faire sans se brûler et Python ne peut plus espérer de

[67] Myriam Watthee-Delmotte complète cette remarque par une référence à la lecture de ce même épisode biblique par Barthes, lequel "voyait dans ce déplacement sémantique une esquive du caractère structurellement impensable de la mise en scène d'un Dieu qui jouerait le rôle d'opposant". Elle poursuit ainsi : "Et comment la violence pourrait-elle interférer dans notre rapport au divin ? Telle est la question qu'Henry Bauchau, à la suite de Pierre-Jean Jouve, aborde de front en mettant en scène une "Lutte avec l'Ange" qui interfère curieusement avec leur vision de la psychanalyse". (Watthee-Delmotte 2001 : 87). L'idée est reprise par Eva Martonyi dans un commentaire récent, axé plus particulièrement sur le lien entre Bauchau et le tableau de Delacroix. Elle fait découler l'assimilation médiévale Dieu/Ange d'un premier « glissement d'interprétation », datant des premiers exégètes. Cela aurait des conséquences sur la manière de représenter plastiquement cette figure : « les premiers commentateurs juifs de la Genèse ont imposé une iconographie plus acceptable à leurs yeux : pour éviter une représentation directe de Dieu, impossibilité par excellence, ils ont proposé l'image d'un être ailé, vêtu de préférence de blanc » (Martonyi 2007 : 123). Une iconographie mobilisée par le tableau de Delacroix.

revanche » (16). Ils sont donc appelés à partager ce sanctuaire commun : « C'est ensemble, ici et à Delphes, qu'ils devront habiter et, unique et multiple, laisser retentir la parole » (16).

> Transformé par l'action de Clios, le dieu du soleil devient un dieu rouge, couvert du sang du monstre et du sien. Son corps admirable est ravagé lui aussi par la souffrance et la colère. Le rouge, cerné par le noir, s'étend et grandit, mais la lumière persiste et gagne le corps massif du monstre. (14)

La requalification d'un espace qui dépasse la lutte, fait place à une sorte de lieu matriciel qui permet « la nouvelle et mystérieuse naissance de deux et d'un seul nouveau dieu » (16), quittant l'action de l'extrême qui régnait préalablement dans le récit :

> Un feu s'élève maintenant du sol et sépare, jusqu'à la taille, les deux combattants. Né de leur combat, il assigne des limites à leur conflit. Ses flammes sont les seules parties de la fresque que ne dominent pas le sang ou les muscles noirs de la lutte. Le feu est l'exultation du jaune et l'allégresse du blanc, tout en joie sa lumière éclaire, réchauffe et fait face à ce qui manque dans la blessure du ciel. (16)

Ce déplacement du conflit vers l'échange, n'est pas sans effet sur l'identité des combattants. Il opère également sur la perception-même du lieu que la lutte leur assigne désormais. Une idée qui rappelle la réflexion de Deleuze concernant la ritournelle, autre schème de l'alternance du même et de l'autre, qui laisse bientôt la place à une sorte de troisième temps créateur :

> On n'ouvre pas le cercle du côté où se pressent les anciennes forces du chaos, mais dans une autre région, créé par le cercle lui-même. Comme si le cercle tendait lui-même à s'ouvrir sur un futur, en fonction des forces en œuvre qu'il abrite. Et cette fois, c'est pour rejoindre des forces de l'avenir, des forces cosmiques. (Deleuze et Guattari 1980, Tome 2 : 382)

Contrairement aux protagonistes de Gauguin, séparés transversalement du reste de l'assistance par une branche d'arbre, qui divise le tableau « à la manière des estampes japonaises » (Surmonte 2011 : 285), le roman circonscrit le combat. Il lui assigne une limite, sans toutefois exclure une communication avec l'entourage. Puisque dans ce passage, le « modèle de l'art », comme le note Véronique Jago-Antoine, « n'est pas la ligne qui cerne, clôt et brise, c'est la couleur, entendue comme densité matérielle, comme énergie "ardente", "brûlante" et "généreuse" », elle cite le texte (11) (2003 : 422). Le texte délimite un lieu pour qu'il serve à la fois d'« abri sûr et chaud », de « repaire », à l'image de celui « qu'Œdipe a su retrouver et d'où son chant s'est élevé » (12). Il s'agit donc bien ici de déplacer non seulement la perspective des combattants mais aussi le point de vue

de ceux qui créent la fresque ou la contemplent. On songe au « lieu de l'événement », scène de théâtre, sur laquelle l'Antigone d'Io va se transfigurer et ainsi transcender son funeste destin par la voix de celles qui la chanteront. D'une certaine manière, cette création d'un nouvel espace entre en résonance avec le rituel sacrificiel antique, qui s'ouvre par une *circumambulation* lors de laquelle sacrificateurs et sacrifiants, marchant « en cercle autour de l'autel portant l'eau lustral et tenant les corbeilles chargées de graines », aspergent « l'autel d'eau et de céréales avant que ne coule le sang de l'animal égorgé » (Detienne 2009 : 103). Dans un sacrifice mutuel et consenti, les deux protagonistes se retrouvent à la fois victimes et exécutants, ce qui leur permet, comme dans le rituel antique de « refaire le geste qui, dans l'érection de la table sacrificielle, conjoint si fortement consacrer et fonder » (Detienne 2009 : 103). On pourrait mettre en parallèle ce bougé dans la perception avec la manière dont « on voit évoluer le regard d'Henry Bauchau par rapport à la toile de Saint-Sulpice », puisqu'« au départ, il déplore son impossibilité à s'identifier à avec l'un ou l'autre des protagonistes », comme le rappelle Myriam Watthee (2001 : 91). On le voit dans cet extrait du *Journal* qui accompagne l'écriture d'*Œdipe sur la route* :

> J'ai laissé l'œuvre me pénétrer, m'entourer, non sans une certaine tristesse, le temps n'est plus pour moi de me lancer dans la lutte. Je n'ai plus non plus la grâce, la puissante réserve de l'Ange. (*Jour après Jour*, 1992 : 9)[68]

La démarche aboutit à un déplacement complet de la scène :

> En face de la *Lutte avec l'Ange* de Delacroix, je me suis demandé où était ma place actuelle. C'est le vertige, en ébranlant mes fondations, qui me l'assigne. Je dois lutter avec lui et demeurer sur ma réserve de façon à entendre ce qu'il a à me dire. Être à la fois en Jacob et dans l'Ange tout en n'oubliant pas que je suis vieux maintenant, tout en étant encore enfant. Il faut donc que je renonce à la merveilleuse assurance de chacun des deux combattants pour être au plus près de ce qui est entre eux. Le plus important dans la lutte avec l'Ange, c'est l'espace entre les deux combattants, Je ne suis pas cet espace, je suis en lui. » [Nous soulignons] (Bauchau, *Jour après jour,* 19-20)

Une logique « du tiers inclus »

Souvent rapproché de la pensée asiatique[69], ce mélange des opposés, à la fois lutte et rencontre, conciliation dans la tension, n'est pas non plus étranger à la

[68] D'autres citations permettent de mesurer le bougé dans la perception de la fresque. Celle-ci met en avant l'omnipotence tout en patience et en passivité de l'Ange, plutôt que la force de Jacob : « Je repasse voir *La lutte avec l'Ange* à Saint-Sulpice. La manière dont l'Ange contient la ruée de Jacob, celle des événements, celle du temps qui s'écoule, me touche profondément. Jusqu'ici j'ai surtout pensé au courage de Jacob. [...] Il me semble aujourd'hui que l'attitude, toute en souplesse, de détente, de sourire intérieur, de l'Ange n'est pas accessible » (Bauchau, *Jour après jour*, 1992 : 11).

[69] À ce sujet, voir l'ouvrage d'Olivier Ammour-Mayeur déjà cité ainsi que les études suivantes : Myriam Watthee-Delmotte, « L'imaginaire de l'Orient chez Henry Bauchau : un espace transitionnel ? », dans Michèle Broze, Baudouin Decharneux et Sylvain Delcomminette (dir.), *Mélanges de philosophie et de philologie offerts à Lambros Couloubaritsis*, Bruxelles – Paris, Ousia – Vrin, p. 845-857 ; Béatrice Bonhomme, « La Chine intérieure de Pierre Jean Jouve et d'Henry Bauchau » (p. 241-254) ; Catherine Mayaux, « Habiter la Chine en poète selon Henry Bauchau » (p. 255-271) ; Olivier Ammour-Mayeur, « "Alors comme un fruit mûr, le coup s'est détaché de vous" : Henry Bauchau et l'esthétique zen du tir à l'arc », p. 273-291.

civilisation antique grecque. La logique de l'ambivalence permet également de le thématiser. Antérieur à la démarche aristotélicienne fondée sur le principe de non-contradiction, ce mélange des contraires est à l'œuvre dans certains textes poétiques et philosophiques présocratiques, chez Empédocle ou Héraclite qu'affectionne particulièrement Bauchau, ou dans la pensée tragique. La logique de l'ambivalence, comme nous l'avons déjà mentionné[70], conçoit le réel s'appuyant sur une vision large de la relation d'opposition, dans laquelle chaque terme contiendrait en lui une part de son opposé. Elle répond sur un autre plan à la démarche proposée par la philosophie du Tao. Le cercle qui symbolise cette dernière illustrerait « sans doute le plus clairement le statut de cette logique archaïque » dans une autre culture. Il est « séparé en deux parties par une ligne ondulée, dont chacune manifeste une trace (un point) de l'autre, la lumière renfermant de l'obscurité et l'obscurité de la lumière, et dont chacune renvoie aux deux principes du réel, le *yang* et le *yin*. Le Tao symbolise la voie par laquelle se manifeste la vie de la matrice de l'univers, et qui s'articule selon les deux forces opposées et complémentaires » (Couloubaritsis 1992 : 48-49). Particulièrement affectionnée par l'écrivain (Bauchau, interview par Blattchen 1998), cette dyade « contrairement à ce qui en est dit, de façon commune, en Occident » ne repose en fait « pas sur une pensée dichotomisée ou oppositionnelle » :

> Au contraire, les alliances blanc/noir, nuit/jour/, féminin/masculin, sont toujours en interaction *entre* elles. Jamais l'un sans l'autre. Jamais blanc sans noir, ni masculin sans féminin. Et, aussi bien, jamais l'une des ces dyades sans qu'opère à travers elle un rappel symbolique des autres. Davantage, et il suffit de contempler le symbole très connu du *yin[g]-yan[g]* (le *Dai-Zhi*) ; [...] aucun élément de chaque dyade ne peut être séparé de l'autre. (Ammour-Mayeur 2004 : 61)

En Occident, la logique de l'ambivalence est propre au mythe dit « archaïque ». Elle « pose la possible coexistence des termes opposés, parce que sa fonction est de rendre compte d'une réalité complexe, élargie à l'invisible. L'ambivalence constitue le moyen rationnel d'exprimer la coexistence du visible et de l'invisible en usant d'une distorsion consciente d'elle-même pour thématiser ce qui outrepasse les limites du pensable et du dicible » (Klimis, synthétisant et se référant à Couloubaritsis 1992 : 29-30 ; 50). La fresque de l'*incipit*, qui répond à cette dynamique particulière présente dans les œuvres antiques, agit ici de manière programmatique. Elle trace un chemin de lecture possible pour la suite du récit. La vision dichotomique préalable de la lutte-combat et le rééquilibre qu'elle appelle dans un même mouvement doivent se comprendre comme une rencontre. Le cheminement s'opère à la fois par l'infime déplacement proposé dans la suite de chaque symbolisation, et les échos qui se nouent entre ces dernières. S'y tisse alors un réseau de représentations en variations. L'idée d'un parcours se trouve déjà en germe dans la complexité de chaque épisode qui module à sa manière ces enjeux et enrichit la perspective globalement adoptée.

[70] Cf supra p. 45.

Le combat des chevaux

Jalon dans la représentation de la rivalité fraternelle, le combat des chevaux, que l'on trouve au chapitre XI (intitulé *Polynice*), fait suite au don des statues et se situe en amont de l'ultime combat fratricide. Chargée d'emmener les sculptures à son frère, Antigone a également pour mission de lui remettre un étalon noir, confié par Étéocle. Le choix répond à l'imaginaire du romancier : « Le cheval est un des motifs de prédilections de l'écrivain qui y trouve un lieu d'ancrage commun à un imaginaire historique (les hordes mongoles ou la cavalerie militaire), biblique (*L'Apocalypse*) et littéraire (la chevalerie épique), nourri par une expérience personnelle positive » (Watthee 2003 : 317), puisque l'écrivain a fait son service militaire dans un régiment de cavalerie, ajoute-t-elle. Selon Olivier Ammour-Mayeur, le cheval serait l'animal le « plus récurrent dans l'œuvre du romancier » (2006 : 132). Le critique précise ailleurs que « la symbolique des chevaux, particulièrement éloquente dans *Antigone*, est, en fait, toujours présente chez Bauchau, même dans les textes antérieurs » (Ammour-Mayeur 2004 : 271). Olivier Ammour-Mayeur, se référant à la description qu'en donne *L'Encyclopédie des symboles*, postule que « la double portée sexuée » de cet animal « n'a pas dû échapper à l'analyste Henry Bauchau » (Ammour-Mayeur 2004 : 271) :

> Le cheval représente [...] un ensemble symbolique puissamment contrasté, comme une série de couples d'opposés où les contradictions majeures sont celles de la mère et du père, de la lune et du soleil, de la vie et de la mort, d'éros et de thanatos. Il n'en représente pas tant la synthèse (même si des glissement peuvent sans cesse s'opérer d'un registre à l'autre), qu'il ne polarise ainsi la dialectique fondamentale de toute vie psychique et spirituelle [...]. (Ammour-Mayeur 2004 : 271)

L'initiative du don du cheval s'inscrit dans la lutte proactive d'Étéocle pour reprendre symboliquement l'avantage sur son frère. C'est pourquoi Antigone s'interroge à son propos : « Est-ce qu'il ne s'aventure pas dans un rôle qui est plutôt celui de Polynice que le sien en faisant ce cadeau royal ? » (142-143). La démarche est d'ailleurs immédiatement comprise par Polynice comme appelant un contre-don : « Quel cadeau me fait Étéocle. Trop beau. Comment le lui rendre, comment l'égaler ? » ou plus loin : « il faut trouver un étalon qui le vaille et je le trouverai » (149). Polynice décidera d'offrir un présent à son cadet, une bête qui serait l'égale de celle reçue. S'ensuit la quête du cheval parfait, tout au long de laquelle, Polynice insiste sur la notion d'« égalité » (149 ; 155). La rivalité s'appuyant sur le fait qu'« Étéocle n'était pas celui qui n'est pas aimé mais celui qui l'était moins, toujours moins que son frère » (121), celle-ci demeure au cœur du récit. Elle y est thématisée de différentes manières. Antigone le comprend instinctivement dans un rêve dans lequel « Polynice crie et explose : "Quel piège, ce cheval si beau ! Le prince, le roi des chevaux, comment découvrir son égal ? S'il existe ? Un présent d'Étéocle qui surpasserait tous les miens" » (150). Dans ce passage, l'idée transparaît dans le fait que le cheval à trouver doit tenir la comparaison, première velléité de Polynice

lorsqu'il découvre le second étalon : « au comble du bonheur [il] veut comparer immédiatement les deux chevaux » (153) ; « Les deux étalons que l'on croyait chacun incomparables se valent et leur rivalité, très visible plaît beaucoup à Polynice » (153). Et Etéocle, au retour à Thèbes : « "C'est vraiment, dit-il, l'égal de Niké, je croyais cela impossible. Comme lui, il galoperait à mort si on ne le retenait" » (179). Antigone sert, une fois encore, d'émissaire dans cette recherche, dans un paradigme clairement évaluatif. Grâce à elle, Polynice comprend quelle doit être sa quête : « c'est un étalon blanc qu'il faut à Étéocle » (151). La découverte d'un rival admirable, voire supérieur, annulerait en quelque sorte le « trop » du présent reçu. C'est en ce sens que le cheval a tout d'abord été appelé *Nikè* (*victoire* en grec), en faveur de l'issue suggérée par le paradigme agônistique mis en place. Toutefois, la lutte devient peu à peu échange et recherche de complémentarité, comme dans l'épisode inaugural de la fresque. Comme celui consacré aux sculptures de Jocaste, ce chapitre porte en germe les possibilités d'une certaine sublimation de la haine entre les frères. Il se conclura par ces mots du cadet : « Je te remercie d'avoir fait ce dangereux voyage et de m'avoir ramené ce cheval. Polynice me l'envoie pour me protéger et me donner toutes mes chances dans la guerre. Je ne savais pas qu'il m'aimait tant » (170). La rencontre aboutit à un bougé identitaire, tant chez les frères que chez leurs animaux totems. Au contact de son avatar de lumière baptisé « Jour », le sombre étalon deviendra à son tour « Noir ». Ce « demi-dieu noir » (143) du début du chapitre rencontre enfin son double qui se trouve être également sa moitié, selon une conception en cours dans l'Antiquité. Celle-ci traverse les œuvres consacrées aux jumeaux Labdacides, comme l'explique Froidefond :

> [...] dans un ensemble pluripartite, chaque élément se définit souvent par rapport, non pas au tout pris comme unité, mais à la pluralité des parties : on trouve une illustration de cette loi dans un passage d'Antigone (v. 144-147) relatif, précisément, au combat d'Étéocle et de Polynice : l'épithète δικρατεῖς, appliquée aux lances des deux frères, signifie à la fois "dont la puissance est double" et "dont la puissance se divise en deux" ; ce mot — qui a suscité de nombreux commentaires — cesse d'être énigmatique, nous semble-t-il, si l'on comprend bien que la qualité constitutive d'un ensemble est, en fin de compte, indivise, mais à la suite d'une double opération, qui la répartit entre tous les éléments pris un à un et la multiplie par le nombre des éléments. (1977: 217)[71]

Ces passages consacrés au don, à la quête et au combat, métaphorisent évidemment chez Bauchau l'opposition dualisée des frères :

[71] Le philologue poursuit son explication en se référant à d'autres textes : « Deux passages des *Lois* le confirment : selon qu'on réserve ou non l'éducation à l'élément mâle de la cité, on passe d'une demi-cité à une cité double, d'un demi-bonheur à un bonheur double. Penser un ensemble comme un lien (δεσμός), comme un "facteur d'équilibre" entre ses parties et ses multiples, cela fut une démarche spontanée de la pensée grecque, que Théétète permettra d'étendre aux grandeurs irrationnelles (Dans le *Phédon* (96e), Platon étudie le passage de la coudée à la double coudée en partant de cette dernière (bien qu'il s'agisse ici d'un ensemble "rationnel") : l'ensemble s'est constitué par adjonction à un élément de son homologue, c'est-à-dire ici la moitié de la double coudée virtuelle » (Froidefond 1977 : 217).

> La force animale en jeu dans la terrible guerre que se font les deux frères s'incarne dans la puissance des chevaux que s'offrent mutuellement, en faisant, du même geste, un symbole de la présence de l'autre manquant : Jour/Polynice se trouve chevauché par Étéocle, Nuit/ Étéocle par Polynice. [...] Sont ainsi mises en scène par l'écriture des relations polaires dans la confrontation des deux chevaux, lorsque Polynice, Antigone et Timour découvrent le rival-équivalent « Jour », du cheval « Nuit ». (Ammour-Mayeur 2004 : 269)

Nuit devient le contrepoint indispensable à *Jour*, comme Étéocle est le double complémentaire de Polynice. Ce don/contre-don doit se comprendre comme un échange, à l'image de celui thématisé dans la fresque mais également dans le fait que Polynice décidera de garder la statue qui symbolise la Jocaste d'Étéocle et non celle qui correspond à son propre souvenir. L'aîné, ce nourrisson qui « ne veut pas de partage » (109) s'ouvre à cette nouvelle modalité d'être à l'autre. Sans révolutionner véritablement la perspective symbolique déroulée par le roman, cet épisode s'inscrit pourtant dans le cheminement de l'héroïne. Il renseigne Antigone sur cette opposition, l'aide à la comprendre et à l'accepter : « le renoncement d'Étéocle à Nuit, la quête ardente de Jour par Polynice, le don superbe qu'ils se sont faits l'un pour l'autre, m'en apprennent plus sur les jumeaux et leurs contradictions [...] » (167). Les frères agissent somme toute comme des héros épiques modernes. Ils demeurent en quête d'une gloire militaire mais celle-ci se double désormais d'une quête plus moderne de réalisation de leur être profond. De là, l'idée de "naturel" avancée dans ce passage :

> Étéocle m'a volé le trône de Thèbes, nous nous faisons la guerre, c'est bien naturel. Nous nous combattons, nous nous faisons souffrir mais ainsi nous vivons fort, beaucoup plus fort. [...] Étéocle a besoin d'un adversaire à sa taille, moi aussi, cette lutte fait notre plaisir et tu prétends nous empêcher d'en jouir. Tu aurais pu trouver le tien en aimant un homme, en ayant une maison, des enfants. Tu as préféré protéger notre père, mendier pour lui, faire compatir toute la Grèce à son malheur et à ta piété filiale. Tu as trouvé là un singulier et sans doute énorme plaisir, pourquoi veux-tu maintenant nous enlever le nôtre qui est de tenter de battre le rival admirable... (160).

Cette découverte place la jeune fille et ses frères dans une situation similaire, un même camp : « celui des éternels rebelles qui veulent obtenir de l'existence plus que la vie banale, étrangère à notre nature et dont la plupart des hommes ont la faiblesse de se contenter » (*Journal d'Antigone* 1999a : 331). Antigone comprend alors que cette querelle représente « [leur] façon à [eux] d'être libres » (170). Ce chapitre augure également de l'issue funeste de l'affrontement fraternel, annoncée dans le combat des étalons :

> La présence de l'autre, du rival, les électrise, leurs crinières se hérissent, ils ruent et se cabrent en hennissant l'un en face de l'autre. [...] Les deux chevaux se cabrent à nouveau l'un en face de l'autre, plusieurs fois, et frappent du sabot le poitrail de l'autre. Ils sont également rapides et forcenés, aucun des deux ne peut l'emporter et le risque grandit d'un abominable accident.
> [...]
> Je ne vois plus que leurs têtes, leurs yeux affolés, leurs lèvres retroussées sur leurs dents. Ce ne sont plus des chevaux, je vois les

> têtes de deux superbes monstres, je vois mes frères prêts à s'entre-tuer. Je ne puis le supporter, je cours vers eux, pour les forcer à se séparer. (155)

De forces parfaitement égales, aucune bête ne peut logiquement vaincre l'autre, Nuit et Jour ne seront toujours que les deux faces d'une même réalité symbolique. Jouant sur des parallélismes structurels, « cette scène de mise en abyme annonce la lutte finale qui opposera Polynice et Étéocle, dans laquelle Polynice le "lumineux" sera touché le premier, avant d'entraîner son frère nocturne dans la mort, ce qui provoquera la neutralisation de leurs polarités séparées » (Ammour-Mayeur 2004 : 269). Antigone sera alors entraînée dans cette lutte mortelle, qui ne peut qu'aboutir à un fratricide mutuel, comme elle le pressent : « au bout de vos forces, je vois l'écrasement des autres » (162)[72] ; « Je ne suis pas assez forte, je suis foudroyée par leurs regards furieux, par leur écume, par leurs dents. Je reçois d'énormes coups de têtes, je suis mordue, je crie, je tombe, je vais être piétinée par eux » (155). Sans l'intervention de Polynice, l'affrontement entre les bêtes se serait soldé par la mort, ce qui préfigure à nouveau, sur un plan symbolique, la destinée funeste promise à l'héroïne.

Cheval et cavalier : construction d'un réseau empathique

La représentation des chevaux se marque par l'anthropomorphisation progressive des combattants. Elle entre en écho avec différents passages encadrant l'épisode qui renforcent le lien entre les frères et leurs animaux totems :

> Des cadavres d'hommes et de chevaux ont été abandonnés sans sépulture, et des odeurs affreuses s'élèvent de ces charniers où grouillent encore les charognards. Abandonnées au hasard par les bêtes, on voit des bras, des jambes et mêmes des têtes d'hommes qui ont été séparées de leur corps pour être dévorés. [...] Je ne puis supporter l'idée de ces corps abandonnés sans sépulture, dont les âmes vont demeurer errantes parmi nous. (145-146).

Les différentes occurrences consolident le parallèle établi dans la symbolisation, tissant une sorte de réseau empathique, porté notamment par la bienveillance d'Antigone à leur égard[73]. Comme dans l'offensive guerrière, largement présente dans le roman, cavalier et monture ne forment qu'un. La solidarité semble si forte que la mort de l'un engendre celle de l'autre : Nuit succombe dans les tranchées, anticipant la mort de son maître, tandis que Jour, qui a survécu à l'assaut, sera sacrifié lors de l'enterrement d'Étéocle. Lors de la prière de mise en terre, l'aîné sera évoqué en tant que « grande bête sauvage » (303). Dans ce contexte, la tactique d'élimination et de

[72] Bauchau, lors d'une conférence, explique : « Le danger pour nous, surtout en Occident, c'est de vouloir aller jusqu'au bout de notre force, jusqu'au bout de notre pouvoir. C'est l'erreur qu'a déjà bien décrite Thucydide. À l'occasion de la prise d'une petite ville par les Athéniens, Périclès se pose la question de savoir : "Allons nous la détruire ?" Sa pensée finalement est que, quand on a la force, on doit aller jusqu'au bout de cette force. Cette pensée n'a cessé d'habiter l'Europe. [...] C'est cela que l'art permet de ne pas faire » (Rapporté par Marchetti 2004 : 304).

[73] Cette émotion a déjà été ressentie par l'héroïne pour le monstre de la fresque et a poussé au rééquilibrage de la représentation.

mutilation des hordes ennemies, adoptée par la cité pour se défendre contre l'invasion, devient lourde de sens et ne peut paraître qu'inhumaine. De l'absence de mise en terre de cet animal sacré pour les clans bleus, résulte un outrage anticipant celui qui attend Polynice. L'abandon des corps aux charognards semble dès lors se poursuivre dans un prolongement presque cannibale dans « la terrible odeur des chevaux rôtis », mangés par les Thébains (235). Le geste sera désavoué par Antigone, qui épouse au contraire le système de croyances nomades, alors même que celui-ci est présenté comme ennemi, exogène à la cité[74]. Celle-ci y répondra par des attitudes et paroles rituelles :

> Toute l'ossature d'un cheval complètement dépouillé de sa chair s'élève sinistrement sur un échafaudage qui est à hauteur du parapet. [...] Je ne veux pas pleurer, je veux prier cette grande carcasse, avec ses os superbes et tous ces vides où il y a peu battait encore la vie. / [...] j'entends des mots, ceux d'Œdipe peut-être, qui composent un poème. (238-239)

Ce passage, qui préfigure ce que l'héroïne fera plus tard pour son frère, ne se contente pas de narrativiser le propos mais le détaille, comme lors de l'hommage funéraire à Polynice (302). Un caractère syncrétique s'en dégage, sorte de libre bénédiction qui s'adresse aux deux camps. La prière semble invoquer la divinité apollinienne de la fresque dans sa dualité et son ambiguïté :

> *Seigneur des chevaux et des hommes*
> *dieu de l'arc noir*
> *protège le peuple thébain,*
> *protège le peuple nomade*
> *[...] car nous ne sommes qu'un peuple, un seul*
> *sous nos multiples et désirants visages.*
> *Seigneur du bleu, Seigneur du rouge*
> *avec ton arc imprévisible*
> *protège-nous sur la route incertaine [...].* (239-240)

Les épisodes secondaires de prières ou de transes dans le roman sont rapportés en discours narrativisé : « Nous accomplissons les rites de la terre mère, puis ceux de l'eau, de la pierre et du feu. Nous jetons un peu de sel dans la flamme et récitons les prières qui conviennent aux morts » (146). La prière finale est au contraire rapportée de manière directe. Cette énonciation s'éloigne de celle employée dans la tragédie sophocléenne dans laquelle l'enterrement est médiatisé par le garde qui le raconte, sans que ne soient rapportés les propos tenus par Antigone, qualifiés de « cris perçants de l'oiseau » (ὄρνιθος ὀξὺν φθόγγον ; Sophocle, *Antigonè*, v. 424). Dans le roman, la prière qui accompagne la sépulture est articulée, alors que le cri reste ici réservé à l'action des charognards qui menacent le cadavre.

La prière évoque, sous une forme syncrétiste, la « double divinité », à la fois « Seigneur du bleu » et « Seigneur du rouge », qui finit par régner sur le temple rouge. Son action conciliatrice répond, sous une forme positive, à celle de l'Apollon dans les

[74] La sympathie ressentie par le personnage bauchalien pour l'exogénéité est partagée par l'héroïne zambranienne, comme nous l'examinerons au chapitre VIII.

Sept contre Thèbes. Dans la tragédie d'Eschyle, le dieu refuse de prendre parti pour un frère ou l'autre dans le conflit. Si, dans la tragédie, l'absence de parti-pris de l'archer sonne comme une condamnation unanime des deux camps, permise par l'ambiguïté de la parole oraculaire, le roman renouvelle la perspective. Il propose une parole poétique qui, à l'image de l'entreprise de symbolisation, devient apte à dévoiler une vérité plurielle, où évoluent des réalités contradictoires. Celle-ci permet de bénir les deux camps jusque dans leur opposition.

Cette parole de conciliation ne semble pourtant pas à la portée des frères ennemis. C'est pourtant celle-ci dont Antigone a la prémonition lors de sa visite au camp nomade. Polynice, après le récit du rêve de sa sœur, parvient à déduire la couleur du second cheval, complémentaire car opposée à celle de son congénère. Toutefois, si, dans un premier rêve fait au camp nomade, Antigone pressent la défaite de Polynice (150), un second songe pose, quant à lui, la nécessité de la complémentarité tant chevaline que fraternelle. Dans les récits de rêve qui ponctuent l'épisode, la cohérence reste assurée par la rémanence du motif de la vague.

> J'entends en rêve d'énormes vagues se briser contre des rochers. Suis-je en mer, est-ce une tempête que j'entends de la rive [...]. Je commence à distinguer, dans le tumulte des vagues, des paroles confuses, coupées de cris de colère. C'est la voix de Polynice, elle s'élève des flots chargés d'écume qui vont s'écraser sur les brisants. (150)

> Dans mon sommeil je suis troublée par les vagues sombres qui viennent frapper la falaise ruinée où je me tiens. Ce sont les vagues de la colère où percent peu à peu les cris et la voix de Polynice. [...] "Quel est ce fracas que j'entends, Polynice, quelle est cette vague qui me frappe et qui n'existe pas ? /· C'est ma pensée, sœur, celle qui se heurte à la poussée continuelle des rochers noirs d'Étéocle, de ses pièges souterrains. Il a été le plus faible pendant notre enfance, il s'en est fait un droit. Le droit de prendre Thèbes, le sol sacré, ma couronne incorruptible. (158)

Toutefois, le recours à d'autres passages-palimpsestes (dans un dialogue à la fois intra et intertextuel) offre à notre sens un éclairage intéressant. Un lecteur familier de l'univers bauchalien ne peut être que sensible à l'une des métaphores les plus marquantes de son œuvre, le motif de la vague, « qui représente l'épreuve, l'obstacle qu'il faut surmonter et qui revient constamment dans la vie humaine » (Lozano Sampedro 2009 : 186). Présent dans le roman précédent, celui-ci est réactivé ici dans le rêve d'Antigone : « Une nuit, je rêve que je suis en barque sur la mer, je dois passer entre deux camps que traversent des courants puissants. Un cheval nage vers moi, il est à demi submergé par les vagues et pourtant il continue » (151). L'*incipit* d'*Antigone* s'ouvrait justement sur une métaphore filée mettant en scène Antigone sous les traits d'un marin qui « navigu[ait], sans chavirer, dans [l']aveuglement [d'Œdipe], [s]es vertiges » et sa « folie » (9). Comme dans *Œdipe sur la route*, l'héroïne se retrouve, une fois encore, embarquée sur une vague de folie qui n'est pas sienne. Elle demeure pourtant marquée par les courants qui l'agitent.

Comme dans chacune des symbolisations principales de l'affrontement fraternel, le second songe, seul à évoquer la possibilité d'une réconciliation, agit en deux temps. Il présente tout d'abord l'idée d'une victoire triomphale et unilatérale (« Je reconnais la tête superbe de Niké, [...] je crois qu'il va sauver la barque » ; 151). Pourtant, celle-ci n'aboutit pas (« mais les courants grandissent et Niké n'avancent plus qu'avec peine » ; 151). L'intervention d'un second animal va alors permettre de résoudre la situation : (« À ce moment apparaît un autre cheval, à deux ils peuvent galoper sur le sommet des vagues et franchir le passage dangereux » ; 151). La dimension discursive onirique permet de supposer le récit cohérent "en l'état", malgré certains aspects mystérieux. Cela explique sans doute que la critique ne se soit pas attardée sur cet extrait en particulier. La jeune fille constate l'apport bénéfique de l'intervention d'un second cheval. Son action se conjugue avec les forces du premier cheval, en même temps qu'elle les équilibre. Tout ce travail d'écriture de Bauchau romancier-psychanalyste, pour rendre visibles les fluctuations de l'âme au travers d'images fortes, s'inscrit dans la longue tradition initiée par la célèbre allégorie de l'attelage ailé, exposée dans le *Phèdre* de Platon. Cette allégorie exprime de façon imagée la nature de l'âme et les tensions qui l'informent chez les différentes instances, divines et mortelles. Comme dans ce récit au pouvoir d'évocation toujours actuel, le cheval est mené, dirigé - le cocher platonicien tient « les rênes de notre âme » (246b) -, alors que l'héroïne de Bauchau a pu « passer un harnais » au cheval (151). L'attelage qui, chez le romancier « bondit hors de l'eau et galope sur la mer » (151), réinterprète d'une certaine manière le transport antique qui permettait à son cocher de contempler de plus près le monde des essences.

Dans le roman, l'évaluation de la valeur respective des chevaux est néanmoins écartée, à l'inverse du récit du philosophe dans lequel est avancée l'inégalité des protagonistes (« l'un de ses chevaux est d'excellente race, l'autre est tout le contraire et par lui-même et par son origine » ; 246b). Ce mélange de contraires est une particularité de l'âme humaine. Il est perçu négativement par Socrate qui l'oppose à la constitution homogène supérieure de l'attelage divin. Dans le roman, ce mélange devient le moteur d'un mouvement qui permet à l'animal de braver le courant. Ce n'est plus le cocher qui « gouverne l'attelage » qui importe comme pour Socrate, mais le fait de laisser librement s'éployer les deux bêtes. Antigone, dans un rôle d'observatrice ou de guide spirituelle, laisse du jeu à chaque animal pour qu'il puisse donner de l'élan à l'attelage et veille à ce qu'aucun ne s'emballe. Ce faisant, le roman emprunte au récit platonicien l'idée de forces en équilibre (ἰσορρόπως 247b), postulant que celui-ci naîtrait de la rencontre de deux forces opposées tirant à la même corde, selon une dynamique propre à chacune[75]. La (r)écriture dans ce

[75] Dans le récit platonicien, le cheval dominant influence la direction prise par l'attelage. Alors que le premier cheval, « vicieux et pesant », « alourdit et fait pencher le char vers la terre s'il a été mal dressé par son cocher ». L'autre au contraire, « beau et bon et d'une origine

passage, ne fait donc pas tant allusion au mythe de Platon dans toute sa complexité, qu'à une certaine image et symbolique qu'il a laissées dans l'imagerie occidentale. Se profile derrière sa (re)configuration une conception d'équilibre des forces plus nietzschéenne que platonicienne. L'intuition se confirme dans le rapprochement opéré par l'auteur dans son *Journal* : « Dans Polynice s'incarne un caractère dionysiaque qui va triomphalement vers le désastre. [...] Dans Étéocle, se retrouve la volonté titanesque du monde moderne, sa réussite partielle, son obscurcissement » (Bauchau, *Journal d'Antigone*, 1999a : 472). La distinction rappelle celle utilisée par Nietzsche dans *La Naissance de la Tragédie*. Sophie Klimis la problématise en ces termes : « Dionysos c'est l'ivresse, la perte de la conscience de soi et de l'individuation, qui nous fait retrouver l'unité originelle. Apollon, c'est au contraire le rêve, la belle apparence qui vient recouvrir le fonds dionysiaque en lui donnant forme, le principe d'individuation qui sépare et isole » (2003 : 48). À l'image de la tragédie attique, marquée selon Nietzsche par « l'union mystérieuse de l'apollonien et du dionysiaque » (Nietzsche *La Naissance de la Tragédie* 39-40), la solution envisagée oniriquement par Antigone repose sur la conciliation. Celle-ci ne va pourtant pas jusqu'à la réconciliation, puisque les tensions générées par forces opposées demeurent.

La symbolisation, qui représente les frères de prime abord de façon dichotomique, est en fait viscéralement dynamique. Chaque frère est appelé, par l'empathie notamment, à se rapprocher de sa part manquante. L'idée court également dans la lecture, faite *a posteriori* par Polynice du sens de l'opération don/contre-don menée par les frères : au moment où son frère l'a blessé à mort : « [Polynice] voit la grande forme de Nuit et son front fracassé : "Lui aussi, celui que tu m'avais donné. Qui était toi, qui était nous [...]"» (261). L'aspiration désirée d'un « nous », qui dépasserait la simple altercation de deux *je*, échoue. Sa formulation comme une potentialité constitue néanmoins un avancement face à la situation de haine initiale. Elle reste pourtant au stade de l'opposition, sans aller jusqu'à la rencontre et la transformation mutuelle, sans parvenir à rejoindre la position proposée par la (re)configuration onirique du mythe de l'attelage. Dans cette optique, un cheval, même superbe, ne peut triompher seul des courants qui l'assaillent. Sans nul doute, majestueux sur la terre ferme, la mer orageuse sur laquelle il est appelé à galoper, appelle le recours à des forces qui lui paraissent peut-être, en temps normal, étrangères mais qui lui seront nécessaires. C'est un des sens que l'on peut donner à l'intervention du second cheval qui apparaît dans ce rêve. Contrairement au combat

---

excellente », sert le dessein du cocher. Il élève sa tête au-dessus des régions supérieures, pour autant que l'âme dont il est question tente de contempler à nouveau le monde des essences. Toutefois, c'est bien le cheval « vicieux » qui, dans son appétence désirante d'aller vers la « belle personne », fournit un élan qui conduit l'attelage vers la réminiscence de l'idée du beau. L'action équestre, du moins dans ce monde d'imperfection humaine, s'avère donc double, nécessairement en tension, pour conduire l'attelage plus proche du monde des essences.

qui clôt le chapitre, cette représentation onirique dévoile la possibilité d'une fin heureuse, pour autant que toutes les forces soient adjugées à la même corde[76].

Toutefois, dans ce passage (par le truchement équestre) et plus largement dans l'ensemble du roman, le schème oppositionnel s'impose. Si les deux frères, à la nature et aux aspirations opposées en même temps que complémentaires, avaient pu atteindre un certain équilibre, l'harmonie gémellaire s'est en quelque sorte trouvée brisée par l'injustice du traitement maternel, instaurant la prise de pouvoir de Polynice sur son jumeau. Dans cette optique, la représentation de l'attelage reste secondaire et fonctionne plus comme une réalité idéale fantasmée. Dans un ordre d'idée proche, Myriam Watthee évoque la représentation du cheval portant cavalier qu'elle rattache à « une image de la complémentarité bénéfique du dionysiaque et de l'apollinien » (2003 : 317). Toutefois, il semble que malgré ces quelques évocations positives qui ouvrent le champ de la conciliation, le schème de l'affrontement antagoniste continue de primer et doive se solder par l'anéantissement de l'autre :

> [...] la présence chevaline peut être interprétée comme la métaphore d'une dualité non intégrée des personnages, et en conséquence destructrice. Ce qui transparaît dans le fait que tous les personnages concernés montent ces animaux, en d'autres termes qu'ils chevauchent littéralement leur dualité -puisque le cheval en devient l'expression symbolique -mais qu'ils ne s'affrontent pas véritablement à cette problématique qui les hante. (Ammour-Mayeur 2006 : 139)

Dans cette logique, l'intervention d'Antigone ouvre des possibilités de conciliation, bien qu'elle ne puisse elle-même la mener à terme, dans un positionnement finalement proche de celui du thérapeute dans la cure. D'un point de vue diégétique, l'héroïne est celle qui permet de gagner du temps sur la tragédie qui se prépare, sans toutefois pouvoir, en tant que simple médiatrice, forcer ses frères à l'éviter. Ce dédoublement narratif et générique court, dans l'ensemble du roman. Dans son *Journal*, l'auteur explicite la raison qui ne permet pas à l'héroïne de pousser ce cri -qu'elle utilise pourtant pour les pauvres- pour sauver ses frères : « Elle craint aussi que la révélation des puissances intérieures qui les mènent ne les pousse à s'affronter tout de suite dans un choc violent. Elle sait que ses frères sont deux volcans dont les imprévisibles éruptions sont cependant certaines » (*Journal*, 216).

Doublé d'expression à la fois symbolique (les chevaux) et artistique (la fresque), le combat des deux frères se fait à son tour porteur d'une conception de l'art et de la réalité en général. Il peut se lire à un niveau métadiscursif. L'art est alors présenté comme un mélange fructueux d'apollonien et de dionysiaque, lié à une vision plus

[76] Pour être plus précis, le récit bauchalien ne fait ici allusion qu'à un seul harnais passé au cou du premier animal. Si l'on présuppose logiquement que c'est en tirant à la même corde que le second animal aide son congénère, le récit n'en pipe mot. Le discours onirique laisse libre court à l'imagination de souscrire à l'idée d'un autre type d'aide. Dans cette optique, la logique d'une intertextualité platonico-nietzschéenne permet de formuler l'hypothèse d'un second cheval participant à la poussée de l'attelage sans toutefois être harnaché, la part pulsionnelle évoluant mieux sans ce type de contraintes.

globale de la raison humaine, informée par des pulsions *et* des forces organisatrices, les deux s'avérant nécessaires également dans l'écriture : « Les choses bonnes que j'écris ne viennent pas du moi conscient, mais des profondeurs. Pourtant, je n'ai jamais pensé à moi comme à un médium à cause de l'importance à mes yeux du regard critique, qui doit suivre l'inspiration et, sans l'amputer, orienter la matière vers la forme » (*Journal*, 466). Dans la création comme dans la vie, il faut donc laisser une place à l'irrationnel et à son expression raisonnée. C'est dans la complémentarité de ces deux dimensions, qui doivent s'équilibrer dans une tension harmonieuse (ce qui semble échapper aux jumeaux), que l'auteur trouve sa justesse artistique globale de la raison humaine, informée par des pulsions *et* des forces organisatrices, les deux s'avérant nécessaires également dans l'écriture : « Les choses bonnes que j'écris ne viennent pas du moi conscient, mais des profondeurs. Pourtant, je n'ai jamais pensé à moi comme à un médium à cause de l'importance à mes yeux du regard critique, qui doit suivre l'inspiration et, sans l'amputer, orienter la matière vers la forme » (*Journal*, 466). Dans la création comme dans la vie, il faut donc laisser une place à l'irrationnel et à son expression raisonnée. C'est dans la complémentarité de ces deux dimensions, qui doivent s'équilibrer dans une tension harmonieuse (ce qui semble échapper aux jumeaux), que l'auteur trouve sa justesse artistique.

3. Assaut et fratricide : passages épiques en dialogue

Si les symbolisations de la lutte fraternelle convoquaient des épisodes issus de la seule imagination de l'écrivain, la narration du fratricide prend appui sur un solide dialogue intertextuel, le plus souvent passé sous silence par la critique. La (r)écriture s'inscrit dans un réseau de représentations du siège de Thèbes qui emprunte aux tragiques antiques et français Eschyle, Euripide, Sophocle et dans une moindre mesure Sénèque et Racine, comme nous souhaiterions le montrer. Toutefois, l'inscription dans une dynamique romanesque renouvelle la perspective et réélabore le sens du récit. Comme souvent, l'écriture bauchalienne, favorisée par le choix romanesque, insiste sur la durée de l'action. La fiction porte, comme dans le reste de l'ouvrage, sur le temps long du siège. La quotidienneté est ici marquée par le motif des rondes et le travail de garde effectués par les sœurs (251). L'assaut en tant que tel est précédé par des épisodes préparatoires : la narration de batailles diverses, le chapitre de « L'arc ». Ces passages qui interviennent avant le chapitre XVII participent à cette logique de progression lente de la guerre, déjà explorée dans le reste de l'ouvrage et perçue ici dans ses conséquences immédiates (la faim, les problèmes médicaux) et médiates (la rétorsion guerrière, la thématique de la traîtrise, etc.). Le motif guerrier s'opère donc dans l'ouvrage sous plusieurs registres combinés, déploiement qui s'explore tout d'abord de manière romanesque dans la narration du siège, mais aussi en suivant un parcours épique. Il s'agit de retravailler un imaginaire

guerrier propre au motif de l'affrontement entre les frères ennemis, tout en l'élargissant à son impact sur la cité et sur les petites gens. Le soin accordé à la description des stratégies de solidarité et aux épisodes mettant en scène une possible réconciliation entre les frères montrent que, même dans ces passages militaires, le roman ne perd pas de vue sa ligne directrice : la quotidienneté qui permet l'éclosion d'un héroïsme à la portée du lecteur d'aujourd'hui.

3.1. Dialogue avec les “Sept contre Thèbes”

Le souffle tragique et épique du roman bauchalien trouve une première source d’inspiration dans la tragédie eschyléenne, *Les Sept contre Thèbes*. Le rapprochement entre ces deux œuvres n’a, à notre connaissance, jamais été fait. On en trouve pourtant de nombreuses marques : dans la lettre du texte, dans le motif narratif traité, ainsi que dans le positionnement énonciatif adopté et les diverses fonctions remplies par les locuteurs.

Compte tenu de la durée diégétique totale du roman, le passage consacré au siège de Thèbes reste relativement restreint, alors qu’il forme le sujet principal des *Sept* à qui il donne son titre. Antigone et Ismène occupent dans le roman une posture énonciative semblable à celle décrite dans le *prologos* de la tragédie d’Eschyle. Dans celui-ci, Étéocle exhorte ses citoyens en ces mots (v. 30-35) :

> Ἀλλ᾽ ἔς τ᾽ ἐπάλξεις καὶ πύλας πυργωμάτων
> ὁρμᾶσθε πάντες, σοῦσθε σὺν παντευχίᾳ,
> πληροῦτε θωρακεῖα, κἀπὶ σέλμασιν
> πύργων στάθητε, καὶ πυλῶν ἐπ᾽ ἐξόδοις
> μίμνοντες εὖ θαρσεῖτε, μηδ᾽ ἐπηλύδων
> ταρβεῖτ᾽ ἄγαν ὅμιλον·
>
> *Donc aux créneaux ! aux portes des remparts ! Tous debout ! Courez armés de pied en cap ! Garnissez les parapets, occupez les terrasses des tours, et, aux issues des portes, attendez avec confiance, sans craindre le nombre de nos envahisseurs [...].*

Or, c’est armées « d’une pique et d’un glaive » (251), que les filles d’Œdipe chez Bauchau se trouvent sur les remparts de la cité sur le point d’être assiégée (« sur la tour », « sur le mur », 252 ; 253). Figures féminines, elles sont, comme les choreutes thébaines[77] des *Sept*, aux premières loges du terrible spectacle, en plus de se retrouver protagonistes du combat. Dans ces œuvres, la position surplombante des femmes, idée que rend mieux selon nous la traduction de M. Delcourt *Les Sept* ***devant*** *Thèbes* (Ἑπτὰ **ἐπὶ** Θήβας [nous soulignons]), fait d’elles, dans les deux œuvres, des observatrices et narratrices de choix : « De notre poste nous voyons qu’il y a autour de la ville d’importants mouvements de soldats ennemis » (251).

Plusieurs indices intertextuels font signe vers Eschyle. L’importance accordée aux portes, ces éléments centraux de la pièce, a été remplacée par l’insistance que porte le roman aux murailles, qui ceignent la ville et la délimitent[78]. Or, parmi les toponymes utilisés pour désigner les portes, trois sont directement empruntés au texte grec. La porte de Dirké (252 ; 255) fait allusion à la source homonyme (Διρκαῖον

[77] Sur l’identité des choreutes eschyléennes, nous suivons l’interprétation de Marie Delcourt selon laquelle le chœur serait « composé de vieilles femmes accompagnées d'un groupe de très jeunes filles, qui tiennent des rameaux, mais ne chantent pas. Les vieilles les désignent aux dieux, parce que le viol des vierges est particulièrement capable de provoquer la colère divine » (1932 : 26-27). Jusqu’à un certain point, la composition du duo romanesque composé d’Antigone, vierge et Ismène, future mère peut faire écho à cette mixité chorale eschyléenne.

[78] Cf à ce sujet notre développement sur la signification de cet élément, supra p. 164 et sqq.

v. 307)[79]. La « porte d'Athéna » (255) se réfère quant à elle à celle dédiée à « Athéna Onka » au vers 487. Enfin, la « porte du Nord » (251) correspond à l'expression Βορραὶαις πύλαις du vers 527. Un autre élément permet de faire le pont entre ces deux narrations. Plusieurs personnages romanesques se font l'écho d'une « certitude » quant à la stratégie militaire qui sera adoptée par le camp ennemi. Antigone tout d'abord : « Polynice est sûrement à la porte que défend Étéocle » (256)[80]. Une idée qu'Étéocle reprend quelques pages plus loin : « J'étais sûr que tu viendrais à la porte de Dirké [...]... Tu n'es pas venu » (260). Or, cette intuition prend des allures d'écho intertextuel à rapprocher de la solution choisie dans les *Sept.* Celle-ci est annoncée dès le premier épisode aux vers 282-284 par Étéocle :

> Ἐγὼ δέ γ᾽ ἄνδρας ἓξ ἐμοὶ σὺν ἑβδόμ
> ἀντηρέτας ἐχθροῖσι τὸν μέγαν τρόπον
> εἰς ἑπτατειχεῖς ἐξόδους τάξω μολών,
>
> *Moi, aux sept issues de nos remparts, pour tenir tête à l'ennemi, j'irai placer six guerriers de grande allure -et moi septième- [.]*

La présence de Polynice sera confirmée à l'épisode suivant : (Τὸν ἕβδομον δὴ τόνδ᾽ ἐφ᾽ ἑβδόμαις πύλαις / λέξω, τὸν αὐτοῦ σοῦ κασίγνητον) « Je passerai maintenant au septième chef que voici devant la septième porte -à ton propre frère [.] » (v. 631-632). Ce décrochement entre niveau textuel et intertextuel fait apparaître la juxtaposition de plusieurs plans énonciatifs. Le procédé n'est pas sans rappeler celui utilisé par le romancier lors de la vision d'Antigone concernant le retour d'Hémon et ses possibles implications, une guerre civile entre son père et lui (353-354), une potentialité inspirée très étroitement de l'*Antigone* de Sophocle (vers 569 et suivants). Le roman joue une nouvelle fois avec son statut d'intertexte, en convoquant indirectement la trame d'Eschyle. Il met à contribution les archives du spectateur, désignant subtilement l'interlocuteur qu'il privilégie dans ce passage.

Dans le roman, Antigone occupe, énonciativement parlant, plusieurs fonctions tenues dans la performance tragique par des instances différentes. Il faut souligner que le dialogue, mené ici par le roman avec les tragédies antiques, se situe d'abord au niveau de l'énonciation et de la recréation des dynamiques à l'œuvre dans les pièces. L'héroïne renseigne tout d'abord le lecteur sur la tenue et l'avancée des combats, glanant des informations auprès d'Hémon ou Vasco sur la tactique militaire adoptée, à l'instar du prince tragique Étéocle qui questionne son messager sur les guerriers assignés à chaque porte chez Eschyle. L'héroïne reprend donc à son compte cette première fonction narrative, tant descriptive que véritablement créatrice de l'action, puisqu'Antigone, comme les choreutes, dessine par la parole la progression

[79] Le texte *in extenso* est le suivant : « Dirkè, la plus nourricière des sources que font jaillir et Poséidon et les enfants de Téthys ». Comme le note Jean Alaux, ce vers 307 des *Sept contre Thèbes* se réfère également aux vers 136 et *sqq*. de la *Théogonie* d'Hésiode.
[80] L'idée se retrouve dans la bouche de Vasco : « Où est Étéocle ? ! / -À la porte de Dirké, c'est la principale. / -C'est là qu'attaquera Polynice ? / -Sûrement » (252).

de l'armée ennemie. Dans *les Phéniciennes* d'Euripide, Antigone occupe un rôle similaire. Toutefois, le statut de jeune fille à peine sortie du gynécée interrogeant son pédagogue, ne semble guère comparable au rôle actif endossé par l'héroïne du romancier : (« ta mère t'a permis de quitter les chambres des jeunes filles, pour venir ici tout en haut du palais voir l'armée argienne, puisque tel est ton vœu » (... ἐπεί σε μήτηρ παρθενῶνας ἐκλιπεῖν / μεθῆκε μελάθρων ἐς διῆρες ἔσχατον / στράτευμ´ ἰδεῖν Ἀργεῖον ἱκεσίαισι σαῖς, / ἐπίσχες, v. 89-92). Dans la suite de l'épisode, le regard de la fille d'Œdipe, comme son appréciation de la situation, sont guidés par le pédagogue, à l'image de la main qu'il lui tend. Ce dernier assume la fonction descriptive et herméneutique de la scène qu'il décrit et analyse, alors qu'elle est endossée par les choreutes chez Eschyle et par les deux sœurs chez Bauchau :

> (ΘΕΡΑΠΩΝ) ... σκόπει δὲ πεδία καὶ παρ´ Ἰσμηνοῦ ῥοὰς
> Δίρκης τε νᾶμα πολεμίων στράτευμ´ ὅσον. [...]
> ἰδού, ξύναψον, παρθέν´· ἐς καιρὸν δ´ ἔβης·
> κινούμενον γὰρ τυγχάνει Πελασγικὸν
> στράτευμα, χωρίζουσι δ´ ἀλλήλων λόχους. (v. 101-108)
>
> *Regarde dans la plaine, le long de l'Isménos, / près de la source de Dircé : que l'armée ennemie est nombreuse ! [...] / Voilà. Tiens-toi bien, jeune fille, tu viens au bon moment. / L'armée argienne s'ébranle et les hommes se groupent en bataillons distincts. (trad. Marie Delcourt, p. 1032)*

Chez Euripide, Antigone est ensuite invitée à quitter son poste d'observation et à retourner au gynécée dont elle ne ressortira que sur les ordres de sa mère pour s'interposer entre ses frères. La (r)écriture romanesque présente une héroïne plus aguerrie et dans une position moins dépendante que la jeune fille d'Euripide. Directement intéressée par l'assaut comme les choreutes eschyléennes, elle se retrouve, elle-même directement engagée dans l'action guerrière, contrairement aux intertextes tragiques.

Comme dans les premiers épisodes de la tragédie d'Eschyle, Antigone adopte ici la position d'observatrice *avant* (*et pendant,* pour le roman) l'assaut final. Elle remplit donc aussi une fonction qualifiée d'« affective »[81] par Claude Calame, telle celle dévolue aux femmes choreutes dans cette tragédie. Comme ces dernières, l'héroïne bauchalienne exprime à plusieurs reprises ses sentiments personnels face au combat imminent : « L'attaque est donc proche, j'éprouve une grande angoisse » (252) ; « Comment se fait-il qu'après tant d'années sur la route je sois encore si sensible à la peur ? » (255). Ces paroles rejoignent la tonalité de celles prononcées par les femmes qui composent le chœur antique : « Je clame ici ma peur et mes douleurs immenses! L'armée est lâchée » (Θρέομαι φοβερὰ μεγάλ᾽ ἄχη· / μεθεῖται στρατός· v. 78-79). Claude Calame rappelle d'ailleurs que « le terme qui ouvre la *parodos* (*threûmai* : "je me lamente") » au vers 78 « renvoie à la forme chorale du thrène » (1997 : 194). C'est ce « trouble mêlé de crainte » qui « donne à la voix chorale sa dimension affective »

[81] Les différentes fonctions pragmatiques des protagonistes des *Sept contre Thèbes* sont décrites par Claude Calame (1997).

(Calame 1997 : 195), fonction reprise à son compte par Antigone dans la version romanesque[82]. Dans la pièce, le chant de lamentation et d'imprécations que les femmes de Thèbes entonnent, d'abord pour se protéger, se transformera bientôt en véritable thrène après la mort d'Étéocle et de Polynice. La tragédie d'Eschyle s'inscrit doublement dans un contexte religieux et rituel, puisque le chœur en évoquant les dieux sur scène à un niveau fictionnel est « *en même temps* en train d'accomplir une forme de service civique, mais aussi un acte cultuel en l'honneur de Dionysos » (Klimis 2012 : 77). Dans le roman, seule la seconde partie remplit une fonction cultuelle (qui reste toutefois à un niveau fictionnel). Dans celle-ci, les deux sœurs débutent les rites funéraires, bientôt interrompus par la reprise des combats. Contrairement à l'œuvre antique dans laquelle les lamentations sont intimement liées à des imprécations et supplications religieuses[83] (avant et pendant l'assaut), la causalité entre religiosité et victoire ne s'établit jamais dans le roman au moment même du combat. Marquée du sceau de la suspicion dans la littérature du XX^{e} d'après-guerre, la *victoire* compte, dans l'œuvre de l'écrivain, pour bien moins que la lutte. Dans le roman, la nuit précédant l'assaut, s'empreint de religiosité[84], sans que cela ne soit mis en lien avec une issue favorable. Au moment-même de l'offensive, le roman se soustrait au contraire de l'influence des *Sept contre Thèbes*, délaissant l'aspect institutionnel religieux exploré dans cette tragédie. La dimension rituelle sera réservée à la période succédant directement au fratricide, consacrée au recueillement et aux premiers gestes d'hommage aux morts (« Il y a un râle, Polynice crache du sang, il meurt. Nous fermons ses yeux. [...] Nous voulons pleurer, seulement pleurer, agenouillés devant les deux corps réconciliés » ; 265). Les pleurs agissent ici comme l'expression intime d'une souffrance privée et non pas comme une manifestation publique et collective, contrairement aux cris qui accompagnent la victoire et qui semblent concerner l'ensemble de la cité ou au thrène entonné par le chœur eschyléen.

Néanmoins, la (r)écriture romanesque n'écarte pas toute dimension collective de sa réflexion. Le chapitre suit d'ailleurs un mouvement similaire à celui tracé par l'œuvre antique. Il part de la peur exprimée collectivement face à l'issue du combat, pour conduire à la désolation devant la mort des frères. Se recrée alors une certaine communauté dans la paire sororale. La parole transmise par le roman n'est jamais

[82] Il ne s'agit pas simplement de noter des similitudes de tonalité entre les œuvres mais bien de souligner la proximité de certains propos, tant dans leur contenu que surtout dans la manière dont ils sont énoncés et par rapport aux fonctions pragmatique qu'ils remplissent.
[83] Même si Claude Calame nuance ce propos : « l'emploi du futur rituel et "performatif" rendu familier par le *Parthénée* de Pindare est atténué par la forme interrogative des énoncés correspondants (v. 94-5 et 101-102, souligné par l'emploi de *nûn*) » (1997 : 202). Calame souligne toutefois l'importance du rôle d' « intermédiaire » assumé par le chœur des *Sept* « entre les hommes (héroïsés) et les divinités que l'on invoque » et ceci explique-t-il, « parce qu'une partie de l'action se déroule en un autre lieu, mais surtout parce que ses implications historiques et théologiques se situent en un autre espace » (1997 : 197). Particularité des *Sept contre Thèbes*, ce rôle cultuel, note-t-il, disparaît pratiquement dans les *Phéniciennes*.
[84] Voir notre analyse de ce passage, supra p. 142 *et sqq*.

présentée comme univoque ou indivise. Seuls le cri ou l'art épousent chez l'auteur les contours d'un moyen d'expression collectif, où les différentes voix peuvent sporadiquement s'harmoniser et se confondre dans une communion toujours délimitée temporellement. La dimension collective propre à la tragédie athénienne demeure ici mais se transforme, grâce à une complexification de l'énonciation. Il ne s'agit plus d'un groupe qui s'exprime d'une seule voix mais d'une focale unique qui accueille en son sein plusieurs autres voix. Porte-voix des sentiments et intentions d'Ismène, l'Antigone moderne aboutit à une parole empathiquement traversée par l'autre, sa voix, ses préoccupations, ses sentiments : « [Ismène] voit mon visage crispé par l'angoisse et je sens la crainte entrer en elle » (256). Se met alors en place une action commune, corollaire de cette voix collective et reflet de cette symbiose ponctuelle. Elle concerne l'attitude à tenir envers les frères : « Alors je crie, Ismène aussi et elle se laisse glisser dans le trou pour se précipiter vers nous » (258) ; « Je fais boire [Polynice], Ismène lui donne un peu d'alcool, nous lui pansons le bras » (259) ; ou encore, « Polynice s'enfuit / Nous nous précipitons vers lui pour lui ouvrir nos bras et pleurer avec lui sur la vaine gloire des héros » (263). Ce parler/agir commun concède dès lors à cette paire un statut particulier, visible aux yeux d'autrui : « [Polynice] ouvre les yeux, il dit : "Mes sœurs", comme s'il ne voyait que nous et n'entendait pas les cris des mourants, les hennissements des chevaux qui montent de la tranchée et de l'abîme des cités perdues » (259). La qualification conjointe, « mes sœurs », rappelle d'une certaine manière l'étiquette sous laquelle étaient rassemblées les « femmes groupées en chœur » dans la tragédie « très fréquemment désignées d'un nom collectif » (Calame 1977 : 70). Une divergence entre les sœurs dans la conduite à tenir demeure pourtant (« Ismène cherche à me retenir, mais je m'arrache à elle pour suivre leur marche de géants » 262)[85]. Elle ne suffit pas à briser les liens préalablement établis entre elles et l'épisode se clôt sur ces mots d'Antigone : « Une seule peut me comprendre, partager mon malheur et la joie de la libération de Thèbes, c'est Ismène, pourquoi ne sommes-nous pas ensemble ? » (268). D'ailleurs à la proclamation de l'édit qui interdit d'enterrer Polynice, la réaction d'Antigone fuse : « -Son corps... Pourrir ! Jamais je ne permettrai ça... ! Ismène non plus » (288). Le roman perpétue donc sur ce point sa réponse à Sophocle. Si l'on fait exception des vers 861 *et sqq* des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle,

[85] Chez Sénèque au contraire, c'est sur l'exhortation d'Antigone que sa mère Jocaste, toujours vivante, s'interpose : « ANTIGONE. — Allez, ma mère, et précipitez vos pas. Désarmez ces frères, arrachez le glaive de leurs mains. Exposez votre sein nu à leurs coups furieux, et arrêtez cette guerre, ou soyez-en la première victime. / JOCASTE. — J'irai, j'irai ; je présenterai ma tête à leurs coups ; je me tiendrai au milieu d'eux. Le frère qui voudra tuer l'autre devra d'abord frapper sa mère ». (ANTIGONE) — *Perge, o parens, et concita celerem gradum ; / Compesce tela, fratribus ferrum excute. / Nudum inter enses pectus infestos tene ; / Aut solue bellum, mater, aut prima excipe. / (Iocasta) Ibo, ibo et armis obuium opponam caput. / Stabo inter arma : petere qui fratrem uolet, / Petat ante matrem : tela, qui fuerit plus, / [410] Rogante ponat matre ; qui non est pius, / Incipiat, a me.* (Sénèque, *Les Phéniciennes*, Acte III, v. 403-411)

qui présentent ce duo sororal[86], séparé par l'exil et plus que jamais joint au moment de l'assaut fratricide, serait une spécificité du roman bauchalien[87].

Dans le cas des *Phéniciennes* au contraire, il montrerait que « la place d'Antigone n'est plus au milieu des chœurs de jeunes filles, mais auprès de sa mère pour tenter de prévenir ses frères du meurtre mutuel » (Calame 1977: 70). Le roman de Bauchau prend soin de réunir la paire Antigone-Ismène disjointe symboliquement par leurs avis dissemblables dans l'*Antigonè* sophocléenne. Il en fait un exemple d'altérité réussie dans la confrontation des opinions (le contraire du *monos phronein* sophocléen). La symbolique du pas calqué sur celui de l'autre, déployé dans l'ensemble du roman, réapparaît ici :

> [...] Ismène se ressaisit immédiatement et me fait dévaler l'escalier avec elle. [...] Nous passons, nous courons, je voudrais aller très vite mais Ismène ne peut me suivre, elle freine mon désir d'être déjà près du tas noir et brillant qui occupe son regard. Soudain je l'entends qui pleure :
> "Je ne peux aller si vite, je vais tomber. Va toute seule."
> Je ne peux la laisser seule, je m'arrête pour qu'elle reprenne son souffle, je la soutiens, elle est devenue très lourde, nous repartons. [...]
> Ismène tombe, il me semble que je n'ai plus de force, pourtant nous avançons je ne sais comment, vers les deux corps. (264)

Dans cette logique romanesque, la paire des sœurs forme une alternative au modèle déployé par les frères. Contrairement aux jumeaux jaugés continuellement l'un à l'aune de l'autre, les sœurs et leurs actions envisagées parallèlement ne sont pas assimilées. La relation ne se résout pas dans une symbiose mortifère mais trouve son aboutissement dans une altérité consentie et valorisée. Le texte les présente d'abord conjointement puis, prend soin de les distinguer, comme dans l'exemple déjà en partie susmentionné :

> [Polynice] ouvre les yeux, il dit : « Mes sœurs », comme s'il ne voyait que nous. [...] Son regard se fixe sur Ismène, il lui sourit, puis il me voit, encore à demi couverte de sang. Il murmure : « Toi, ma petite sœur...Toujours là où il ne faut pas !... » (259)

Ou plus loin : « D'Ismène il exige son casque, du vin, de moi, le breuvage de Diotime » (260). Chacune, appréhendée dans son identité propre, occupe une fonction différenciée. Il s'agit là d'une spécificité de la (r)écriture moderne par rapport à l'énonciation chorale tragique que Sophie Klimis décrit en ces termes : « Le chœur tragique n'est pas un groupe réunissant des individualités bien distinctes, mais une sorte de multiplicité unifiée et indifférenciée qui s'exprime par le "je" de la première personne du singulier » (2004 : 148). Dévalorisée dans le roman, la parole

[86] Il s'agirait d'une réponse apocryphe, si on suit les traducteurs, notamment Paul Mazon, rendue en quelque sorte nécessaire par le succès de la pièce sophocléenne et les horizons d'attente qu'elle suscite désormais.
[87] Ismène, absente des pièces de Sénèque, de Racine et d'Euripide, semble être remplacée dans ce duo, selon une dynamique quelque peu similaire, par la figure de Jocaste. Cet échange ne reste pas sans conséquence sur la signification. Il privilégie l'interprétation, déjà possible chez Sophocle, selon laquelle Antigone serait appelée à pallier les fautes maternelles. Voir à ce sujet (Loraux 1985 : 31-60) et (Klimis 2004 : 86-101).

collective indifférenciée est assimilée à de l'idéologie, demeurant « note unique » et non pas « harmonie »[88]. Au XX^e siècle, cette parole collective, en raison notamment de la montée des totalitarismes, se fait univoque et devient l'exact contraire de ce qu'elle symbolisait dans la tragédie. Dans l'œuvre de Bauchau, cette dernière, abandonnée en partie pour ces raisons, se distingue à la fois du cri, qui peut se pousser collectivement sans altérer les individualités. Ici, la parole d'Antigone comme traversée par l'altérité d'Ismène concède également une dimension collective au propos.

Le roman explore beaucoup plus en détail l'assaut que les auteurs antiques, optant pour un positionnement *in medias res*. Il narre en direct non seulement ce dernier mais aussi le combat final, contrairement à la tragédie d'Eschyle qui choisit la technique du résumé *a posteriori* (vers 792 et *sqq*.) pour ce dernier élément. C'est également le cas dans *La Thébaïde* de Racine. Dans celle-ci, contrairement à la mort de Ménécée à laquelle Antigone assiste et qui est rapportée par sa bouche, la mort de ses frères lui est racontée après coup[89]. Dans aucun des intertextes étudiés, Antigone n'assiste d'aussi près et sur une période aussi longue - le récit de la mort, nous le verrons est séquencé - à la mort de ses frères.

Le chœur dans les *Sept contre Thèbes* insiste dans un premier temps sur les bruits occasionnés par le combat. Le roman reprend à son compte ce procédé, puisqu'il fait débuter sa description à la nuit tombée. Les protagonistes ne peuvent alors se repérer qu'à la lueur des flambeaux. Une rumeur « qui circule sur les remparts » annonce bientôt l'attaque des Nomades. Puis, notent les héroïnes : « Du gouffre des cités perdues s'élèvent les hennissements des chevaux aux corps brisés et les gémissements des mourants » (255). Enfin, le « cri rauque d'un Nomade qui veut dire : Au galop » donne l'assaut. C'est également à propos d'un son que les sœurs s'interrogent : « Quel bruit, qu'avons-nous à faire de cet énorme bruit qui semble venir vers nous et des cris qui viennent des remparts » (265). Ce dernier vient interrompre leur recueillement et marquer l'assaut final. Dans leurs descriptions de l'approche de l'armée ennemie, les deux œuvres offrent des images très proches. Dans le roman : « Un grand tumulte vient de la plaine et un vaste nuage de poussière. On entend le roulement des sabots sur le sol et le tintement meurtrier des armes (254) ». Et dans le tragédie : « Il a quitté le camp et roule, innombrable, le flot des cavaliers qui se ruent contre nous. J'en crois la poussière soudaine qui monte jusqu'aux cieux, messager sans voix, mais sincère et vrai. » (στρατόπεδον λιπὼν / ῥεῖ

[88] Nous développons ce point au chapitre VIII.
[89] Antigone l'apprend dans un premier temps par la bouche de sa suivante Olympe (« Du haut de nos remparts j'ai vu descendre en larmes / Le peuple qui courait et qui criait aux armes ; / Et pour vous dire enfin, d'où venait sa terreur, / Le roi n'est plus, Madame, et son frère est vainqueur. v. 1235-1244). Créon prendra ensuite le relais (v. 1309-1337) du récit. Jocaste s'est quant à elle donné la mort quelques vers plus tôt à l'annonce d'un combat singulier entre ses fils (Fin de l'Acte IV).

πολὺς ὅδε λεὼς πρόδρομος ἱππότας· / αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσ᾽, / ἄναυδος σαφὴς ἔτυμος ἄγγελος. ; v. 79-82). Le tumulte de cette troupe adopte un tour fantomatique dans la suite de la description romanesque : « Je souffle à Ismène : "Les clans bleus". Ce sont bien eux qui avancent en masses profondes, au trot et dans un silence effrayant. Ils sortent de la brume qui traîne encore à ras de la terre [...]. Le sol tremble sous leur avance » (254). Un parallèle apparaît désormais possible entre l'image utilisée dans la tragédie et le « silence effrayant » suscité dans le roman. L'explication de Calame devient dès lors signifiante pour ces deux passages :

> Les jeunes [femmes] non seulement entendent, mais surtout perçoivent par la vue l'approche de l'ennemi. Pour elles, la poussière soulevée au loin par les cavaliers devient un "messager sans voix, clair et réel" (v. 82) ; au point qu'elles finissent par "voir" le fracas que [les spectateurs] ne font qu'entendre (v. 103 et 100) (Calame 1997 : 194)

Dans le roman comme dans la tragédie, l'action des héroïnes (et des choreutes) n'est pas uniquement de nature « auto-référentielle » (Calame 1997 : 194). Elle correspond « à l'action de l'armée argienne qui peu à peu investit la ville. C'est elle qui détermine le chant et les mouvements » (Calame 1997: 195) (du moins jusqu'à l'affrontement entre les frères) comme dans ces occurrences romanesques : « Mes yeux cherchent en vain à discerner quelque chose que j'ignore, soudain, je me souviens : le panache rouge, le seul de cette couleur, parmi le flot de panaches bleus des Nomades » ; « Je saisis la main d'Ismène et nous nous précipitons de l'autre côté du mur pour voir ce qui s'y passe » (255). Suivant les pas et réactions des héroïnes, le lecteur devient spectateur de la scène. Notant une dynamique parallèle dans le chœur tragique, Calame montre que ses membres remplissent également un rôle non seulement descriptif mais aussi d'« herméneutes » de l'action : « C'est par rapport à cette perception présente d'une action présente projetée dans le futur proche, mais encore extérieure à la scène que se définit la seconde partie de l'action scénique des choreutes » (Calame 1997 : 195). De plus, l'anthropologue attribue aux choreutes, dès le début de la tragédie, le rôle de « voyantes et de prophétesses qui sera le leur tout au long du drame » (Calame 1997: 195). Mais si, dans la tragédie, il convient à celles-ci « de dévoiler, par référence à la faute originaire de Laïos, le sens de l'action meurtrière qui se déroule sous les yeux des spectateurs » (Calame 1997: 195) dans le roman, c'est le drame fraternel qui est au centre de l'intérêt « prophétique », lui que concernent les intuitions de la jeune Antigone :

> Je suis étreinte par une affreuse angoisse, je dis à Ismène :
> « Le panache rouge ?
> Quel panache rouge ?
> Celui qui était là, si c'était Polynice ? (255)

Puis au moment de l'agonie :

> [...] mon regard est capté par ce qui arrive et ce qui survient à mes frères.
> Étéocle est tombé par dessous, il a eu le dos brisé, sans doute est-il mort. Polynice est cassé lui aussi, il va mourir, il le sait.

> Pourquoi faut-il qu'il rampe vers Étéocle, qu'il le touche, l'embrasse sur l'épaule et levant d'un ultime effort son bras, écrase son poing sur son visage. Pourquoi dois-je voir ce sang ? Apercevoir Étéocle, que la douleur et l'aveuglement réveillent, saisir ce qu'il trouve sous sa main et frapper Polynice du pommeau de son glaive ?
> Ismène n'a rien vu, pourquoi m'avez-vous rendue voyante ? (266)

Si, lors de la narration du siège, les prédictions d'Antigone semblent intimement rattachées au moment présent de l'énonciation, remplissant une fonction plus herméneutique que vraisemblablement prédictive, l'ensemble du roman est traversé par ce que nous avons désigné comme « temporalité tragique » et qui se superpose à celle plus lente de l'action romanesque. Dès la première scène, l'inexorabilité de la lutte entre les frères apparaît. C'est donc en s'inscrivant dans une lignée plus large que les intuitions d'Antigone répondent sur un autre plan à la fonction prophétique mise en place dans la pièce d'Eschyle. Contrairement au rôle d'observatrice-créatrice de l'action et d'herméneute qu'elle partage avec sa sœur, c'est seule, qu'Antigone prend part à celui de prophétesse. De cette manière, on peut également comprendre l'avertissement qu'Antigone est censée fournir à son frère Polynice, en le visant avec son arc mais sans le tuer, dans le chapitre précédent.

L'inversion de la symbolique, mise en place dès l'*incipit,* fournit des clés supplémentaires de compréhension pour ce passage. Polynice, qualifié ici encore de « guerrier solaire » apparaît bientôt « étrangement pâle », en apprenant « l'étendue de son échec et celle de la victoire de son frère » (262). De son « rire éclatant d'autrefois », il ne reste plus, dès lors, que son écho « en très douloureux » (261). L'« armure argentée » d'Étéocle se met au contraire à « briller » désormais, « tandis qu'une formidable clameur où retentit son nom vient à nous de la cité délivrée » (262). Ce retournement des rapports de force répond à un rêve, fait quelque cent pages plus tôt par Antigone à propos de Polynice : « Mais est-ce bien mon frère? Il est pâle, il est gris, il souffre, il n'y a rien en lui qui rayonne. Est-ce qu'Étéocle est parvenu à entraîner son frère dans les ténèbres de l'angoisse nocturne ? » (150) L'image rappelle également l'apparition de l'étalon Nuit au camp de Polynice, marquée par sa brillance oxymorique, malgré sa robe foncée : « l'étalon noir resplendit et attire tous les regards » (147). À tous les niveaux du roman, on observe la lumière qui peu à peu se déporte de Polynice et tout ce qui le symbolise, vers Étéocle. Dans ce contexte, une phrase comme celle du premier paragraphe du chapitre consacré à l'assaut prend tout son sens : « Polynice a bien choisi sa nuit, orageuse, opaque et dérobant à nos regards tout ce qui se passe à quelque distance » (251). Cette formulation, comme les modulations successives de l'opposition fraternelle, rappelle le mouvement de dépolarisation de la dichotomie prônée dans l'*incipit* déjà. Elle dialogue avec la logique de l'ambivalence en place dans la tragédie athénienne, décrite par Sophie Klimis, à la suite de Lambros Couloubaritsis : « Chaque situation décrite dans ces mythes ne peut être pensée seulement en elle-même, mais toujours en relation à une autre : elle renferme un

excès (sur-détermination) ou un manque (sous-détermination) qui appelle un rééquilibrage » (2003 : 303-304). À la victoire provisoire d'Étéocle, qui s'est, par la ruse, approprié une part de l'éclat de son frère, correspond la nouvelle beauté fêlée de Polynice : « Très pâle sous son bandage », celui-ci n'aura « jamais été aussi beau » (261) que dans cette position provisoire de vaincu. Cette importance de la porosité à autrui court dans l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain. Elle possède une signification particulière dans le cas des jumeaux, présentés à la fois, nous l'avons vu, comme moitié et double l'un de l'autre. Ils ne peuvent guère accéder au statut d'êtres à part entière, au vu du regard maternel. Si, d'une manière générale dans le roman, « les affrontements entre les deux sphères des personnages sont vitaux parce qu'ils permettent leur métamorphose » (Ammour-Mayeur 2004 : 132), la lutte s'externalise pour Étéocle et Polynice, appelés à trouver dans l'autre sa part manquante.

Le roman apporte toutefois une modification de taille par rapport à Eschyle. En effet, Ismène et Antigone quittent le rôle de spectatrices jusque-là dévolu aux choreutes tragiques, elles, qui ne pouvaient rien « que tomber à genoux devant la statue de [leurs] dieux » (πότερα δῆτ᾽ἐγω /ποτιπὲσω βρέτη δαιμόνων ; v. 94-95). Il ne s'agit toutefois pas d'un rôle totalement passif, puisque les choreutes participaient à l'action et même la dessinaient sous les yeux des spectateurs. Les deux œuvres ont en commun de mettre en avant la performativité d'une parole créant l'action (le roman n'a pas recours à la description, tout est médiatisé par le regard et le dit de l'héroïne en train de vivre l'événement), tout en anticipant son déroulement et en l'interprétant. Dans la (r)écriture romanesque, l'implication des jeunes femmes dans l'action va *crescendo*, suivant la focale chaque fois plus étroite adoptée par le récit. Les deux sœurs forment désormais le pendant de leurs frères armées, unies au contraire toutes deux dans le même camp. Le passage dans lequel elles s'aident mutuellement à revêtir leur armure, entre en miroir avec le dernier affrontement, où Étéocle prépare son frère au combat :

> Polynice, avec notre aide, se redresse, quand il est assuré sur ses jambes, il demande son armure. C'est Étéocle qui la lui apporte et l'en revêt. [...]
> Il fait un nouveau pas vers Étéocle et celui-ci ne recule plus. Ils sont face à face et Polynice dit :
> "Mets-moi mon casque ! Allons !"

Le masque qu'Antigone et Ismène revêtent pour combattre projette également le rituel des masques appliqués à leurs frères après leur mort. De la même façon, les soins prodigués lors de la blessure de Polynice anticipent les soins funéraires, traçant un chemin d'échos et de redoublements significatif tout au long du texte :

> Il faut de l'eau, beaucoup d'eau et on nous en apporte. Nous étendons Polynice sur le manteau rouge d'Étéocle, nous enlevons sa cuirasse, nous le dévêtons pour voir s'il est blessé. Nous le lavons d'abord, que son corps est beau, nu, inanimé, avec heureusement sa poitrine qui se soulève légèrement. (259)

Néanmoins, la plus grande modification opérée par le roman réside dans le rôle actif de guerrières accordé aux femmes, elles qui restaient largement décriées dans la tragédie, puisque « ce qui se fait hors de la maison est l'affaire des hommes - que la femme n'y donne point de voix ! » Μέλει γὰρ ἀνδρί, μὴ γυνὴ βουλευέτω, / τἄξωθεν-) (v. 200-201). La guerre dans le roman agit sur les héroïnes. Lors de l'assaut, se note la transformation d'Ismène : « Sous le casque et le masque, apparaît une autre Ismène. Dans ce visage de bronze on ne distingue plus que ses yeux qui semblent soudain très durs » (254). D'autres similitudes rapprochent la fonction occupée dans ce passage par l'héroïne de la tragédie. L'émoi exprimé dans un premier temps semble plutôt autocentré : « il va y avoir beaucoup de morts. Moi, peut-être, et Ismène » (252). Il se rapproche du mode d'expression à la première personne utilisé dans les *Sept,* reflet d'une considération féminine en porte-à-faux avec le propos principal, de type épique. Mais si, dans la pièce, c'est l'esclavage, la prise de la ville et ses conséquences qui effraient, les héroïnes de Bauchau sont parcourues d'inquiétudes d'un autre type. Celles-ci peuvent paraître surprenantes : « [Ismène] essaie un masque de métal pour protéger son visage, elle m'en donne un autre : "Mets-le, que ces Barbares nous tuent, mais qu'ils ne nous défigurent pas" / [...] Je pense : Moi non plus je ne veux pas être défigurée, surtout pour mes enfants. C'est bien le jour de penser à cela » (253). Cette soudaine coquetterie, ainsi que l'évocation d'une possible progéniture rappellent par leur soudaineté et leur proximité avec la mort, le thrène prononcé par l'héroïne sophocléenne, sur le chemin de son tombeau. Seul moment où Antigone exprime des considérations similaires, cette prise de conscience intervient moins tardivement que dans la pièce antique où l'on notait un effet de « trop tard tragique », laissant transparaître une certaine espérance, pour mieux la détruire. Toutefois, le regard ironique, porté instantanément sur le propos par l'héroïne elle-même, (« c'est bien le jour de penser à cela ») s'empresse de défaire cet espoir, dans un jeu de double perspective, propre aussi au phénomène de coprésence énonciative et intertextuelle, déjà décrit.

Si, dans ce chapitre, comme souvent, Bauchau fait entendre des voix minorisées (comme les femmes dans le monde épique), particularité qu'il partage avec la tragédie et sa formation chorale, il le fait selon des modalités qui lui sont propres. Les femmes dans l'œuvre du romancier remplissent une fonction plus épique que guerrière, présentant avant tout une forte teneur symbolique et esthétique, qui rejoint la tendance de l'ensemble de son œuvre à explorer le sentiment de bravoure :

> Le poids de cette valeur, chez un homme qui, après la campagne des dix-huit jours, cultive le sentiment d'avoir failli à son devoir et trahi l'héritage des anciens, le tourne vers des œuvres – *Gengis Khan, Le Régiment noir, Antigone*, et dans une moindre mesure, *Œdipe sur la route* – où se déploie de manière récurrente un « imaginaire guerrier » et qui interrogent la possibilité de l'héroïsme à notre époque [.] (Vanquaethem 2007 : § 5)

C'est la vierge guerrière qui est mise de l'avant, sans qu'elle soit directement rattachée à la cruauté du combat, comme le relève l'aspect principalement défensif des actions d'Ismène :

> [Ismène] demande : "Est-ce que je saurais me servir de ma pique, tu m'as appris, mais si un Nomade surgit devant moi, j'oublierai tout."
> Quelque chose dans ses yeux me rappelle Œdipe, et je certifie :
> "Si un Nomade t'attaque tant pis pour lui."
> Elle est réconfortée, elle m'enserre de ses bras et nous nous donnons à grand bruit un baiser de fer. (254)

Antigone, écrit l'auteur dans son *Journal*, doit « comme Jeanne d'Arc, assumer l'acte héroïque » (*Journal,* 94). Toutefois, si le motif de la virginité est conservé, il n'est « plus valorisé » (*Journal,* 397). Le roman, note Christiane Chaulet, « équilibre [l]es manifestations de féminité et de masculinité en ce qui concerne Antigone » (2009 : 233). La critique rapproche à juste titre cette conception de celle exprimée par Virginia Woolf dans *Une chambre à soi* : « Il est néfaste d'être purement un homme ou une femme : il faut être femme-masculin ou homme-féminin [...]. [On] doit pouvoir s'abandonner et laisser son esprit célébrer ses noces dans l'obscurité » (Cité par C. Chaulet 2009 : 232). Comme le remarque lui-même l'auteur, les endroits où Antigone « est plutôt androgyne » (alors que dans certains elle est « pleinement femme ») concordent souvent avec « les passages épiques » (Bauchau, *Journal,* 496). Or, même dans ces passages à forte dimension épique, le rôle de l'héroïne ne se confond à aucun moment avec celui d'un guerrier-mâle. Jamais la jeune fille n'exerce de combat singulier, ni ne se mêle directement aux fantassins ; Ismène et elle fuient lors du dernier assaut des Nomades. Laissant le corps à corps aux frères, la paire sororale mènent une lutte distancée pour la première, stratégique pour la seconde. Antigone, œuvre en tant qu'archer. Cette fonction « qui ne connaît pas le féminin » est cependant là pour lui révéler « encore une fois, son ambivalence comme celle de son partenaire et la fusion possible du masculin et du féminin » (Chaulet 2009 : 234), comme dans le chapitre précédant l'assaut :

> Je sens, avec une surprise affreuse, que son corps est devenu un corps de femme qui suscite en moi un corps d'homme, le corps meurtrier qui pourrait sauver Étéocle. Ce corps m'enserre avec amour, nous formons ensemble un grand corps androgyne et la voix amoureuse de Vasco me persuade : Sauve Étéocle. Sauve Étéocle et Thèbes.
> Je refuse, je refuse, je cherche à m'écarter de Vasco, de son corps qui me pousse à la folie. (245)

À l'instar de la tragédie de Sophocle, au moment où Créon découvre que quelqu'un a osé outrepasser son édit, il postule qu'il s'agit d'un homme[90]. Cet archer, auquel on se réfère comme à « celui qui a tiré » (245), est tout d'abord identifié à Étéocle : « Superbe coup, frère, je ne te savais pas si bon archer » (242). Prenant conscience de la potentialité meurtrière qui devient la sienne après que Vasco lui a

[90] Il s'agit du vers 247 (τίς ἀνδρῶν ἦν ὁ τολμήσας τάδε ; littéralement, *Quel homme a eu cette audace ?*).

concédé le don de l'arc, Antigone, anticipant en quelque sorte l'éthique féminine qui sera la sienne, stoppe cette folie meurtrière, en brisant sa dernière flèche. L'épisode se clôt alors sur ces paroles féminines qui éclairent le sens d'une action qui se décide résistante mais non violente :

> À ce moment apparaît Ismène qui s'était arrêtée dans le redan de la muraille. Elle dit : "Tu te trompes Vasco, si nos frères sont voués à la mort c'est qu'ils se seront condamnés eux-mêmes. Polynice est le frère d'Antigone elle ne pouvait pas le tuer, même pour sauver Étéocle et Thèbes. C'est son frère et cela suffit."
> Elle dit cela avec une incomparable simplicité sans élever la voix, sans chercher à persuader, comme une évidence.
> Vasco la comprend [...]. (246)

Quant à Ismène, dont on loue tout au long du roman la « parole politique », (292), c'est elle qui donne l'ordre d'exécuter le dernier subterfuge qui va sauver la ville de Thèbes, démontrant le pouvoir, au sens performatif, d'un tel discours :

> [...] Ismène parvient à dire avec une remarquable autorité :
> "Faites ouvrir les portes, comme prévu".
> L'officier la reconnaît, il a pourtant un instant d'hésitations:
> "C'est pour le second simulacre" ?
> -"C'est pour cela."
> Il donne l'ordre, les hommes s'affairent. (264)

Contrairement à la pièce sophocléenne, le roman prend soin d'esquisser une action féminine en temps de guerre. Il ne s'agit plus ici de s'attribuer une gloire « propre aux *andres* », ni d'en « subvertir » la signification (Klimis 2004 : 90 et *sqq*.), comme l'Antigone de Sophocle. Sophie Klimis a montré la distorsion que le geste d'Antigone imprimait à l'héroïsme masculin. Dans un modèle de société où le rôle est défini par le genre, la position de l'héroïne sophocléenne, femme qui agit comme un homme, reste éminemment subversive. Or, Henry Bauchau insiste, dans ses écrits épitextuels[91] sur le fait que son Antigone « reste encore aujourd'hui un modèle de ce que pourrait être une pensée, une éthique, une action féminine délivrée des modèles masculins qui pèsent encore tant sur les femmes » (Bauchau, *Journal d'Antigone* 1999a : 256). Le Créon antique plaçait le geste de sa nièce du côté de la sédition et des atteintes aux lois et à la cité, tout en considérant l'appartenance de l'Antigone au genre féminin comme un affront supplémentaire à son autorité. Des enjeux repris dans le roman lors du procès de la jeune fille et lors duquel Créon accuse sa nièce en ces termes : « Tout le monde à Thèbes m'obéit, sauf toi, une femme ! » (315). À quoi celle-ci répond : « Pour [les morts], il existe une autre loi qui est inscrite dans le corps des femmes. Tous nos corps, ceux des vivants et ceux des morts, sont nés un jour d'une femme, ils ont été portés, soignés et chéris par elle » ; « Une intime certitude assure aux femmes que ces corps, lorsque la vie les quitte, ont droit aux honneurs funèbres et à entrer à la fois dans l'oubli et dans l'infini respect » (315-316). Le roman propose une sorte d'éthique féminine qui fait de la femme la protectrice de la

[91] Ce particularisme féminin a été abondamment commenté par la critique : cf Myriam Watthee-Delmotte 1994 ; Olivier Ammour-Mayeur 2006 ; Christiane Chaulet 2009.

vie. Antigone est la fervente protectrice d'une vie qu'elle-même n'a pourtant pas transmise. C'est dans ce sens qu'elle aborde aussi le jugement de Créon : « Est-ce que je veux encore défendre ma vie? De tout mon corps, de tout ce qui me reste de force vient la réponse : Oui, je défendrai ma vie sans rien céder de ma liberté à Créon » (307). Ces mots contrastent avec ceux de l'héroïne tragique, qui face à Créon semble pressée d'aller vers la mort :

> Ἀντιγόνη : θέλεις τι μεῖζον ἢ κατακτεῖναί μ᾽ ἑλών;
>
> Κρέων : ἐγὼ μὲν οὐδέν· τοῦτ᾽ ἔχων ἅπαντ᾽ ἔχω.
> Ἀντιγόνη : τί δῆτα μέλλεις;
>
> *Antigone : - Veux-tu faire plus que me tuer, m'ayant prise ?*
> *Créon : - Rien de plus. Ayant ta vie, j'ai tout ce que je veux.*
> *Antigone : - Que tardes-tu ?*

Dans la ville de Thèbes, la jeune fille s'efforce de pallier, par son action, (face aux malades et à ses frères, puis en sauvant Polynice) la brutalité de la guerre due aux rivalités masculines fraternelles. Antigone dit ainsi : « À cause de mon ventre, de mon cœur, de mon sexe de femme et je dis non une fois pour toute à Thèbes et à ses abominables lois. » (290) ; « Oui, moi Antigone, la mendiante du roi aveugle, je me découvre rebelle à ma patrie, définitivement rebelle à Thèbes, à sa loi virile, à ses guerres imbéciles et à son culte orgueilleux de la mort » (289).

Agissant pour son auteur, « sans modèle » (*Journal d'Antigone* 1999a : 51), cette Antigone romanesque définit ses limites et crée sa propre forme de résistance active, défensive, mais non violente. Elle pose de cette manière les jalons de « l'éthique féminine », déjà en germe dans le travail mené dans le dispensaire et qui sera plus tard avancée pour exiger les funérailles de Polynice. Dans ce cas, la pièce de Sophocle agit comme un double prisme. L'idée d'une héroïne sans modèle, qui agit selon sa propre loi répond à la tragédie dans laquelle, Nicole Loraux l'a bien montré, la récurrence du suffixe *auto* en lien avec la jeune fille est là « pour dire l'identité monadique d'Antigone » (2002 : 11). Sa démonstration s'appuie notamment sur un fait saillant, l'utilisation récurrente du pronom d'identité, *auto*s. Or, ce dernier « peut exprimer [une] permanence de soi à soi, aux antipodes de toute altérité, tout cela se passe dans le *autonomo*s ou dans le *autognôtos* qui, à l'heure de la mort, caractériseront la fille d'Œdipe en sa singularité telle qu'en elle-même » (Loraux 2002 : 11). Si dans le roman, cette question d'une identité prise dans ses propres nœuds demeure, elle semble ne s'appliquer plus qu'aux frères désormais[92]. Ceux-ci, figés dans une rivalité et une éternelle comparaison, sont condamnés à n'être que le double l'un de l'autre et donc à ne rester qu'une moitié d'eux-mêmes. L'héroïne romanesque, au contraire, de par la particularité de sa relation avec Ismène, sort de

[92] Nicole Loraux rattache le problème à l'ensemble des Labdacides : « Parce que sans fin, chez [eux], le sujet en son identité (*autos*) est voué à ce que lui fasse retour ce trop-plein de sens qui vient à *auto*s de ses emplois réfléchis, la grammaire du auto- sert à dire le lien du sang comme lieu d'inceste, de parricide, de suicide » (2002 : 108-109).

ce schéma mortifère. Antigone a été dédouanée dans l'enfance par la permission maternelle[93]. Grâce à cela, Antigone devient *autonome*, dans le sens kantien du terme, considérant qu'elle serait capable de se donner à elle-même sa propre loi (*Fondements de la métaphysique des mœurs* ; 1785). Capable de prendre ses propres décisions sans être figée dans un rôle préétabli pour elle par la société. L'identité de cette Antigone n'est pour autant pas monadique, dans le sens d'une autosuffisance, mais relationnelle. Malgré un cadre somme toute assez traditionnel dans lequel les actions des héroïnes s'inscrivent, on peut considérer qu'un pas est franchi dans le degré d'engagement guerrier de ces dernières en comparaison du modèle antique, bien qu'il se différencie d'une action masculine.

Du combat épique à la lutte intime

Dans la tragédie d'Eschyle, l'exhortation qui précède l'assaut final est prononcée par le chœur antique : « Quel est ce délire, enfant ? Ne laisse pas l'égarement d'une folie meurtrière emplir ton cœur et t'emporter », Τί μέμονας, τέκνον ; Μή τί σε θυμοπλη / θὴς δορίμαργος ἄτα φερέτω ; v. 686-687). Elle marque déjà un positionnement féminin face au conflit. Elle cède la place à une interposition physique dans le roman, où l'implication des sœurs dans l'action culmine à ce moment-là. Lors de la représentation des combats, la narration fonctionne par plans resserrés, mettant en scène des techniques de combat de plus en plus rapproché. Débutant avec des archers et leur grande distance face à leur cible dans le chapitre précédent, la narration passe ensuite aux fantassins qui s'approchent à grande vitesse des remparts pour, la muraille franchie, décrire une véritable guerre de tranchées *intramuros* qui se termine en bataille généralisée. Le tout cède enfin la place au corps à corps entre les frères, une dynamique de rapprochement progressif qui n'est pas sans rappeler celle de l'*incipit*, mettant en prise Apollon et Python. Plusieurs de ces

[93] Elle s'en souvient dans la grotte, au moment de sa mort : « La musique à l'intérieur de ton oreille ne s'interrompt pas mais il y a une autre voix, celle de Jocaste qui te dit : Dépose ton fardeau. Tu peux. / C'est vrai qu'il y a un fardeau, celui de ce monde où mes frères se sont assassinés, où l'ignoble volonté d'un seul et le silence de presque tous ont livré le corps décomposé de Polynice au vautour. / Ce qui compte, ce sur quoi insistait la voix profonde de Jocaste, ce n'est pas le fardeau, c'est : tu peux. Elle m'a déjà dit cela et de la même voix, qui n'était plus sa voix de reine mais celle de son amour pour moi. Quand m'a-t-elle parlé ainsi ? (348) : « Au bord de la cressonnière, Antigone, tu étais encore très petite et Ismène au berceau. Tes frères faisaient des ricochets sur l'eau, ils m'assaillaient de leurs cris pour que je te dise qui en avait fait le plus ou avait lancé le plus loin. Ce jour-là j'ai refusé de leur répondre et j'ai lu dans tes yeux une peur et un grand désir. J'ai ramassé une pierre et je t'ai dit : "Essaie". Tu as hésité, puis tu as pris la pierre mais tu étais encore si petite, la pierre n'a pas ricoché et est tombée tout près. [...] Et tu ne bougeais pas avant que je te dise : "Tu peux". / Soudain les larmes me sont venues aux yeux, je me suis demandé : Est-ce que quelque chose opprime cette enfant pour qu'elle ait tant besoin de ma permission. J'ai compris que je te mesurais trop mon attention, toujours sollicitée par l'esprit aventuré et menaçant d'Œdipe. J'étais aussi bien occupée de Thèbes, la cité d'orgueil et de mes fils, si beaux, si difficiles dans leur rivalité. Comment changer cela, c'était ma vie, mon fardeau, royal et quotidien ? Alors je t'ai dit en plongeant mon regard dans le tien : "Dorénavant donne-toi la permission toute seule, Antigone. Tu peux !" [...] Ainsi Jocaste, dès l'enfance, m'a appris à porter moi-même mon fardeau. Dans ce fardeau il y a eu un jour Œdipe, puis mes frères. Tous les pesants trésors de notre lignée et de l'amour, je ne les ai pas déposés, c'est de force qu'ils m'ont été enlevés » (347-348).

caractéristiques dialoguent également avec les intertextes précédents. Le combat final, au corps à corps (comme le ἀγχέμαχοι de l'*Iliade*) prend des accents épiques. Son intervention dans le cadre d'un affrontement plus global rappelle le poème antique, mais aussi plus précisément la situation décrite dans les *Phéniciennes* d'Euripide : « les jeunes fils du vieil Œdipe / entre les armées s'avancèrent, eux, les deux chefs, / pour s'éprouver en combat singulier » (ἔστησαν ἐλθόντ΄ ἐς μέσον μεταίχμιον / {δισσὼ στρατηγὼ καὶ διπλὼ στρατηλάτα / ὡς εἰς ἀγῶνα μονομάχου τ΄ ἀλκὴν δορός ; v. 1361-1363)[94]. Pour ce combat singulier, le roman adopte une configuration similaire à celle de la pièce des *Sept contre Thèbes* dans laquelle c'est « roi contre roi, frère contre frère, ennemi contre ennemi » (ἄρχοντί τ΄ἄρχων καὶ κασιγνήτῳ κἀσις, / ἐχθρὸς σὺν ἐχθρῷ, v. 674-675), que le combat s'engage aussi dans le roman. Le rite de salutation qui le débute place d'ailleurs l'affrontement dans un univers rituel codifié[95] (« Nous voyons renaître les superbes gestes qu'Œdipe leur avait appris autrefois avant d'entamer les joutes de leur adolescence et de leur jeunesse ; » 263). Dans le roman, le rite ne répond plus à pratique guerrière mais correspond à un usage familial. Enfin, les spectateurs, qui encerclent les adversaires et semblent circonscrire la lutte, font signe vers les combats narrés dans les poèmes homériques ou les tragédies (« les soldats, qui ont fini leur travail de meurtriers le long du gouffre et de la tranchée où la cavalerie s'est engloutie, forment un large cercle stupéfait et silencieux autour de nous » ; 261).

Toutefois, le roman réduit bientôt le duel à une affaire de famille, ce que symbolise peut-être déjà le fait que le moment de l'affrontement singulier se situe, non plus au milieu du champ de bataille, mais sur un lieu plus intime qui domine celui-ci, contrairement aux intertextes précédents[96] :

> Étéocle tend ses armes à Polynice et prend les siennes, il profère d'une voix blanche : "Où ?"
> Polynice montre de la main la terrasse qui surplombe la porte : "Là !"
> Ils vont vers l'escalier, écartant sans un mot les soldats qui les entourent, dont l'explosion de joie de la ville souligne le silence effrayé. (262)

Comme dans l'affrontement d'Apollon et de Python, les frères circonscrivent eux-mêmes l'espace de leur lutte, dont ils chassent d'ailleurs Antigone. L'exclusion est validée par Ismène (« C'est entre eux, rien qu'entre eux. Ils te tueront si tu interviens encore » ; 263). La création de ce lieu privilégié en hauteur et donc détaché du simple espace guerrier des autres combattants, n'est d'ailleurs pas sans évoquer sur un

[94] La forme utilisée ici pour désigner la paire des chefs est le duel.
[95] Dans les *Phéniciennes* d'Euripide (v. 1240-1241), le rite est bien là mais il s'inscrit dans une pratique à la fois religieuse et politique : « Ces termes acceptés, l'on fit les libations. / Dans l'espace entre les deux fronts, les deux chefs par serment engagèrent leur foi » (ἐπὶ τοῖσδε δ΄ ἐσπείσαντο κἀν μεταιχμίοις / ὅρκους συνῆψαν ἐμμενεῖν στρατηλάται).
[96] Chez Eschyle : les frères se battent « à la porte où ils se frappaient tout à l'heure » (ἐν πύλαις ἐν αἷς ἐθείνοντο ; v. 956-957), tandis que chez Racine : « Ils ont choisi d'abord pour leur champ de bataille, / Un lieu près des deux camps, au pied de la muraille » (v. 1281-1282).

autre plan « le lieu de l'événement » consacré à la transfiguration de l'Antigone d'Io.

Contrairement aux œuvres précédentes, les réactions des camps ennemis ne sont plus scrutées. Dans *les Phéniciennes*, Euripide relevait que « la sueur ruisselait, bien plus qu'aux combattants, au front des spectateurs, tant ils tremblaient pour leur parti » (πλείων δὲ τοῖς ὁρῶσιν ἐστάλασς΄ ἱδρὼς / ἢ τοῖσι δρῶσι διὰ φίλων ὀρρωδίαν.) (v. 1388-1389). Tandis que chez Racine, Créon rendait compte du combat en ces termes : « Les deux camps aussitôt s'abandonnent en proie, / Le nôtre à la douleur et les Grecs à la joie, / Et le peuple alarmé du trépas de son roi, / Sur le haut de ses tours témoigne son effroi » (v. 1493-1496). La (r)écriture romanesque se ressert au contraire sur la perception de l'héroïne principale qui, à elle seule, narre la lutte. La tactique guerrière, le fameux subterfuge, tout comme l'appartenance partisane à l'un ou l'autre camp qui occupaient le début du chapitre, ne sont, une fois l'assaut lancé, plus évoqués, désormais tenus sans intérêt. La cité ou l'État chez Racine, si importants dans les intertextes précédents, cèdent la place à la rivalité fraternelle, quittant l'enjeu politique pour le psychologique. L'affrontement singulier forme comme une parenthèse dans le temps public de la guerre, qui ne saurait être brisée que par le bruit sourd qui marque le retour de l'ultime assaut des Nomades. Après la mort des frères, ce dernier arrache les sœurs à leur recueillement. Le fratricide n'est l'objet d'aucun pacte politique préalable, il ne clôt d'ailleurs pas l'affrontement des deux camps, contrairement à ce qui se passent dans les deux tragédies athéniennes[97]. Le passage du combat en armure vers un affrontement à mains nues, symbolise d'ailleurs l'engagement des protagonistes dans une lutte de plus en plus intime. Celle-ci quitte le paradigme antique qui opérait sur un registre politique, pour revenir à une dynamique proche de celle mise en place dans l'*incipit*.

1.3.2 Une mort séquencée **:** dialogue croisé entre Bauchau, Eschyle, Sophocle et Racine

Le romancier séquence l'avènement du fratricide, alors que l'épisode est présenté de manière unitaire dans la majorité des intertextes. Étéocle participe dans un premier temps avec ses sœurs à sauver Polynice, alors que Vasco tente d'achever le blessé :

> À ce moment un cheval, à demi enterré sous les cadavres, parvient en hennissant à se soulever sur ses antérieurs, sa tête noire ensanglantée apparaît. Pas de doute, c'est Nuit.
> La réaction d'Étéocle est immédiate, il enlève sa cuirasse, je fais de même et nous sautons dans la tranchée. [...]

[97] Chez Euripide (v. 1229-1232) : « Je veux désormais courir tout seul ce risque/ en combattant contre mon frère. /Si je le tue, je gouvernerai seul ma maison. / Mais si je suis vaincu je lui la remettrai » (ἐγὼ γὰρ αὐτὸς τόνδε κίνδυνον μεθεὶς / μόνος συνάψω συγγόνωι τὼμῶι μάχην· / κἂν μὲν κτάνω τόνδ΄, οἶκον οἰκήσω μόνος, / ἡσσώμενος δὲ τῶιδε παραδώσω μόνωι·).

> J'atterris sur le ventre du cheval qui remue encore, je tombe, je suis couverte de sang, Étéocle aussi[98].
> Étéocle, épouvanté de voir Polynice, ne sait plus ce qu'il fait et demeure là, frappé de stupeur, sa masse sanglante à la main. Vasco dit : « Donne », et il la lui remet sans comprendre. Alors je crie, Ismène aussi et elle se laisse glisser dans le trou pour se précipiter vers nous. J'empêche Vasco de passer, il me repousse violemment et lève la masse. À ce moment Étéocle comprend ce qui se passe, il bondit en avant et d'un coup de tête renverse Vasco, lui arrache la masse et la jette au loin. (256-258)

Le lecteur a dès lors l'impression que Polynice ne peut être tué comme n'importe quel autre combattant dans l'assaut, ni être emprisonné : Étéocle : « Toi, prisonnier, jamais ! Tu es libre ! » 261 ; « Si tu l'avais fait prisonnier, Hémon, crois-tu que j'aurais pu ramener Polynice enchaîné à Thèbes et le faire condamner comme traître ? Non, je l'aurais aidé à s'évader » (87). Étéocle revendique en quelque sorte pour son frère un statut plus noble pour une victoire plus glorieuse. Polynice doit être cet « adversaire à sa taille », « ce rival admirable » à battre (160).L'affrontement final sera quant à lui précédé d'une autre séquence dans laquelle c'est cette fois Antigone qui tente, seule, de s'interposer entre les frères :

> Ismène cherche à me retenir, mais je m'arrache à elle pour suivre leur marche de géants. Quand ils approchent de l'escalier, je les devance, je me poste sur la troisième marche et je les supplie d'arrêter.
> Ils ne s'arrêtent pas et comme je leur barre le chemin, ils me saisissent chacun par une main et sans un mot m'envoient rouler sur le sol. (262)

Les intertextes antérieurs présentaient déjà différentes tentatives de médiations entre les deux frères, allant du simple exercice de la persuasion[99] (le chœur des *Sept,* Jocaste et Antigone dans les *Phéniciennes* de Sénèque), jusqu'à la mise en place d'une trêve [100] (Jocaste dans les *Phéniciennes* d'Euripide), en passant par l'interposition physique[101] (Hémon dans la *Thébaïde*, Jocaste et Antigone dans les *Phéniciennes* d'Euripide) voir même la menace de suicide [102] (Jocaste dans les

---

[98] On retrouve une situation similaire dans *Le Régiment noir*, alors que Pierre est blessé dans un combat : « J'étais écrasé sous deux chevaux morts. Est-ce que Carabine... ? ». La similitude a été relevée par Olivier Ammour-Mayeur (2006 : 134).

[99] Cf. Eschyle (v. 667-790) ; Sénèque, *Les Phéniciennes*, (v. 417-419) : ANTIGONE « — On dirait que mes larmes les ont fléchis : tant les combattants s'avancent avec lenteur, les armes baissées. » (*Sic agmen armis segne compositis uenit. / Procedit acies tarda, sed properant duces.*)

[100] Cf. Euripide, épisode 1. On peut rapprocher ce passage de l'excursion faite par l'Antigone bauchalienne au camp nomade (chapitre XI) dans une tentative de réconciliation souhaitée par Étéocle.

[101] Cf. Racine (v. 1332-1337) : « [Hémon] qui se souvenait de vos ordres, Madame [*à Antigone*], / Se jette au milieu d'eux, et méprise pour vous / Leurs ordres absolus qui nous arrêtaient tous. / Il leur retient le bras, les repousse, les prie, / Et pour les séparer s'expose à leur furie. » ; Euripide, v. 1277-1278 « ANTIGONE : Qu'attends-tu que je fasse ? JOCASTE : Que tu réconcilies tes frères. ANTIGONE : Mais, ma mère, comment ? JOCASTE : En tombant avec moi à genoux devant eux. » (ΑΝΤΙΓΟΝΗ) δράσω δὲ δὴ τί; (ΙΟΚΑΣΤΗ) συγγόνων λύσεις ἔριν. / (ΑΝΤΙΓΟΝΗ) τί δρῶσα, μῆτερ; (ΙΟΚΑΣΤΗ) προσπίτνους΄ / ἐμοῦ μέτα.)

[102] Cf. Sénèque, *Les Phéniciennes*, v. 407-411 : JOCASTE : « J'irai, j'irai ; je présenterai ma tête à leurs coups ; je me tiendrai au milieu d'eux. Le frère qui voudra tuer l'autre devra d'abord frapper sa mère. [...] Aucun forfait ne sera commis devant moi ; ou, s'il peut s'en commettre même en ma présence, il s'en commettra plus d'un. » (*Ibo, ibo et armis obuium opponam caput. / Stabo inter arma : petere qui fratrem uolet, / Petat ante matrem : tela, qui fuerit plus, [...] / nullum teste me fiet nefas ; / Aut si aliquod et me teste committi potest, /Non fiet unum.*) Racine, *La Thébaïde* : v. 1605-1608 : OLYMPE : « [Antigone] n'a fait qu'entrer dans la chambre prochaine, / Et du même

Phéniciennes de Sénèque, Antigone et Jocaste dans la *Thébaïde*). Hormis cette dernière, incompatible avec son désir de faire montre d'espérance, le romancier les mobilise toutes. Il y ajoute encore la réticence d'Étéocle à combattre son frère diminué par ses blessures (Antigone : « N'accepte pas, ce serait un assassinat. » / Et [Étéocle], les yeux toujours captés par ceux de Polynice : « C'est lui qui commande, Antigone, tu le sais » ; 261).

Bien qu'elle utilise des procédés ou motifs similaires aux intertextes précédents, la (r)écriture de Bauchau, d'un même geste, s'en distancie. L'accumulation de tous ces possibles échappatoires au combat mortifère montre qu'il s'agit d'un enjeu réel du texte : dénouer enfin la préférence maternelle originelle ou du moins parvenir pour les jumeaux à vivre dans la déchirure qu'elle a créée. Il ne s'agit plus simplement d'agir sur l'intensification de la tension tragique par le retardement de l'action, comme dans *La Thébaïde* de Racine. Dans cette tragédie, la mort est racontée de manière séquencée. Le premier récit, « défaillant » puisqu'incomplet, ne fait état que du décès d'Étéocle, ce qui permet à la pièce d'augmenter la tension tragique, en accentuant l'effet d'enchaînement de catastrophes mais également de pointer la préférence d'Antigone : (« Il est vrai, je l'aimais d'une amitié sincère, / Je l'aimais beaucoup plus que je n'aimais son frère » ; v. 1271-1272). Ce récit en deux temps du fratricide mutuel semble fournir au roman bauchalien une trame structurelle, en présentant une fausse victoire qui conduit celui qui y a prétendu trop vite, à la mort. À l'instar de la Thébaïde racinienne[103], le Polynice de Bauchau tente, dans un dernier souffle, de désarmer son frère, comme pour consommer sa victoire sur lui :

> Pourquoi faut-il qu'il rampe vers Étéocle, qu'il le touche, l'embrasse sur l'épaule et levant d'un ultime effort son bras, écrase son poing sur son visage. Pourquoi dois-je voir ce sang ? Apercevoir Étéocle, que la douleur et l'aveuglement réveillent, saisir ce qu'il trouve sous sa main et frapper Polynice du pommeau de son glaive ? (265)

---

poignard dont est morte la Reine, / [...] Cette fière Princesse a percé son beau sein. » Dans les *Phénicienne*s d'Euripide, Jocaste se suicide également après la mort de ses fils.

[103] Dans *la Thébaïde* racinienne, Créon rapporte : « [Polynice] s'approche du roi couché sur la poussière, / Et pour le désarmer il avance le bras. / Le roi qui semble mort observe tous ses pas. / Il le voit, il l'attend, et son âme irritée, / Pour quelque grand dessein semble s'être arrêtée. / L'ardeur de se venger flatte encor' ses désirs, / Et retarde le cours de ses derniers soupirs. / Prêt à rendre la vie il en cache le reste, / Et sa mort au vainqueur est un piège funeste, / Et dans l'instant fatal que ce frère inhumain / Lui veut ôter le fer qu'il tenait à la main, / Il lui perce le cœur, et son âme ravie, / En achevant ce coup abandonne la vie. / Polynice frappé pousse un cri dans les airs, / Et son âme en courroux s'enfuit dans les Enfers » (v. 1506-1520). Les vers 1416-1422 d'Euripide présentent une version proche de celle narrée par Racine : « Étéocle se croit déjà vainqueur et la partie gagnée. Il jette son épée, commence à dépouiller son frère, sans bien le surveiller, et tout à sa besogne. C'est ce qui le perdit. L'autre avait encore un souffle de vie ; il avait gardé son épée dans sa chute mortelle. À grand effort, il réussit à l'enfoncer dans le foie d'Étéocle, lui qui était pourtant tombé avant son frère (ὁ δ', ὡς κρατῶν δὴ καὶ νενικηκὼς μάχηι, / ξίφος δικὼν ἐς γαῖαν ἐσκύλευέ νιν, / τὸν νοῦν πρὸς αὑτὸν οὐκ ἔχων, ἐκεῖσε δέ. / ὃ καί νιν ἔσφηλ'· ἔτι γὰρ ἐμπνέων βραχύ, / σώιζων σίδηρον ἐν λυγρῶι πεσήματι, / μόλις μέν, ἐξέτεινε δ' εἰς ἧπαρ ξίφος / Ἐτεοκλέους ὁ πρόσθε Πολυνείκης πεσών.) Toutefois, dans celle-ci, c'est Polynice et non Étéocle (comme dans le roman), qui porte le coup de grâce. L'expression de motivations qui dépassent la simple considération militaire (« l'ardeur de se venger » « il lui perce le cœur [..] son âme ravie ») rend en outre le texte de Racine plus proche de l'esprit de la (r)écriture moderne, bien que celle-ci joue sur l'inversion comme nous le verrons.

Cette entreprise a toutefois déjà été précédée dans le roman d'une première impression de supériorité trompeuse, lors du repli de Polynice, trop faible pour affronter son frère en combat singulier (« Par malheur un de ses coups, que Polynice aurait jadis paré sans peine, atteint le bras blessé de notre frère. [...] La chose impensable a lieu : Polynice s'enfuit », 263) Cette redondance de la fausse victoire, introduite par le roman, met l'accent sur la tension constante existant entre les frères et le rééquilibrage de forces permanent qu'elle suscite. Paradoxalement, cette dynamique du changement de pouvoir participe à dépolariser le conflit et la position de chaque adversaire. Ainsi le frère qui est « dominant » tout au long de l'ouvrage, peut se retrouver en situation d'infériorité momentanée. Ce dernier est alors appelé à réagir et à se positionner nouvellement. La dynamique est à l'œuvre dès le début de l'ouvrage. Étéocle se devait d'agir s'il ne voulait conserver son statut d'infériorité concédé inconsciemment par sa mère, comme le laisse transparaître une réflexion prêtée au personnage dans le *Journal* : « Polynice n'avait pas d'énigme. Eh bien ! je lui en ai donné une en gardant le trône et en le forçant à s'exiler. C'est moi son énigme » (76). Une idée que l'on retrouve dans le roman : « Polynice en ce moment souffre autant que moi. Je l'ai attiré dans la nuit, je ne puis, je ne pourrai plus jamais rien pour lui. Dès l'aube il recommencera à rayonner et à emplir l'existence de son rire. Mais je l'ai blessé et il sait maintenant que, pour lui aussi, la nuit existe » (88). Le jumeau de la nuit procède à un premier équilibrage. Lésant celui qui l'a lésé, il passe du statut de victime à celui de protagoniste actif.

Le roman dialogue sur ce point avec la pièce de Racine dont il semble littéralement inverser le propos. Comme chez le classique, la malédiction paternelle[104], tout comme l'inceste, perdent de leur importance par rapport aux intertextes antérieurs, au profit d'une rivalité annoncée dans le sous-titre chez Racine : *Les frères ennemis*. Comme le fera Bauchau, l'Académicien situe l'origine de

[104] Celle-ci apparaît dans *Œdipe sur la route*, plus sous la forme d'une mise en garde que d'une malédiction. Œdipe, devenu sage, peut prévoit ce qui arrivera si Polynice s'obstine à tenter de soustraire la couronne à son frère. Cette mise en garde, contrairement à la malédiction chez Sophocle, perd son caractère performatif, puisqu'elle n'est plus prononcée : « Un vrai roi comme tu l'es, n'a pas besoin de trône pour régner. » Un moment épanoui, le visage de Polynice se rembrunit, il ne comprend pas la pensée d'Œdipe, elle est trop haute pour lui. [...] Alors la colère d'Œdipe éclate contre la folie de ses deux terribles fils. Qu'ils fassent la guerre s'ils ne veulent pas comprendre. Mais, dans ce cas, ils ne posséderont de la terre thébaine que l'étendue de leurs tombeaux. » (*Œdipe sur la route* : 368). Si Œdipe prononce bel et bien une parole de sagesse « un vrai roi comme tu l'es », sa prédiction du malheur, presque psychanalytique est elle assumée partiellement par le narrateur dans un discours narrativisé. C'est la performativité de la parole bienfaisante qui est mise de l'avant, contrairement à la malédiction. Cette dernière était proférée dans la tragédie directement par Œdipe au discours direct, s'actualisant ainsi grâce à sa dimension performative : « Va-t'en donc à ta perte, ignominieusement, sans père désormais, ô méchant entre les méchants, et emporte avec toi les malédictions que j'appelle sur ta tête. Que ta lance jamais ne triomphe du pays qui t'a fait naître ! Que jamais tu ne retournes dans la plaine encaissée d'Argos, mais que sous une main de frère, tu tues et succombes à la fois, victime de celui qui t'a banni ! Voilà comment je te maudis ; et j'invoque d'abord l'ombre affreuse du Tartare, pour qu'elle te prenne en son sein » (ἅς σοι καλοῦμαι, μήτε γῆς ἐμφυλίου / δόρει κρατῆσαι μήτε νοστῆσαί ποτε / τὸ κοῖλον Ἄργος, ἀλλὰ συγγενεῖ χερὶ / θανεῖν κτανεῖν θ᾽ ὑφ᾽ οὗπερ ἐξελήλασαι. / τοιαῦτ᾽ ἀρῶμαι καὶ καλῶ τὸ Ταρτάρου / στυγνὸν πατρῷον ἔρεβος, v. 1385-1391).

cette rivalité bien en aval de ce que l'on pouvait trouver chez ses prédécesseurs : « Racine a donc inventé une nouvelle forme de fatalité, absente des modèles antiques, qui se manifesterait dans la haine, une haine aussi ancienne que l'existence même des deux frères : une haine qui "aussitôt que la vie entra dans [leur] cœur" (v. 1018) »[105]. La question chez le romancier se pose en des termes différents. C'est la préférence, et non la haine, qui instaure, *in utero* déjà, la bisbille entre les frères. Si la haine est constamment présente chez le classique français, on ne la retrouve plus dans le roman que sous sa forme modulée « d'amour en dur », selon l'expression de Polynice pour qualifier sa relation à son frère (170). Le moment de la mort ne déroge pas à cette constante. Le contraste entre les deux œuvres est si frappant qu'il mène à penser que le second pourrait avoir pris appui sur les vers de l'autre pour en renverser complètement le propos :

> [...] que jamais leurs cœurs ne s'accordèrent mieux.
> La soif de se baigner dans le sang de leur frère,
> Faisait ce que jamais le sang n'avait su faire.
> Par l'excès de leur haine ils semblaient réunis,
> Et prêts à s'égorger ils paraissaient amis. (1312-1316)

Et quelques vers plus loin :

> Tout mort qu'il est, Madame, il garde sa colère ;
> Et l'on dirait qu'encore il menace son frère.
> Son visage où la mort a répandu ses traits,
> Demeure plus terrible et plus fier que jamais. (v. 1521-1524)

Dans le roman, le récit du dernier souffle des frères semble faire écho à l'ambiguïté de l'amour-haine présidant à leur relation. Sous les yeux d'Antigone, Polynice, après avoir embrassé et étreint son frère, le frappe ensuite en plein visage. Et la scène de se conclure sur ces mots :

> Ils ne voient plus ni l'un l'autre, ils se touchent, elle voit comme moi qu'ils s'ouvrent les bras. Elle entend, comme moi, Étéocle qui dit : "Pourtant frère je t'aimais." Et Polynice : "Moi aussi je t'aimais." (265)

À l'instar de la *Lutte de Jacob avec l'Ange*, il s'agit pour les adversaires « de mobiliser toutes [leurs] forces », puisqu'« une partie c'est insuffisant » (Bauchau in Marchetti 2004 : 305-306)[106]. Dans cet ultime combat, Polynice réclamait de se

[105] Le critique précise : « Fatalité toute providentielle, au demeurant, et nullement antique (ni janséniste), puisqu'elle est présentée par Étéocle comme la punition de l'inceste de ses parents : « On dirait que le Ciel par un arrêt funeste, / Voulut de nos parents venger aussi l'inceste [...] (IV, 1, v. 1023-1024) [Étéocle] : « Nous étions ennemis dès la plus tendre enfance, / Que dis-je ? nous l'étions avant notre naissance. / Triste et fatal effet d'un sang incestueux. / Pendant qu'un même sein nous renfermait tous deux, / Dans les flancs de ma mère une guerre intestine / De nos divisions lui marqua l'origine. / Elles ont, tu le sais, parues dans le berceau, / Et nous suivront peut-être encor' dans le tombeau » (v. 911-946).

[106] « Le génie de Delacroix se marque dans cette image : Jacob est quelqu'un qui lutte de toutes ses forces, sans espoir et c'est ce que veut l'Ange. L'Ange et Dieu veulent toutes nos forces. Une partie c'est insuffisant. Le sens de cette lutte demeure un mystère. Ce qu'est le mystère, je ne me sens pas capable de le définir comme ça. Ce n'est pas un concept, c'est une force que nous ressentons, qui nous entoure » (Bauchau in Marchetti 2004 : 305-306). L'écrivain explique quant à lui le chemin qui l'a mené à comprendre l'issu de ce combat : « Je cherche autant que possible à laisser les personnages devenir ce qu'ils sont [...]. Je vais prendre un exemple : le

« battre à armes égales » avec son frère (260). Etéocle lui oppose au contraire une stratégie indirecte : (« Pourquoi cette abominable traîtrise ? / [...] Vous étiez les plus forts, il fallait sauver Thèbes » 261). Cet affrontement-duel appelle un équilibrage des forces qui peut aussi se comprendre selon des paramètres psychologiques ou esthétiques :

> Cette différentiation provoquée par l'action du monde extérieur sur la cellule gémellaire dès avant la naissance, par la nécessité vitale pour chacun des jumeaux de poser sa différence contre la ressemblance, source de confusion et de perte d'identité, se traduit par le thème narratif du cadet sur l'aîné: le cadet doit lutter pour survivre, il ne survit que s'il est le plus fort ; [...] mais la supériorité conquise de la sorte n'est qu'une infériorité retournée, qui demande une lutte continuée toute la vie. (Kovacshazy 2012 : 153, citant Wladimir Troubetzkoy, *Les cycles d'incarnation du double*)

Par la démultiplication des scènes d'affrontement, le roman mobilise en quelque sorte cette idée de « lutte continuée toute la vie ». Étéocle ne peut combattre son frère en tant que prisonnier, tout comme Polynice ne peut ensuite se résoudre à affronter un frère qui semble le ménager (« [...] Étéocle ne cherche pas à le blesser, encore moins à le tuer mais Polynice ne supporterait pas que son frère ait l'air de l'épargner » 263). La dynamique est visible dans la manière de (r)econfigurer les intertextes antérieurs. La narration séquencée appelle à chaque fois un rééquilibrage de la situation antérieure. C'est ainsi que Polynice, s'appuyant sur l'humiliation de sa fuite et son statut consommé de "perdant", est l'instigateur du geste qui provoque la mort. Ultime mouvement qui mobilise toutes les forces, cette ruée mortifère s'approche de l'étreinte puisqu'elle exige l'embrassement, le don (en même temps que la négation) le plus total de soi, qui conduit à la mort réciproque. Dans le roman, l'importance n'est pas tant de connaître la signification d'un tel combat - comme Henry Bauchau le précise au sujet du tableau de Delacroix -, « le sens de cette lutte demeure un mystère », que d'affirmer sa nécessité (répondant à Marchetti 2004 : 306).

Valorisation de l'ennemi

Certes, d'une certaine manière, le conflit entre les frères, malgré toutes les tentatives de conciliation, aboutit à un échec, une aporie. Néanmoins, comme dans la pièce de Sophocle, « c'est le héros tragique, et pas le spectateur, que cette logique aporétique pousse dans l'impasse, le menant à la catastrophe et le plus souvent à la destruction » (Klimis 2007 : 5). À l'instar du citoyen athénien assistant au spectacle tragique, le lecteur bauchalien est invité à considérer l'ensemble des représentations

---

combat entre Polynice et Étéocle, à la fin d'Antigone. C'est une scène que je comptais mettre tout à fait à la fin. J'ai senti peu à peu que ce n'était pas comme ça. À un moment donné, j'ai vu ce qui devait se passer compte tenu du caractère effréné de ces deux hommes. Caractère effréné que j'avais laissé se développer en moi, avec la contradiction de leur amour intense qu'ils se portaient l'un à l'autre et de leur rivalité totale » (Bauchau, en réponse à la conférence de Jean Bollack, 2003 : 362).

proposées pour en tirer, à sa guise, l'esquisse d'un enseignement. L'empathie ressentie face à Polynice, y compris par Étéocle, montre un renouvellement du point de vue sur l'ennemi. Dans l'ensemble du roman, on assiste à une valorisation du clan bleu des Nomades (toujours cité avec majuscule) et perçu avec déférence. Dans le cas de notre comparaison, cette perspective renouvelle celle adoptée dans les *Sept*. Dans la pièce d'Eschyle, avant le fratricide, Polynice, ce frère exogame, est indirectement rattaché à la noirceur par les liens établis entre lui et le « noir bouclier sacrificiel » (μελάνδετον σάκος *,* v. 43), la « noire Erinys » (μέλαιν΄ Ἐρινύς*,* v. 977 et 988) et la « noire imprécation d'un père » (πατρὸς μέλαιν΄ Ἀρά*,* v. 695). Il s'oppose aux boucliers blancs et brillants des Thébains (λεύκασπις v. 90 ; Eschyle 2002 : 9, cf note 8). La (r)écriture romanesque attribue à Polynice la blancheur réservée aux Thébains chez Eschyle, déplaçant l'élément *a priori* mélioratif de la cité, vers la figure extérieure. Cette valorisation du personnage exogène, extérieur à la cité, trouve des échos très forts dans le texte de María Zambrano[107].

La tragédie d'Eschyle prêtait à Polynice une série d'imprécations[108] contre sa ville natale. Le héros du roman affirme au contraire qu'il aurait préservé la cité pendant l'assaut : « "Tes Barbares l'auraient détruite [Thèbes]. / · C'est pour cela que j'ai chargé à leur tête. / Moi... laisser détruire Thèbes !" » (262). Le roman opère une complexification psychologique des motivations des belligérants, ce qui participe à densifier et à dépolariser les postures d'oppositions amis/ennemis. Il inverse en cela la position tout d'abord adoptée par Étéocle et le chœur antique dans *Les Sept*, où chaque protagoniste - humain ou divin - est invité à choisir un camp. Dans *Les Sept*, la thématique de la cité apparaît également concomitante à la question de l'inclusion ou non dans le cercle des amis ou des ennemis. Chaque frère appuie sa demande d'aide aux dieux sur une telle distinction :

> Ce qui en définitive justifie aux yeux des choreutes l'intervention salutaire des dieux de la cité, c'est la relation de *philía*, d'attachement réciproque dont elles font état par l'emploi de plus en plus fréquent de termes formé sur la racine *phil·* : *phílos* pour Artémis, puis Apollon aux vers 154 et 159 [...] avant que deux mots composés sur le même terme ne définissent le rapport de confiance partagée institué entre dieux et cité par l'offrande de sacrifices (*philopóleis,* v. 176, et *philóthuta órgia*, v. 179) ; en contraste avec l'armée « étrangère » qui attaque. (Calame 1997 : 189).

Dans la pièce, la posture d'Apollon dépolarise également le positionnement dichotomique avancé, n'étant ni pour un camp, ni pour un autre, contrairement à ce que chaque chef d'armée postule en interprétant les paroles oraculaires. Le dieu se prononce en quelque sorte pour les deux camps à la fois, comme le remarque Christian Froidefond : « Et en fait ce n'est pas un duel qui se déroule (*contra* v. 798 :

[107] Ce sera l'objet du chapitre VIII.
[108] Ces imprécations rejoignent la prédiction du devin Amphiaraos qui annonçait que ce dernier allait « détruire le pays de ses pères, les dieux de sa race, en lançant contre eux une armée ennemie » (v. 576-583).

μονομάχοισι, mais, en quelque sorte, un double duel, car Apollon vient à l'aide de chacun des deux combattants [v. 800-802] » (1977 : 216). Le déplacement est permis puisque, dans le roman de Bauchau, il ne s'agit plus à proprement parler d'une guerre de territoire. L'allusion à la cité (*polis*) qui occupe véritablement chez Eschyle la place d'un « troisième acteur » (Calame 1997 : 190) disparaît. La dimension citoyenne, si forte dans le spectacle athénien, semble avoir été évacuée du roman. Il ne s'agit plus d'une collectivité à dimension politique dont il est question ici mais d'une minorité souffrante et pas forcément politisée en tant que telle, à faire entendre. Le discours ne convoque plus de manière référentielle la cité. Les rares allusions la concernant se rapportent à son caractère ceint, clos, comme dans le reste du roman[109] : « Thèbes avec ses murs, ses tours, ses défenseurs, Thèbes est invincible » (254). Elles appuient l'idée d'une victoire sans concession, synonyme d'exclusion : « Ils acclament Hémon, ils crient, Thèbes ! Et : Victoire ! Je vois qu'il faut nous séparer, je ne peux m'empêcher de murmurer : / "Mes pauvres frères, Étéocle et Polynice" » (267). La guerre, affirme le cadet, « n'est pas entre lui et Thèbes mais entre moi et lui. Un de nous deux est de trop et seul l'autre peut en finir avec lui » (87). Le roman offre un déplacement intéressant sur ce point en mettant en scène un affrontement symbolique : « Polynice s'indigne : "Mais je suis Thèbes autant que toi. Thèbes est notre mère à tous les deux" » (262). Bien qu'elle prenne une dimension supplémentaire dans le roman, en regard de l'inégalité portée par Jocaste et à l'origine du conflit, cette image d'une terre maternelle[110] trouve déjà des échos chez Eschyle qui présente Thèbes cette « terre maternelle » comme « la plus tendre des nourrices » (Γῆ τε μητρί, φιλτάτῃ τροφῷ· ; v. 16).

Après la mort des deux frères, on trouve un même *hiatus* entre les réactions du chœur dans les *Sept* et d'Antigone et Ismène avec le reste de la cité thébaine. L'ensemble de la vie crie à la victoire, alors que les deux sœurs font face, seules, à la désolation.

> Et tous ceux qui l'entourent [Hémon] qui me pressent de toutes parts de leur terrible joie crient victoire. Moi seule, je ne crie pas comme je voudrais pouvoir le faire. Je ne crierai pas victoire pour Étéocle qui, en lui prenant la couronne, est entré dans l'orgueilleuse folie de Polynice. Je les aime, je les aimerai toujours tous les deux. Tous ceux qui acclament Étéocle et pensent que Polynice était l'ennemi de Thèbes ne peuvent me comprendre. Hémon non plus qui m'aime tant.

Et plus loin : « Partout des cris de joie, les signes d'un bonheur tandis que plane sur moi un malheur immense » (267). Une ambiguïté similaire se trouve déjà

[109] Sur la symbolique à donner à cette représentation, voir notre hypothèse infra p. 162 *et sqq*.
[110] On la retrouve également dans d'autres ouvrages du romancier. Ainsi dans *La Déchirure*, cette image se décline sous une modalité autofictionnelle : « Le brouillage des limites, entre le corps de la ville d'enfance et celui de la mère, est révélateur des jeux de métaphorisations qui traversent l'écrivain » (Ammour-Mayeur 2004 : 92). Dans cet ouvrage, « la relation entre "une ville couchée dans ses décombres", et la figure maternelle apparaissant soudain, à l'instar de la ville comme "un fantôme [...] fumeux après le désastre" » *(idem).*

exprimée par le coryphée d'Eschyle (v. 827-839) :

> πότερον χαίρω κἀπολολύξωπόλεως ἀσινεῖ < > σωτῆρι . Ἢ τοὺς μογεροὺς καὶ δυσδαίμονας
> ἀτέκνους κλαύσω πολεμάρχους;
>
> *Dois-je me réjouir et saluer d'une clameur pieuse le Sauveur, qui de tout mal a préservé cette cité ? Ou pleurer ses chefs de guerre, douloureux et misérables, privés de postérité [?]*

Le chœur conclura à son tour qu'« elle est de sinistre augure, cette rencontre de lances ! » L'angoisse ressentie ne s'ancre toutefois pas dans les mêmes motivations. La tristesse endeuillée des sœurs la justifie dans le roman, alors que c'est la peur de la malédiction et de ses retombées qui l'explique dans la bouche des choreutes. L'inquiétude quant à la sépulture de Polynice n'interviendra d'ailleurs plus, dans la (r)écriture romanesque, avant un retardement permis par l'allongement diégétique, en opposition avec la tension tragique[111]. Antigone chez Bauchau s'avère tout d'abord persuadée du soin pris par la cité d'honorer les deux dépouilles. Dans les *Sept* au contraire, les vers suivants[112] posent clairement la distinction entre les sorts dévolus à chaque frère et cela dès leur mort (v. 1007-1008 ; 1013-1014) :

> Ἐτεοκλέα μὲν τόνδ᾽ ἐπ᾽ εὐνοίᾳ χθονὸς
> θάπτειν ἔδοξε γῆς φίλαις κατασκαφαῖς· […]
> τούτου δ᾽ ἀδελφὸν τόνδε Πολυνείκους νεκρόν
> ἔξω βαλεῖν ἄθαπτον, ἁρπαγὴν κυσίν,
>
> *Pour celui-ci, Étéocle, à raison de son dévouement au pays, il a été décrété qu'il serait enseveli en de pieuses funérailles […]. Mais, pour son frère, pour Polynice, dont voici le corps, il sera jeté hors de nos murailles, sans sépulture, en proie aux chiens […].*

Toutefois, si l'on fait abstraction de ce possible ajout, le positionnement énonciatif du chœur face aux deux héros établit un parallélisme entre les actions des frères. Cette réflexivité s'avère particulièrement visible dans le dialogue suivant « en forme de stichomythie » et « probablement chanté par les demi-chœurs » (Alaux, note 75 : 67). L'effet est augmenté par l'utilisation des mêmes termes et la modulation autour des voix actives et passives, mettant successivement un même protagoniste dans le rôle du bourreau et de la victime :

> Παισθεὶς ἔπαισας.
> Σὺ δ᾽ ἔθανες κατακτανών.
> Δορὶ δ᾽ ἔκανες.
> Δορὶ δ᾽ ἔθανες.
> Μελεοπόνος.
> Μελεοπαθής. (v. 961-966)
>
> *- Frappé, tu as frappé.*
> *- Et toi, tu es mort après avoir tué.*
> *-Ta lance a tué.*
> *- Une lance t'a tué*
> *- Tu as créé des douleurs.*
> *- Tu as subi des douleurs.*

[111] Celle-ci pousse au contraire à condenser les événements et à les lier entre eux pour simuler, dans un effet de réaction en chaîne, l'impact du destin.
[112] Jugés apocryphes par la plupart des traducteurs, ils ont très certainement été inspirés par l'*Antigonè* de Sophocle.

Le chœur des *Sept* désigne les deux frères sous la même appellation plurielle de πολυνεικεῖς (littéralement « Polynices », « chercheurs de querelles » selon l'étymologie ; v. 830)[113]. Plus tôt, Étéocle pressent « seulement que la présence de Polynice était en train d'accomplir la double malédiction d'Œdipe (v. 655) et rapproche, de son frère exclusivement, le qualificatif de Πολυνεικεῖς (v. 658) » (Froidefonds 1977 : 214). C'est dans le propos du chœur que l'on trouve le développement de l'argument qui parcourt l'ensemble de la pièce : « fruit double de la même semence, Étéocle et Polynice mourront solidairement de la même mort : ὁμόσποροι δῆτα καὶ πανώλεθροι (v. 934). « Engendrés ensemble, oui, et ensemble anéantis » (Froidefond 1977 : 216)[114]. De la même façon, dans le roman, la mort, cette entre-tuerie, est l'évènement « qui provoquera la neutralisation de leurs polarités séparées. Réunies, insécables » (Ammour-Mayeur 2004 : 269). La dynamique s'approche de celle avancée dans la tragédie d'Eschyle, dans laquelle, « seul le double meurtre réciproque des "doubles frères", en mélangeant leur sang (v. 940 : δμαιμοι), résorbera ce double lot de douleur (δίμοιρα τέλεα πάθη : v. 850). La fin des deux frères est leur "accomplissement" (τελευτή), leur mort est le retour à ce point neutre, à ce μέσον qui réconcilie les extrêmes » (Froidefond 1977 : 222). Dans cette optique, on peut donc considérer que l'utilisation de la représentation dichotomique des frères et ses formes modulées, réinterprètent en quelque sorte d'autres phénomènes énonciatifs pour dire la perversité du lien. Dans les *Sept*, « l'utilisation récurrente du duel », forme grammaticale du grec ancien, permet de dévoiler « le profond enracinement de l'identité des deux héros dans le pôle familial (*oikos*), dont ils semblent incapables de s'abstraire, ce qu'exprime l'anonymat fusionnel dans lequel la mort les plonge : "dans la terre trempée de leur sang, leurs vies se sont mélangées" (v. 938-940) » (Klimis 2003 : 218). Le duel, en effet, est une façon particulière de désigner deux entités qui renseigne sur la façon d'envisager la paire formée. Or, note Nicole Loraux, « il n'est pas indifférent que le deux soient exprimés par un duel parce qu'il est [ici] pensé comme l'unité d'une paire » (2002 : 106-107). Le duel devient un précieux outil langagier pour exprimer le « déchirement de l'être labdacide » dont le « problème, vital – ou mortel – » concerne, toujours selon la philologue, l'identité. Or, « pour un Labdacide, expérimenter sa propre identité revient à débattre sans fin dans le conflit du un et du deux » (Loraux 1986 : 166). Le vers

[113] Ou encore quelques vers plus loin : « Hélas renverseurs de murailles, vous avez attaqué celles de votre propre maison ! rois, vous avez connu une royauté douloureuse ! et vous voilà désormais réconciliés par le fer ! » (Ἰὼ ἰὼ δωμάτων / ἐρειψίτοιχοι καὶ πικρὰς μοναρχίας / ἰδόντες, ἤδη διήλ- / λαχθε σὺν σιδάρῳ ; v. 880-883).

[114] Le philologue poursuit son explication : « La même idée donne lieu à de nombreux développements dans toutes les pièces connues de nous qui racontent le sort des Labdacides [...] mais c'est dans les *Sept* qu'elle trouve son expression la plus puissante et la plus insistante : le « lien » de fraternité se transformant en « lien » d'hostilité transforme du même coup le duel en suicide [comme dans les vers suivants : ἐτελεύτασαν ὑπ' ἀλλα — λοφόνοις χερσὶν ὁμοσπόροισιν (v. 931-932) ; Ἐπειδὰν αὐτοκτόνως — αὐτοδάϊκτοι. θάνωσι. v. 734-735] et, symétriquement peut-on dire, multiplie la gravité et la violence de la lutte » (1977 : 216).

511, évoque ainsi cette terrible « communauté des entrailles »[115] et résume les tourments de cette famille particulière, marquée par la redondance monstrueuse du lien familial. Comme le relève Sophie Klimis, « la malédiction des Labdacides [...] trouve en effet son origine dans l'erreur (*hamartia*) délibérée de Jocaste, mère terrifiante d'avoir voulu mettre à mort [Œdipe,] le fruit de son désir réalisé alors qu'interdit par l'Oracle » (Klimis 2013a : 262). Celle-ci avait ensuite dans un second temps « donné la vie à des enfants [de ce] "mort-né" d'elle-même » (*idem*). Les deux œuvres modernes de notre corpus ne manquent pas de retravailler cette singularité familiale labdacide, inscrite à plusieurs niveaux dans la langue. Si le roman de Bauchau s'en saisit pour exprimer la difficulté de la gémellité (et plus largement de la fraternité) et les conséquences d'un amour maternel inégal, le texte zambranien fait de cet *imbroglio* familial un reflet du « labyrinthe de l'histoire » (1967b : 4) qu'a constitué la Guerre d'Espagne, conflit civil transformant à son tour des frères en ennemis.

3.3. Ces « deux guerriers, objets de notre double angoisse » : dialogue croisé entre Bauchau Eschyle et Sophocle

Le roman, comme l'*Antigone* de Sophocle et, dans une moindre mesure *Les Sept contre Thèbes*, explorent les conséquences et suites du fratricide. Dans la tragédie, la tuerie consommée, « à part quelques mots pour se féliciter de la victoire (822-826), le reste de la pièce n'est qu'une lamentation funèbre » (Delcourt 1932 : 31). Une dynamique similaire traverse l'intertexte bauchalien. Ces paroles rejoignent celles prononcées par l'héroïne romanesque qui refuse de dédouaner le prince thébain : « Je ne crierai pas victoire pour Étéocle qui, en lui prenant la couronne, est entré dans l'orgueilleuse folie de Polynice » (268). Dans la pièce, la mise à égalité des frères repose principalement sur leur participation partagée à la transgression fratricide, elle s'explique également par l'affection pour ces enfants du pays, ces « deux guerriers, objets de notre double angoisse » dont le chœur déplore les « tristes meurtres fratricides » (v. 849-850) » (διπλαῖ μέριμναι, < > διδυμάνορα / κάκ᾽ αὐτοφόνα, δίμοιρα τέλεια τάδε πάθη). À l'encontre des chants de victoire de la cité entière qui retentissent dans le roman, Antigone pleure en « uni[ssant] les deux noms dans ce qui n'est plus un espoir mais une prière » (272), une souffrance qui répond aux paroles du chœur antique : « · Un gémissement court à travers la cité. Nos remparts gémissent. Le sol gémit sur ces hommes qu'il aimait » (Διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος, / στένουσι πύργοι, στένει / πέδον φίλανδρον· v. 900-902).

La façon d'envisager la paire fraternelle est également l'un des enjeux principaux

[115] Selon une traduction de Sophie Klimis. Nous renvoyons pour le sens de cette expression aux pages 284 et sqq.

de l'*agôn* entre Antigone et Créon dans *Antigone* de Sophocle. Dans cette tragédie, c'est la mort qui rend égaux en dignité les deux combattants, du moins dans l'esprit d'Antigone, puisque cela reste une pierre d'achoppement entre les deux protagonistes[116] :

> Κρέων : πορθῶν δὲ τήνδε γῆν· ὁ δ᾽ ἀντιστὰς ὕπερ.
> Ἀντιγόνη : ὁμῶς ὅ γ᾽ Ἅιδης τοὺς νόμους τούτους ποθεῖ.
> (v. 518 520)
>
> *Créon : -Il ravageait sa terre: lui, se battait pour elle.*
> *Antigone : -Hadès n'en veut pas moins voir appliquer les rites.*

Si dans la pièce d'Eschyle, le chœur postule l'égale dignité des frères en tant qu'enfants de la cité, elle leur adjoint une ignominie commune, en raison de leur participation au fratricide. C'est au contraire l'égalité face aux lois d'Hadès sur laquelle repose l'argumentation d'Antigone qui motive son intervention dans la tragédie de Sophocle. Si le roman reprend ce dernier point au moment de l'ensevelissement de Polynice, il tente avant cela un rééquilibrage plus en profondeur. Le texte en prose rappelle, voir même rétablit tout au long du propos, l'égale dignité des frères, tant dans leurs statuts de nobles combattants que dans l'affection que leur portent leurs sœurs. Même après la mort, Polynice ne demeure jamais seul au centre de l'attention, contrairement à la pièce de Sophocle. Optant comme souvent pour une narration en variation, le roman prend d'abord soin de narrer la sépulture du cadet, puis comme en miroir, celle de l'aîné, faisant de l'enterrement un moment de réconciliation générale. Antigone associe toute sa famille à son geste : « Avec vénération, au nom d'Ismène, d'Étéocle et de nos parents je pose le masque d'argent sur sa figure autrefois si fière dont les traits semblent déjà s'estomper » (296).

La (r)écriture bauchalienne embrasse donc des enjeux appartenant à la fois aux intertextes centrés sur le fratricide (*Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle, *Les Phéniciennes* d'Euripide, *La Thébaïde* de Racine et, dans une moindre mesure, *Les Phéniciennes* de Sénèque) et à celui qui se centre sur les conséquences de cet acte *(Antigonè* de Sophocle). Elle renouvelle les enjeux de la lutte agnostique présente dans ces différents intertextes, la transformant en une réflexion autour des conflits de la petite enfance et leur possible ou impossible sublimation. Pour ce faire, le romancier, comme souvent dans son œuvre, recrée des couples-miroirs appelés à cheminer côte à côte. La paire formée par Etéocle et Polynice montre à la fois le besoin de rivalité pour s'éprouver soi-même qu'il emprunte à la thématique héroïco-guerrière des (r)écritures entourant la prise de Thèbes. Il y adjoint la nécessité de la cohabitation des contraires, répondant à des enjeux modernes à la fois psychologiques, esthétiques, voire même métaphysiques. Cette première paire virile et duelle réactive

[116] Pour rappel, la jeune fille reproche à son oncle d'outrepasser son droit en appliquant ses lois aux morts. Elle refuse de distinguer ses frères dans le trépas, selon des règles issues du monde des vivants. Voir le développement supra p. 404. Pour un parallèle avec le texte de Zambrano, cf supra 405 *et sqq*.

la problématique de l'ipséité et de l'altérité, chère à l'ensemble des écritures antiques consacrées aux Labdacides. Sur un autre plan, le couple fraternel demeure inclus dans un réseau d'oppositions, qui demeurent en tension, partiellement résolues à défaut d'être totalement sublimées. La (r)écriture repose à sa manière la question du positionnement solipsiste reproché aux héros dans l'*Antigonè* sophocléenne. Toutefois, à l'instar de la tragédie athénienne, où l'action des héros ne suffit pas seule à livrer de clé sémantique au spectacle, le roman agit lui aussi par complexification grâce à des jeux de miroir et de variations. La comparaison avec la paire formée par Antigone et Ismène permet de nuancer la première représentation apportée par les frères.

3. 4. Une « sororité active »[117] : contre-modèle pour les frères ennemis

Figures résolument évolutives à l'inverse des jumeaux, les deux sœurs se transforment au contact l'une de l'autre. Une leçon que l'auteur semble prendre à son compte au moment de la (r)écriture : alors qu'il concède dans son *Journal* que ce qui réellement lui importe, « c'est ce qui se passe dans l'esprit d'Antigone », il prend néanmoins soin de révéler « le revers de l'aventure initiatique d'Antigone en montrant ce qu'elle a coûté à Ismène » (*Journal d'Antigone* 1999a : 310). Cela se traduit par un traitement particulier de la relation entre Ismène et Antigone, dans laquelle transparaît la notion d'échange (présentée dans l'*incipit* comme un possible élément de résolution de conflit entre Étéocle et Polynice). Le lecteur assiste à de continuelles frictions entre les sœurs, une représentation qui illustre la complexité des relations familiales et leur ambiguïté, comme dans cet échange : « -Tu me détestes, Ismène? / - Naturellement je te déteste, je te déteste presque autant que je t'aime » (53). L'espace diégétique interstitiel habité par les deux sœurs, dévoile néanmoins une volonté de cheminer ensemble par delà les différents et les différences, marquée par la récurrence de la marche conjointe : « Je n'ai pas envie de parler mais de sentir nos deux corps marcher d'un même pas comme nous l'avons fait si longtemps » ou « Nous avons besoin d'être ensemble et de marcher côte à côte sans parler » (47 ; 62). Dans ces moments, le pas de la cadette, « gracieux [et] entouré des sourires de tous ceux qui la croisent » rejoint alors, sans l'épouser complètement, celui « trop masculin » de l'aînée, « qui est devenu le [s]ien et qui doit déplaire à Créon » (76). Chacune accorde sa cadence à celle de l'autre. Ces moments de partage, tout comme les épisodes de bain, qui interviennent à des instants stratégiques du récit (au retour d'Antigone à Thèbes, puis au moment de prendre la décision d'enterrer Polynice), revêtent alors un caractère rituel. Ils anticipent la toilette funéraire de Polynice, un geste auquel Antigone associe symboliquement Ismène, contrairement à son

[117] Nous empruntons l'expression à Christiane Chaulet (2009 : 237). Dans cette partie, nous référons en outre plus généralement à l'article de Véronique Jago-Antoine (2003).

homonyme antique, montrant un changement de perspective certain.

Sur ce point le roman de Bauchau s'écarte une fois encore de l'intertexte antique. Quand vient le moment d'enterrer Polynice, Ismène approuve Antigone, mais ne participe pas à l'ensevelissement. Dans une sorte de répétition générale, elles décident de concert, une fois encore, que la cadette ne prendra pas part à la dangereuse entreprise, puisqu'elle est enceinte. Toutefois, le roman réhabilite la participation symbolique d'Ismène au cérémonial à venir : « En attendant le retour de Zed nous pratiquons les rites de funérailles comme si le corps de Polynice était présent » (293). Comme Ismène ne peut participer à l'ensevelissement à cause de sa grossesse, sa sœur l'associe ensuite symboliquement au rituel, comme nous l'avons déjà relevé. La scène s'oppose au refus de l'Antigone sophocléenne de reconnaître la participation de ceux « qui n'aiment qu'en mots » (λόγοις δ΄ἐγὼ φιλοῦσαν οὐ στέργω φίλην. ; v. 543), littéralement ceux « qui se montrent "proches" en paroles seulement »)[118]. Dans la tragédie, l'héroïne marquait son impossibilité à établir une sublimation symbolique qui lui permettrait d'associer sa sœur à son geste. Son refus s'appuyait sur la revendication de l'action effectuée et le désir de s'en réserver la gloire : « tu n'as pas voulu, toi, me suivre, et je ne t'ai pas, moi, associée à mon acte » (ἐπει οὔτ΄ἠθέλησας οὔτ΄ἐγώ ᾽κοινωσάμην. v. 538-539) ; « - Non, non je ne veux pas que tu meures avec moi. Ne t'attribue pas un acte où tu n'as pas mis la main » (Μή μοι θάνῃς σὺ κοινά, μηδ΄ ἅ μὴ ᾽θιγες /ποιοῦ σεαυτῆς· v. 546-547). L'héroïne antique ne reconnaît pas la volonté de participer, par empathie pourrait-on dire, exprimée par Ismène au moment de la condamnation de l'héroïne : « - Oui, mais quand je te vois ici dans le malheur, je n'hésite pas à le dire : je veux être à tes côtés pour traverser cette épreuve ». (Ἀλλ΄ἐκ κακοῖς τοῖς σοῖσιν οὐκ αἰσχύνομαι / ξύμπλουν ἐμαυτὴν τοῦ πάθους ποιουμένη. 540-541). Incapable de penser en dehors de son propre point de vue, l'héroïne ne peut dès lors accepter une participation d'un autre type que la sienne, un être au monde différent du sien. Si Ismène dans un dernier sursaut empathique semble parvenir à ce déplacement de soi vers l'autre et son avis, l'héroïne principale en reste incapable, attestant de une nouvelle fois de son *hubris*[119].

Il semble au contraire que, dans le roman, les dangers de l'identité mortifère se trouvent déjoués par les deux sœurs, justement en cela peut-être qu'ils sont comme rejoués une seconde fois par le roman. Antigone et Ismène évoluent côte à côte, chacune dans leurs différences. Dans le temps long de la diégèse romanesque, elles mettent en place une sororité active et affective. Cette dernière atteint son *climax* dans l'épisode de création conjointe des sculptures de Jocaste mais s'avère opératoire, dès les retrouvailles à Thèbes et jusqu'à leur décision conjointe d'enterrer

[118] Voir plus précisément l'échange entre les sœurs aux vers 536-547.
[119] Sur l'idée d'un anti-modèle que cette représentation peut constituer dans l'idéal démocratique, nous renvoyons aux développements du chapitre II.

Polynice. Cette complicité se construit à travers le projet du dispensaire, et va jusqu'à s'exalter dans la décision commune d'épargner la mort à Ismène, désormais porteuse de vie. La temporalité interstitielle offerte par le roman constitue une alternative à la solitude d'Antigone. Durant celle-ci, Ismène, protagoniste principal, ménage à sa sœur une trêve (à l'image de celle de leurs jeux d'enfant) dans sa sombre trajectoire. Par la confrontation et le dialogue, les deux sœurs, sans cesse soutenues par une mutuelle affection, trouvent une communication qui leur est propre. Par la convocation de tous les sens (« un bras léger se glisse sous le mien, je reconnais un parfum »), les sœurs parviennent à réactiver « l'anneau d'émotions et de souvenirs qui [les] unit » (47 ; 71). Ces passages sont le lieu d'une réminiscence partagée : « Un mode de présences disparues et de souvenir remonte en nous, tout l'univers rieur et déchirant d'avant la séparation » (49). Il s'y dessine l'esquisse d'une réconciliation comme dans cet extrait où la formulation proche du discours direct marque la vive émotion d'Antigone : « Je me trouble, je ne peux continuer, à quelle profondeur, avec quelle force nous sommes restées sœurs malgré la séparation et les années » (48). Par delà les tensions, Ismène et Antigone déjouent les pièges de la *préférence,* cette comparaison aliénante au cœur de l'antagonisme fraternel et dans laquelle « l'un [reste] le modèle et l'autre la copie à jamais incapable de l'égaler ». Le roman oppose alors au *monos phronein* antique, comme facteur de résilience face à la tension familiale, la « reliance », laquelle, selon l'écrivain François Cheng qui l'utilise pour étudier les liens entre Orient et Occident, « remplace la notion banale de communion ou de symbiose, notion où l'autre est comme avalé, manduqué » (2004 : 28).

VIII. ÉCRITURES DE LA MARGE ET POÉTIQUES DE L'EXCLUSION

Les chapitres précédents ont montré l'importance de la notion d'initiation dans la poétique de Zambrano et de Bauchau. L'étude des dispositifs génériques et énonciatifs a illustré la manière dont cette initiation était à l'œuvre dans leur (r)écriture. Elle a révélé que l'initiation d'Antigone passait, certes, par une quête individuelle mais qu'elle se réalisait aussi par la confrontation à l'autre. Dans cette dernière partie, nous comparerons la portée collective du cheminement d'Antigone ainsi que sur ses implications éthico-politiques.

L'exil constitue l'un des jalons importants dans les (r)écritures modernes de notre corpus. *La tumba* le thématise dans chacune de ses parties, tandis que le roman l'intègre dans le passé de plume de son personnage, s'appuyant sur la cohérence de son cycle thébain. Dans les deux (r)écritures, l'Antigone du présent de l'énonciation est issue de son passé d'errance, « suscitée » par la route, ses aventures et ses enseignements (Bauchau, *Antigone* : 37). Par un effet de corpus et de réception, résultat de son caractère transfictionnel, le personnage de Sophocle est désormais associé à une autre Antigone, celle qui soigne et accompagne son père dans son périple de paria. Les deux œuvres de notre corpus accentuent la place de cette période formatrice, tout comme elles hypertrophient le rôle occupé par le personnage d'Œdipe. L'exil devient aussi l'indice d'un positionnement philosophique. Si, comme l'explique Michel Agier, l'exil « est l'expérience d'un déplacement qui répète indéfiniment la question de la place de l'individu », cette problématique, largement exploitée par les deux textes, « interroge aussi la capacité d'un monde, d'un contexte, d'un lieu, à faire une place à chacun, à lui permettre de trouver sa place quelles que soient ses mobilités, ou immobilités » (2011 : 23-24). Nous souhaitons examiner de quelle manière la figuration d'une cité, telle que le roman de Bauchau et l'essai de Zambrano nous invitent à considérer Thèbes, dans le sillage des tragédies athéniennes, laisse une place au déraciné et s'ouvre à lui pour recueillir ce que celui-ci a à offrir. Le roman tisse en effet autour d'Antigone des liens entre différents types d'exclusions, tandis que *La Tumba*, prenant également l'exil comme point de départ, présente un discours sur la constitution d'une cité idéale et de ses modalités. Nous chercherons enfin à comprendre de quelle manière une certaine problématisation de l'exil reflète le contexte d'écriture et le positionnement de chacun des écrivains face à lui.

Par la comparaison de deux modes de fictionnalisation de l'exclusion de la cité, nous souhaitons montrer la façon dont les œuvres modernes du corpus offrent une réflexion éthico-politique. En effet, la thématisation d'une certaine marge forme pour

les deux (r)écritures modernes, le point de départ d'une reconfiguration du « partage du sensible », en tant que « redistribution des espaces et des temps, des places et des identités, de la parole et du bruit, du visible et de l'invisible » (Rancière 2007 : 12). Pour dresser le portait de ces problématisations de l'exclusion, nous distinguerons l'« atopie », cet écartement plus radical mis en scène dans *La tumba*, de la « paratopie », comme forme particulière de l'atopie. Afin de servir au mieux la comparaison, nous ferons un usage personnel de ces concepts. L'appartenance problématique d'Antigone, qui succède au positionnement atopique mis en scène dans *Œdipe sur la route*, répond à la notion de *paratopie*, cette « appartenance paradoxale » qui « n'est pas l'absence de tout lieu, mais une négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser » (Maingueneau 1993 : chapitre 1). Ce positionnement en décalage par rapport à l'épicentre de la cité répond dans les deux œuvres à une posture philosophique, qui sera le départ d'une réflexion éthico-politique.

1. Une héroïne romanesque ''suscitée'' par la route

Le roman *Antigone* se donne à lire comme un récit d'initiation qui dépasse la quête individuelle explorée dans *Œdipe sur la route*. Pour Henry Bauchau, ce que *son* Antigone « nous transmet c'est une vision plus juste, plus complexe aussi des rapports entre l'homme et la cité » (Bauchau, *Journal d'Antigone* 1999a : 250). Répondant à ce que Jacques Rancière identifie en tant que « politique de la fiction », la réflexion menée dans ce roman se situe « du côté de ce qu'elle opère [la fiction] : des situations qu'elle construit, des populations qu'elle convoque, des relations d'inclusion ou d'exclusion qu'elle institue, des frontières qu'elle trace ou efface entre la perception et l'action [.] » (2014 : 12-13). Ces enjeux se déploient dans un nouvel espace-temps, celui de l'avant-guerre, comme nous l'avons montré. L'action du personnage qui lutte contre la montée de « l'infamie » (197) marque cette amplification diégétique. Durant cette période, le roman prend soin de renouer les liens sociaux et familiaux que la pièce tragique avait mis à mal, rééquilibrant la part d'attention dévolue aux morts et aux vivants. Il met ainsi en scène une Antigone « entraînée par la vie » (339). Cela constitue l'une des grandes innovations de ce roman et participe à son ré-ancrage dans un contexte auquel le lecteur du XX^{e} siècle peut s'identifier plus aisément. Grâce à l'exploration d'un nouvel espace temps fictif, permise par l'amplification romanesque, Antigone se transforme en l'un des piliers éthiques de Thèbes[1]. Elle devient une figure morale exemplaire, non plus seulement grâce à l'ensevelissement de son frère mais par le biais du témoignage d'une vie entière tournée vers son prochain.

[1] Voir à ce sujet Myriam Watthee-Delmotte 2004a.

1.1. Contre les valeurs guerrières : ascétisme, intériorité et don de soi

La forte intratextualité présente entre *Œdipe sur la route* et *Antigone* lie les deux ouvrages sur de nombreux plans. Le récit du retour d'Antigone, en fonctionnant comme un parcours initiatique inverse à celui du premier roman, accentue cet effet de rappel[2]. Ce retour met un terme à la vie d'errance et de solitude qu'Antigone avait choisi de partager avec son père. Il coïncide tout d'abord avec une réinsertion positive et consentie de l'héroïne à travers une structure familiale et sociale, une préoccupation nouvelle par rapport à *Œdipe sur la route*, qui présentait son héros libre de ce type de contrainte. Dans un mouvement inverse à celui d'*Œdipe*, qui quitte Thèbes pour se retrouver, Antigone se sédentarise pour parachever son initiation. La vie erratique et ascétique aura permis à l'héroïne de se défaire d'une identité « du dehors » pour céder la place à la conquête d'une identité plus intime. Un examen attentif montre toutefois que, dès ses premiers pas en sol thébain, Antigone est présentée sous le signe de la rupture. Elle bouleverse l'ordre établi et devient celle par qui le « scandale » advient ; le terme intervient d'ailleurs à trois endroits charnières du texte : l'arrivée à Thèbes, la venue au sénat et l'enterrement de Polynice. Ce « scandale » n'est pas sans rappeler l'embarras que cause Socrate[3], « le plus singulier des hommes » (ἀτοπώτατος), dont les concitoyens disent qu'il se plaît à « jeter tout le monde dans le doute » (ὅτι ποιῶ τοὺς ἀνθρώπους ἀπορεῖν, *Théétète* 149a, trad. Victor Cousin). Or, le terme d'ἄ-τοπος, composé de la racine du « lieu » *topos* et de sa négation (*alpha privatif*) peut aussi se traduire par « sortant de l'ordinaire, insolite, déplac[é] »[4]. Par l'évocation du scandale, cette réaction causée par les paroles et agissements de l'héroïne, le roman provoque une dynamique de questionnement, qui correspond à ce point de vue *déplacé*, à cette position atopique[5]. Lu ainsi, le décentrement physique connu durant l'exil semble avoir été intériorisé. Il cède la place à un positionnement plus spécifiquement paratopique[6], qui « dit l'appartenance

[2] En explorant le chemin qui conduit Antigone de Colone à Thèbes, Henry Bauchau semble combler une nouvelle fois le silence de Sophocle à ce sujet. Cet épisode rappelle, en bien plus modeste, l'amplification-invention qui forme le sujet d'*Œdipe sur la route*.

[3] Les dialogues socratiques mettent en scène la surprise, voire le malaise que provoquent *a priori* les arguments de Socrate et par extension son personnage, le but n'étant plus seulement de séduire ou de convaincre par des constructions sophistiques, mais de créer une réelle adhésion, ou du moins une interpellation, chez son interlocuteur.

[4] Par exemple dans *l'Apologie*, alors que Socrate rapporte des propos qu'on lui prête à tort (οὕτως ἄτοπα ὄντα; *l'Apologie de Socrate*, 26e). Dans le *Gorgias*, on relève également le caractère ἄτοπος de Socrate (494d1).

[5] Il s'agit d'un autre point de rencontre entre les ouvrages qui composent le *cycle thébain*. Les héros participent tous à leur manière de ce positionnement, Œdipe dans son ostracisme, Diotime en tant que femme et Antigone à cause de son positionnement éthique contre la guerre.

[6] Dominique Maingueneau utilise la paratopie pour décrire la situation de l'écrivain et sa difficulté à appartenir pleinement à l'espace social. Il part d'un constat sociologique, la difficile intégration de l'espace littéraire à l'espace social, l'écrivain se trouvant *de facto* soumis à la fois aux contraintes des institutions, et en retrait face à celles-ci par sa position critique. Dans cette étude, ce concept est tout d'abord utilisé de manière analogique pour montrer les caractérisations données à Antigone dans le roman. Nous proposerons dans la suite du propos de mettre en lien certains éléments de l'analyse avec ce que nous avons identifié en tant que « figuration de l'exil » et positionnement générique et littéraire de l'auteur.

et la non-appartenance, l'impossible inclusion dans une "topie"» (Maingueneau 2004 : 86). La paratopie s'exprime selon différentes modalités, sa figuration peut prendre « le visage de celui qui *n'est pas à sa place là où il est* » ou « de celui qui *ne trouve pas de place* » (*idem*).

La description de ce positionnement déplacé s'inscrit, pour fonctionner, dans une construction narrative de la cité à laquelle l'héroïne semble devoir échapper pour devenir elle-même. Par le biais d'une topographie particulière, est instaurée une logique de cloisonnement entre les espaces représentés, entre le monde intérieur et extérieur à la cité. Thèbes devient ici une ville-mur, « un de ces lieux où les places publiques et les situations hétérogènes tendent à disparaître totalement » (Agier 2011 : 174). Le texte insiste de manière répétitive sur la hauteur des remparts qui ceignent la ville pour lui donner l'apparence d'une forteresse qui se prépare à la guerre : « Tu vois, dit Clios, c'est le premier signe de la détestable activité d'Étéocle. D'abord les routes, puis les remparts et derrière eux Thèbes et son armée qui ne cesse de grandir et de dévorer » (40). Au vu du dialogue mené avec *Les Sept contre Thèbes*, nous lisons l'insistance accordée aux portes de la ville comme un renvoi à l'imminence de l'assaut. Sans communication avec l'extérieur, la cité semble désormais « assiégée par elle-même » : « Plus rien n'est pareil, les portes ont doublé d'épaisseur et de hauteur, il faut quatre hommes maintenant pour les manœuvrer tandis qu'alors Polynice les ouvrait et les refermait seul » (44-45). On trouve encore plus loin : « L'odeur de la cité, elle aussi, a changé, dans mon souvenir lorsqu'il y avait du vent, comme aujourd'hui, il portait dans la ville l'odeur des champs et des jardins, il ne soulève plus maintenant qu'une poussière sèche et brûlante » (47). La présence d'Antigone devra offrir un nouveau souffle à cette cité devenue citadelle. Elle servira de médiatrice pour les espaces et populations tenus en marge par la cité elle-même. Cette construction narrative et symbolique de la cité prend appui sur la représentation polarisée de l'affrontement entre les frères, Étéocle soutenu par Thèbes et Polynice par les Nomades. Thèbes trouve alors une force d'opposition à l'extérieur de la cité dans Polynice, le frère dionysiaque, ses alliés étrangers et le monde sauvage et sacré qu'ils représentent. Antigone est un le seul personnage principal à n'appartenir à aucun camp[7]. En sortant du microcosme fermé de Thèbes, elle met en lumière le savoir des peuples nomades.

Dans cette représentation de la cité, l'agora, lieu politique par excellence, a été réduite à une fonction purement économique, ne devenant plus que « marchés » (54) : « On vient ici de partout pour vendre ou pour acheter, c'est la nouvelle richesse de Thèbes » (54). Son activité n'est donc plus dévolue au maintien de la cité, ni au bien

[7] À l'exception des narrations de campagnes guerrières qui mobilisent, quant à elles, le schème de l'envahissement de l'espace d'autrui, plutôt que celui de la déterritorialisation.

commun mais à la politique guerrière de Thèbes : « Étéocle [en] a fait une ville immense, un pays de riches » (194). Elle n'est plus une cité mais un bien « que Polynice veut prendre et posséder de force » (*idem).* « Cité des frères ennemis » (*idem*), Thèbes semble désormais assujettie au désir de vengeance du cadet sur l'aîné. La cité entière exalte les vertus guerrières. Dès lors, la difficulté de l'héroïne à se réintégrer dans sa ville natale après sa vie de nomade peut se lire comme une critique de ces valeurs. Antigone retourne à Thèbes par la petite porte, celle des pauvres, refusant le statut princier qui était le sien. Elle se revendique dès lors étrangère dans sa ville et sa famille. Elle refuse de vivre dans un palais dont elle méprise les calculs politiques et le faste. La création de cet espace à soi, loin du palais et de son discours politique et partisan, rappelle le lieu de vie dont Ismène interdit l'accès à « sa redoutable famille » (48)[8]. S'éloigner du palais consiste donc à refuser la logique du *tous contre Polynice*. Antigone reste en dehors du lieu où se décide l'affrontement militaire, tout en prenant le pouls de la misère sociale. L'endroit concorde avec le nouvel espace-temps fictionnel concédé à l'héroïne. Parenthèse dans le destin tragique du personnage, cette amplification permet au roman de sortir momentanément du conflit tragique et de l'action héroïque. La (r)écriture s'offre de cette manière un espace pour développer des thématiques qui coïncident avec son propre projet générique et artistique.

1.2. Le dispensaire : le point de départ de "communautés en devenir"[9]

Le roman s'inscrit dans un paradigme de lecture moderne qui avait transformé l'abnégation prêtée à la protagoniste tragique en véritable altruisme. La réception a lu, dans sa majorité, le geste d'Antigone[10] comme un refus absolu de prendre part à toute iniquité, ce qui a permis d'en faire un symbole éthico-politique fort. Son geste bienveillant s'applique désormais aux victimes de systèmes totalitaires ou, plus largement encore, à toute victime d'injustice[11]. Antigone continue, au sein de la cité cette fois, l'œuvre de soin qu'elle menait auprès d'Œdipe. Pour le thématiser, le récit

[8] Nous avons détaillé la signification de cette invention dans le chapitre III, point 2.5.2
[9] Nous empruntons cette expression à Sophie Klimis (2013a : 147).
[10] Cela dit, cela mobilise une lecture tronquée qui reste comme qui dirait au niveau de l'intrigue. Pourtant, en tant que protagoniste tragique, Antigone est inscrite dans un spectacle, qui doit être pensé comme une unité de sens et qui porte son combat au cœur du débat démocratique, comme le montre l'analyse du contexte extra-discursif et discursif des représentations tragiques. Il s'agit pour le comprendre, comme le montre Sophie Klimis, de mettre en écho les agissements et paroles de la jeune fille avec ceux de l'autre héros, Créon pour voir que cet « *Antigone apolis* de Sophocle présente la particularité de *mettre en crise* les significations imaginaires axiales de la démocratie » (Klimis 2015 : 250).
[11] À propos de ce paradigme commun à la plupart des (r)écritures modernes et contemporaines d'Antigone, voir respectivement le collectif de Rose Duroux et Stéphanie Urdician (2010) et le dernier numéro de la revue en ligne *MuseMedea,* dirigé par Myriam Watthee Delmotte (2016). Sur la spécificité du monde hispanophone, voir également Rómulo Emilio Pianacci Ádran (2008), ainsi que l'article de Fanny Blin (2014).

emprunte à *Œdipe sur la route* son image la plus forte : Antigone doit à nouveau endiguer une vague « née », cette fois » « de la folie de ses frères » (184). Cette dernière « a pris la forme de cette marée croissante de pauvres, de malades et d'infirmes qui est en train de les submerger » (184). Pour raconter cette misère qui grandit, le récit principal se met narratologiquement parlant *en pause*. Antigone devient alors un rempart contre la misère sociale. Elle expérimente dans de nouveaux liens d'attachement, la responsabilité d'avoir des personnes sans défense à sa charge : « Dans quelques jours il n'y aura plus rien et les malades, les pauvres, les petites enfants que j'ai recueillis seront toujours là. Il me semble qu'ils sentent le danger [...] ce sont des regards angoissants qu'ils tournent déjà vers moi » (192). Toutes ces personnes, dans leur faiblesse, dérogent à la logique productive et virile promue par cette « ville belliqueuse, avare et dure » (197). À leur contact, Antigone découvre en elle un levier pour son action, « une petite intrépidité à [sa]a taille », et « qui va suffire pour ce [qu'elle a] à faire » (193). C'est au nom de cette communauté souffrante et pour lui donner une voix que s'organise désormais l'action d'Antigone. Elle tente ainsi de pallier la guerre et les souffrances qu'elle provoque, tout en interrogeant cet état de fait.

La distance prise face aux idéaux virils se fait au profit de la philosophie de vie développée avec son père en exil. Ainsi, quand Étéocle l'interroge :

> Pourquoi as-tu choisi un quartier et une maison si pauvres ?
> – Notre père, à la fin de sa vie, était pauvre, il l'a d'abord supporté, ensuite il l'a voulu.
> – Pourquoi?
> – Il disait : « pas de fardeaux inutiles.» Étéocle pèse un moment cette pensée, puis : « C'est un point de vue, c'est le contraire de ma politique à Thèbes, mais je la comprends ». (65)

Ce choix d'ascétisme se fait alors l'indice d'un « système de valeurs » qui « renvoie à une volonté de se situer dans le domaine de l'être et non dans celui de l'avoir » (2004 : 277). Le roman établit une continuité symbolique entre l'Antigone de l'errance et celle de la cité. Antigone demeure à son retour cette « mendiante définitive » qu'elle était sur la route (276), s'appuyant sur un rappel intratextuel constant avec *Œdipe sur la route*. Ce dialogue s'ouvre dès les premières pages avec la marche du retour d'Antigone, il ne se fermera qu'à la fin du roman, alors qu'il décrit Antigone partant dans son tombeau « en boitant » (340). L'activité de mendiante rattache également Antigone au rôle qu'elle a exercé lors de l'exil. Elle met à jour une symbolique similaire, celle d'une « totale disponibilité du sujet aux évènements extérieurs, [d'une] posture radicale de non-maîtrise » (Pirabot 2004 : 276) acquise durant l'exil, semble avoir créé chez le personnage, une disposition intérieure particulière qui la rend perméable, ouverte à la fois aux autres et à ce que l'auteur nomme la "circonstance intérieure". Cette posture concorde, comme nous l'avons analysé précédemment, avec la forme énonciative choisie pour ce roman : une focale

principale dont l'ouverture permet de fédérer toutes les autres voix, qu'elles soient intérieures ou extérieures, conscientes ou inconscientes.

En plus de la conquête d'une meilleure connaissance d'elle-même[12], de ce bagage acquis pendant l'errance, résulte pour Antigone une force de résistance, ainsi qu'une empathie inconditionnelle face au traître (*Polynice*) comme face au criminel (*Clios)*. À l'image de l'appel silencieux qui, dans le premier roman, l'avait faite suivre son père et partager sa route, Antigone se met dans le second opus à l'écoute de la souffrance latente de Thèbes. Contrairement à la tragédie sophocléenne, c'est désormais la guerre et non l'inceste qui conditionne les choix de vie de l'héroïne et réduit ses aspirations au bonheur : « le possible, avec la guerre, ne cesse de rétrécir ou de s'éloigner hors de portée » (199). L'auteur s'en explique de manière détaillée dans son *Journal* : « Antigone est tellement occupée par Thèbes, par ses malades et ses pauvres, qu'elle ne peut plus penser à autre chose. [...] Sentant monter l'odeur fade des caves humides, elle ne peut presque plus croire à ce bonheur, à cette chaleur, cette maison, ces enfants, qui semblaient possibles avec Hémon » (Bauchau, *Journal d'Antigone* 1999a : 214). Seuls les instants de danse ou de chant tranchent avec la trame pesante du récit et permettent d'ouvrir, brièvement, une brèche dans cette temporalité d'angoisse. Alors que le malheur monte *crescendo* sur la ville, l'espérance d'Antigone, ses aspirations à une vie ordinaire s'amenuisent : « plongée dans la part malheureuse et souffrante de Thèbes, si occupée par les angoisses de ceux dont [elle a] la charge », Antigone « n'arrive plus à imaginer un autre monde ni une autre vie » (199). Facteur de résilience chez l'écrivain, la pratique de l'art deviendra peu à peu impossible, comme le fait remarquer Dirkos : « · C'est mon atelier... / · Tu n'en auras plus besoin. [...] la guerre, la misère vont prendre toute ta vie, Antigone » (179).

Le roman complète l'idéal d'ascétisme repris à l'exil par l'exploration de préoccupations matérielles concrètes, ancrées dans une réalité collective. Antigone décide de partager la précarité du plus grand nombre et choisit de travailler[13]. La construction d'un dispensaire constitue la réponse d'Antigone et d'Ismène à la guerre et à la précarisation des petites gens. Les chapitres consacrés à cette expérience narrent la vie communautaire d'un cercle tout d'abord restreint, qui s'élargit à mesure que la situation sociale se péjore. Le dispensaire devient un lieu sans hiérarchie de classes ni de genres, espace intergénérationnel qui mélange liens familiaux, liens d'amitié et liens de dépendance. Aux côtés de sa sœur, Antigone y

[12] Comme nous l'avons montré dans le parallèle établi avec le genre du « récit d'initiation » et « d'éveil », cf supra p.
[13] Comme souvent chez l'écrivain, la problématique financière n'est pas oubliée. Dans un premier temps, le salaire d'Antigone provient des ventes de ses sculptures. La pratique artistique intervient en tant que facteur d'intégration sociale mais également en tant que travail qui mérite une juste rétribution.

recrée des conditions de vie temporairement acceptables, tout en participant à la souffrance de la cité[14]. La dimension corporelle très présente rejoint une logique chrétienne de « valorisation du corps », qui nous présente une « Antigone active au soin des malades » et promeut la « préservation d'une qualité de vie minimale pour les plus démunis des Thébains » (Wathee-Delmotte 2004 : 154). Antigone assume au sein du dispensaire un rôle maternel « à la fois nourricier et médicant » (Siffert 2015 : 278). Ce « don de soi » au service des autres constitue dès lors une réponse au « sacrifice de soi » fait *aux dépens des autres* dans les combats entre Étéocle et Polynice. Dans le soin aux indigents, les deux sœurs, Antigone et Ismène se retrouvent. Leur action conjointe se déploie, une fois encore, à l'aune de leur complémentarité, ce qui constitue une manière supplémentaire d'approfondir leur relation par delà leurs différences.

Dans cette période narrative, le récit mène plusieurs explorations autour d'autres formes possibles de relation ou de parenté[15]. Répondant à la représentation sophocléenne d'une Antigone empêchée d'être mère *par nature*[16], le roman lui oppose successivement l'image d'une Antigone qui, dans un autre contexte, aurait pu choisir d'être mère[17], puis une Antigone qui devient mère *ad interim* lorsqu'elle s'occupe d'orphelins et enfin une Antigone qui se transforme en mère symbolique de toute une communauté dont elle prend à charge les membres. Le roman interroge le lien du sang, le travaille, comme en atteste la reconfiguration de la relation avec Ismène. Appartenant aux « déviants de l'arbre généalogique » (Maingueneau 2004 : 86), Antigone met à distance le legs familial[18] pour le réinventer : « Mon père est Œdipe l'aède » (45), se présente-t-elle dès son retour à Thèbes, préférant l'héritage artistique à la royauté et au pouvoir. Comme souvent dans son œuvre, Henry Bauchau « trouve [une] cohérence en faisant coexister (difficilement : dans la déchirure), la lignée et la fratrie au sein d'une communauté qui les dépasse tout en les conjoignant » (Déom et

[14] Dans son *Journal*, l'écrivain annonce de manière programmatique une certaine éthique de l'écrivain, dont l'action des personnages se fait parfois l'écho : « Si "le poète est ailleurs", il ne peut l'être que dans un lieu où l'on ne ferme pas son cœur ni ses oreilles à la colère désordonnée du monde. À la souffrance, aux mouvements souterrains qui tentent de l'arracher aux divagations de l'absurde. Antigone devrait donc lancer son cri qui n'accepte pas et transmet l'intraitable espérance » (Bauchau, *Journal d'Antigone* 1999 : 238).

[15] Notre réflexion rejoint ici le postulat de Judith Butler lorsqu'elle montre qu'Antigone chez Sophocle, ne représente pas « kinship in its ideal form but its deformation and displacement » (Butler 2000 : 24). Le geste de l'héroïne constituerait « a trespass on the norms of kinship and gender », ce qui aurait justement pour effet de rendre visible le caractère précaire de ces normes (Butler 2000 : 24). Remise en question, la normativité de ces liens appellerait à la « rearticulation of it terms » (Butler 2000 : 24).

[16] On songe en effet ici à l'étymologie du nom d'Antigone, Anti-gonè ou au vers 905 de Sophocle : εἰ τέκνων μήτηρ ἔφυν (« Si j'étais née mère »). Voir à ce propos l'interprétation de Sophie Klimis (2004 : 88-89).

[17] L'écrivain évoque « ces enfants, qui semblaient possibles avec Hémon » (Bauchau, *Journal d'Antigone* 1999a : 214).

[18] Cela répond à une constante dans l'œuvre de l'écrivain, où, comme l'explique Myriam Watthee-Delmotte, « l'identité du sujet s'élabore dans l'altérité et, au premier chef, dans la relation de son individualité à la communauté qui l'accueille, à savoir la communauté de sang » (2016 : 82).

Lambert 2016 : 66). Sous la médiation d'autrui (Hémon, Main d'Or, K.), la relation entre les sœurs s'approfondit et se pacifie. Elle devient l'occasion d'expérimenter d'autres moyens de communication (*l'art, le sarcasme, la dispute*) et des façons différentes d'être et d'agir ensemble (*le dispensaire, la résistance*).

De nouvelles relations se construisent également autour de la force unificatrice de l'art et de sa pratique collective. Comme à cet endroit où la danse d'Antigone s'apparente « à une sorte de ronde », où la rejoignent Hémon et Main d'Or (Margaux Weber : 2012)[19]. Grâce à une danse, non seulement collective mais coordonnée, Antigone atteint un état de transe et de dissociation d'elle-même. Évoquant les autres participants comme « [s]es danseurs », Antigone devient le centre d'une « chorégraphie », dans laquelle ces derniers « l'accompagnent, suivant ses mouvements, telle une sorte de coryphée » (Margaux Weber). Ces instants de grâce conduisent Antigone, sous la médiation d'autrui, à une lucidité prophétique : « Elle quitte celle qui danse et devient celle qui s'élève » et libère « la déesse qui habite en [elle] » et qu'Hémon croit distinguer (140). Cela répond à un constante dans l'œuvre d'Henry Bauchau dans laquelle, « l'identité n'existe donc qu'en mode collectif » (Watthee 2016 : 87). Les exemples sont ici nombreux et démontrent l'importance de cette altérité dans la conquête d'une part intime de soi. Cette médiation intervient également au moment de son interprétation et de sa compréhension, comme dans ce récit de danse où Antigone découvre en elle sa « mère intérieure » dont K. éclaire la signification en l'appelant « présence » (340) : « Grâce à elle, m'a-t-il assuré, tu sauras toujours, en face des grandes alternatives, ce que tu dois faire » (341).

1.3. Donner une voix au peuple de la ville souterraine

Autour d'Antigone se créent donc de nouvelles communautés, qui forment des alternatives au noyau familial et au pouvoir en place. Tout au long du texte, l'héroïne est présentée comme le centre de cercles sociaux concentriques de plus en plus importants[20]. Comme *La Tumba de Antígona,* le roman thématise une action qui s'organise tout d'abord au sein d'un cercle proche, -le milieu familial-, pour le réinventer. Mais son action s'étend bientôt à un niveau plus large, celui de la cité. La caractérisation paratopique d'Antigone se trouve renforcée par une particularité de ce texte : la création de nombreux personnages, qui n'apparaissent ni chez Sophocle ni dans des (r)écritures ultérieures. Ne remplissant qu'une fonction secondaire dans le

[19] Margaux Weber : « Cris, chants et danses. Étude comparative des aspects rituels de la tragédie athénienne dans *Antigone* d'Henry Bauchau et de Sophocle », travail de Séminaire de Master dans le cas du cours « Antigone et Médée au gré des langues, genres et cultures » donné au CLE au semestre d'automne 2012.

[20] Comme *La tumba de Antígona*, le roman traite les liens familiaux en profondeur et sous toutes leurs modalités. Nous ne reviendrons que très brièvement sur le premier cercle familial, abondamment traité au cours des chapitres précédents.

récit, -ils ne font pas à proprement parler avancer l'action-, leur rôle est d'entourer Antigone et de créer autour d'elle un tissu social alternatif, ce qui étaie encore l'hypothèse d'une (r)écriture *contre* la représentation solliptique du personnage sophocléen. La comparaison des paroles prononcées par les héroïnes avant de mourir permet de problématiser l'un des déplacements importants opérés par ce roman. Le chant d'adieu de la protagoniste tragique se distingue par « la déliaison successive de tous les liens intersubjectifs, marquée par la répétition psalmodique des *alpha* privatifs » (Klimis 2004 : 97). Antigone se dirige en effet sur le chemin du tombeau « privée de pleurs de deuil » (ἄκλαυτος), « sans amis » (ἄφιλος), « sans mari » (ἀνυμέναιος) (v.876-877). Un autre passage y répond dans lequel l'héroïne se présente comme « sans lit nuptial » (ἄλεκτρον), sans « chant d'hyménée » (ἀνυμέναιον), puis affirme qu'elle n'aura « pas eu comme une autre un mari, des enfants grandissant sous [s]es yeux ; » (οὔτε του γάμου / μέρος λαχοῦσαν οὔτε παιδείου τροφῆς) mais qu'elle meurt au contraire « sans égards » et « abandonnée des [s]iens » (ἀλλ᾽ ὧδ᾽ ἔρημος πρὸς φίλων ἡ δύσμορος) (v.916-920). Ces paroles contrastent fortement avec le ressenti exprimé par l'héroïne bauchalienne : « J'entre en solitude et j'ai peur. Je ne verrai plus, je ne rencontrerai plus personne [...]. Comment le croire ? J'ai souvent pensé à la mort, à la solitude jamais [.] » (339). La liberté concédée par le genre du roman[21] offre à Henry Bauchau la possibilité d'inverser la représentation sophocléenne d'une héroïne exclue et solitaire. La création foisonnante de nouveaux personnages offre une véritable réponse au *kommos* sophocléen et au constat d'échec et de désolation dont il se faisait l'écho.

Bien qu'intégrée dans le microcosme thébain, la participation d'Antigone à la vie de la cité se fait selon des modalités particulières et épouse le visage de la marginalité. C'est à l'écart des lieux d'influence et des préoccupations protocolaires de la cour que va se cristalliser le second exil d'Antigone, correspondant à un exil intérieur. L'anthropologue Marc Agier utilise le terme de *ban-lieu* pour montrer le caractère institutionnalisé d'un tel écartement (2011 : 29). Pour Antigone, l'éviction a été consentie puis, en quelque sorte, souhaitée. Il n'en est pas de même pour cette communauté mise au ban par la cité et dont elle deviendra la porte-parole. Composée de personnages dont l'appartenance à la société est problématique, elle forme autour d'Antigone une sorte de cour des miracles. Cette communauté regroupe en ce sens « toutes les figures de la dissidence et de la marginalité, littérale ou métaphorique : mon groupe n'est pas mon groupe » (Maingueneau 2004a : 86)[22]. Ces personnages

[21] Y a-t-il besoin de rappeler qu'au théâtre et plus spécifiquement dans la tragédie athénienne, le nombre de personnages demeure limité en raison de contraintes pratiques ? Dans la tragédie athénienne, le nombre d'acteurs, trois à l'époque de Sophocle, empêche la prolifération des personnages.

[22] Les figures créées répondent à ce que Dominique Maingueneau identifie comme une paratopie *d'identité*.

appartiennent tous à une catégorie fondamentale dans l'écriture d'Henry Bauchau : ce « peuple du désastre » qu'il a promu au rang de protagoniste principal de son œuvre, « témoign[ant] d'une compassion pour l'homme frappé par la blessure, le malheur, le traumatisme » (Lekeuche 2015 : 300). Cette communauté se cristallise tout d'abord en un premier noyau de personnages venus de l'étranger mais dont la position marginale au sein de la cité peut toutefois également être définie en termes identitaires. Parmi eux, le personnage de K. se démarque par ses particularités socialement dépréciées dans l'univers viril thébain : son statut d'ancien esclave, son asexualité, - il a été châtré - et son caractère androgyne. Autant d'éléments qui participent de son charisme, en donnant un timbre singulier, unique, à sa voix :

> On ne sait en l'écoutant si c'est une voix d'enfant, de très jeune fille ou celle d'un homme qui ne chanterait pas avec ses cordes vocales mais avec les racines de l'arbre de l'amour. Cette voix inconnue est pourtant celle que je connais depuis toujours, celle où je me sens comprise, la seule que je suis certaine de comprendre. Sur ses sons incroyablement élevés je sens mon esprit traverser les portes inaccessibles. (71)

En tant que castra, la voix de K. combine un « larynx d'enfant, de petites cordes vocales avec le corps d'adulte, c'est-à-dire un conduit vocal et une soufflerie d'homme », où « puissance » et « fragilité » dès lors « se mêlent, créant un son indéfinissable », comme l'observe Margaux Weber (séminaire de master : 2012). Cette voix chamboule les repères identitaires habituels. Elle ne reste pas sans effet sur Antigone qui souligne n'avoir jamais entendu de tels sons « incroyablement élevés » et qui forment une voix intérieure qui « coïncide avec celle qu'[elle] connaît depuis toujours » (71).

Autre création de l'écrivain, le personnage de Main d'Or symbolise pour sa part la vérité d'un cœur simple et pur. On devine chez lui la loyauté et la fidélité d'un ami, ainsi qu'une certaine proximité avec la nature. Sa première besogne est d'ailleurs de s'occuper du jardin. Ils se complètent avec K., personnage plus mystique et ancrent l'héroïne dans la nouvelle temporalité offerte par l'amplification du roman. Ils participent à donner vie à cette part de l'héroïne qu'elle-même nomme « [s]on Antigone terrestre » (140). Le défaut de prononciation de Main d'Or le place, lui aussi, du côté des interlocuteurs *a priori* disqualifiés. La patience que requiert Main d'Or de son auditoire se trouve récompensée par le discours qu'il délivre, car si sa bouche bégaie parfois, « ses mains ne bégaient jamais, son cœur non plus » (96). C'est ainsi que le langage de Main d'or, que le roman qualifie d'« explosif » (96), « touche et nous désarme, [c]omme dans cette réplique qui coupe court à l'interrogation d'Antigone cherchant à découvrir ce que représente la sculpture de Clios : "Clios... beaucoup cherché... Trouvé... jamais !" (97) » (Siffert 2015b : s.p.). À qui sait l'entendre, Main d'Or et K. dévoilent des savoirs qu'une trame romanesque classique ne livrerait pas.

Ils servent ainsi de guides au lecteur lors de métalepses narratives[23], ces moments de seuils dans lesquels la continuité du récit semble interrompue par un acteur qui ne fait pas partie de l'action principale narrée. Alors que K. a quitté l'enceinte de la ville - et donc l'espace diégétique principal du roman -, Main d'Or lui révèle dans une sorte de parole prophétique : « c'est Antigone qui te porte et te protège comme tu l'as protégée dans l'infâme cité de Thèbes » (205-206). À de nombreuses reprises dans *Antigone*, le récit semble « déborder » de la trame principale, se référant à un univers fictionnel plus large. Par le biais d'échos intertextuels et de dédoublement de plans narratifs, le roman laisse deviner en arrière-plan un imaginaire avec lequel il entre parfois en résonance. Ces personnages secondaires guident le lecteur dans ces marges du récit. Ils servent de pont entre le récit principal et un monde transfictionnel plus dense et complexe que le lecteur ne peut que deviner ou approfondir par la lecture d'autres textes de l'écrivain. Dans ces excursions loin de récit principal, K. et Main d'Or servent à la fois de guides et d'herméneutes, voire parfois d'accompagnants rituels lors des récit de visions ou de transes, à la manière du coryphée dans la tragédie athénienne.

Ce premier cercle de personnages familiers sera rejoint par une communauté plus large, celle de « la ville souterraine » (329). Celle-ci est menée par Vasco, ce « chef de la police secrète d'Étéocle », qui n'hésite pourtant pas à seconder Antigone lors de ses actions contre le pouvoir. Ce personnage demeure ambigu tout au long du récit. L'auteur avoue d'ailleurs avoir lui-même commencé par ne pas savoir « qui il [était], ni même s'il [était] une femme ou un homme » (Bauchau, *Journal d'Antigone*, 1999 : 451). « Homme d'ombre » (197), il apparaît à l'héroïne d'abord en rêve. L'amour de Vasco pour Étéocle, chef de l'armée, évoque dans l'imaginaire littéraire le personnage de Patrocle dans l'*Iliade*, le désignant en quelque sorte comme un archétype de l'amant guerrier. Le roman se défait pourtant de cette image, jouant une fois encore de la complexité identitaire, il renverse le stéréotype. Vasco devient alors quelqu'un pour qui « échec et victoire, bien et mal, tout est devenu la même chose » (197). Son suicide après la mort d'Étéocle confirmera cette inversion des systèmes de valeurs : l'amour prime désormais sur le succès guerrier et le pouvoir qui s'offre à lui, en tant que second d'Étéocle.

Le roman met également en scène un collectif dans le collectif. Une bande « de voleurs, d'esclaves en fuite et de gamins chapardeurs » (190-191) évolue ainsi comme aux confins de la marge de la cité. Zed a pris la tête de cette troupe de gamins « affamés » et mal « attifés » (198), de cette « meute de jeunes loups » (200), issue des « cités perdues » (331). Le roman complète son panel de figures secondaires par

[23] Gérard Genette décrit plus précisément ce phénomène de rupture narrative comme : « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement » (1972 : 244).

Timour. Bras droit de Polynice et chef du fameux clan bleu, Timour[24] cumule en quelque sorte les marqueurs d'altérité, dans la logique d'opposition binaire qui sert de cadre au roman. Il est tout à la fois étranger, ennemi et barbare, puisqu'il s'exprime dans la langue des nomades que seul comprend Polynice. Figures de déclassés sur l'échelle des valeurs dominantes[25], ces personnages forment désormais, pour Antigone, une nouvelle famille. Ils font tous écho à ces figures de marginaux, affectionnées par l'écrivain, ces « "laissés-pour-compte", ces "presque" et "pas fini[s]" » autant d'« inadaptés au monde dans lequel ils sont contraints d'évoluer » (Vanquaethem 2012 : 180). Pour Antigone, ils deviennent des « compagnon[s] de chaque jour » (200), ils appuieront son geste au moment de la mort de Polynice. Le roman propose une lecture « dissensuelle » pour le dire avec Jacques Rancière, montrant que « l'inadaptation au monde » de ces personnages *a priori* disqualifiés « se présente autant comme une chance que comme une faiblesse » (Vanquaethem 2012 : 180). Grâce à eux, Antigone élargit également son champ d'expériences et de connaissances. Tous, ils dotent la princesse : K. lui fait le don de la musique, Timour lui concède celui de l'arc tandis que les Nomades lui apprennent l'art équestre.

Dans cette fresque de personnages inventés par le romancier, nombreux sont ceux qui s'inscrivent dans ce que nous appellerions, par analogie avec la notion de Maingueneau et ses différentes déclinaisons, une *paratopie langagière* dans laquelle le langage ordinaire ne serait pas perçu comme familier. Les exemples sont légion dans le roman. Ainsi, alors que Timour a été fait prisonnier, Antigone le soustrait à la vindicte populaire, puis le soigne. Incapable de communiquer avec lui, puisqu'il ne parle pas la langue de Thèbes, Antigone invente un nouveau langage pour le calmer. Elle le berce grâce à un « murmure hors de tout sens, sans aucun but ni aucune volonté » (220). Sans qu'elle s'en rende compte, ce murmure devient un chant au pouvoir incroyable, puisqu'il parvient à faire « oublier la guerre » (220). Cet exemple, à l'instar du bégaiement de Main d'Or ou de la voix androgyne et comme à bout de souffle de K. pose la question du travail sur la langue : comment rendre celle-ci adéquate quand, dans sa forme ordinaire, elle ne semble plus à la hauteur du message qu'elle souhaite délivrer ? Comment la moduler pour dire autre chose que le monde ordinaire ? Comment mobiliser la disponibilité de l'auditeur pour recevoir un tel message ? Autant d'interrogations qui trouvent un écho très fort dans l'œuvre de ce romancier à contre-courant quand il réhabilite les grandes fresques et les grands récits et qu'il ambitionne de révéler une réalité plus vaste et plus riche que celles des

[24] Le nom et la fonction du personnage font écho au guerrier qui seconde Gengis Khan dans la pièce éponyme d'Henry Bauchau. Il évoque tout un imaginaire de cavalcades pour qui est familier de l'écrivain.
[25] Ils correspondent à ce que Dominique Maingueneau présente comme des figures de « paratopies identitaires » (orphelin, homosexuel, étranger).

récits ordinaires. L'étude de l'écriture du cri comme recours à un autre langage va nous permettre d'affiner cette analyse.

Le roman offre une nouvelle forme du partage du sensible, en proposant un travail sur les formes de langages et de mises en relation. Il avance la possibilité de fonder des communautés qui dépassent la famille tout en l'englobant. Il démontre la puissance de la solidarité mais aussi de l'art dans cette entreprise. Cette représentation aboutit à un remaniement du système des valeurs : à la richesse et au pouvoir, le roman oppose la pauvreté et la modestie, à l'individualisme, il oppose la solidarité, à l'action d'éclat, il oppose la ténacité du jour après jour. Ce remaniement trouve son paroxysme dans la représentation d'Antigone, qui, si elle est « encore princesse » est désormais « une princesse de la vie intérieure » (Bauchau, « Le cri », in *Les vallées du bonheur profond*, 1995 : 52). Par son « ambivalence », l'héroïne du roman rejoint ainsi l'un des éléments de lecture clé du paradigme moderne des (r)écritures d'Antigone (Duroux et Urdician 2010 : 20). Reniant sa condition royale, Antigone regagne ici une aura et une postérité similaire à celle du souverain aveugle de la fin d'*Œdipe à Colone* ou d'*Œdipe sur la* route. Tout au long du roman, elle est accompagnée, malgré sa pauvreté et son non-engagement politique, d'une véritable cour et est entourée d'un soutien populaire sans limite. Rejetant les valeurs viriles, Antigone devient une véritable héroïne du quotidien. Elle met à jour une logique paradoxale dans laquelle l'incestueux, en dépit de la monstruosité qu'on lui prête, devient un exemple d'humanité par son action et dans son rapport aux autres. Or, il s'agit également, comme nous le montrerons dans la dernière partie de ce chapitre, d'une inversion générique, puisque l'idéal épique se trouve déplacé par les nouvelles considérations du roman.

L'action d'Antigone prend sa source dans des gestes privés, elle part de l'intime pour gagner en puissance et acquérir une portée collective. Peu à peu, Antigone étend la portée de son action, qui dépasse le dispensaire pour intéresser et mettre en branle toute la cité. Nous avons montré que par la force de sa représentation, le roman fait « démonstration de communauté », qui se trouve aussi être, selon Jacques Rancière, « une démonstration de capacité »[26] (2012 : 91). Pour les malades et les pauvres, Antigone est appelée à mendier en plein cœur de l'espace public et politique, l'agora, puis à l'intérieur du sénat, rappelant à l'autorité l'existence des minorités. Elle ramène la population marginalisée au centre des préoccupations de la ville. Cette communauté, dont la place est contestée et par là même contestataire, fait face à une Thèbes qui impose ses normes et sa logique virile et économique. Elle constitue par rapport à ce modèle en place une *hétérotopie de déviation*, « dans

[26] Pour être tout à fait exact, il faut préciser que Jacques Rancière pose l'équivalence de ces deux termes en ordre inverse. Toutefois, il ne nous semble pas y avoir de contradiction.

laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée » (Foucault, conférence en ligne). Cette communauté d'exclus se forge autour d'Antigone, cette « sans droit »[27] selon la démocratie athénienne, qui revendique pourtant que « même les criminels ont droit à l'amour » (35). À l'image des bidonvilles qui, en Colombie, sont appelés *invasiones*, les espaces marginalisés introduits par le roman font signe au tout identitaire qui les exclut. C'est pourquoi ils sont à tout moment susceptibles de l'« envahir ». L'héroïne sert alors d'émissaire, donnant une voix légitime à ceux qui n'en ont plus.

Dans cette configuration, Antigone va tout d'abord rappeler au monde dirigeant, le conseil, la réalité des citoyens oubliés et victimes de la guerre. Littéralement obligée de forcer la porte du sénat, « qui s'ouvre avec un abominable fracas » (187), Antigone fait surgir une réalité à propos de laquelle les sénateurs diront qu'elle a bien fait de leur dire « des choses qu'ils avaient tort d'ignorer » (Bauchau, *Journal d'Antigone*, 1997a : 165-166). Cette révélation se fait néanmoins dans la violence et le scandale. L'héroïne, qui se fraie un chemin jusqu'au conseil, contrevient à tous les codes de l'endroit, en tant que femme déjà : « Tu n'avais pas le droit d'entrer ici, Antigone, ce n'est pas un lieu pour les femmes [...] » (165)[28]. À l'indignation galvaudée des sénateurs (« Chassez-la ! C'est intolérable ! » ; 166), Antigone oppose de justes raisons de s'indigner : « Ce qui est intolérable c'est la guerre, celle qui se fait sans que vous le sachiez, la guerre contre les malades qui n'ont plus de remèdes, contre les pauvres qui ont faim, contre les petits enfants qui vont mourir » (165-166). Antigone écarte ainsi la question du bon usage de la parole dans ce lieu d'exercice du pouvoir pour remettre au centre la question morale. Pour que chacun se sente touché par sa requête et que personne ne puisse se cacher derrière le collectif ou la procédure, elle s'adresse à tous individuellement et en son nom propre : (« -"Donnez tout de suite chacun, un peu d'argent, un peu de ce que vous avez." / Le visage de Thymos se ferme : "Ce n'est pas l'usage d'agir ainsi en ce lieu." » 165-166). Par son argumentation, Antigone prétend « s'affirmer comme co-partageant d'un monde commun » et entend « présupposer, même si les apparences sont contraires, qu'[elle] peut jouer le même jeu que l'adversaire » et prouver « qu'ils participent à un monde commun où ils peuvent prouver leur raison et la nécessité pour l'autre de la reconnaître » (Rancière 2012 : 91). Après avoir agi dans ce haut lieu institutionnel, Antigone va porter le débat dans un autre endroit symboliquement fort pour la vie d'une cité : l'agora.

[27] Ainsi que le précise Sophie Klimis, « Privée de tout droit politique, la femme athénienne était une éternelle mineure, qui passait de la tutelle de son père à celle de son mari, voire de son fils, pour les veuves » (Klimis 2013 : 253).
[28] Le passage peut également se lire en lien avec toutes les personnes qui, sans droit aujourd'hui encore, doivent forcer la porte des institutions pour se faire entendre.

1.4. L'écriture du cri

Le roman trouve ainsi dans la narration de la guerre, son premier « point de basculement », son premier « moment de *crise* » (Lambert 2015 : 138)[29]. La guerre « entraîne la mise en place d'une *communauté événementielle*, d'un ensemble de singularité qui, voyant en celui-ci un élément fondateur, se reconnaissent désormais, à quelque degré que ce soit, comme solidaires » (*idem*). Le cri d'Antigone va fédérer ce nouveau groupe. Il fonctionne comme un appel à l'autre, une question qu'elle pose à l'ensemble de la communauté :

> [Avec Œdipe,] je m'installais au centre du village et je poussais un long cri. C'était sans doute un cri de détresse mais qui disait seulement : Nous sommes là l'aveugle et moi, nous attendons, nous avons faim, qu'est-ce que vous allez faire de ça ? Chacun dans le village finissait pas entendre cette question qui devenait de plus en plus pressante. Chacun portait l'obscurité d'Œdipe et les deux êtres, l'homme et sa fille, sans maison, sans lit et sans pain. (193-194)

La communauté des villes au tissu social plus lâche amène l'héroïne à devoir intensifier son appel pour passer la barrière de l'individualisme : « Ce n'est plus l'ancien cri que je dois pousser ici, il est trop faible pour la ville inexorable où plus personne n'écoute » (194-95). S'adressant désormais à la cité entière, Antigone épouse le visage des exclus :

> Il y a une colère, une étrange et brusque fureur qui grandit en traversant mon corps. Le cri d'une enfant malingre, enfermée, abandonnée dans une cave et qui entrevoit, à travers les millénaires ténébreux, l'espérance, l'existence de la clarté. C'est le cri vers la lumière de ceux qui sont nés pour elle et qui en ont été indéfiniment exilés. [...] Le cri, le crime, plane au-dessus de la ville et il n'est plus question de le retenir mais seulement de l'expulser en douleur et en vérité pendant tout le temps qu'il exigera pour naître. (195)

Le lieu du cri, l'agora, l'inscrit au cœur de la cité et de son débat démocratique, contrairement à celui de l'Antigone tragique qui se passe dans la solitude, au-delà des limites de la cité. Le geste de l'Antigone romanesque est public, même s'il sort des habitudes sociales et politiques de la ville. Dans la tragédie, le cri qu'Antigone pousse au moment d'enterrer Polynice, selon la description faite par le garde aux vers 422-425, conforte le spectateur dans l'image d'un personnage a-civique, en dehors de la civilisation.

N'utilisant pas de discours articulé, Antigone fait appel à la sensibilité des gens, à leur humanité la plus profonde. Les comparaisons utilisées indiquent l'irrationalité d'un cri poussé dans des circonstances où l'émotionnel domine : la passion amoureuse, l'instinct de survie déployé dans une situation de guerre, la peur d'un enfant séparé de sa mère. Dépossédée d'elle-même, la personne pousse alors son cri.

[29] Jérémy Lambert étudie l'institution de cette communauté événementielle dans une analyse de « Nous ne sommes pas séparés », poèmes qu'Henry Bauchau consacre au 11 Septembre. Elle nous semble néanmoins symptomatique de la manière dont procède l'écrivain.

Le côté irrationnel d'un tel langage s'exprime lexicalement dans le texte : « L'usage des termes "sauvagement", "tête hideuse", "déborde" et surtout "la chose" (*das Ding*) situe clairement Antigone du côté des forces archaïques, de l'indicible, de ce qui échappe à la symbolisation » (Pirabot 2008 : 280). Ce cri renvoie au côté pré-langagier et pré-rationnel de l'humain, exprimé dans la tragédie par la comparaison avec « les cris perçants de l'oiseau qui se désole à la vue du nid vide où manquent ses petits » (ὄρνιθος ὀξὺν φθόγγον, ἐς ὅταν κενῆς / εὐνῆς νεοσσῶν ὀρφανὸν βλέψῃ λέχος. vers 424-425). Le roman transforme néanmoins le *phtoggos* sophocléen, ce cri « inarticulé des bêtes » (Klimis 2004 : 91), en « son articulé », lui donnant la possibilité, comme le langage humain, « de se moduler en "voix" » (*idem*)[30]. Dans le roman au contraire, l'appel d'Antigone se module, il se transforme en langage et dénonce l'injustice, il « prie » et « supplie » (329), jusqu'à se décliner en « chant » (330) puis en récit dans la bouche d'Io.

Ce n'est plus pour s'extraire du monde "civilisé" mais au contraire pour toucher les autres et communiquer avec eux différemment qu'Antigone pousse son cri. Celui-ci a d'abord une fonction d'interpellation, il sort l'autre d'une quotidienneté et d'une individualité confortable, le met en lien avec ses semblables. Il fait entendre cette « langue intérieure, celle que [le] moi ignore », reconnectant qui l'entend à son humanité la plus profonde (Henry Bauchau, *Journal d'Antigone*, 1999a : 215). Le cri est performatif, il agit : l'appel d'Antigone est entendu, puisqu'accourent auprès d'elle une foule de gens, qui lui « apportent une part de ce qu'ils croyaient à eux et ne peuvent plus garder » (196). Par le lien que le cri recrée entre les membres de la communauté, - « on mendie pour n'être plus seul », Antigone fait revivre l'idée d'un Bien commun : « Je suis perdue, plus perdue que jamais dans l'obscurité de mon existence mais je sens que je ne suis plus seule » (196). Touchés, certains personnages pleurent ensuite avec l'héroïne.

Le message contenu dans cet appel n'est pas clairement explicité, il reste souvent proche du « signifiant zéro » tout en portant « un signifié infini » (Cornuz 2010 : 158). Antigone, elle-même, ignore le contenu[31] de son appel quand elle affirme crier « contre la vie ou pour elle » (198), hurler « je ne sais quoi, avec une force insupportable » (329). Le roman met en avant la puissance performatrice de cette clameur, qui enclenche chez ceux qui l'écoutent une réaction de « compassion » (189 ; 325) et de solidarité. Antigone parvient à faire voir à tous le sort des plus démunis car son cri, affirme l'auteur, « est celui de notre misère, de notre pauvreté essentielle, de l'écrasement des faibles qui déborde » (Bauchau, *Journal d'Antigone*,

[30] Sophie Klimis part en effet de l'opposition entre le cri poussé par Antigone et le *phtegma*, ce « son articulé qui possède la potentialité de se moduler en "voix" et donc en parole » pour problématiser le rapport problématique d'Antigone au langage (Klimis 2004 : 91).
[31] Le « non » qu'oppose l'héroïne à Créon constitue toutefois une exception. Dans ce syntagme se condense toute la détermination de l'héroïne à ne pas accepter la profanation du corps de son frère.

1999 : 216). Il recrée en quelque sorte cette communauté virtuelle du peuple du désastre, à laquelle nous appartenons tous en tant qu'êtres humains marqués par la précarité de notre condition en ce monde. Reflet de la condition humaine, le hurlement transcende son émetteur. Antigone ne s'exprime jamais en son nom seul, elle hurle le « non de toutes les femmes », un non qui « vient de plus loin » et constitue un « appel qui vient des ténèbres et des plus audacieux lumières de l'histoire des femmes » (319). Ceux qui le poussent semblent à leur tour chassés hors d'eux-mêmes, touchés par l'universalité d'un message qui les dépasse. Ainsi, ce cri, « qui n'est chanté par personne, c'est par tous qu'il est entendu » (330).

La force du hurlement et son « pouvoir de sidération » (Cornuz 2010 : 152) dénoncent et déconstruisent un discours vide de sens et d'émotion : « Ce non frappe le beau visage et le mufle d'orgueil de Créon. Il ébranle la salle, il déchire les habits de pierre des grands juges et disloque le troupeau des sages » (318). On trouve plus loin : « La violence du non arrache de leurs gonds les portes de la salle, chasse les juges, épouvante les conseillers et les force à fuir, abandonnant sur le sol les médiocres débris de leurs insignes et de leurs dignités » (319). Dans un retour de balancier, la parole qui exprime le pouvoir est jugée galvaudée. Elle est réduite à un brouhaha inintelligible (un « même bruit de guêpes furieuses » ; 166) ; « un long bêlement » ; 316). Vidé de véritable émotion (« un long bêlement de douleur [qui] s'élève du troupeau vieillissant ») ce « chant factice » est dénoncé, puisqu'il n'est que l'écho d'une voix monocorde, une « rumeur » (187) dénuée d'empathie comme dans ce dernier exemple : « on entend sourdement résonner une note unique, et très froide, qui approuve et dit mort » ; (316).

Le cri d'Antigone déploie au contraire une puissance performative, puisqu'il « se transforme en espérance et engendre l'action » (*idem*). Il libère à la fois la parole et l'action, répondant notamment à la question politique de l'écriture selon Rancière, « celle du partage de la parole comme le mode instituant d'une certaine communauté » (2007 : 96). Le cri d'Antigone ébranle les fonctions assignées à chacun, il modifie le partage du sensible, en offrant une représentation qui déroge à la distinction traditionnelle mise en œuvre dès Platon entre les travailleurs « qui n'ont pas le temps de faire autre chose que "leur propre affaire" », et les « hommes du loisir » libres de s'intéresser au politique (Rancière 2007 : 105). Le cri interroge ces limitations. Il parvient à ré-intéresser le quidam à la chose publique, à l'instar de la petite boulangère qui, la première, répond à l'appel d'Antigone sur l'agora. Investie d'une nouvelle force, déclenchée en elle par le cri d'Antigone, la boulangère « tremblante » ose désormais une intrépidité à sa taille. Pour répondre à l'appel d'Antigone, elle brave son mari dont elle craignait auparavant qu'il ne « la batte à mort » (196). Elle fera partie de la foule « dispersée de force » au moment du procès (325) et qui va ensuite exercer un « courage insensé » (327) au moment de la

condamnation de l'héroïne. Tous les habitants de la ville souterraine et de ses « cités perdues » (331) se mobiliseront alors dans un soulèvement populaire. Mus par la « compassion » (325), ils montent aux barricades pour sauver celle qui est devenue leur émissaire et leur amie :

> Entre le coin du marché et un hangar le chemin est barré par une levée de terre surmontée de meubles et de chariots renversés. Derrière elle, une foule, plus ou moins armée, qui hue les soldats. Je reconnais beaucoup de gamins et de gamines des bandes de Vasco, venus de la ville souterraine. Il y a Dirkos et Patrocle, il y a Zed et de nombreuses femmes que j'ai soignées à la maison de bois ou qui m'ont secourue quand je mendiais à l'agora. (327)

Faisant passer le bien collectif avant son propre intérêt, Antigone refuse que la foule se sacrifie pour la sauver. Comme le citoyen athénien dans le débat démocratique, elle rallie alors la foule à sa cause par une force de persuasion qui n'est plus actualisée par le langage mais par le cri. Elle décide cependant de consentir à mourir, plutôt que d'être à l'origine d'une guerre civile. Paradoxalement, le plus grand échec de l'héroïne, sa mort, constitue sans doute sa plus grande réussite. Antigone s'y situe « sur une autre marche de l'étrange escalier que mon existence dévale et peut-être gravi » (210). Fidèle à sa philosophie de résistance non violente, elle ne trahira pas ses idéaux. D'une certaine manière, le sacrifice final offre réparation à la lutte fratricide enclenchée par ses frères, puisqu'il met la cité à l'abri de la guerre civile : « Pas de sang... pas de sang à cause de moi » (329), déclare-t-elle.

Par sa puissance, le cri d'Antigone a le pouvoir de dénouer la parole de ceux qui restaient jusqu'alors sans voix, « rend[ant] visible ce qui était invisible », il « rend audibles comme êtres parlants ceux qui n'étaient entendus que comme animaux bruyants » (Rancière 2007 : 96). Ainsi, Stentos, dont le nom et la fonction rappellent le héros Stentor à la forte voix[32] de l'*Iliade*, se reconnaît dans le cri d'Antigone : « Quand tu criais non, comme une cinglée, ça ne me déplaisait pas, ça me faisait même plaisir. Moi aussi, souvent j'aurais voulu crier non, mais quand on est soldat, même dizenier, il faut se taire. Alors on boit » (321-322). L'empathie déclenchée chez Stentos par le cri de la jeune fille se concrétise par des actes de bienveillance au moment de la mort de celle-ci. Ce personnage possède une fonction structurale dans la cohérence du roman. Le garde qui a accueilli et maltraité Antigone à son retour de Thèbes est le même qui l'accompagnera jusqu'au tombeau. Mais Stentos illustre surtout l'évolution déclenchée dans toute la cité par la jeune fille. Mu dans son être profond par le cri d'Antigone, le dizenier devient un acteur solidaire de la vie thébaine, lui qui n'était au départ qu'un agent de la logique répressive mise en place par Créon. Stentos se met dès lors à l'écoute de sa propre voix intérieure qui lui dicte ce que lui-

[32] L'allusion se révèle familière au lecteur moderne, qui connaît Stentor dans l'expression « avoir une voix de stentor » (i.e « extrêmement puissante et sonore ») (Larousse 2006 : 1009).

même estime juste. Il offre alors ses « énormes muscles » au service de la compassion qu'il ressent. Soutenant Antigone dans le chemin de croix qui l'amène à la mort, il la porte et finit par la « berce[r] » (301).

Loin de s'achever sur une résignation, le message de l'héroïne n'est pas vain, puisqu'il cède la place, sur un autre plan, à celui de l'événement artistique. Le roman met en scène une transmission qui transcende la réalité, lui assignant un autre sens, plus large et empli d'espérance. Pour cette raison, le cri doit trouver un lieu de sublimation comme l'exprime le personnage de Vasco : « "C'est trop... Ici, c'est la vie. Ce n'est pas le lieu pour ça." » (197). L'auteur de s'en expliquer dans son journal : « Ce cri ne peut pas se déployer seulement dans la réalité, il est trop violent pour cela, il doit trouver un espace où le réel et l'imaginaire se confondent pour s'exprimer en paroles, en chants, en musiques et en danses. C'est cet espace que la mort d'Antigone doit faire apparaître » (Bauchau, *Journal d'Antigone* 1999a : 216).

Le choix générique romanesque offre à Henry Bauchau des moyens narratifs de dénoncer les dangers de la pensée et de l'être unique, comme l'introduction de figures paratopiques, ou la mise en place d'hétérotopies. C'est ainsi que, dans ce roman, la minorité discordante envahit le pouvoir en se rappelant à lui. Elle déjoue la politique de « l'entre-soi », de cette cité thébaine où « toute haine pour l'ennemi est [devenue] bonne à prendre » (56). La scénarisation romanesque instaure une dynamique « dissensuelle », qui rappelle que l'altérité reste une condition du bien vivre ensemble (Rancière 2012 : 17). Le roman propose de réfléchir aux différents liens dont se compose une société, offrant des modèles alternatifs de communauté et de solidarité. Par son action, l'héroïne adoucit la misère et rend visibles les minorités. Par son cri, elle libère leur parole et les engage à l'action et à l'espérance.

Dans une complète inversion de la situation sophocléenne, l'héroïne du roman peut alors dresser le bilan d'une vie « trop occupée des autres » (339). Le roman de Bauchau répondra également à cet enjeu, en mettant au cœur de son récit, l'exploration de la vie de l'héroïne dans ses dimensions les plus incarnées (taches quotidiennes, désordre amoureux, difficultés financières, etc.). Les vertus pratiques de l'héroïne redoublent ainsi les valeurs épiques convoquées par le roman à mesure que s'intensifie le dialogue avec les tragédies athéniennes. Aux exploits guerriers répond alors le courage dans la lutte quotidienne contre l'injustice, l'exclusion et la précarité.

1.5. Henry Bauchau : un “exilé de l'histoire”[33]

On peut rapprocher la volonté d’Henry Bauchau de soustraire son Antigone au monde de l’action épico-tragique et sa propre expérience de « l’exil ». Pour être plus juste, il faudrait parler d’Henry Bauchau comme d’un expatrié plutôt que comme d’un exilé. Son départ de Belgique fait certes suite aux incidents malheureux que nous avons évoqués lors de la présentation de l’écrivain. Toutefois, ce départ n’est la sanction d’aucune condamnation et l’intégrité physique de l’écrivain n’a jamais été menacée. La comparaison qui va s’établir par la suite avec María Zambrano, nous invite à d’autant plus de prudence. Il faut se garder de mettre sur un même niveau le destin de ces deux écrivains. Certes, le lecteur d’Henry Bauchau ne peut que prendre acte de la blessure intime et profonde provoquée par son éviction politique et le sentiment d’injustice qui l’accompagne. Ces éléments hantent l’œuvre de l’écrivain jusqu’à sa mort. Racontés avec sincérité et introspection, ils ne peuvent que toucher le lecteur. Toutefois, il ne nous semble pas approprié de mettre cette expérience, même traumatisante, sur le même plan qu’un exil forcé comme unique possibilité de sauver sa vie et sa dignité, tel que l’a connu María Zambrano. La comparaison fonctionne donc avant au niveau du texte et des postures d’auteurs, que nous prendrons soin de distinguer du contexte biographique et historique.

En effet, comme l’explicite Dominique Maingueneau, « l’existence sociale de la littérature suppose à la fois l’impossibilité de se clore sur soi et l’impossibilité de se confondre avec la société “ordinaire”, la nécessité de jouer de et dans cet entre-deux » (2004a : 72), la paratopie, comme nous le précisions, offre à l’écrivain un moyen de problématiser cette interface. Nous proposons ici de mettre en lien cette figuration de l’exil et de l’exclusion avec le positionnement générique et littéraire de l’auteur. Si la figure d’Antigone habite chez Henry Bauchau plusieurs genres (livret d’opéra, roman, poème), il prend un soin particulier à ne pas réécrire son histoire sous forme de tragédie, et cela malgré sa métamorphose finale en héroïne de théâtre. Parti en 1945 de sa Belgique natale, Henry Bauchau aura passé plus de la moitié de sa vie « en exil », puisqu’il n’est jamais retourné dans son pays et a vécu à l’étranger jusqu’à son décès. L’auteur néanmoins thématise peu son rapport à son pays d’origine ; il ne fait guère allusion dans ses journaux au déracinement qu’aurait pu constituer l’éloignement de sa terre ou de sa culture. Cette problématique n’est pas pour autant absente de son œuvre. Elle requiert toutefois une interprétation qui s’écarte des critères territoriaux ou nationalistes. Comme pour le personnage d’Antigone, ce n’est pas la situation géographique qui donne la clé du problème de l’exil, mais bien le positionnement par essence difficile de l’écrivain dans la société. Cette position, qui

[33] Nous reprenons dans cette partie certains éléments développés dans un de nos articles publiés dans la *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 3, cf (Coutaz : 2010).

s'exprime de façon différente pour chaque auteur, est rendue plus complexe dans le cas d'Henry Bauchau par le rapport qu'il entretient avec son passé. Si le terme d'exil est pratiquement absent de ses journaux, une occurrence importante se trouve dans les dernières pages des *Années difficiles* :

> Je me vois aujourd'hui exilé de l'histoire du vent et j'y vois le sens – s'il y a un sens – de ma destinée. En 1940 le 28 mai, sans rien en savoir j'ai capitulé avec [le roi Léopold III]. Puis je me suis retrouvé avec la honte de cette défaite, de cet incroyable écroulement, de cette bataille que je n'avais pas soutenue jusqu'à la limite de mes forces. Ensuite la victoire est venue, mais cette bataille des dix-huit jours est restée perdue en moi. Pesante comme si c'était moi qui l'avais perdue et qui avais capitulé. (Bauchau, *Les Années difficiles*, 2009b : 454)

Cet extrait est symptomatique de la façon dont l'auteur utilise la notion d'exil dans ses journaux, mais aussi de son sentiment d'aliénation. La sensation de mise en marge demeure chez Henry Bauchau intimement rattachée à la lecture qu'il fait de son passé. Cette blessure de l'Histoire, mise en lumière et expliquée dans l'ouvrage *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle* (2008), se marque dans les journaux écrits à l'étranger par une association presque automatique de la Belgique à un passé douloureux et à l'impression personnelle d'avoir « perdu une bataille ». Henry Bauchau exprime ainsi à maintes reprises l'impression de ne pas avoir pu jouer le rôle de héros qu'il aurait souhaité : « Je vois bien qu'il y a en moi une part de désir insatisfait car j'ai cru longtemps pouvoir devenir un homme d'action de quelque importance. Les événements de la guerre, ma situation d'émigré ensuite m'en ont détourné [...] » (Henry Bauchau, *Les Années difficiles*, 2009b : 283). Or cette déception[34] trouve une parade dans l'écriture, comme l'illustre cet échange de l'auteur avec son psychanalyste : « "Il y a en toi un phénomène que je comprends bien, on t'a volé ta guerre. Tu es obligé de la retrouver dans ton œuvre." Cette réflexion de Conrad [Stein] me frappe beaucoup par sa justesse » (Henry Bauchau, *Les Années difficiles*, 2009b : 262).

L'écriture amène un déplacement de la problématique guerrière. C'est en effet dans la création d'une œuvre, qui se construit comme *Antigone* contre une vision épique et martiale, que le romancier parvient à donner aux actes de la jeune fille une autre valeur, un héroïsme nouveau, empreint d'humanité et de créativité. C'est par l'écriture et notamment par son travail sur la généricité, qui transforme l'Antigone tragique en héroïne du quotidien, qu'Henry Bauchau se réconcilie avec son passé, comme il le dit par ces quelques mots : « L'idée m'est soudain venue que l'honneur

[34] Comme le précise Myriam Watthee-Delmotte, « l'humiliation s'étend aussi, pour l'écrivain, à la mécompréhension dont l'armée belge a fait preuve à l'égard de son engagement dans le Service des Volontaires du Travail pour la Wallonie, qui était pour lui une manière de continuer le combat patriotique sous une autre forme après la Capitulation. L'obstination du Ministère de la Défense à vouloir sa rétrogradation militaire, alors même qu'il a été blanchi en appel de l'accusation injuste –et à ses yeux incompréhensible- portée contre lui pour complaisance envers l'ennemi, fait partie de ce qui a jeté Henry Bauchau [...] dans l'exil » (2016 : 91-92).

de ma maison, de ma lignée, du monde auquel j'appartiens m'était remis pour une petite part et qu'il se trouvait dans mon travail. La fidélité à cette voix et à son expression est mon honneur qui vaut celui des temps passés » (Bauchau, *La grande Muraille* 2005 : 171).

S'inscrivant dans un contexte d'écriture plus tragique encore que celui connu par l'écrivain belge, la (r)écriture de Zambrano va également traiter la problématique de l'exclusion et de ses conséquences sociales et politiques.

2. De l'atopie à l'utopie : de l'exil à la patrie intérieure

La tumba de Antígona « répond à l'inspiration de l'exil » (*responde a la inspiración del exilio* 1989 : 7), trouve-t-on dans la Préface de sa réédition dans le recueil *Senderos*. L'affirmation peut se lire à plus d'un titre, puisque ce texte, composé en exil et publié à l'étranger, possède une valeur subversive de dénonciation face à la dictature en place. Il s'inscrit dans la « marge », comme la majorité des (r)écritures d'Antigone sous le franquisme : « l'Antigone qui lutte pour la paix [...] est un produit qui provient géographiquement de la périphérie : de Galice, de l'exil, d'Andalousie, de Catalogne » (Ragué Arias 101, traduit ici par Blin 2014 : § 10). Cette réédition de *la Tumba* prend d'ailleurs place dans la collection, « Mémoire brisée, exils, Hétérodoxies » (*Memoria rota, exilios, Heterodoxias*). Andalouse d'origine, María Zambrano fait à la fois partie de ces vaincus de l'histoire et de la minorité des femmes publiques qui pensent, créent et ne sont alors « acceptées qu'à grand-peine » (Laurenzi 2014 : 31). Elle réunit donc des facteurs d'exclusion géographiques, politiques et sociétales. Comme d'autres écrivains de cette époque, elle trouve à dire par le biais d'Antigone, ce personnage atopique, son propre positionnement en marge de la société et des canaux de diffusions littéraires.

L'hypothèse d'Antigone comme figure de la marge[35] conduira notre analyse. Elle se construit autour de l'idée que le geste d'Antigone entérinerait son exclusion. Par ce dernier, « elle sort du "centre" du pouvoir et devient étrangère puisqu'elle prend parti pour le vaincu, qui avait fait alliance avec les ennemis de Thèbes » (Blin §6). L'héroïne zambranienne évoque le moment précis où elle « franchi[t] la [limite][36] pour aller laver le cadavre de [s]on frère » (*pasé la raya para ir a lavar el cadavér de mi hermano* ; 85). Le récit d'enfance, contenu dans le *Rêve de la sœur* met en exergue, de manière

[35] Il s'agit d'une hypothèse également soutenue dans son étude par Fanny Blin (2014).
[36] Nous préférons le terme de « limite » à celui de « ligne » choisi par Lhermillier pour traduire « raya ». Nous estimons que « limite » marque de manière plus forte l'idée de transgression et d'exclusion spatiale et symbolique exprimée par le terme « raya », qui peut également dans certains cas signifier « frontière ». Afin de garder l'effet de rupture radicale du geste d'Antigone, nous avons également choisi de garder le passé simple « franchit » plutôt que de le transformer en passé composé, comme Nelly Lhermillier le propose.

prophétique, la capacité de la petite fille à transgresser sans cesse les limites ; une audace qui la distingue d'Ismène :

> En el juego yo era la que pisaba mas veces raya y siempre perdía, por eso, por eso solo. En todo lo demás era avisada, pero pisaba siempre raya, y siempre estaba yendo y viniendo. Ana, nuestra Ana, me lo decía: "Niña, niña, que no vayas y vengas tanto, que eso no está bien". Yo pasé la raya y la traspasé, la volví a pasar y a repasar, yendo y viniendo a la tierra prohibida. (36)
>
> *Dans le jeu c'était moi qui marchais le plus souvent sur [la limite] et qui perdais toujours, c'est pour ça, rien que pour ça. Pour tout le reste j'étais avisée, mais je marchais toujours sur [la limite], et toujours j'allais et venais. Anne, notre chère Anne, me le disait : "Fillette, fillette, cesse d'aller et venir comme ça, ce n'est pas bien." Je passai la ligne et allai de l'autre côté, à nouveau la passai et la repassai, allant jusqu'à la terre interdite et en revenant.*

Suivant cette interprétation, nous serons attentifs à la manière dont le texte construit cette représentation en lien avec différentes modalités d'exclusion, dont la principale demeure l'exil. Nous examinerons comment cette figuration de l'atopie conduit à une réflexion plus large sur la possibilité d'une *utopie* dans la dernière partie du texte.

2.1. Portrait de l'exilé : la tentative théorique du prologue

L'exil, d'abord en tant qu'expérience personnelle, mais aussi en tant que posture, innerve l'ensemble du projet de (r)écriture de María Zambrano. Plus largement encore, « toute son œuvre pourrait même », dit le philosophie Massimo Cacciari, « être considérée comme une métaphore de l'exil ». María Zambrano a consacré à l'exil des textes majeurs qui vont de l'autobiographie (*Delirio y Destino*), à la lettre (*Carta sobre el exilio*), en passant par l'essai. Cette forme offre l'un des derniers textes d'envergure publiés par la philosophe : *Los bienaventurados*, un an avant sa mort. Modulée en conséquence selon les formes choisies, la problématique de l'exil fait montre chez cette auteure d'une grande cohérence[37]. La singularité de *la Tumba* réside néanmoins dans son statut d'œuvre littéraire qui donne corps à cette problématique par le biais d'une double mise en scène, d'abord théorique dans le prologue, puis théâtrale lors de l'incarnation qu'en fait Antigone. Il s'agira de montrer de quelle manière ces deux parties s'articulent et se répondent autour de cette problématique.

Exil et sacrifice

L'argumentaire déroulé dans le prologue de *La tumba* décrit le positionnement atopique incarné par Antigone. Cette caractérisation se trouve entrecroisée par une

[37] C'est pourquoi nous nous référerons à d'autres œuvres de la philosophe, sans toutefois nous y attarder. Dans le cadre de cette analyse, nous ne pourrons explorer l'ensemble des modulations de cette problématique de l'exil.

réflexion menée autour de l'exil. Le prologue dévoile différentes facettes de ce positionnement, suivant le modèle d'un récit de vie. Ainsi, la marque de l'inceste désigne Antigone comme une créature à part, née pour être « dévorée par l'abîme de la famille » (*desde que nació, devorada por el abismo de la familia* ; 27). À l'instar du roman d'Henry Bauchau, l'expérience de l'exil aux côtés d'Œdipe constitue une première étape de l'initiation d'Antigone. Elle a pour conséquence de la faire « entrer dans la plénitude de la conscience » (239) (*entrar en la plenitud de la conciencia*) (3). Le recours à la figure d'Œdipe dans le *Prólogo* fonctionne un double repère : il indique que le processus d'initiation a déjà été mis en branle lors de l'exil, tout en annonçant la nécessité de sa poursuite. Le Prologue fait allusion à une représentation plurielle et transfictionnelle du personnage déjà à l'œuvre dans *Œdipe à Colone* et *Antigon*è de Sophocle. L'évocation d'un devenir large d'Antigone permet ensuite à Zambrano de décrire une héroïne destinée au sacrifice, qui semble chez elle correspondre à une prédisposition intérieure. Gommant la variété des représentations empruntées aux intertextes qu'il combine, le prologue recrée l'image uniformisée d'une héroïne dont le rôle d'« auxiliaire » est grandement valorisé, comme dans le roman d'Henry Bauchau (Watthee 2016 : s.p.). Le prologue souligne l'altruisme d'Antigone qui « n'aurait jamais disposé de sa vie » (*había dispuesto nunca de su vida* ; 3). Cette (r)econfiguration intertextuelle est elle-même modulée par l'ajout d'éléments issus de la tradition espagnole, comme par exemple la figure de Lazarillo de Tormes, l'enfant guidant son maître aveugle[38]. Le résultat est une image *a priori* « plus philosophique » d'Antigone et « moins politique », comme l'affirme Luis Miguel Pinos Campos (2007 : 80-81) [Nous traduisons]. Cela dénote surtout d'une autre manière de concevoir l'agir politique qui se situe dans l'accompagnement et la passivité plutôt que dans la revendication immédiate ou l'action d'éclat. Cette représentation module l'image d'un personnage actif dans le champ politique, paradigme principal des (r)écritures d'Antigone au XX^{e} siècle et rapproche *La tumba* de l'œuvre d'Henry Bauchau, comme notre analyse souhaite le montrer.

Après avoir établi une première correspondance entre Antigone et Œdipe, le prologue de *La tumba* dresse la description programmatique de ce qui constituerait l'archétype de la victime expiatoire. Cherchant à analyser le fonctionnement d'une purification accordée par le biais d'un sacrifice, le prologue interroge ensuite divers personnages d'exilés qu'il associe systématiquement à la notion de « sacrificio » (*sacrifice*). Il joue sur un dialogue intertexuel avec Sophocle qu'il enrichit, comme nous l'avons déjà montré, de nouvelles correspondances avec des modèles

[38] La figure littéraire espagnole de Lazarillo, cet enfant guidant un aveugle, qui se devine en filigrane de cette représentation accentue cet effet. Nous reprenons ici des éléments que nous avons déjà exposés plus en détail ailleurs. Cf supra. p. 272 et sqq.

de sacrifiés venus de diverses traditions (Jeanne d'Arc, Socrate, Jésus, etc.)[39]. Le prologue mène un parcours critique entre ces diverses figurations. Il dresse ainsi, en négatif, le portrait d'Antigone, comme victime propitiatoire idéale, dévoilant les ajustements nécessaires aux exemples littéraires ou historiques qu'il emprunte. Il prépare ainsi le champ à la mise en scène de sa propre victime sacrificielle, tout en précisant le sens à donner à la représentation à venir.

Le prologue inscrit Antigone dans la lignée d'Œdipe, se réappropriant cette figure de banni, comme d'ailleurs « nombre d'artistes affiliés au camp des "vaincus" [qui] ont été victimes d'un exil imposé pendant la dictature » (Blin 2014 : § 12). Il s'appuie sur la « transformation » (*transformación)* que connaît dans la tragédie cet « auteur d'un double crime » pour narrer la manière dont il devient « "médication" qui libère et purifie » (« *fármacos » que libera y purifica* ; 4)[40]. Dans la suite du prologue, se profile une allusion anthropologique au rite du « bouc émissaire » pour décrire l'ostracisme d'Œdipe et de cette « petite fille guidant seule son père » et que « vous avez laissés partir croyant qu'avec cela vous seriez chanceux et que la cité resterait libre de faute » (*niña sola guiando a su padre, [...] los dejasteis partir creyendo que con ello ya seríais dichosos y que la ciudad quedaba libre de culpa* ; 88). Le texte remet en question la performativité rituelle d'une telle pratique où le bouc émissaire[41], « au prix de son exclusion » deviendrait « l'instrument de la réconciliation des membres du groupe » (Girard 1982 : 83). Or, *La tumba* renverse justement le rapport du centre à la marge, faisant d'Antigone et de son exclusion, le lieu du dialogue et le point de départ d'une nouvelle cité. Ce n'est ni l'exclusion ni le sacrifice en tant que tel qui importe mais leur mise en perspective. Se profile alors l'image d'une Antigone philosophe, qui évalue sa condamnation à la veille de sa mort, comme Socrate dans *l'Apologie.*

Dans la partie fictionnelle, l'apparition d'Œdipe illustre un versant négatif de cette expérience de l'exil. Antigone y assimile son père à un « nuage en liberté » (*nube, suelta* ; 44), un « nuage emporté par le vent » (*llevado por el viento ;* 42), un être qui semble s'être « oublié » lui-même (*olvidado de mi padre* ; 44). Présenté comme celui qui va « d'errements en errements, toute [s]a vie, et même à présent dans la mort » (*de yerro en yerro toda mi vida fui, y también ahora en mi muerte ;* 42), Œdipe se décrit comme « l'abandonné là sans parvenir à être, et sans presque rien voir » (*el*

[39] La liste de ces figures empruntées autant à des traditions littéraires, religieuses, qu'historiques n'est ici pas exhaustive. Nous nous revenons pas non plus sur le fonctionnement et le sens de ces analogies que nous avons déjà analysées en détail.

[40] Le texte joue ainsi de la proximité du terme grec ancien φαρμακός « *fármacos* » qui désigne une victime expiatoire avec sa déclinaison neutre φάρμακον, (*pharmakon)* qui peut signifier tantôt un poison, tantôt son remède.

[41] Jean-Paul Vernant assimile la notion de « bouc émissaire », au rite du « pharmacos » grec, comme le rappelle René Girard. Platon lui-même, dans les dialogues socratiques utilise les différentes acceptions de ce terme et de ses composés. Voir à ce sujet Jacques Derrida, *La dissémination*, 1972, Seuil, p. 162 *et sqq*. Il semble que María Zambrano en fasse ici un usage beaucoup plus libre.

dejado ahí sin acabar de ser, y ser ver apenas nada ; 44). L'exil d'Œdipe est jugé sans but, ni direction. Banni, Œdipe n'est pas parvenu à faire sien son exil, n'y a pas trouvé l'occasion de se faire voyant. Par les différents griefs exposés contre ce premier modèle, le lecteur comprend que l'exclusion d'Antigone devra devenir un choix à part entière, une revendication, à l'instar de son enterrement de Polynice chez Sophocle. Son geste ne peut rester confiné au sein de l'espace privé[42], il doit se transformer en signal pour l'ensemble de la communauté. L'exil d'Antigone a vocation à devenir initiation.

Dans *Antigone* de Sophocle, la mort de l'héroïne reste une sanction, conséquence de son *hybris*. Sa dépouille, contrairement à celle d'Œdipe, constitue une souillure pour Thèbes. Comme Œdipe dans *Œdipe à Colone*, la mort d'Antigone est appelé à se transformer en bienfait. À l'instar des martyrs chrétiens, la mort doit se faire témoignage par sa portée rituelle mais également par la discussion qu'elle ne peut manquer de susciter au sein de l'espace public[43]. Elle devient un bienfait non pas en tant que telle, ni à cause de la catharsis causée par la violence comme dans le modèle du bouc-émissaire, mais par l'enseignement que cette mort est susceptible de dispenser dans un temps ultérieur, réflexif. Le sacrifice, argumente le prologue, ne peut devenir « remède », que si l'on accorde à sa victime un « temps supplémentaire » et « une façon de mourir qui lui permet[te] de laisser quelque chose, l'aurore qu'elle portrait » (244). Ce temps additionnel, dont le prologue annonce qu'il remplira des « fonctions multiples », marque la distance qui sépare *La tumba* de la pièce de Sophocle. L'exemplarité de ce sacrifice ne repose plus uniquement sur l'expression de la souffrance ressentie. Il se révèle lors de la réflexion menée à son sujet. À la fois victime et spectatrice de sa souffrance, Antigone doit aussi s'en faire l'herméneute. Elle cumule ainsi deux rôles. Elle endosse une fonction d'expression et d'incarnation des émotions, qui rappelle celle du *pathei mathos* dévolue aux protagonistes de la tragédie. Elle assume également la charge de réfléchir au spectacle qu'elle-même a donné dans un positionnement proche « du penser affecté », exigé du public athénien lors du spectacle tragique. Sophie Klimis le décrit en ces termes : « C'est en effet à la capacité de réflexion et de délibération du spectateur citoyen que la tragédie en appelle, en sollicitant ses émotions » (2008 : 219). L'héroïne dépasse néanmoins cette dernière fonction en ne tranchant pas, contrairement à ce qui est demandé au spectateur athénien, en maintenant elle-même ouvertes les apories que le spectacle de sa souffrance a créées. Loin de se clore sur un aveu de résignation, *La tumba* offre un discours empreint d'une certaine espérance. Comme nous souhaitons le montrer,

[42] Ce dernier offre dans tous les cas une remise en question du pouvoir en place, que l'on considère ou non comme Judith Butler que le geste de l'héroïne soit de toute manière politique puisqu'elle utilise le discours du pouvoir ou que l'on s'inscrive au niveau de la performance tragique pour lui donner une portée civique.

[43] Démontrer formellement une telle hypothèse demanderait des développements que nous ne pourrons mener à bien ici.

« le fait d'affronter le désastre en tant que forme radicale de l'espérance, constitu[e] le noyau de la pensée » de Zambrano (*afrontar Zambrano el fracaso como forma radical de la esperanza fijó el núcleo de su pensamiento* ; Mora 2015 : 57 ; [Nous traduisons.])

Le discours à propos de l'exil et du sacrifice se construit ici en entrecroisant différents modèles littéraires, religieux, philosophiques. Il se charge de sédiments sémiques qu'il emprunte à ces diverses traditions. Le prologue les reconfigure ensuite pour décrire *son* Antigone dans une sorte de somme totale dont l'héroïne épouse toutes les caractéristiques, tout en ajustant les modèles antérieurs. Bannie et marquée par la faute comme l'Œdipe sophocléen, l'héroïne est également décrite comme une martyre à l'instar du Christ ou de Jeanne d'Arc. De victime expiatoire, elle devient victime propitiatoire car son sacrifice se change en témoignage qui sauve et rachète. Enfin, sa capacité à réfléchir de manière distancée à sa mort, pour que celle-ci devienne utile au bien commun, comme le rappelle la posture philosophique empruntée à Socrate.

Le frère exogame contre l'oppression

Le prologue poursuit sa typologie des figures de l'exilé par le biais de Polynice, un personnage devenu central dans les (r)écritures sous le franquisme. À nouveau, le texte procède par analogie, associant Polynice à Oreste. Il relie ces deux héros de tragédie sous la bannière d'une « fraternité » commune « se débattant sous la sombre fatalité » (250) (*una fraternidad que se debate bajo la fatalidad sombría* ; 15). L'assonance entre les termes *fraternidad* et *fatalidad* renforce encore le lien qui unit ce couple. Fusionné par le discours, l'amalgame Oreste/Polynice travaille à défaire le couple des frères ennemis, Étéocle et Polynice. Il lui substitue ainsi une version positive de la fraternité. Polynice comme Oreste se trouve dès lors présenté en tant que « frère exogame » (*hermano exogamo*)[44]. À n'en pas douter, l'exogamie met ici en avant le bénéfice symbolique d'une interaction avec ce qui vient de l'extérieur.

> [...] el hermano que llegó desde afuera -exógamo- sobre Tebas viniera a rescatarla traído por ese sueño en que se concreta la esperanza de liberar la ciudad del excesivo denso poder ensombrecido por la endogamia llevada más allá de toda ley. (14)
>
> *[...] le frère arrivé à Thèbes de l'extérieur (exogame) venait le sauver, conduit par ce rêve dans lequel se concrétise l'espoir de délivrer la cité d'un pouvoir trop dense assombri par l'endogamie portée au-delà de toute loi.*

La tumba s'appuie sur des oppositions intérieur/extérieur, amis/ennemis, constitutives dans la représentation de Polynice. Cette axiologie résonne

[44] Le terme « exogame » est emprunté à l'anthropologie, où il y décrit, en opposition à l'endogamie, « les unions se contractent entre membres de clans différents, mais non pas à l'intérieur de l'un d'eux » (Bergson, *Deux sources,* 1932 : 194). L'exogamie serait en outre considérée comme un possible remède à l'inceste. Notons l'utilisation ironique, dans le cas des Labdacides, du terme d'*exogame* qui se réfère en premier lieu au fait de se marier en dehors de sa lignée familiale.

douloureusement auprès des contemporains de Zambrano, car elle renvoie directement à l'idée des « deux Espagnes », ses habitants « du dehors » et « du dedans », image couramment utilisée pour décrire le déchirement causé à la société par la Guerre Civile[45]. L'allusion sera claire lors de la rencontre entre les frères ennemis dans la seconde partie : [Étéocle à Polynice :] « Toi, tu regardais toujours au-dehors, par dessus les frontières de la patrie. Les murs de la maison t'oppressaient. [...] Alors que moi non » (*Tú siempre mirabas hacia afueras, por encima de las fronteras de la patria. Los muros de la casa te oprimían. Mientras que yo no* ; 67*). La tumba* opère un renversement dans la lecture du personnage de Polynice, présenté auparavant chez les tragiques grecs comme un « traître » et un « ennemi » de la cité. Son action est au contraire jugée bénéfique. Polynice remet en cause la patrie, quand celle-ci se mue en dictature, comme dans le discours d'Étéocle. Ce dernier mobilise un interdiscours franquiste, aisément identifiable pour le lecteur de l'époque [46] : « [Moi], je ne pensais pas. J'étais l'ordre, celui de notre père, celui de son trône. J'étais la Patrie. Moi, la Patrie... » (*Yo ne pensaba. Yo era el orden, el de nuestro padre, el de su trono. Yo era la Patria. Yo, la Patria...* ; 67). Polynice grâce à l'analogie tissée dans le prologue avec Oreste[47] devient « celui qui arrive [de l'extérieur], vengeur libérateur pour sauver à la fois le pouvoir assombri et la sœur victime des erreurs en chaînes de tout un lignage » (*el que llega vengador-liberador para rescatar al par el poder ensombrecido y la hermana víctima de los errores encadenos de todo una linaje* ; 250). Le texte transforme ainsi le « faiseur de querelles » antique en messie potentiel.

La comparaison avec Oreste permet aussi au prologue de signifier les manquements, dans l'optique zambranienne, des représentations antérieures du personnage de Polynice. D'autres (r)écritures antérieures, celle de Sophocle mais également celle du *Delirio de Antígona* mettent en scène la solitude d'une héroïne abandonnée par tous les hommes de sa famille, par tous les défunts qu'elle a défendus. *La tumba* renouvelle cette perspective et remédie au déséquilibre qu'implique le geste d'Antigone envers la dépouille de Polynice, puisqu'il n'est payé d'aucun retour. La catégorisation de Polynice au côté d'Oreste parmi les *frères exogames* permet d'envisager une réciproque au geste d'Antigone. Chez Eschyle, Oreste prodigue à sa sœur Électre l'action consolatrice qui semble refusée à Antigone dans la tragédie sophocléenne. Quittant la terre, où la mort de Polynice « l'avai[t] laissée seule » (*me dejaste sola, sola,* sí ; 70), l'héroïne zambranienne exprime alors son espérance dans l'avènement d'un temps nouveau dans lequel elle serait entourée

[45] Pour des précisions sur les enjeux de cette opposition entre Espagnols de l'intérieur et de l'extérieur, voir l'article de José Luis Mora García « El exilio o la otra cara de la patria verdadera » (2015d).

[46] Voir notre analyse de la rencontre avec les frères, cf supra p.362.

[47] Le texte se sert de la comparaison entre plusieurs figures pour nuancer la représentation de Polynice très connotée dans l'interdiscours de l'époque, selon un procédé très couramment utilisé dans le texte et que nous avons déjà analysé.

des siens : « [moi,] je croyais que j'allais entrer dans le peuple des morts, ma patrie » (*yo creía que iba a entrar en el pueblo de los muertos, mi patria ;* 30). Ce passage fait très clairement écho aux désirs exprimés dans le *kommos* par la protagoniste tragique : « Tout au moins, en partant, gardé-je l'espérance d'arriver là-bas chérie de mon père, chérie de toi, mère, chérie de toi aussi, frère bien-aimé » (ἐλθοῦσα μέντοι κάρτ᾽ ἐν ἐλπίσιν τρέφω / φίλη μὲν ἥξειν πατρί, προσφιλὴς δὲ σοί, / μῆτερ, φίλη δὲ σοί, κασίγνητον κάρα· v. 897-899)[48]. Or, ce qui était un discours d'espérance dans la tragédie porte ici la marque de l'attente déçue. La désillusion touche tous les espoirs soulevés dans la pièce et sur lesquels *La tumba* revient dès les premières lignes : « Voyez où je suis, dieux. Je suis ici, frère. Ne m'attendais-tu pas ? » (*Vedme aquí, dioses, aquí estoy, hermano. ¿No me esperabas ?;* 29). Et plus loin : « J'ai beaucoup parlé de la mort, moi, beaucoup parlé des morts, où sont-ils à présent ? » (*Mucho hablé de la muerte yo, mucho de los muertos, ¿dónde están ahora?* ; 32). La forme choisie, le monologue concorde d'ailleurs avec l'expression de la solitude qui scande les premiers discours de l'Antigone zambranienne, où se défont les espoirs d'un havre de paix suscités par la pièce de Sophocle. L'Antigone moderne se retrouve au contraire « seule encore, oui, seule dans le silence, dans les ténèbres » (*al estar todavía sola, sí, sola en el silencio, en la tiniebla* ; 29). Crucifiée dans sa solitude, Antigone dans son tombeau se demande comme le Christ, pourquoi ses proches l'ont abandonnée. Le prologue appelle alors de ses vœux un Polynice « orestisé », en quelque sorte, qui viendrait au secours de sa sœur. Il s'agit d'un sauveur qui intervient, contrairement à Polynice, après la catastrophe. Ce n'est pas la dimension vengeresse d'Oreste qui intéresse ici Zambrano mais plutôt son statut de médiateur dans la constitution d'un tribunal, sous le parrainage d'une instance de justice. Ce sont autant d'éléments empruntés à l'*Orestie* d'Eschyle qui trouvent une résonance particulière dans ce contexte d'écriture de *La tumba*, où le régime dictatorial encore en place, trente ans après la Guerre civile, ne permet pas, ne serait-ce même d'envisager, un processus de justice voire de mémoire.

L'intervention de Polynice dans la seconde partie semble *a priori* réaliser l'injonction du prologue. Polynice propose en effet à l'héroïne de partir pour « une autre terre » (*otra tierra*), « une terre vierge » (*una tierra virgen*), afin de « fonder la cité nouvelle » (*fundar la cuidad nueva* ; 70). Il lui promet de l'emmener vers une terre « aussi parfumée qu'[elle] » et « libre de toute malédiction », afin de « recommencer la vie à nouveau » (*para irnos a una tierra nueva, libre de maldición ; a una tierra fragante como tú, para empezar la vida de nuevo* ; 68). Si Antigone refuse la proposition, c'est que celle-ci ne correspond pas au projet qu'elle nourrit pour la cité, L'analogie avec

[48] Antigone affirme se sentir chez elle et en famille dans le royaume des morts où elle aurait donc sa place : (*je m'en vais vers les miens, qui, déjà morts pour la plupart, sont les hôtes de Perséphone, et vers qui je descends [...].*) (πρὸς τοὺς ἐμαυτῆς, ὧν ἀριθμὸν ἐν νεκροῖς / πλεῖστον δέδεκται Φερσέφασσ᾽ ὀλωλότων· v. 892-894).

Oreste permet de le comprendre, car si le modèle de l'*Orestie* est valorisé, c'est qu'il avance l'idée d'une action au sein même de la cité d'origine. Il s'agit avant tout dans un premier temps d'envisager la possibilité de réformer la cité ancienne et, le cas échéant seulement, de poursuivre la réflexion par le biais de l'utopie.

Le prologue pose l'hypothèse d'une force particulière de l'exil. Les figures d'exilés-sacrifiés qu'il met en scène ne semblent toutefois pas être à même de déployer la totalité du potentiel métaphysique de cette expérience. Leurs actions se trouvent sanctionnées dans la seconde partie du texte, voire elles sont déjà mises en défaut dans le prologue. À travers les manquements de différents modèles d'exilés, le plus souvent masculins, le prologue ouvre de nouvelles perspectives de réflexions. Néanmoins, c'est avant tout dans la partie fictionnelle que l'exil et le sacrifice dévoilent leur sens métaphysique et non au moment de leur exposition théorique. La prise de parole d'Antigone constitue une étape supplémentaire dans cette réflexion, dans laquelle celle-ci incarne une nouvelle forme de déracinement.

2.2. L'exil prophétique d'Antigone dans la seconde partie

Débutant le parcours de l'héroïne alors qu'elle est enfant, l'exil clôt également son initiation. Il préfigure une sorte de phase d'éveil préalable et prépare la jeune fille au déracinement total que constitue, dans la seconde partie, la descente dans le non-lieu des *ínferos*. Espace à part, la tombe devient une matrice où peut désormais résonner la « solitude prophétique » (*profética soledad* ; 16) de l'héroïne, qui va la conduire de la mort vers la lumière[49]. Comme dans le roman d'Henry Bauchau, le tombeau devient « une métaphore du lieu où, en mourant, l'on achève sa propre naissance » (Elefante 2003 : 234). Mais cet espace a également vocation à devenir un lieu d'expérimentation et de médiation pour un nouveau vivre ensemble. La fin du texte ouvre en effet la réflexion sur la portée collective du sacrifice d'Antigone.

De la dé-naissance à la renaissance

Pour qu'il dévoile son sens, l'exil, ce bannissement géographique imposé par autrui doit être transformé en exil intérieur. Il faut consentir à l'exil, jusqu'à faire de l'exil « sa patrie » (*[sa] patria*)[50]. Or, cette nouvelle patrie est « paradoxale », puisque « la condition de l'exilé est une condition de totale expropriation » (Laurenzi 2014 : 26-27). Antigone retranchée dans sa tombe est ainsi marquée du sceau du

[49] Notre analyse des dialogues et des monologues a permis de montrer la progression dans le cheminement intérieur de l'héroïne, notamment dans l'assurance de plus en plus grande de son discours.

[50] À l'instar de la déclaration de María Zambrano, qui confesse que l'exil est devenue sa patrie, dans son célèbre texte, « Amo a mi exilio » (*J'aime mon exil*), qu'elle publie à son retour en Espagne dans le quotidien ABC.

« déchirement » (*desgarramiento*) (Zambrano, 2014, cité dans *El exilio como patria :* XLI, [notre traduction]). Sa situation semble plus tragique encore que celle de la protagoniste sophocléenne, puisqu'elle suppose non pas l'absence de liens d'attachement mais leur brutale destruction. Il faut pour le comprendre, revenir à la typologie établie ailleurs par María Zambrano. La philosophe distingue trois catégories d'expatriés : Tout d'abord, le « refugiado » (*réfugié*) est celui qui est reçu, accueilli dans une autre patrie. C'est le cas de Polynice ou d'Oreste. Elle le distingue du « desterrado » (*banni*), qui, à l'instar d'Œdipe, a été marqué par l'expulsion de sa terre d'origine. Elle décrit enfin la catégorie maîtresse de sa pensée : el « exiliado » (*exilé*). Or, l'« exiliado » se démarque avant tout par la « sensation qu'il ressent : l'abandon » (*la sensación que se siente es la del abandono*), sentiment qui concorde pleinement avec celui exprimé dans les premiers monologues d'Antigone. Or, c'est justement cette sensation d'abandon qui met en branle l'initiation permise par l'exil[51]. L'héroïne comme l'exilé qui lui sert de miroir pour exprimer sa condition devient alors « orpheline » de tout lien, pis, orpheline d'elle-même (Zambrano, Los *bienaventurados* : 1990 : 36). En effet, ce qui caractérise le mieux l'exilé, c'est de « ne pas avoir de lieu au monde, ni géographique, ni social, ni politique, ni [...] ontologique. N'être personne, pas même un mendiant : n'être plus rien » (*Y de eso que la caracteriza más que nada : no tener lugar en el mundo, ni geográfico, ni social, ni político, ni [...] ontológico. No ser nadie, ni un mendigo : no ser nada* ; Zambrano, *Los bienaventurados* : 1990 : 36 ; [notre traduction]). Celui qui a quitté son foyer et ne se reconnaît plus dans sa patrie perd ce qui constituait pour lui une évidence : son histoire familiale et collective, ainsi que sa communauté : « Chez nous, nous grandissons pareils aux plantes, aux arbres; notre enfance est là, elle n'est pas partie » (*En nuestra casa crecemos como las plantas, como los árboles; nuestra niñez está allí, no se ha ido, pero se olvida;* 82). L'exilé « dépossédé » (*desposéido*) de tout ce dont il se croyait dépositaire, de « ce qui lui était "propre" » (*lo propio)* prend alors à sa charge la constitution de son identité (Zambrano, 2014, cité dans *El exilio como patria :* XLI, [notre traduction]). Il doit alors, affirme Antigone, « se ramasser [lui]-même et porter son propre poids » (*hay que recogerse a si mismo y cargar con el propio peso*; 83). Pour y parvenir, il lui faut « rassembler toute la vie passée pour qu'elle devienne présente, et la tenir en l'air pour qu'elle ne traîne pas » (*hay que juntar toda la vida pasada que se vuelve presente y sostenerla en vilo para que no se arrastre* ; 83). Fort de ce besoin de sans cesse se rappeler d'où il vient et de quel passé il est fait, l'exilé se défait de l'oubli qui menace l'autochtone, resté sur ses terres natales[52]. L'exilé fait

[51] María Zambrano est très claire à ce sujet : « L'initiation de l'exil commence lorsque commence l'abandon, le fait de se sentir abandonné [...] » (*Comienza la iniciación del exilio cuando comienza abandono, el sentirse abandonado, lo que al refugiado no le sucede ni al desterrado tampoco* , Zambrano, Les bienaventurados, 1991 : 31, [Nous traduisons]).

[52] María Zambrano précise sa pensée dans *Los bienventurados* : « Non ; chez nous, nous oublions, nous nous oublions. La patrie, la maison, c'est avant tout le lieu où l'on peut oublier. Parce qu'on

revivre par sa mémoire ce qui déjà n'est plus. Dans ce portrait de l'exilé, le texte souligne de manière détournée l'importance de son entreprise discursive menée à travers les dialogues et monologuent qui dénouent le passé de l'héroïne. Dans l'insistance accordée à la mémoire qui protège de l'oubli, on peut également lire l'inquiétude de l'écrivaine face à la situation historique de son pays. « Espagnols sans Espagne, âmes du Purgatoire », dit-elle, « nous sommes une mémoire. Une mémoire qui sauve » (*Españoles sin España, ánimas del Purgatorio... Somos memoria. Memoria que rescata* ; Zambrano, *Carta sobre el ex*ilio, 1961 : 69). Pour la philosophe, c'est bien à partir d'une réflexion menée sur son passé que l'on peut commencer à rêver le futur[53].

Autour des ruines[54] du passé, dont il doit porter haut les décombres, l'exilé tente de se reconstruire. De la même manière, *La tumba* exprime la nécessité pour l'héroïne de revenir, de manière réflexive et distancée, à la réalité *d'avant* pour terminer de la « dénouer » (*desentrañar*). Le texte fait valoir les droits du temps d'avant la mort, celle-ci, en tant que telle reste stérile. C'est en ce sens que l'on peut lire la déclaration de l'héroïne dans son tombeau : « Je suis seule ici avec la vie toute entière » (*Estoy aquí sola con toda la vida* ; 32). Antigone renaît « en entrant dans ses propres entrailles » (*entrándose en sus propias entrañas*), elle doit inlassablement se plonger en elle-même pour interroger sa lignée et pouvoir s'en défaire. La renaissance ne peut donc aboutir qu'au terme d'une « dé-naissance », selon le néologisme « desnacimiento » formé par Zambrano. Le terme espagnol *des-entrañar* (littéralement, *démêler les entrailles*) sert à dire la double dimension de cette entreprise à la fois familiale et politique, l'image symbolisant la généalogie des Labdacides comme la guerre civile. L'héroïne se libère peu à peu de son passé familial, qu'elle a exploré sous toutes ses coutures et tenu ainsi à distance. Antigone peut alors tourner son action vers un futur collectif, appelant une introspection similaire à un niveau collectif.

L'ensemble du texte joue d'un va-et-vient entre histoire individuelle, familiale et histoire collective. Le mouvement correspond d'ailleurs à la progression des dialogues qui traitent tout d'abord de la sphère privée avec une majorité d'interlocutrices féminines, pour passer ensuite à des préoccupations touchant au politique, avec des interlocuteurs masculins impliqués dans la vie civile (Étéocle, Polynice, Créon). Dans la dernière partie du texte, Antigone explore la situation historique dans ses plus

---

ne perd pas ce qu'on a déposé dans un coin » (*No ; en ella olvidamos, nos olvidamos. La patria, la casa propia es ante todo el lugar donde se puede olvidar. Porque no se pierde lo que se ha depositado en un rincón ;* María Zambrano, *Los bienventurados,* 1990 *:* 82 [Nous traduisons.]).

[53] María Zambrano exprime la primauté du passé par cette image : « les racines sont plus grandes que les branches qui voient la lumière » (*son más grandes las raíces que las ramas que ven la luz*, « Amo mi exilio, in *Palabras del regreso*, 2009 : 67 ; [Nous traduisons.]).

[54] Il s'agit d'une image fréquemment utilisée par la philosophe. Voir notamment à ce sujet, Carmen Revilla « La ciudad, espejo de la historia en el pensamiento de María Zambrano ».

sombres recoins, afin de dénouer l'« histoire aprocryphe » (*historia apócrifa)* [55] , « l'histoire de ce qui, depuis le début, est resté effacé » (*la historia que desde el principio quedó borrada*; Zambrano, *Los bienaventurados*, 1990 : 35, [notre traduction]). Au même titre que l'individu, l'histoire « doit, elle aussi, passer par une "anagnoresis" » (*ella, ha de pasar también por la "anagnórisis";* 17). Ce n'est qu'à l'issue d'un examen de conscience collectif, qu'un processus de résilience peut enfin s'enclencher. Le texte fait néanmoins précéder ce processus de dévoilement d'une purification. Antigone retrouve la fonction rituelle qui était la sienne chez Sophocle déjà et dans de nombreuses œuvres postérieures : « ya está claro, la lavandera soy yo » (*maintenant, c'est clair, la laveuse, c'est moi*). La portée de son geste dépasse cependant le rite funéraire individuel. En lavant le corps de son frère, l'héroïne expie les fautes collectives. Elle met fin à un cycle de vengeance, grâce à la purification rituelle par l'eau et les pleurs : « Pero mi historia es sangrienta. Toda, toda la historia esta hecha con sangre, toda historia es de sangre, y las lágrimas no se ven. El llanto es como el agua, lava y no deja rastro » (*Mais mon histoire est sanglante. L'histoire toute entière est faite de sang, toute histoire est de sang et les larmes ne se voient. Leurs pleurs sont comme l'eau, ils lavent et ne laissent pas de trace ;* 38). S'appuyant sur un nouveau socle, celui de sa patrie intérieure, l'héroïne peut envisager la résilience de la cité. La purifiant de son passé, elle la pacifie par son sacrifice.

2.3. Contrepartie symbolique à la douleur de l'exil

À l'image du déraciné qui a fait de l'exil sa patrie, Antigone a transformé sa tombe, symbole de « son excentrement » en un « lieu de recentrement, d'appropriation d'elle-même » (Lacau St Guily 2013a : 22). Paradoxalement, la solitude[56] de l'héroïne va se transformer en une sorte de tribune, où sont discutés les intérêts collectifs. Antigone s'est créée une scène de parole, un espace de pensée qui repose sur la force de sa voix déployée. Si le texte prend acte des différentes pertes subies par l'exilé, il montre surtout le pouvoir de la parole. Le rythme poétique, voire parfois mystique qu'Antigone imprime à son discours, permet un renversement des valeurs. De cette manière, le texte établit une contrepartie symbolique à la douleur de l'exil, redistribuant ainsi le sensible ordinaire. Le texte ne se prononce toutefois pas

[55] On note la proximité de cette histoire apocryphe avec l'idée d'*intrahistoria*, cette histoire qui englobe les destins individuels et réhabilite l'histoire des vaincus. Ce concept, qui a connu un très grand succès à l'époque, a été développé dans ses ouvrages par Miguel de Unamuno dont María Zambrano est une fidèle lectrice.

[56] *La Confesión : genero literario* fournit une précision à propos de ce pivot de la pensée zambranienne. La philosophe y décrit une solitude, qui, « dans son abandon, forcera [l'homme nouveau qui va surgir] à faire quelque chose pour se sentir créateur, l'action qu'il accomplit lui apportant l'évidence de sa condition créatrice » (*soledad que en su desamparo forzará [al hombre nuevo que irá a surgir] a hacer algo para sentirse creador, a que la acción que ejecute lleve evidencia de su condición creadora*; Zambrano, 2004 : 71 [1943]; trad. de Jacques Sourdillon et Jean-Maurice Taurley).

directement sur le contenu du savoir de l'exilé. Il met en avant une idée de plus-value sémantique, dont l'exilé devient le dépositaire, une « vérité qu'il a gagnée dans cette espèce de vie posthume » (*la verdad que ha ido ganando en esa especie de vida póstuma* ; [nous traduisons], (Zambrano 1961 : *Carta sobre el exilio,* 1960 : 70 ; [nous traduisons]). Il fait de l'exilé un initié, un « bienaventurado » (*bienaventureux*)[57]. Comme dans les prophéties christiques auxquelles la philosophe emprunte le terme de « bienaventurado », *La tumba* met en place une logique paradoxale. Celle-ci renverse l'ordre établi pour promouvoir l'avènement d'un temps nouveau avec sa propre échelle de valeurs[58].

> Hubo gentes que nos abrieron su perta y nos sentaron a su mesa, y nos afrecieron agasajo, y aún más. Eramos huéspedes, invitados. Ni siquiera fuimos acogidos en ninguna de ellas como lo que éramos, mendigos, náufragos que la tempestad arroja a una playa como un desecho, que es a la vez un tesoro. Nadie quiso saber que íbamos pidiendo. Creían que íbamos pidiendo porque nos daban muchas cosas, nos colmaban de dones, nos cubrían, como para no vernos, con su generosidad. Pero nosotros no pedíamos eso, pedíamos que nos dejaran dar. Porque llevábamos algo que allí, allá, donde fuera, no tenían ; algo que no tienen los habitantes de ninguna ciudad, los establecidos ; algo que solamente tiene el que ha sido arrancado de raíz, el errante, el que se encuentra un día sin nada bajo el cielo y sin tierra ; el que ha sentido el peso del cielo sin tierra que lo sostenga. (82)
>
> *Des gens nous ont ouvert leur porte et nous ont installés à leur table, ils nous ont offert une réception, et plus encore. Nous étions des hôtes, des invités. Dans aucune d'elles nous n'avons même été accueillis comme ce que nous étions, des mendiants, des naufragés que la tempête jette sur une plage comme une épave, qui est aussi un trésor. Personne n'a voulu savoir que nous vivions d'aumône. Ils croyaient que nous demandions toujours plus parce qu'ils nous donnaient beaucoup, qu'ils nous comblaient de dons, nous couvraient, comme pour ne pas nous voir, de leur générosité. Mais nous ce n'est pas ce que nous demandions, nous demandions qu'on nous laissât donner. Car nous apportions quelque chose que là, là-bas, où que ce fût, on n'avait pas ; quelque chose que n'ont pas les habitants d'aucune cité, les gens bien établis ; quelque chose que seul possède celui qui a été déraciné, l'errant, celui qui se retrouve sans rien sous le ciel et sans terre ; celui qui a senti le poids du ciel sans une terre qui le soutienne.*

Dans la bouche d'Antigone, la comparaison avec le mendiant et le naufragé sert à dire le dénuement qui touche les exilés. Tous, ils ont été arrachés aux liens qui les caractérisaient auparavant. Ils se retrouvent donc libres de se réinventer, en tenant leur ancienne identité à distance. Or, comme le remarque Laurenzi, « dans cette vision, on reconnaît en filigrane l'analyse d'Ortega sur l'être humain comme "naufragé", c'est-à-dire comme créature qui ne naît pas avec un environnement propre entièrement constitué, mais qui doit sans relâche s'interpréter lui-même et

[57] La traduction française « bienheureux » ne permet pas d'exprimer l'idée de mouvements et d'aventures contenue dans le terme espagnol. C'est pourquoi nous osons lui préférer une traduction littérale.

[58] *Les Béatitudes* font généralement allusion à un état humain miséreux (*Heureux les affamés et assoiffés de la justice*) qui amène consolation à qui le vit (*car ils seront rassasiés*), comme dans cet exemple tiré du Sermon sur la montagne (Luc 6, 20-23). Henry Bauchau, lui aussi, se réfère beaucoup à ces prophéties qu'ils réinterprètent même dans ses poèmes, comme dans son recueil *Heureux les déliants*.

interpréter les circonstances » (2014 : 24). Toutefois, aux préoccupations philosophiques de José Ortega María Zambrano ajoute une dimension mystique. L'exilé et sa condition lui servent alors à penser l'inconnu dans ce champ de connaissance également. L'exilé reste pour elle, « celui qui ressemble le plus à l'inconnu, celui qui réussit, à force d'épurer sa condition, à être cet inconnu qu'il y a en tout homme » (*El exiliado es el que más se asemeja al desconocido, el que llega, a fuerza de apurar su condición, a ser ese desconocido que hay en todo hombre; Los bienaventurados*; 35 : notre traduction).

L'initiation de l'exilé engage, comme pour Antigone, un apprentissage par la souffrance et l'exclusion. C'est « à force de désespoir et de misère, à force d'être sur le point de défaillir au bord du chemin » que celui qui a été maintenu hors de la cité s'en fait l'observateur le plus averti (*a fuerza de pasmos y desvalimientos, de estar a punto de desfallecer al borde del camino* ; Zambrano, *Los bienaventurados*, 1990 : 35 [nous traduisons]). Grâce aux « dérèglements de l'ordre fictionnel » (Rancière 2014 :13), l'exilé-naufragé devient, comme l'épave à laquelle il est comparé, à la fois *déchet (desecho)* et *trésor* (*a la vez un tesoro* ; 82), activant la polysémie du terme. De mendiant vivant d'aumône, il devient pourvoyeur de savoirs, demandant « qu'on le laisse donner » (*que nos dejaran dar ;* 82). L'exilé se voit également doté d'un pouvoir de civilisation. Ainsi, Antigone, mobilisant l'imaginaire du héros apatride fondateur, affirme qu'« aucune cité n'a surgi de terre comme un arbre », que « toutes ont été fondées un jour par quelqu'un qui venait de loin, un roi peut-être, un roi-mendiant arraché à sa patrie et dont ne veut aucune autre patrie » (*Ninguna ciudad ha nacido como un árbol. Todas han sido fundadas un día por alguien que viene de lejos. Un rey quizá, un rey-mendigo arrojado de su patria y que ninguna otra patria quiere* [...] ; 81)[59].

La tumba offre comme les autres (r)écritures hispanophones d'Antigone « un cadre de compréhension pour traiter d'un épisode traumatique de l'Histoire, qui a censuré, exclu, clivé » (Blin §9). Or, c'est d'abord le musellement de la voix, conséquence de la mort civile qu'est l'exil, que semble exorciser ce texte. C'est par la réappropriation de la voix que « se réalis[e] scéniquement et symboliquement ce qui ne pouvait être fait dans la réalité » (Blin §4). La mise en scène, le rêve d'un dialogue a déjà permis d'instaurer « une autre communauté des vivants et des morts », rassemblant des interlocuteurs impossibles à réunir dans la vie réelle (Rancière 2007 : 29-30). Dans sa patrie intérieure, ces morts « font retour dans

[59] Bien que le texte de Zambrano n'y fasse pas explicitement allusion, le lecteur devine ici une allusion à la fondation de Thèbes par Kadmos et aussi dans une autre mesure à Œdipe dans *Œdipe à Colone* dont la mort promettait la prospérité à la cité qui abriterait sa sépulture et qui est qualifié à plusieurs reprises de « roi-mendiant » (*rey-mendigo*) dans le prologue. On trouve un rappel similaire de l'ancêtre fondateur dans le péritexte du roman de Bauchau : il apparaît dans l'arbre généalogique.

l'achronie unificatrice de la mémoire profonde » (Breysse-Chanet 2014 : 165). Cette scène de parole concédée par le délire permet un dialogue qui demeure encore impossible au moment de l'écriture de *La tumba* entre les « deux Espagnes », celle des vainqueurs et des vaincus, dont un bon nombre fait déjà partie des morts. Or, comme le note très justement Fanny Blin, « qu'ils soient des ombres ou des rêves, ces fantômes sont dotés de corps et de voix : ils interfèrent dans l'espace politique » (Blin 2014 : s.p.).

Ce partage du sensible, proposé dans et par la fiction, s'établit sur un « autre régime de parole » (Rancière 2007 : 29). Celui-ci serait apte à déjouer les pièges du ressassement perpétuel et stérile mis en œuvre dans les discours politiques de l'époque. C'est dans la convocation réflexive et *a posteriori* que le conflit peut se penser sur des bases nouvelles et fécondes. Lors de la rencontre entre Étéocle et Polynice, Antigone défait les oppositions sur lesquelles ils construisaient leur antagonisme pour montrer qu'aucun, sous ce régime de terreur, ne pouvait se dire vainqueur. Elle parvient par la force du dialogue a faire renaître les vestiges d'un lien affectif passé, rappelant que « le frère ennemi continu[e] d'être frère, continu[e] d'appartenir même mort à l'honneur de la famille, parce qu'il ne resterait pas expulsé, séparé. Parce que lui, il ne s'était pas transformé en "autre", en [cet] "autre" pour toujours » (*Porque el hermano enemigo siguiera siendo hermano, siguiera perteneciendo [...] en la muerte al honor de la familia, porque no quedara segregado, separado [...]. Porque él no fuera, no se convirtiera en el "otro", en el "otro" para siempre.* (M-386, citado en Trueba Date : 263; [Nous traduisons.]). Que l'on ne s'y trompe pas, rien dans cette démarche n'appelle à l'amnistie. Si la vengeance n'est jamais plébiscitée, les dialogues servent de scène de tribunal où sont discutés les tords de chacun. Certains personnages, à l'instar de Créon ou d'Étéocle, y sont clairement mis en accusation. Si la purification par le dialogue qui libère Antigone du poids de son passé occupe certes la majorité du texte. La fin semble néanmoins s'ouvrir à une autre réflexion, tournée vers le futur.

L'action d'Antigone cherche désormais à « concilier », « harmoniser » (*hermanar*) à « servir d'intermédiaire » (*mediar*) entre ses frères et plus largement entre les deux camps qui s'opposent (Zambrano, *Delirio*, 1948 : §11). En effet, pour María Zambrano, Antigone demeure condamnée à « rester seule » (*dejame sola* ; 75), tant qu'elle ne sera pas parvenue à réconcilier ses frères. Elle s'adresse donc à des interlocuteurs prêts à sacrifier leur hostilité. Elle fait appel au frère prêt à accorder sa clémence à l'autre frère et à s'engager avec lui dans la recherche d'un bien commun. De cette manière, Antigone met en œuvre « une volonté créatrice qui ne prétend pas à la domination mais à la concordance » (*deseo del bien común ; y la voluntad creadora que no pretende la dominación sino la concordia* ; Mora 2016 : 361, [notre traduction]). Un langage allégorique, proche à certains endroits de la parabole, est utilisé pour

signifier la possibilité de cette médiation. Par exemple, Antigone croit encore possible la conciliation, puisque jamais dans ses rêves, elle n'a jamais « cassé la cruche » (*el cántaro no se rumpió* ; 85) ni « brisé les vases » (*sin quebrar ninguno ;* 85*).*

Toutefois, par les refus successifs qu'elle oppose aux propositions « que lui font ses frères et Créon pour la sauver de sa condition d'exilée » (Lacau 2014 : 121), le lecteur comprend que la cité nouvelle appartient avant tout à l'ordre de l'utopie. Antigone ne suivra pas ses frères dans la cité parfumée que lui avait décrite Polynice. Elle semble désormais appartenir à un autre monde. Faisant partie des initiés, l'héroïne de la fin du texte n'appartient plus à cet ordre terrestre et ne peut plus tolérer sa dissension :

> Dans cette terre qui est sous le Soleil, ce n'est pas possible. Parce que tout ce qui descend du Soleil est double : lumière et ombre ; jour et nuit, sommeil et veille ; frère et époux qui ne peuvent s'unir pour n'être qu'un. Amour divisé. Et il n'y a pas un lieu où le cœur puisse se poser en entier.
>
> *En esta tierra que está bajo el Sol no es posible. Porque todo lo que desciendo del Sol es doble : luz y sombra; día y noche; sueño y vigilia; hermanos que viven uno de la muerte del otro. Hermano y esposo que no pueden juntarse y ser uno solo. Amor dividido*

C'est pourquoi Antigone choisira d'accompagner les *Deux Inconnus* dans un lieu mystérieux. Le récit s'achève sur ces termes : « Dónde ? Adónde ? Sí. Amor. Amor tierra prometida. (265) » (*Où ? Où donc ? Ah oui, Amour. Amour, terre promise).*

Comme Socrate au moment de sa mort, Antigone fait en quelque sorte le procès de la cité et des hommes qui l'ont condamnée. Par un acte de mémoire qui, à cette époque prend un sens politique, Antigone dénoue les silences en suscitant le débat. Elle convoque sur sa scène un dialogue improbable voire impossible dans la réalité. Bien que le texte n'offre qu'une description minimale de cet après possible, Antigone suscite un espoir, ouvrant la possibilité d'un futur pour la cité à travers le travail de mémoire, grâce au langage et à la force de sa pensée dialective. En effet, comme le note très justement José Luis Mora Garcia, « seule la vérité esthétique peut corriger la vérité historique, non pas en faussant la vérité mais en mettant cette dernière au service de l'espérance » (*Solo la verdad estética puede corregir la verdad histórica mas no faltando a la verdad sino poniendo esta al servicio de la esperanza*; 20015 : 63, [Nous traduisons].) Au discours programmatique qui poserait les conditions d'une réconciliation politique, *La tumba de Antígona* préfère un « délire de justice porteuse d'espoir » (*delirio de esperanzada justicia* ; Zambrano, *Delirio de Antígona*, 1948 : §11). Le texte réhabilite ainsi la force du rêve[60] et de la fiction pour dépasser les apories du présent et penser l'utopie :

[60] L'héroïne concède qu'elle-même aurait été capable de clémence envers le tyran. Pour peu qu'« il eût accepté de rêver avec elle, elle se serait alors tenue à ses côtés « pour veiller sur son rêve, pour le nourrir » *(me tendría al lado suyo para vigilar su sueño, para alimentarlo;* 81).

> La vida está iluminada tan sólo por esos sueños como lámparas que alumbran desde adentro, que guían los pasos del hombre, siempre errante sobre la Tierra. Como yo, en exilio todos, sin darse cuenta, fundando cuidad y otra. (81)
>
> *Seuls illuminent la vie ces rêves semblables à des lampes qui éclairent de l'intérieur, qui guident les pas de l'homme, toujours errant sur la terre. Comme moi, tous en exil sans s'en apercevoir, fondant une cité puis une autre.*

Dans *La tumba*, les méditations menées ainsi que la forme générique réflexive montrent la volonté de mettre à jour la violence sur laquelle se défait et se reconstruit la cité, pour autant que les sacrifices que celle-ci exige soient exhibés, problématisés et lavés par les larmes.

María Zambrano, qui s'était tant impliquée dans la construction de *sa* cité idéale, la Seconde République, trouve encore la force, après trente ans passés en exil, de continuer à rêver sa patrie. María Zambrano lutte ainsi par la plume contre « l'enfer » de l'absolutisme, qui en « créant néantise, [...] annule le passé et occulte le futur » (*Personne et démocratie* : 8*).* Dans sa mise en scène d'une parole reconstituée, *La tumba de Antígona* y parvient grâce à l'alternance d'interlocuteurs vivants et décédés. Elle dénoue surtout le nœud tragique, en faisant concorder l'exploration distancée de l'histoire familiale et collective du passé à la recherche de fondements pour un vivre ensemble futur.

Les (r)écritures modernes de notre corpus jouent toutes deux sur un positionnement atypique et atopique. Chacune tire toutefois dans une direction opposée. L'Antigone zambranienne radicalise en quelque sorte le positionnement atopique, pour faire d'Antigone, qui n'appartient déjà plus à la cité, puisqu'elle a été condamnée par cette dernière, sa meilleure observatrice[61]. Grâce à son sacrifice et à la médiation qu'Antigone peut désormais exercer une réflexion s'engage en profondeur sur les conditions d'un nouveau vivre ensemble. Par son action conciliatrice, elle transforme depuis son exil, l'*atopie* en *utopie*, passant d'une patrie déchirée par la guerre civile au rêve d'une nouvelle cité. L'Antigone de Bauchau recrée quant à elle, une communauté bien réelle qui fait entendre la voix de ceux qui n'en ont plus, dans le fracas de la guerre. Ces deux (r)écritures font entendre les autres possibles du monde en réhabilitant la puissance heuristique du rêve, du délire, de l'utopie, du cri...

[61] À l'image de Socrate qui, « comme Ulysse, se tient au seuil de l'Hadès, "seul être véritablement vivant au milieu d'ombres" » (trad. Friedländer Plato II, p. 8), Cf aussi *Ménon*, 100a cité par Monique Dixsaut.

CONCLUSION

Pour quelles raisons *La tumba de Antígona* et *Antigone* ont-elles quitté la scène théâtrale, majoritairement sollicitée par les auteurs des (r)écritures d'Antigone ? Qu'ont en commun leurs auteurs pour choisir de s'inscrire en décalage face à un paradigme d'écriture et de lecture vieux de plusieurs siècles ? D'où provenait cette impression que ces deux œuvres, en quittant la scène théâtrale contemporaine, souhaitaient en fait revenir d'une certaine manière à la tragédie de Sophocle ? Notre recherche est née de ces interrogations, suscitées en nous par le texte de María Zambrano et d'Henry Bauchau. Nous avons souhaité montrer que les (re)configurations génériques que ces oeuvres opèrent respectivement les libèrent des lourdes contraintes formelles qui pesaient sur la tragédie athénienne, tout en favorisant l'adoption de genres mieux adaptés à leurs nouveaux contextes d'écritures. Dans un même temps, malgré les différences qui séparaient *La tumba de Antígona* de María Zambrano et *Antigone* d'Henry Bauchau, nous voulions également interroger l'idée que ces deux œuvres modernes auraient partagé certaines dynamiques formelles et heuristiques avec le genre de la tragédie athénienne et avec l'*Antigonè* sophocléenne en particulier.

La comparaison différentielle, méthode qui permet d'interroger un corpus selon ses propres interrogations, a rendu possible ce parcours. Grâce à elle, nous avons pu rattacher les deux œuvres à leur tradition culturelle, langagière et historique respective, tout en soulignant la spécificité et la part d'innovation de chacun des projets de (r)écritures. Nous avons présenté comment, par le recours à l'essai et au roman, ces deux auteurs se ménagent un espace de liberté, de différenciation face à leurs prédécesseurs. La comparaison a mis en lumière la façon dont ces auteurs trouvent à s'affranchir d'une certaine réception de l'*Antigonè* sophocléenne, qui procède plus du drame que de la tragédie athénienne. Nous souhaitions signifier que, par leurs recherches génériques et discursives, les (r)écritures de Zambrano et de Bauchau renouvellent le dialogue avec le corpus tragique, son genre et sa réception et posent ainsi la question de l'actualité d'un tel héritage culturel.

Menées dans le cadre d'une réflexion interdisciplinaire, nos recherches ont nécessité un cadre méthodologique et conceptuel ouvert, pertinent pour l'un et l'autre texte. Pour cette raison, nous avons privilégié des notions dynamiques comme la généricité *versus* le genre, le dialogue intertextuel *versus* l'intertextualité, l'étude des dynamiques discursives *versus* les motifs et enfin l'interdiscours *versus* le terme à terme. Nous avons ainsi valorisé la portée heuristique de notions comme la scène de parole ou l'institution discursive, afin de ne pas calquer un modèle, jugé prépondérant dans une œuvre, sur l'autre. Ce cadre méthodologique a fait l'objet du premier chapitre.

Nous appuyant sur les travaux des spécialistes, notre analyse s'est poursuivie par l'examen de la généricité de la tragédie athénienne, afin de mettre en exergue la complexité formelle de ce spectacle. Ce deuxième chapitre a été l'occasion de rappeler que l'alternance structurelle et énonciative se réalise dans la tragédie par le biais d'une figure tierce, le chœur, qui médiatise l'intrigue et sa réception. Cette configuration formelle et rituelle implique donc une distance réflexive qui distingue le spectacle tragique de la tradition épique dont celui-ci reprend pourtant les héros. Ces premiers jalons ont été posés afin de permettre, dans la suite de l'analyse, de décrire la manière dont *La tumba de Antígona* et *Antigone* réinvestisse la dramaticité de la tragédie athénienne, grâce à divers procédés de théâtralisation, pris en charge cette fois à un niveau énonciatif. Le spectacle tragique mobilise, nous l'avons rappelé, un dispositif qui harmonise des éléments énonciatifs et extra-discursifs pluriels. Notre analyse a montré qu'il était possible de mettre ce dispositif en tension en comparaison avec certains procédés engagés par *La tumba de Antígona* et *Antigone* comme : la recherche d'une généricité nouvelle, la mise en place d'une énonciation polyphonique et complexe, le dialogue au sein d'une même œuvre de plusieurs types de discours, configurations génériques et, corollairement, de plusieurs logiques de pensée. La seconde partie de ce chapitre a également rappelé l'impact de certaines lectures de l'*Antigonè* de Sophocle sur la réception. Elle a proposé de recourir à une autre interprétation en lien avec le contexte de production et d'énonciation de cette tragédie.

Afin d'examiner de manière détaillée les (re)configurations génériques effectuées par les œuvres modernes, nous avons mobilisé dans le chapitre III, les différents niveaux de la scène de l'énonciation décrits par Dominique Maigueneau (*scène englobante, scène générique, scène de parole*). Suffisamment souples, ces notions nous ont servi pour appréhender deux projets relativement éloignés dans leurs systèmes de référenciation et de sémantisation. Elles ont également permis de désigner dans ces ouvrages une volonté commune de concilier plusieurs voies génériques au service d'un parcours initiatique. La narration de l'éveil à soi se retrouve au cœur de ce corpus, qu'elle se réalise à travers les péripéties du récit ou travers la mise en scène d'un dialogue.

Par le choix de genres à contraintes pauvres, le roman et l'essai, les auteurs retravaillent en les fédérant, différentes impulsions génériques. L'étude d'*Antigone* de Bauchau a mis à jour toute une « gamme » de romanesque, allant du roman d'apprentissage au roman d'initiation, en passant par le récit d'aventures et jusqu'au roman poïétique. De même, l'intérêt porté aux différents types de discours présents dans *La tumba de Antígona* nous a permis de souligner la manière dont la jonction s'opère dans la variation-même du genre de l'essai. Les différentes éditions et mises en recueil de *La tumba de Antígona* actualisent également la gamme des potentialités sémantiques du discours, en jouant sur le caractère protéiforme de l'essai. Retravaillé,

l'essai se fait tour à tour « savant » ou plus proprement littéraire et philosophique. De cette manière, il offre à María Zambrano un espace où peuvent se côtoyer de manière singulière, discours philosophique et littéraire. S'y rencontrent les considérations analytiques du prologue, qui éclairent une mise en scène de théâtralisation plus proprement fictionnelle, jouant sur les conventions propres aux deux types de discours. Nous avons aussi montré que deux œuvres ne quittent pas totalement l'hypogenre théâtral mais le travaillent de l'intérieur, le faisant imploser, en l'exposant sur leur propre scène de parole ou en le faisant dialoguer avec d'autres genres. Ces deux projets génériques ne pouvaient en effet être décrits que d'une manière complexe. C'est pourquoi nous avons combinés plusieurs systèmes de genres, tout en prenant en compte la dimension variationnelle de chacun des projets, leur « bougé » (Meschonnic). L'enjeu a consisté à dresser en parallèle le parcours de complexification discursive et générique qui marque l'histoire de chacune des œuvres. L'étude des différents états d'un texte a rendue visible cette polyphonie générique, qu'il devenait dès lors plus facile de mettre en lumière à l'intérieur même du texte final stabilisé.

Notre investigation s'est poursuivie, dans les chapitres IV et V, par la comparaison des scènes de parole construites par *La tumba de Antígona* et *Antigone*. Elle a souligné l'importance de la création d'une voix énonciative singulière. Elle nous a conduit à approfondir certaines recherches menées sur l'écriture d'Henry Bauchau, en nous focalisant sur la particularité de l'instance narrative dans *Antigone*, ainsi qu'à mener un travail inédit sur le rythme du discours philosophique dans *La tumba de Antígona*. Nous avons présenté la façon dont ces mises en scène de la parole donnent corps à l'altérité par le biais de deux modalités différentes : le tissage de voix étrangères à l'intérieur d'une même instance énonciative dans le roman bauchalien et la théâtralisation de la parole et du processus dialogique dans *La tumba*. Dans *La tumba*, retentit une voix philosophique singulière, inspirée d'un souffle poétique et mystique. Le délire fait entendre une parole précaire qui, en se fondant désormais sur la subjectivité et le rythme du discours, parvient à faire sens loin de tout dogmatisme ou systématisme. Le roman met quant à lui en scène une instance narrative dialogique, qui fait apparaître ses propres lignes de failles, ses contradictions, tout en réalisant une posture de disponibilité complète face à l'autre et à son autre, l'inconscient et ses forces vives.

Puis, l'examen du parcours éditorial du texte de Zambrano engagé dans le chapitre VI a illustré la mise en place d'un processus de théâtralisation. Il a mis à jour une scène de parole de plus en plus conceptuelle au fil des republications, montrant la manière dont celle-ci s'opère dans la lettre du texte par un travail de proximité et de distanciation face aux caractéristiques formelles théâtrales. L'étude révèle jeu de plus en plus marqué autour des codes génériques et du système de référenciation propre au théâtre. La traduction d'extraits de différents matériaux entourant la production de cette œuvre a éclairé ce processus d'écriture, tout comme sa mise en lien avec le

contexte personnel et historique de l'auteur. Nous avons pu conclure que de ce théâtre empêché, María Zambrano va faire un théâtre de la pensée.

Dans le chapitre VII, l'examen successif des dialogues intertextuels de Bauchau avec Sophocle, Eschyle, Euripide, Racine, Ovide, *Les Hymnes homériques* ainsi que des dialogues intratextuels (*L'Enfant bleu*) et intermédiatiques (avec Delacroix, Gauguin) a montré la complexité engagée dans sa représentation du conflit fratricide. À l'image des deux premiers *stasima* de la tragédie de Sophocle qui proposent une lecture du spectacle à un niveau méta-réflexif, le roman de Bauchau peut se lire à l'aune de l'e*kphrasis* de son premier chapitre, comme notre analyse a pris soin de le montrer. Dans cette optique, la place accordée aux scènes de créations artistiques a souligné la manière dont celles-ci servent programmatiquement d'ouvertures et de fermeture au roman. Ces étapes-charnières procèdent, tout comme les chants du chœur des tragédies athéniennes, de la mise en condition et en perspective pour la compréhension de l'œuvre. Sur un autre plan, l'étude des changements de *tempi*, tragiques, épiques, romanesques, concèdent à l'ensemble des espaces de respirations discursives et réflexives susceptibles d'influencer la lecture, voire de faire accéder le récit à un autre niveau, métapoétique ou métaréflexif. L'étude des dynamiques textuelles, discursives et interdiscursives présentes au sein de chacune des œuvres du corpus atteste que l'une et l'autre sont fondamentalement dialogiques.

Le chapitre VIII a été l'occasion de montrer que ces deux (r)écritures actualisaient une réflexion éthico-politique qui était déjà présente sous d'autres formes dans le spectacle athénien, redonnant un sens éthico-politique à la figure d'Antigone. Toutefois, ce réinvestissement des enjeux heuristiques se situe désormais au niveau de l'énonciation. La parole, mise en tension devient le reflet d'une conception plus largement dissensuelle. L'écriture de María Zambrano comme celle d'Henry Bauchau ne cherchent pas à aplanir les différences mais à faire entendre leur voix. Elles mettent en exergue une altérité conflictuelle et dialogique, une altérité consentie comme gage d'un bien vivre ensemble. Ce n'est qu'à ce titre que le pouvoir du langage littéraire et philosophique peut opérer, en proposant une réflexion sur une identité intime avant tout relationnelle. *La tumba* permet une réflexion philosophico-politique sur les conditions de recréation d'une nouvelle cité alors que le roman pose la question éthico-sociale de la place des minorités ainsi que de la valeur de la vie pour la collectivité. Ces deux (r)écritures réactivent, sous d'autres formes, le questionnement éthico-social à l'œuvre dans la performance tragique pour l'adresser à leur propre lecteur.

La comparaison avec la tragédie athénienne comme prisme nous a permis de penser l'idée d'un *continuum* discursif et cognitif à l'œuvre à la fois dans *La tumba* et dans *Antigone*. Comme le spectacle tragique, nous jugeons qu'*Antigone* de Bauchau et *La tumba de Antígona*, initient en quelque sorte le lecteur, grâce à la mise en place d'une

rationalité particulière qui ne serait plus uniquement conceptuelle. Les indices et les modalités de cette éducation-initiation opèrent désormais à un niveau formel, énonciatif et cognitif. À notre avis, c'est en interaction avec sa nouvelle inscription contextuelle et générique que le corpus moderne recrée une complexité énonciative et formelle comparable à la tragédie athénienne. Chacune des (r)écritures, selon des modalités singulières, parvient à réactiver une réflexion éthique propre au spectacle tragique au moment de sa production. Les nombreuses narrations de créations artistiques présentes dans le roman, qui rappellent les chants et les danses qui accompagnent le spectacle tragique apportent, selon nous, une dimension supplémentaire aux romans de Bauchau. Le roman de Bauchau se moque du caractère sclérosé et totalitaire d'un chœur où un groupe s'exprimerait d'une même voix (cf le chapitre *Le tribunal*) ; il la revisite cependant sous d'autres modalités comme l'exploration de divers langages (comme le cri ou le récit de rêve), ou de manières différentes d'être ensemble (comme la mendicité ou la création artistique commune). Parallèlement, cette œuvre explore la formation d'une nouvelle communauté autour d'Antigone qui propose une alternative au pouvoir en place. D'une certaine manière, cela réactive la manière dont le chœur antique, composé de citoyens athéniens, expérimentait l'altérité se soumettant par la performance institutionnalisée à l'épreuve de l'étranger. Dans *La tumba de Antígona*, le personnage principal remplit à lui seul des fonctions précédemment tenues par le chœur sophocléen, bien que sous des modalités particulières. Antigone assure par exemple, la régie de l'action et l'identification des personnages et remplit la fonction rituelle des pleurs au moment de sa propre mise au tombeau. Elle revisite également le lyrisme choral présent dans la performance tragique, par des effets de ritournelles, au sens où l'entendent Deleuze et Guattari, dans lequel « c'est la différence qui est rythmique, et non pas la répétition qui, pourtant, la produit » (1980 : 385-386).

Dans cette recherche, nous conclurons en relevant une fois encore l'apport de la méthode comparative différentielle. Cette dernière s'est montrée utile dans sa possibilité d'inscrire chaque œuvre dans la configuration, textuelle, contextuelle, générique, où elle trouve sa propre signification. Elle nous a également permis de mettre en regard les différents états d'un même texte, là où habituellement la critique se contente de choisir un moment de l'œuvre, en abandonnant *de facto* l'idée de processus d'écriture et de publication. Il faut également relever l'importance de la pratique de la traduction sans laquelle il nous aurait été difficile de mesurer la subtilité de la langue de Zambrano. Il nous a paru nécessaire de conserver la singularité parfois étrange de sa langue, gommée par la plupart des éditions en français, pour pouvoir la réinscrire dans le paradigme de pensée dans lequel elle fait sens. L'analyse différentielle et discursive menée dans ces différents chapitres a également démontré que la comparaison pouvait s'établir à l'intérieur même de chaque œuvre du corpus : l'étude conjointe des manuscrits, des éditions et des traductions de *La tumba de*

Antígona a mis en exergue les états successifs du texte et a permis de dégager son lent processus de théâtralisation.

Certes, le rapprochement de deux champs culturels n'est pas sans induire quelques dissemblances dans l'homogénéité des résultats. Ainsi, la *différenciation* dans la familiarité que le destinataire supposé de la recherche, francophone et issu des études littéraires, peut ressentir face à l'un ou l'autre corpus, peut créer des difficultés. En effet, dans cette étude destinée en premier lieu à un lecteur francophone issu des études littéraires, nous avons dû introduire des précisions jugées nécessaires pour la compréhension de l'œuvre de María Zambrano la plus éloignée du système de connaissance et de références majoritaires. Cette nécessité introduit sans doute, par rapport à l'œuvre de Bauchau, un certain déséquilibre dans le traitement, détaillé ou au contraire esquissé, du contexte d'écriture de chacune des (r)écritures. Corollairement, un lecteur hispanophone peut conclure à certaines redondances dans l'exposition d'un contexte qui lui est déjà connu. L'entrecroisement de disciplines a posé dans notre recherche des difficultés similaires. Notre travail s'inscrit dans un projet de recherche interdisciplinaire, ce qu'appuie la co-direction de Sophie Klimis, une double inscription désirée autant que nécessitée par l'établissement et le choix du corpus. Toutefois son inscription théorique et académique situe avant tout cette recherche dans le champ des études littéraires et comparatives, tout comme nos compétences, qui relèvent avant tout de ce domaine de recherche. Dans cette perspective, l'enjeu résidait pour nous dans le fait de montrer les bénéfices du *close reading* appliqué à un corpus souvent étudié de loin. Nous plaidons pour une recherche menée dans et par le texte car elle laisse entendre des éléments du texte souvent laissés en jachère par la critique. Notre recherche a participé, nous l'espérons, à dévoiler l'ampleur du dialogue mené avec une tradition antique beaucoup plus large que de simples références à l'*Antigonè* sophocléenne. De même, la pratique de la traduction de Zambrano comme l'analyse des manuscrits participent à déconstruire certains *a priori* face à une œuvre jugée inachevée ou imparfaite par la critique, en montrant au contraire la complexité de son processus d'écriture. Dans tous les cas, s'il reste certain que la réflexion pourrait être prolongée, menée plus avant voire systématisée, le lecteur de cette étude saura trouver ces éléments dans l'abondante critique consacrée respectivement à chaque auteur. Nous réitérons pour notre part, un souhait, plus modeste, d'avoir pu faire dialoguer deux environnements culturels et artistiques, d'avoir fait entendre deux écritures qui ne s'étaient jamais rencontrées.

Et si ces (r)écritures se distinguent autant par leur forme, ce qu'elles se mettent au service d'un message singulier, tout en s'inscrivant dans un paradigme résolument moderne, l'écriture du désastre chez Zambrano et l'écriture de la déchirure chez Bauchau. Bien loin de l'idéal romantique, ces œuvres humanisent leur protagoniste sans toutefois la déshéroïser, elles la portent en scène dans la majesté de sa fragilité.

C'est à ce titre que ces deux auteurs évoquent l'existence d'une « vocation » d'Antigone. En effet, Antigone, chez María Zambrano et Henry Bauchau, est une figure de passeuse. Quittant les traits monadiques qu'elle avait chez Sophocle, Antigone devient ici une figure avant tout relationnelle et dialogique. Fidèle à sa tradition de représentation, Antigone est aussi chez ces auteurs une figure d'outre·passeuse, non seulement car elle sauve son frère malgré l'interdiction, mais aussi car elle franchit les limites, celles des genres, des médias artistiques et des imaginaires. Mais sa vocation première est d'être une passeuse d'espoir ou plutôt d'espérance. Et c'est là que la création dépasse la simple figure car c'est dans le travail patient et minutieux de la langue que s'opère le travail de signification. Par leur écriture, *La tumba de Antígona* et *Antigone* réhabilitent des valeurs de solidarité, d'intériorité, de compassion et de conciliation. À ce dessein, elles rétablissent la force du rêve, du dialogue, de l'intériorité, de l'attente et de l'écoute. Elles rappellent ainsi toutes deux le pouvoir de l'art, du langage, voire même du cri ou du délire, pour proposer une manière d'être différemment au monde. C'est ainsi que ces deux (r)écritures font œuvre d'espérance...

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

BAUCHAU Henry (1997a) : *Antigone*, Arles, Actes Sud.

ZAMBRANO María (1967a) : « La tumba de Antígona », *Revista de Occidente* n°54, septiembre, Madrid, p. 273-293.

ZAMBRANO María (1967b) : *La tumba de Antígona,* México, Siglo veintiuno editores.

CORPUS SECONDAIRE[1]

Autres éditions ou textualisations antérieures :

BAUCHAU Henry (1993) : « Le Cri d'Antigone », *La Revue générale*, n° 8-9, septembre, p. 23-28.

BAUCHAU Henry (1994b) : « Le Temple rouge », *La Revue générale*, n° 11, novembre, p. 7-16.

BAUCHAU Henry (1995a) : *L'Arbre fou. Théâtre - récits - poèmes du cycle d'Œdipe et d'Antigone,* Bruxelles, Les Éperonniers. Contient les récits « L'Arbre fou », « Les Vallées du bonheur profond », « La Femme sans mots », « Le Cri » et « L'Enfant de Salamine". Rééd. sous le titre *Les Vallées du bonheur profond*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1999 (contient les mêmes récits).

BAUCHAU Henry (1996a) : « Polynice », *La Revue générale*, n° 8-9, août-septembre, p. 67-84.

BAUCHAU Henry (1999) : *Antigone*, Rééd., Arles, Actes Sud.

BAUCHAU Henry (2001) : *Antigone*, Rééd., Paris, J'ai lu.

SOPHOCLE [vers -441] : *Antigone, Les auteurs grecs expliqués par une méthode nouvelle par deux traductions françaises*, expliquée littéralement par M. Benloew et traduite en française par M. Bellaguet, Paris, Hachette, 1864.

SOPHOCLE [vers -441] : *Antigone*, trad. Paul Mazon, intro., notes et postface de Nicole Loraux, Paris, Les Belles Lettres, (2002).

SOPHOCLE [vers -441] : *Antigone,* trad. Florence Dupont, Paris, L'Arche, (2007).

ZAMBRANO María (1948) : « Delirio de Antígona », *Orígenes* 18, La Habana, p. 14-21.

ZAMBRANO María (1989) : *Senderos : Los intelectuales en el drama de España, La tumba de Antígona,* Barcelona, [1986].

ZAMBRANO María (1992) : « La tombe d'Antigone », in *Sentiers*, trad. Nelly Lhermillier, Paris, Édition des Femmes, p. 239-310.

ZAMBRANO María (1997) : *La tumba de Antígona. Versión de Alfredo Castellón.* Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.

ZAMBRANO María (2014) : *Obras completas VI*, Moreno Sanz J. (dir.), Barcelona, Galaxia Gutenberg S. L.

ZAMBRANO María [1967] : « La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico », Trueba Mira V. (dir.), Madrid, Cátedra, 2012.

Œuvres engagées dans un dialogue intertextuel :

ESCHYLE [vers -467] : *Les sept contre Thèbes*, éd. bilingue, texte établi et traduit par Paul Mazon, Introduction et notes par Jean Alaux, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

EURIPIDE [vers -410/407] : *Les Phéniciennes*, in *Tragédies complètes II*, Texte présenté, traduit et annoté par Marie Delcourt-Curvers, Paris, Folio Classique, 1997.

HYMNES HOMERIQUES [environ V^e^ siècle av. J.-C.] : traduit du grec par Renée Jacquin, Éditions Ophrys, (1998).

OVIDE [1 ap. J.-C.] : *Les Métamorphoses*, traduit du latin par Danièle Robert, Arles, Actes Sud,

[1] Les tableaux mentionnés dans notre travail figurent dans la *Table des illustrations*.

(2001).

RACINE Jean [1664] : *La Thébaïde ou les Frères ennemis*, édition de George Forestier, Paris, Gallimard (2010).

SÉNÈQUE (2013) : *Les Phéniciennes* I et II, Texte établi par François-Régis Chaumartin, émendé, présenté et traduit pas Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres.

Autres œuvres d'intérêt pour l'analyse :

BAUCHAU Henry (1990) : *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud.

BAUCHAU Henry (1999) : *Journal d'Antigone (1989-1997)*, Arles, Actes Sud.

BAUCHAU Henry (1997) : *Diotime et les lions,* Arles, Actes Sud, [1991].

Mises en scène :

(1992) : « La tumba de Antígona » d'après María Zambrano, adapté et mis en scène par Alfredo Castellón, théâtre romain de Mérida en Espagne.

(2009) : « Antígona » d'après María Zambrano, mis en scène par Franco Palmieri, présenté par El Círculo de Tiza de Madrid en co-production avec Elsinor Teatro Stabile di Innovazione de Milan, présentée au XXVI Festival de Teatro de Málaga.

(2011) : « La tumba de Antígona » d'après María Zambrano, présentée par la compagnie de théâtre amateur Compañía María Zambrano, mis en scène par Juan Hurtado et Ángel Fernández Espartero avec une scénographie et chorégraphie de Maggie Hernández, à Malaga en Espagne.

(2011) : *Antigone d'après Henry Bauchau*, adapté par Antoinette Rychner, mis en scène par Robert Sandoz et présenté par les compagnies du théâtre du Passage et de l'Outil de la Ressemblance au Théâtre du Passage à Neuchâtel.

ŒUVRES LITTÉRAIRES MENTIONNÉES

ANOUILH Jean (1996) : *Antigone*, Paris, La Table ronde, [1946].

BAUCHAU Henry (1972) : *Le Régiment noir*, Paris, Gallimard.

BAUCHAU Henry (2013): *La Sourde Oreille ou le rêve de Freud*, Vevey, Éditions de l'Aire, [1981].

BAUCHAU Henry, avec la participation de Laure Bauchau (1982) : *Essai sur la vie de Mao Zedong*, Paris, Gallimard.

BAUCHAU Henry (1985) : « L'écriture à l'oreille enfantine », in *Études freudiennes*, n° 25, Condé-sur-Noireau, Éd. Études freudiennes.

BAUCHAU Henry (1986a) : *La Déchirure*, Rééd. lecture de Jean Florence, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », [1966].

BAUCHAU Henry (1986b) : *Poésie, 1950-1984,* Arles, Actes Sud.

BAUCHAU Henry (1987) : Préface de *L'enfant dans le grenier* de Julien Bigras, Paris, Aubier.

BAUCHAU Henry (1988) : *L'Écriture et la Circonstance*, Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, « Chaire de Poétique ».

BAUCHAU Henry (1992) : *Jour après jour. Journal 1983-1989*, Bruxelles, Les Éperonniers.

BAUCHAU Henry (1995b) : *Heureux les déliants*, Bruxelles, Éd. Labor.

BAUCHAU Henry (1996b) : Entretien avec Jean-Christophe Millois et Lionel Destremau, in *Prétexte* 10, *Littératures contemporaines*, Spécial Belgique (été 1996), p. 25-29.

BAUCHAU Henry (1997b) : « Au sujet d'Antigone », *Alternatives théâtrales* 56, p. 3-5.

BAUCHAU Henry (1998) : *Henry Bauchau, la blessure qui guérit, Entretien avec Edmond Blattchen,* Liège, Éd. Alice.

BAUCHAU Henry (1999b) : « D'où viennent les personnages ? Entretien d'Henry Bauchau avec Nancy Huston », in *Œil de Bœuf* 17, p. 37-47.

BAUCHAU Henry (2000a) : *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud.

BAUCHAU Henry (2000b) : « Gengis Khan ou l'Arc-en-Ciel habite l'orage », *Cahiers Henry Bauchau* n°4, p. 7-9.

BAUCHAU Henry (1989) : *Gengis Khan*, Arles, Actes Sud, [1960].

BAUCHAU Henry (2002) : *Passage de la Bonne-Graine. Journal* (1997-2001), Arles, Actes Sud.

BAUCHAU Henry (2003a) : « Blanche Jouve, le don de la parole », in *Les Constellations Impérieuses,* Actes publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, Bruxelles-Cerisy, Archives et Musée de la Littérature-Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, p.15-28.

BAUCHAU Henry (2003b) : *Jour après jour, Journal d'Œdipe sur la route* 1983-1989, Bruxelles, Labor.

BAUCHAU Henry (2005) : *La grande muraille. Journal de La Déchirure* (1960-1965), Arles, Actes Sud.

BAUCHAU Henry (2007a) : *Un arbre de mots. Entretien avec Indira De Bie*, Mayenne, Éditions de Corlevour.

BAUCHAU Henry (2007b) : *Le Présent d'incertitude* (Journal 2002-2005), Arles, Actes Sud.

BAUCHAU Henry (2008) : *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud.

BAUCHAU Henry (2009a) : *La lumière Antigone*, opéra en trois actes, Arles, Actes Sud.

BAUCHAU Henry (2009b) : *Les années difficiles. Journal 1972-1983*, Arles, Acte Sud.

BAUCHAU Henry (2009c) : *Poésie complète*, Arles, Actes Sud.

BAUCHAU Henry (2009d) : « Le rêve dans la vie d'un écrivain », *Le Journal des psychologues*, 2009/9 n° 272, p. 40-43.

BAUCHAU Henry (2010) : *Déluge*, Arles, Actes Sud.

BAUCHAU Henry (2011) : *L'Enfant rieur*, Arles, Actes Sud.

BAUCHAU Henry (2012a) : *Temps du rêve*, Arles, Actes Sud, « Un endroit où aller », 2012 [réédition du texte paru en 1936 sous le pseudonyme de Jean Remoire, Bruxelles, à l'enseigne du Paradis-Perdu, avec des illustrations de Claire Pâques].

BAUCHAU Henry (2012b) : « Pierre et Blanche, Souvenirs sur Pierre Jean Jouve et Blanche Reverchon », textes rassemblés et présentés par Anouck Cape, Arles, Acte Sud.

BAUCHAU Henry (2015) : *Dernier Journal (2006-2012)*, Arles, Actes Sud, édition posthume.

BOBIN Christian (2013) : « Entretien avec François Busnel, « La beauté, c'est cette dague qui s'enfonce dans la poitrine ou l'âme du lecteur », *Lire* n° 412, p. 45-51.

CAMUS Albert (1947) : *La Peste*, Paris, Gallimard.

DANTE Alighieri (2005) : *La Divine comédie, Le Purgatoire* [*Divina Commedia*], trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion.

DURAS Marguerite (1960) : *Hiroshima mon amour,* Paris, Gallimard.

HÖLDERLIN Friedrich (1998) : *Antigone de Sophocle,* traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Christian Bourgois.

HOMÈRE [vers - VIII] : *Iliade,* trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, (1937).

NIETZSCHE Friedrich (1949) : *La Naissance de la Tragédie,* trad. G. Bianquis, Paris, Gallimard.

NIETZSCHE Friedrich (1994) : *Introduction aux leçons sur l'"Œdipe-roi"*, La Versanne, Encre Marine.

ORTEGA Y GASSET José (1975) : *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Aguilar, [1914].

PLATON (2012) : *Œuvres complètes. Tome I. Introduction. Hippias mineur - Alcibiade - Apologie de Socrate - Euthyphron – Criton*, Texte établi et traduit par Maurice Croiset, 15e tirage, Paris, Les Belles Lettres, [1920].

PLATON (2010) : *Œuvres complètes. Tome VIII, 2e partie : Théétète,* Texte établi et traduit par Auguste Diès, 10e tirage, Paris, Les Belles Lettres, [1923].

RITSOS Yannis [1973] : *Le mur dans le miroir, suivi d'Ismène*, Paris, Gallimard.

ZAMBRANO María (1940a) : « La mujer de la cultura medieval », I, *Ultra* 45 (febrero), p. 275-276.

ZAMBRANO María (1940b) : « La mujer de la cultura medieval », II, *Ultra* 45 (marzo), p. 276-278.

ZAMBRANO María (1940c) : « La mujer en el renacimiento », *Ultra* (junio), p. 367-368.

ZAMBRANO María (1940d) : « La mujer en el romanticismo » ", *Ultra* (junio), p. 368-369.

ZAMBRANO María (1940e) : « Una voz que sale del silencio : confesiones de una desterrada », *Nuestra España*, n° 8, p. 35-44.

ZAMBRANO María [1943a] : *La confesión. género literario,* Madrid, colección ensayo, (1995), [*La confession : genre littéraire* ; traduction de Jacques Sourdillon et Jean-Maurice Taurley, Grenoble, Éditions Million, 2007].

ZAMBRANO María (1943b) : « La mujer en la historia », *Universidad de La Habana* 49, p. 310-317.

ZAMBRANO María (1945a) : *La agonia de Europa*, Buenos Aires, Sudamericana.

ZAMBRANO María (1945b) : « Eloisa o la existencia de la mujer », *Sur* 124 febrero, p. 35-58.

ZAMBRANO María [1950] : *Hacia un saber sobre el alma*, Buenos Aires, Alianza Editorial, S. A., Madrid, (1987).

ZAMBRANO María (1955) : *El hombre y lo divino*, México, F. C. E.

ZAMBRANO María (1961) : « Carta sobre el exilio », *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura,* n° 41, Paris.

ZAMBRANO María (1964) : « Los sueños y la creación literaria », in *Los sueños y las sociedades humanas. Coloquio de Royaumont,* Buenos Aires, ed. Sudamericana, p.659-671.

ZAMBRANO María (1965a) : *El sueño creador*, Xalapa (México), Universidad Veracruzana.

ZAMBRANO María (1965b) : *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa.

ZAMBRANO María (1971) : *Obras reunidas*, Madrid, Editorial Aguilar, « Col. Estudios Literarios».

ZAMBRANO María (1983a) : « Diótima de Mantinea », *Litoral* n°121-123, p. 105-119.

ZAMBRANO María (1990) : *Los Bienaventurados*, Madrid, Ed. Siruela.

ZAMBRANO Blas J. (1998) : « Artículos, relatos y otros escritos », *Introducción, Edición y Notas de José Luis Mora García*, Diputación de Badajoz, Badajoz.

ZAMBRANO Blas J. (2015) : *El arte de resumir. Resumen de la Historia del Pueblo Griego y Discurso de Apertura del Curso Académico 1910-1911*, Introducción, Edición, Notas y Anexos de Luis Miguel Pino, Prologue de José Luis García Mora, Madrid, Ediciones clásicas.

ÉTUDES

ADAM Jean-Michel (1984) : *Le récit*, Paris, PUF.

ADAM Jean-Michel (1996) : *L'analyse des récits,* avec la collaboration de F. Revaz, Éditions du Seuil.

ADAM Jean-Michel (1997) : « Genres, textes, discours : pour une reconception linguistique du concept de genre », *Revue belge de philologie et d'histoire*, Tome 75, *Langues et littératures modernes - Moderne* taalenletterkunde, p. 665-681.

ADAM Jean-Michel (2001) : « Types de textes ou genres de discours ? Comment classer les textes *qui disent de* et *comment faire* ? », *Langages* n°141, Paris, Larousse, p. 10-27.

ADAM Jean-Michel (2002) : « Le style dans la langue et dans les textes », *Langue française* n°135, Paris, Larousse, p. 71-94.

ADAM Jean-Michel (2005) : *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Armand Colin.

ADAM Jean-Michel (2011) : *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, Éd. L'Harmattan-Academia

ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute (2002) : « Réarranger des motifs, c'est changer le sens. Princesses et petits pois chez Andersen et Grimm », *Contes : l'universel et le singulier,* Petiat A. (dir.), Lausanne, Payot.

ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute (2003) : « Du récit au rocher : Prométhée d'après Kafka », in *Poétique comparée des mythes*, Lausanne, Payot.

ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute (2004a) : « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages* n°153, Paris, Larousse, p. 62-72.

ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute (2004b) : « Discursivité et (trans)textualité : La comparaison pour méthode. L'exemple du conte », in *L'analyse du discours dans les études littéraires,* R. Amossy et D. Maingueneau (dir.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p. 29-49.

ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute (2006) : « Six propositions pour l'étude de la généricité. », *La Licorne* 79, p. 21-34.

ADAM Jean-Michel et HEIDMANN Ute (2009) : *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Académia Bruylant.

AGIER Michel (2011) : *Le couloir des exilés. Être étranger dans un monde commun*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du croquant.

ALAUX Jean (2004) : « Antigone et Niobé : sous le signe de l'oxymore », in *Antigone et la résistance civile*, L. Couloubaritsis et F. Ost (dir.), Bruxelles, *Ousia*, p. 103-125.

ALLAIGRE Annick (2004) : « L'Antigone de Zambrano : de la réflexion philosophique à la création poétique », in Besse M. G. et Mékouar-Hertzberg N. (dir.), *Femmes et écriture dans la péninsule Ibérique*, Vol. II, Paris, L'Harmattan, p. 137-152.

ALLAIGRE Annick (2013) : « Un trait d'union signifiant (le poétique dans *La tumba de Antígona* de María Zambrano) », in *Clartés de María Zambrano*, Estève R. (dir.), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 261-275.

AMMOUR-MAYEUR Olivier (2004) : *Les imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan.

AMMOUR-MAYEUR Olivier (2006) : *Henry Bauchau. Une écriture en résistance*, Paris, L'Harmattan.

ANDREU Agustín (éd.) (2002) : *María Zambrano. Cartas de La Pièce. Correspondencia con Agustín Andreu,* Valencia, Pre-Textos.

ARENAS CRUZ María Elena (2012) : « Seducción y argumentación : La invención del lector de ensayos », in CASTILLEJA, HOUVENAGHEL et VANDEBOSCH (2012), p. 47-68.

ARMEL Aliette (propos recueillis par) (2007) : « Henry Bauchau, la quête de la vérité » in *Le magazine littéraire,* n°464, Mai, p. 88-94.

AZCUE Verónica (2009) : « Antígona en el teatro español contemporáneo », *Acotaciones,* Revista de investigación teatral 23, p. 33-46.

AZNAR SOLER Manuel (dir.) (2006) : *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Ed. Renacimiento.

BACRY Patrick : (1992) *Les Figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin.

BAKHTINE Mikhaïl (1984) : *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, trad. du russe par Alfreda Aucouturier, Édition de Tzvetan Todorov.

BAKHTINE Mikhaïl (2006) : *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Paris, [1987].

BALDRY H. C. (1985) : *Le théâtre tragique des Grecs* [*The Greek tragic theatre*], trad. de l'anglais par Jean-Pierre Darmon ; Préface de Pierre Vidal-Naquet, Éditions La Découverte [1971] .

BALLESTRA-PUECH Sylvie (2006) : *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz.

BALLESTRA-PUECH Sylvie (2008) : « Le Philosophe et l'araignée d'Héraclite à Nietzsche », *Hippocampe*, n°4, p. 41-47.

BARONI Raphaël (2009) : « Généricité ou stérotypie ? », *Cahiers de narratologie [En ligne], 17, mis en ligne le 11 juillet 2011, consulté le 05 août 2013*, http://narratologie.revue.org/1090

BARTHES Roland (1971) : « La lutte avec l'ange. Analyse textuelle de la *Genèse* », XXXII, 23-33,

in *Analyse structurale et exégèse biblique*, Bovon F. (dir.), Neuchâtel, *Delachaux et Niestlé,* p. 27-39.

BELLO Anne-Claire (2016) : « Charlotte Delbo et les tombeaux d'Antigone », *MuseMedusa*, no 4, <http://musemedusa.com/dossier_4/anne-claire-bello/> (Page consultée le 20 janvier 2017).

BENSMAÏA Réda (1986) : *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.

BENVENISTE Émile (1966a) : « Les relations de temps dans le verbe français », in *Problèmes de linguistique générale*, t.1, Paris, Gallimard, p. 237-250.

BENVENISTE Émile (1966b) : « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », in *Problèmes de linguistique générale*, t.1, Paris, Gallimard, p. 327-335.

BENVENISTE Émile (1970) : « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages,* n°17, 1970. p. 12-18.

BESSIÈRE Jean (2010) : *Le roman contemporain ou la problémacité du monde*, Paris, PUF.

BESSIÈRE Jean (2012) : *Questionner le roman,* Paris, PUF.

BESSON Anne (2002) : « Les formes à épisodes, des structures multi-médiatiques », *Belphégor*, n°2, https://belphegor.revues.org/70

BESSON Anne (2003) : « La fiction cyclique, au-delà des frontières du roman : Asimov, King, Tolkien », *Belphégor* n°3, https://belphegor.revues.org/70

BESSON Anne (2004) : « Petit glossaire franco-anglais des formes à épisodes », *D'Asimov à Tolkien, cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions.

BISMUTH Hervé (2005) : *Histoire du théâtre européen,* Paris, Champion.

BLIN Fanny (2014) : « Antigone ou les masques de la marginalité au cœur du pouvoir », *Les chantiers de la création* [En ligne], 7 | 2014, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 20 janvier 2017. URL : http://lcc.revues.org/702

BLIN Fanny (2016) : « Donner une place aux fantômes de la guerre : le rôle d'Antigone dans le théâtre espagnol entre 1939 et 1989 », *MuseMedusa*, no 4, <http://musemedusa.com/dossier_4/fanny-blin/> (Page consultée le 20 janvier 2017).

BOELLA Laura (2014) : « Entretien avec Boella Laura. L'invincible espérance », *Europe*, n°1027-1028, p.135-141.

BOLADO OCHOA Gerardo (2011) : « Notas sobre la polémica recepción de Ortega en la España nacional-católica (1939-1961) », en *Pensamiento español contemporáneo : La Escuela de Madrid*, Fundación Mindán Manero, Boletín de estudios de filosofía y cultura Mindán Manero, version en ligne, https://apps.carleton.edu/proyecto/assets/BOLADO_ORTEGA_FRANQUISMO__14_.pdf

BOLLACK Jean (1999) : *La mort d'Antigone, La tragédie de Créon*, Paris, PUF.

BOLLACK Jean (2003) : « Le mythe d'Œdipe », in *Les Constellations Impérieuses,* Actes publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, Bruxelles-Cerisy, Archives et Musée de la Littérature-Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, p. 352-364.

BORUTTI Silvana (2001) : *Théorie et interprétation. Pour une épistémologie des sciences humaines* [*Teoria e interpretazione. Per un' epistemologia delle scienze umane*], Lausanne, Payot, [1991].

BORUTTI Silvana (2005) : « Perspectives épistémologiques et concepts opératoires pour l'analyse de discours », *Sciences du texte et analyse de discours, Études de Lettres* 1-2, Adam J.-M. et Heidmann U. (dir.), Genève, Slatkine, p. 261-272.

BRESC-BAUTIER Geneviève (dir.), (2004) : *La galerie d'Apollon au palais du Louvre*, Paris, Gallimard.

BRETON Dominique (2013) : « Les voix de l'Antigone zambranienne : "Yo soy Antígona" ou la naissance d'une mère », in *Clartés de María Zambrano*, Estève R. (dir.), Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, p. 245-259.

BREYSSE-CHANET Laurence (2014) : « L'office de la passion Une lecture de *La tombe d'Antigone* », *Europe*, n°1027-1028, p. 158-171.

BREYSSE-CHANET Laurence et PARA Jean-Baptiste : « L'aurore, l'exil et l'espérance », *Europe,* n°1027-1028, p. 3-15.

BROUILLETTE Claude (1972) : « L'Essai : une frivolité littéraire ? », *Études littéraires*, Vol. 5, n° 1,

p. 37-46.

BRULÉ Pierre (2001) : *Les femmes grecques à l'époque classique*, Paris, Hachette.

BRUNEL Pierre (1992) : *Mythocritique. Théorie et parcours,* Paris, PUF.

BRUNEL Pierre (dir.) (2002) : *Dictionnaire des mythes féminins,* Monaco, Éditions du Rocher.

BRUNEL Pierre, PICHOIS Claude, ROUSSEAU André-Michel (1983) : *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin.

BRUNET Philippe (2007) : « Les didascalies anapestiques dans *Antigone* de Sophocle », in *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Calas F. *et ali*, (dir.), Pessac, Sud-Éditions-Presses Universitaires de Bordeaux, p. 97-113.

BUNDGÅRD Ana (2000) : *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid, Editorial Trotta.

BURKERT Walter (1996) : « Greek Tragedy and Sacrificial Ritual », *GRBS* 7, p. 87-121.

BUSINE Aude (2005) : *Paroles d'Apollon*, Pratiques et traditions oraculaires dans l'Antiquité tardive (IIe - VIe siècles), Leiden, Brill.

BUTLER Judith (2000) : *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*, New York, Columbia University Press.

BÜYÜKGÜZEL Safinaz (2011) : « Modalité et subjectivité : regard et positionnement du locuteur », *Synergies Turquie* n° 4, 131-151.

CALAME Claude (1977) : *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque I, Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Edizioni dell'Ateneo et Bizzarri, Roma.

CALAME Claude (1997) : « De la poésie chorale au *stasimon* tragique [*Pragmatique de voix féminines*], *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, Vol. 12, p. 181-203.

CALAME Claude (1998) : La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ?, *Littérature,* n°111, p. 87-110, http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1998_num_111_3_2492.

CALAME Claude (2000) : *Poétique des mythes dans la Grèce Antique*, Paris, Hachette.

CALAME Claude (2015a) : *Qu'est-ce que la mythologie grecque?*, Paris, Gallimard.

CALAME Claude (2015b) : « Genres, généricité et pragmatique discursive : la tragédie grecque et le tragique », Conférence au Centre de Recherches dans les Arts et le Langage (CRAL) le 04.02.2015, disponible à l'écoute sur le site du CRAL : http://cral.ehess.fr/index.php?1822

CALAS Frédéric *et alii*, (dir.) (2007) : *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Tunis / Pessac, Sud éditions / Presses Universitaires de Bordeaux.

CAMAZÓN LINACERO Juan Pablo (2000) : « La crisis europea en *Revista de Occidente* (1923-1936) », *Revistas Espacio, Tiempo y Forma*, t. 13, p. 369-391.

CAMACHO ROJO José María (2012) : « Recreaciones del mito de Antígona en el teatro del exilio español de 1939 : I : María Zambrano, *La tumba de Antígona* », in *Homenaje a María Luisa Picklesimer,* Muñoz Martín Ma N., Sánchez Marín J. A. (dir.), Coimbra, Impressa Da Universidad de Coimbra, p. 15-40.

CAÑIZARES María Belén, « El faro que alumbra la década más brillante de la cultura del siglo XX », *HomoCultum, Revista digital* disponible sous https://homocultum.wordpress.com/2014/04/03/revista-de-occidente/

CARLIER Jean-Yves (2004) : « Le cri d'Antigone, de l'exil à la résistance », *Antigone et la résistance civile*, Couloubaritsis L. et Ost F. (dir.), Bruxelles, *Ousia*, p. 231-244.

CARRILLO ESPINOSA María (2014) : « El pensamiento mítico como origen de la creación poética en tres momentos de la trayectoria ensayística de María Zambrano: *Hacia un saber sobre el alma, El hombre y lo divino y Claros del bosque* », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine,* n°12, printemps 2014, mis en ligne le 26 mars 2014, consulté le 15 juillet 2014. URL : http://ccec.revues.org/5096 ; DOI : 10.4000/ccec.5096

CASTILLEJA Diana, HOUVENAGHEL Eugenia Helena et VANDEBOSCH Dagmar (2012) : *El ensayo hispánico: cruces de géneros, síntesis de formas*, Genève, Droz.

CASTILLEJA Diana, HOUVENAGHEL Eugenia Helena et VANDEBOSCH Dagmar (2014) : *Ensayo hispánico y sociedad: Diálogos de un género en movimiento*, Genève, Droz.

CASTORIADIS Cornélius (1999) : « Anthropogonie chez Eschyle et auto-création de l'homme chez Sophocle », *Figures du pensable*, Paris, Éditions du Seuil, p. 13-34.

CAULLIER Joëlle (2009) : « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'ange », *Revue Internationale Henry Bauchau*, n° 2, p. 31-44.

CHADBOURNE Richard (1983) : « A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay », *Comparative Literature Studies,* Vol. 20, No. 2 (Summer), p. 133-153.

CHAINAIS Adeline (2013) : « Modalités du dialogue -théâtral ?- dans *La tumba de Antígona* » in *Clartés de María Zambrano,* Estève R. (dir.), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 277-293.

CHARTIER Pierre (1990) : Introduction aux grandes théories du roman, Paris, Armand Colin.

CHARTIER Roger (2008) : *Écouter les morts avec les yeux*, Paris, Éditions Fayard.

CHAULET ACHOUR Christiane (2009) : « Le personnage d'Antigone: une approche poétique de l'androgynie », in Mayaux C. et Watthee-Delmotte M. (dir.), *Henry Bauchau. Écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, p. 227-238.

CHAUVIN Danièle et CHEVREL Yves (1996) : *Introduction à la littérature comparée. Du commentaire à la discussion,* Paris, Dunod.

CHENG François (2004) : « La calligraphie chinoise, tradition et enjeux », Interview dans *Le magazine littéraire, La Chine. De Confucius à Gao Xingjian*, n°429, mars 2004, p. 27-28.

CHEVREL Yves (1989) : *La littérature comparée,* Paris, PUF.

CIXOUS Hélène (1999) : « N'oublie jamais Antigone », in *Œil de Bœuf,* n°17, p. 55-58.

COHN Doritt (1981) : *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman,* [*Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting. Consciousness in Fiction*], trad. par Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, [1978] .

COHN Doritt (2001) : *Le propre de la fiction*, [*The Distinction of Fiction*], trad. de l'anglais par C. Harry-Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, [1999].

COLECTIVO ABIERTO DE POETAS CORDOBESAS (2005) : *El tiempo luz. Homenaje a María Zambrano.* Actas del Seminario de Literatura celebrado en Córdoba el 17 y 18 de marzo de 2004, Diputación de Córdoba, Delegación de Cultura.

COMBE Dominique (1992) : *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette.

CORNUZ Odile (2010) : « L'écriture du cri chez Henry Bauchau », *Revue Internationale Henry Bauchau*, n° 3, p. 150-161.

COSSUTTA Frédéric (1989) : *Éléments pour la lecture des textes philosophiques*, Paris, Bordas.

COSSUTTA Frédéric (1995) : « Pour une analyse du discours philosophique », *Langages*, Vol. 29, Numéro 119, *L'analyse du discours philosophique*, p. 12-39.

COSSUTTA Frédéric (2004a) : « Neutralisation du point de vue et stratégies argumentatives dans le discours philosophique », *Semen* [En ligne], 17, mis en ligne le 29 avril 2007, consulté le 24 avril 2015. URL : http:// semen.revues.org/2321

COSSUTTA Frédéric (2004b) : « Catégories descriptives et catégories interprétatives en analyse du discours » in *Texte et discours : catégories pour l'analyse*, Adam J.-M., Grize J.-B., Ali Bouacha M. (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, p. 189-213.

COSSUTTA Frédéric (2005) : « Discours philosophique, discours littéraire : le même et l'autre ? », *Rue Descartes* 50, p. 6-20.

COSSUTTA Frédéric (dir.) (2004c) : *Le dialogue : introduction à un genre philosophiqu*e, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.

COSSUTTA Frédéric et MAINGUENEAU Dominique (1995) : « *L'analyse des discours constituants* », *Langages* 117, Vol. 29, n° 117, p. 112-125.

COSSUTTA Frédéric, DELORMAS Pascale, MAINGUENEAU Dominique (éds.) (2013) : *La vie à l'œuvre. Le biographique dans le discours philosophique*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas.

COULOUBARITSIS Lambros (1992) : *Aux origines de la philosophie européenne : de la pensée archaïque au néoplatonisme*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael.

COULOUBARITSIS Lambros (1998) : *Histoire de la philosophie ancienne et médiévale : figures*

illustres, Paris, Grasset.

COULOUBARITSIS Lambros et OST François (2004) : « Avant-propos » in *Antigone et la résistance civile*, Couloubaritsis L. et Ost F. (dir.), Bruxelles, *Ousia*.

COUTAZ Nadège (2009) : « Décontextualisation-Recontextualisation. L'importance de l'énonciation dans les mythes grecs », in *Langues européennes en dialogue,* Knechciak O. (dir.), *Euryopa. Etudes 62*, Institut européen de l'Université de Genève, p. 32-50.

COUTAZ Nadège (2010) : « Le paradoxe Antigone dans le roman d'Henry Bauchau. Figuration de l'exil », *Revue Internationale Henry Bauchau*, n° 3, p. 138-149.

COUTAZ Nadège (2012) : « Le roman *Antigone* de Bauchau à l'épreuve de la traduction. Dialogue avec son édition mexicaine »*, Revue Internationale Henry Bauchau*, n° 4, p. 114-129.

COUTAZ Nadège (2013a) : « L'impact du genre dans les (r)écritures de Sophocle : *La tumba de Antígona* de Zambrano », in *Mythes (re)configurés. Création, dialogues, analyses,* Heidmann U., Vamvouri Ruffy M. et Coutaz N. (dir.), Collection du CLE, Université de Lausanne, p. 157-180.

COUTAZ Nadège (2013b) : « Suivre le pas d'Ismène. Une alternative à la temporalité tragique », *Revue Internationale Henry Bauchau*, n° 5, p. 115-128.

COUTAZ Nadège (2014) : « Reseña (Compte-rendu) de l'ouvrage de Camille Lacau St Guily, « María Zambrano, *La tumba de Antígona* y otros textos sobre el personaje trágico », *Revista de Hispanismo Filosófico,* n°19.

CREVIER-GOULET Sarah-Anaïs (2016) : « "Pleurer les sans deuil". Antigone, la vulnérabilité, la résistance », *MuseMedusa*, no 4, <http://musemedusa.com/dossier_4/sarah-anais-crevier-goulet/> (Page consultée le 20 janvier 2017).

DAMBEAN Corina (2009) : « La matière-plaisir ou l'art comme passage du biologique à l'esthétique dans *Œdipe sur la route* »*, Revue Internationale Henry Bauchau*, n° 2, p. 45-53.

DAROS Philippe (1998) : « Le mythe en littérature : une forme particulière de recontextualisation », in *Littérature et théorie,* Bessière J. (dir.), Paris, Honoré Champion.

DASTUR Françoise (2007) : *Heidegger : La question du logos*, Paris, Vrin.

DE ANDRES DE CASTELLANOS Soledad et MORA GARCÍA José Luis, (dir.) (2011) : « De ley y de corazón. Historia epistolar de una amistad. María Zambrano Alarcón - Pablo de Andrés Cobos. Cartas (1957-1976) », edición, prólogo y notas de S. de Andrés y J. L. Mora García, estudio biográfico de F. Hermida, Madrid, Ediciones UAM.

DELCOURT Marie (1932) : « Le rôle du chœur dans les *sept devant Thèbes* », in *l'Antiquité classique*, Tome 1, fasc. 1-2, p. 25-33.

DELEUZE Gilles (1964) : *Marcel Proust et les signes*, Paris, PUF.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix (1980) : *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2 : *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit.

DÉOM Laurent (2005) : « Le roman initiatique : éléments d'analyse sémiologique et symbolique », *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 3 : *Rite et littérature*, p. 73-86.

DÉOM Laurent et LAMBERT Jérémy (2016) : « Mythobiographie chez Henry Bauchau : récit mythique et élaboration de soi », p. 55-67.

DÉOM Laurent et LAMBERT Jérémy (dir.) (2016) : « Henry Bauchau : de l'autre à soi, de l'autre en soi », in ***Roman 20-50. Revue d'étude du roman des XX^e^ et XXI^e^ siècles***, dossier thématique n° 62 : *Henry Bauchau* (coord. Laurent Déom et Jérémy Lambert), p. 5-9.

DEPROOST Paul-Augustin (2004) : « La descente d'Énée aux Enfers. Mort symbolique et temps aboli », *Loxias* 2, (janv. 2004), mis en ligne le 15 janvier 2004, URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1273.

DETIENNE Marcel (1981) : *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard.

DETIENNE Marcel (2000) : *Comparer l'incomparable*, Paris, Éditions du Seuil.

DETIENNE Marcel (2009) : *Apollon le couteau à la main*, *Une approche expérimentale du polythéisme grec,* Paris, Gallimard, [1998].

DIDI-HUBERMAN Georges (2004) : *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMAN Georges (2014) : *Sentir le grisou*, Paris, Éditions de Minuit.

DION Robert, FORTIER Frances, HAGUERAERT Elisabeth (dir.) (2001) : *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene.

DIXSAUT Monique (2001) : *Le naturel philosophe. Essai sur les dialogues de Platon*, Paris, Vrin.

DOUZOU Catherine (2010) : « Le récit scénique de l'après-guerre à nos jours » in SIVETIDOU et LITSARDAKI, p. 337-348.

DUCHENNE Geneviève, DUJARDIN Vincent et WATTHEE-DELMOTTE Myriam (2008) : *Henry Bauchau dans la tourmente du XX^e siècle. Configurations historiques et imaginaires*, Bruxelles, Le Cri.

DUPONT Florence (1986) : *L'Acteur-roi. Le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres.

DUPONT Florence (1988) : *Le Théâtre latin*, Paris, Armand Colin.

DUPONT Florence (2001) : *L'insignifiance tragique,* Paris, Gallimard.

DUPONT Florence (2007) : *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier.

DUPONT Florence (2008) : Entretien avec et transcription par Malika Bastin-Hammou et Arnaud Macé, « Aristote ou le vampire du théâtre occidental », *Anabases* [En ligne], 8 | 2008, mis en ligne le 01 juillet 2011, consulté le 16 avril 2016. URL : http://anabases.revues.org/219.

DUPUIS Sylviane (1998) : *À quoi sert le théâtre ?*, Genève, Zoé.

DUPUIS Sylviane (2013) : « Surgissement/détournement de mythes dans la pratique poétique », in *Poétique comparée des mythes*, Lausanne, Études de Lettres, p. 1-17.

DURANTE Laura María Teresa (1999) : *Elementi simbolici ed essenziali del pensiero di María Zambrano en La tumba de Antígona* [Relatore, Federico Pastore ; correlatrice, Paola L. Gorla], Universita degli Studi di Genova, Genova, Facoltá de Scienza della Formazione, Corso di Laurea in Pedagogia, [Tesi di Laurea].

DURANTE Laura Maríateresa (2006) : « El primer exilio de María Zambrano. La búsqueda de la soledad », in *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano del 1939*, Aznar Soler M. (dir.), Sevilla, Editorial Renacimiento, p. 59-66.

DUROUX Rose (2011) : « Le long exil de la philosophe espagnole María Zambrano (1939-1984) », *Cahiers de la Méditerranée 82, Penser en exil. Intellectuels et mobilité*, p. 139-148.

DUROUX Rose et URDICIAN Stéphanie (dir.) (2010) : *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours*), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.

ECO Umberto (1985) : *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, [*Lector in fabula*], trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, [1979].

EISSEN Ariane (2010) : « Antigone sur la scène contemporaine. Analyse d'un changement de paradigme », in *Les Antigones contemporaines (1945 à nos jours)*, Duroux R. et Urdician S. (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, p. 63-73.

ELEFANTE Chiara (2003) : « "Amour Diotime" : une lecture intertextuelle », in Actes du Colloque de Cerisy, 21-31 juillet 2001, Actes publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, Bruxelles-Cerisy, Archives et Musée de la Littérature-Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, p. 212-237.

ELEFANTE Chiara (2009) : « La voix du corps, la voix féminine dans l'œuvre narrative d'Henry Bauchau », in *Écrire pour habiter le monde,* Mayaux C., Watthee-Delmotte M., Ammour-Mayeur O. (dir.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, p. 147-160.

ESTÈVE Raphaël (dir.) (2013) : *Clartés de María Zambrano*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux.

EUBEN J. Peter (1986) (dir.) : *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley, University of California Press.

FENOGLIO Irène (2007) : « Du texte avant le texte. Formes génétiques et marques énonciatives de pré-visions textualisantes », *Langue française* 3/2007 (n° 155), p. 8-34, www.cairn.info/revue-langue-francaise-2007-3-page-8.htm.

FERNÁNDEZ MARTORELL Concha (2004) : *María Zambrano. Entre la razón, la poesía y el exilio*, Barcelona, Editorial Montesinos.

FILIP Adrian : « Le chœur tragique chez Mouawad : un nouveau protagoniste ? Une analyse de la trilogie *Des Femmes*, d'après Sophocle mise en scène par Wajdi Mouawad », *Mémoire de diplôme Exigence partielle à la certification finale Juin 2012* à la Manufacture, Haute École de Théâtre Suisse Romande.

FIORINI Monica (2010) : « Antigone et l'agonie de l'Europe », in *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours*), Duroux R. et Urdician S. (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 333-344.

FIX Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (dir.) (2007) : *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.

FIX Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (dir.) (2009) : *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000),* Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.

FOUCAULT Michel (1994) : « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967), in *Dits et écrits,* Paris, Gallimard, [1967].

FOURMONT GIUSTINIANI Ève (2014) : « L'École de Madrid et son devenir après la Guerre Civile », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], 12, consulté le 15 juillet 2014. URL : http://ccec.revues.org/5078 ; DOI : 10.4000/ccec.5078

FRAISSE Simone (1974) : *Le mythe d'Antigone,* Paris, Armand Colin.

FROIDEFOND Christian (1977) : « La double fraternité d'Étéocle et de Polynice (les *Sept contre Thèbes*, v. 576-579) », *Revue des Études Grecques*, tome 90, fascicule 430-431, Juillet-décembre, p. 211-222.

GABOLDE Isabelle (2003) : « Échos allemands dans l'œuvre d'Henry Bauchau », in *Les Constellations Impérieuses,* Actes publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, Bruxelles-Cerisy, Archives et Musée de la Littérature-Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, p. 190-211.

GABOLDE Isabelle (2010) : *La lecture comme pratique cognitive et devoir d'éveil. Die Schlafwandler de Hermann Broch. Métamorphose d'un genre et questionnements contemporains*, Frankfurt-am-Main, Peter Lang.

GARCIA MARRUZ F. (2000) : « De Antígona a Nina : del delirio a la esperanza », in *María Zambrano 1904-1991*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, p. 28-30.

GÉLY Véronique (1996) : « Théâtralité du mythe ? », in *Théâtralité et genres littéraires*, Larue A. (dir.), p. 69-78.

GÉLY Véronique (1998) (dir.) : « Mythes et récits poétiques », Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand.

GÉLY Véronique (1999a) : « Mythes et genres littéraires : de la poétique à l'esthétique des genres », *Le Comparatisme aujourd'hui*, Colloque de Paris-Sorbonne (Paris IV), organisé par Sylvie Ballestra-Puech et Jean-Marc Moura, septembre 1996, Lille, Edition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, p. 35-47.

GÉLY Véronique (1999b) : « Les Anciens et nous : la littérature contemporaine et la matière antique », Bulletin de l'Association Guillaume Budé, n°2, p. 19-40.

GÉLY Véronique (2006a) : « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction»,VoxPoetica, 21/05/2006, http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html.

GÉLY Véronique (2006b) : « Les "autres mythologies" des mythographes : syncrétisme, comparatisme, curiosité poétique », *Les Littératures européennes et les mythologies lointaines*, Gély V., Moura J.-M., Prungnaud J., Stead E. (dir.), Lille, Éditions du conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, p.17-24.

GÉLY Véronique (2007a) : « Des Anciens aux Modernes », *Revue de Littérature Comparée* 2007/3, p. 321-357.

GÉLY Véronique (2007b) : « Les sexes de la mythologie. Mythes, littérature et *gender* », *Littérature et identités sexuelles*, Tomiche A. et Zoberman P. (dir.), Paris, Lucie éditions, p. 47-90.

GÉLY Véronique (2008) : « Le "devenir-mythe" des œuvres de fiction », in *Mythe et littérature*, Parizet S. (dir.), Paris, Lucie Éditions, p. 69-98.

GÉLY Véronique (2012a) : « Partages de l'Antiquité : un paradigme pour le comparatisme », *Partages de l'Antiquité. Les Classiques grecs et latins et la littérature mondiale*, *Revue de Littérature*

Comparée, n°344, 2012/4, p. 387-395.

GÉLY Véronique (dir.) (2012b) : *Enfance et Littérature*, Nîmes, Lucie éditions.

GÉLY Véronique, PARIZET Sylvie et TOMICHE Anne (dir.) (2014) : *Modernités antiques*, Presses Universitaires de Paris Ouest.

GENETT Gérard (1987) : *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

GENETTE Gérard (1972) : *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.

GENETTE Gérard (1979) : *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil.

GENETTE Gérard (1982) : *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.

GENETTE Gérard *et alii*. (1986) : *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil.

GÉRARD Philippe (2004) : « Les enjeux politiques d'Antigone », in *Antigone et la résistance civile*, dir. Couloubaritsis L. et Ost F., Bruxelles, *Ousia*, p. 187-203.

GIET S. et COTTOUR Z. (2001) : « Le dispositif de couverture », *Belphégor*, n°1, Accessible sous : http://etc.dal.ca/belphegor/vol1_no1/articles/01_01_GieCot_Couver_es.html

GIJÓN Martín Mario (2012) : « "Esos ridículos intelectuales, henchidos de pedantería". Antiintelectualismo y ensayo bajo el régimen de Franco », in *El ensayo hispánico: cruces de géneros, síntesis de formas,* Castilleja D., Houvenaghel E. et Vandebosch D. (dir.), Genève, Droz.

GIRARD René (1998) : *La violence et le sacré*, Paris, Hachette Littérature, [1972].

GLAUDES Pierre et LOUETTE Jean-François (2011) : *L'essai*, Nouvelle édition augmentée, Paris, Armand Colin, [1999].

GLAUDES Pierre et REUTER Yves (1996) : *Personnage et didactique du récit*, Metz, Université de Metz.

GOLDHILL Simon (1987) : « The Great Dionysia and Civic Ideology », *JHS* 107, p. 58-76.

GOLDHILL Simon (2007) : *How to Stage Greek Tragedy Today*, London, The University of Chicago Press.

GONZALO CARBÓ Antoni (2002) : « *María Zambrano y la gnosis : "don celeste", cielo interior* », *Aurora* 11, *XII Seminario Internacional María Zambrano* : « Zambrano y la presencia de Nietzsche », Barcelona, ed. Seminario María Zambrano, p. 44-56.

GOURGOURIS Stathis (2003) : *Does Literature Thinks ? Literature as Theory for an Antimythical Era*, Stanford California, Stanford University Press.

GRACIA Jordi, RODENAS Domingo (2015b) : « Pensar por ensayos en la España del siglo XX. Historia y repertorio », Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

GRACIA Jordi, RÓDENAS Domingo (dir.) (2009) : *El ensayo español, siglo XX*, Barcelona, Editorial Crítica.

GRACIA Jordi, RÓDENAS Domingo (dir.) (2011) : *Historia de la literatura española : Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Barcelona, Editorial Crítica.

GRACIA Jordi, RÓDENAS Domingo (dir.) (2015a) : *Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo XX*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert.

GRAND-CLÉMENT Adeline (2007) : « "L'inventaire des différences" en couleurs : à la recherche du paysage sensible des Grecs à l'époque archaïque », *Anabases* 5, p. 249-256.

GRENAUDIER-KLIJN France (2004) : *Une littérature de circonstances. Texte, hors-texte et ambigüité générique à travers quatre romans de Marcelle Tinayre*, Berne, Peter Lang.

GUILLÉN Claudio (2005) : *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets Editores, [1985].

GUTIÉRREZ REVUELTA Pedro (2009) : « María Zambrano, el delirio y Ortega », *Antígona, revista cultural de la Fundación Zambrano* 1, p. 155-178.

HAMILTON BUCKLEY Jerome (1974) : *Season of youth, The Bildungsroman from Dickens to Golding,* Cambridge, Harvard University Press.

HEIDMANN Ute (2000a) : MYTHOLOGIE, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte,* Fricke H *et alii.* (dir.), Berlin,

Walter de Gruyter, p. 660-664.

HEIDMANN Ute (2000b) : MYTHOS, in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* Fricke H *et alii*. (dir.)*,* Berlin, Walter de Gruyter, p. 664-668.

HEIDMANN Ute (2003) : « (Ré)écritures anciennes et modernes des mythes : la comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée », in *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Heidmann U. (dir.), Lausanne, Payot, p. 47-64.

HEIDMANN Ute (2005) : « Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode », *Études de Lettres* 1-2, *Sciences du texte et analyse de discours,* Adam J.-M. et Heidmann U. (dir.), p. 99-118.

HEIDMANN Ute (2006) : « Epistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L'exemple des (ré)écritures du mythe de Médée », in *Comparer les comparatismes : perspectives sur l'histoire et les sciences des religions*, Burger M. et Calame C. (dir.)*,* Lausanne, Paris, Milan, *Edidit Archè*, p. 141-159.

HEIDMANN Ute (2008a) : « Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs ? Propositions pour une méthode d'analyse (inter)textuelle et différentielle », in *Mythe et Littérature*, Parizet S. (dir.) Paris, Lucie Édition, p. 143-160.

HEIDMANN Ute (2008b) : « Poétiques anciennes et modernes d'un mythe : Franca Rame, Diane Wakoski et Sylvia Plath (ré)écrivent Médée»*,* in *Mnémosynes. Invention et réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, Kunz Westerhoff D. (dir.), Genève, Georg, p. 155-170.

HEIDMANN Ute (2009) : « La (re)configuration des genres dans les littératures européennes. L'exemple des contes », *Colloquium Helveticum,* n° 40, *Problèmes de la théorie des genres littéraires,* Pennone F., Müller R. W. Farguell, Winkler M. (dir.), Fribourg, Academia Press, p. 91-104.

HEIDMANN Ute (2010a) : « Mettre les différences en dialogue », in *Carrefour Europe. Approche interdisciplinaire dédiée à Philippe Braillard,* Guindani S. et Talens J. (dir.), Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, p. 77-84.

HEIDMANN Ute (2010b) : « Enjeux d'un comparaison différentielle et discursive. L'exemple de l'analyse des contes », in *Les nouvelles voies du comparatisme*, Roland H. et Vanasten S. (dir.), Cahier voor Literatuurwetenschap n°2, Academia Press, Gent, p. 27-40.

HEIDMANN Ute (2011) : « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel. Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile », *Féeries* n° 8, Mainil J. (dir.), p. 45-69.

HEIDMANN Ute (2012a) : « Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm », *Féeries* n°9, Heidmann U. (dir.), p. 9-28.

HEIDMANN Ute (2012b) : « (Re)lire les contes de Perrault à la lumière du principe dialogique », *Textuel*, n° 69, *Retour à Bakhtine. Essais de lectures bakhtiniennes*, Hesant M. et Liaroutzos C. (dir.), p. 101-110.

HEIDMANN Ute (2013a) : « C'est par la différence que fonctionne la relation avec un grand R. Pour une approche comparative et différentielle du traduire », in *The Frontiers of the Other. Ethics and Politics of Translation*, Chiurazzi G. (dir.), Wien, Zürich, Berlin, Lit Verlag, p. 61- 73.

HEIDMANN Ute (2013b) : « "La différence, ce n'est pas ce qui nous sépare". Pour une analyse différentielle des relations littéraires et culturelles », in *Entre transfert et comparaison / Zwischen Transfer und Vergleich. Regards croisés franco-allemands sur les théories et méthodes des relations littéraires et culturelles*, Solte-Gresser C., Lüsebrink H.-J. et Schmeling M. (dir.), Berlin, Academia Verlag, p. 231- 342.

HEIDMANN Ute (2013c) : « La comparaison différentielle comme approche littéraire », in *Nouveaux regards sur le texte littéraire*, V. Jouve (dir.), Reims, Éditions et Presses Universitaires de Reims, p. 203-222.

HEIDMANN Ute (2014) : « Un mythe et deux façons de l'écrire : Prométhée dans deux textes de Franz Kafka (1918 et 1920) », in *Modernités antiques. La littérature occidentale et l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XX*e *siècle,* Gély V., Parizet S. et Tomiche A. (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, p. 145-159.

HEIDMANN Ute (2015a) : « L'efficacité heuristique du concept de *scénographie* pour l'étude comparative des contes », in *Analyse du discours et dispositifs d'énonciation. Autour des travaux de Dominique Maingueneau*, Angermuller J. et Philippe G. (dir.), Limoges, Lambert Lucas, p. 147-156.

HEIDMANN Ute (2015b) : « Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les façons de (r)écrire des mythes », *Interférences littéraires*, n°17, *Le mythe : mode d'emploi. Pour une nouvelle épistémologie des réécritures littéraires des mythes*, Bruera F. et Boggio Marzet G. (dir.), p.15-34.

HEIDMANN Ute (à paraître) : « (Re)configurer les mythes gréco-romains pour jeunes lecteurs. Propositions pour l'analyse d'un processus complexe », in *La Mythologie à l'usage des enfants*. Actes du colloque international tenu à la Sorbonne du 31 mars au 2 avril 2011, Gély V. (dir.), Paris, Classiques Garnier.

HEIDMANN Ute et ADAM Jean-Michel (2008) : « Une recherche interdisciplinaire sur la textualité et l'intertextualité des contes », *Archipel* n°30, *Contes,* p. 31-49.

HEIDMANN Ute et ADAM Jean-Michel (2010) : *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, Lafontaine, Lhéritier,* Paris, Classiques Garnier.

HEIDMANN Ute, VAMVOURI RUFFY Maria, COUTAZ Nadège (dir.) (2013) : *Mythes (re)configurés. Création, dialogues, analyses,* Lausanne, Édition du CLE, Université de Lausanne.

HENROT-SOSTERO Geneviève (2003a) : « La sémiose des astres : lecture de *Double Zodiaque* », in *Les Constellations Impérieuses,* Actes publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, Bruxelles-Cerisy, Archives et Musée de la Littérature-Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, p. 141-163.

HENROT-SOSTERO Geneviève (2003b) : *Henry Bauchau. Le vertige du seuil*, Genève, Droz.

HOFFMANN G. (1990) : « Sophocle : Œdipe-Roi », Paris, PUF.

HOPKINS John (2005) : « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », *Cahiers de Narratologie* 12 [En ligne], consulté le 29 janvier 2014. URL : http://narratologie.revues.org/37

HUBERT Marie-Claude (1992) : *Histoire de la scène occidentale. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Armand Colin.

HURTADO J. (2000) : « La tragedia del ser » in *María Zambrano 1904-1991*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, p. 32-36.

IRIARTE Ana (2004) : « Antigone autónomos », in *Antigone et la résistance civile*, Couloubaritsis L. et Ost F. (dir.), Bruxelles, *Ousia*, p. 41-55.

ISSACHAROFF Michael (1985) : *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti Éditions.

JAGO-ANTOINE Véronique (2003) : « La transposition du geste pictural dans le cycle œdipien d'Henry Bauchau », in *Les constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Actes publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, Bruxelles-Cerisy, Archives et Musée de la Littérature-Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, p. 413-436.

JAKOBSON Roman (1963) : *Essai de linguistique générale* [« Closing statement : Linguistics and Poetics », in *Style in langage*, T.A. Sebeok, New-York, 1960,], Paris, Éditions de Minuit, traduit par Nicolas Ruwet.

JANÉS Clara (2010) : *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, Madrid, Ediciones Siruela.

JOST François (1969) : « La tradition du Bildungsroman », *Comparative Litterature* n°21, 1969, p. 97-105.

JOUANNY Robert (1993) : « Les lacunes du récit mythique dans *Œdipe sur la route* », in *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre,* Bologna, Clueb, p. 289-312.

KIBÉDI VARGA ÁRON (1996) : « Les paradoxes de la théâtralité », in *Théâtralité et genres littéraires,* Larue A. (dir.), p. 21-26.

KLIMIS Sophie (1997) : *Le statut du mythe dans la Poétique d'Aristote. Les fondements philosophiques de la tragédie*, Bruxelles, *Ousia*.

KLIMIS Sophie (2003) : *Archéologie du sujet tragique*, Paris, Kimé.

KLIMIS Sophie (2004) : « Antigone et Créon à la lumière du "terrifiant/extraordinaire" de l'humanité tragique », in *Antigone et la résistance civile*, Couloubaritsis L. et Ost F. (dir.), Bruxelles, *Ousia*, p. 63-102.

KLIMIS Sophie (2005) : « Le poète, le philosophe et les Muses : (auto-)création du discours inspiré », *Kairos* 25, p. 21-60.

KLIMIS Sophie (2009a) : « Le souffle citoyen. Inventer le chœur tragique au XXI^{ème} siècle : les

Perses d'Eschyle, mise en scène Claudia Bosse, Théâtre du Grütli (Genève)-Theatercombinat (Wien), 13-19 novembre 2006 », in *Le chœur dans le théâtre contemporain,1970-2000*, FIX F. et TOUDOIRE-SURLAPIERRE F. (dir.), Presses Universitaires de Dijon, p. 101-110.

KLIMIS Sophie (2009b) : « Le lyrique dans la tragédie grecque. Chants d'une pensée aporétique », in *Le chant et l'écrit lyrique,* Rodriguez A. et Wyss A. (dir.), Bern, Peter Lang, p. 197-215.

KLIMIS Sophie (2010) : « La muscalité sémantique du penser-poème grec. Pour une eidétique du *prattein-poein* dans le langage », *Cahiers Castoriadis* 5, Caumières P., Klimis S. et Van Eynde L. (dir.), Publications des Facultés Universitaires Saint Louis, Bruxelles, p. 173-243.

KLIMIS Sophie (2011) : « Pas de deux choral », in *Théâtre et politique*, Publication du Grütli, Genève, p. 30-39.

KLIMIS Sophie (2012) : « Le drame de la narration. Une invention philosophique? » in *Raconter des histoires. Ouelle narration au théâtre aujourd'hui?*, Arielle Meyer Macleod et Michèle Pralong (dir.), p. 57-84.

KLIMIS Sophie (2013a) : « Sous le signe d'Antigone : quelle(s) communauté(s) ? », in *L'autonomie en pratique(s*), *Cahiers Castoriadis* 8, Klimis S. et Caumières P. (dir), p. 243-291.

KLIMIS Sophie (2013b) : « Les Grandes Dionysies d'Athènes : un imaginaire démocratique en performance », Revue électronique *Klèsis* n°28, p. 8-22.

KLIMIS Sophie (2014a) : « L'engagement citoyen à l'épreuve de la scène. Le *Projet Sophocle* de Wajdi Mouawad : réenchanter l'ami déchu et éduquer la jeunesse », *Tumultes*, 2014/1 n° 42, p. 123-134.

KLIMIS Sophie (2014b) : *L'énigme de l'humain et l'invention de la politique. Les racines grecques de la philosophie moderne et contemporaine,* Bruxelles, De Boeck.

KOFMAN Sarah (1972) : *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Éditions Galilée.

KOVACSHAZY Cécile (2012) : *Simplement double. Le personnage double, une obsession du roman au XX*e *siècle*, Paris, Garnier.

LACAN Jacques (1986) : « L'éclat d'Antigone », in *Le séminaire, livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960*), Paris, Éditions du Seuil, p. 285-298.

LACAU ST GUILY Camille (2013a) : *María Zambrano, La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico,* Paris, PUF.

LACAU ST GUILY Camille (2013b) : « María Zambrano, entre dialogue médiat et contrarié et dépassement hétérodoxe du bergsonisme ou l'accouchement d'un humanisme post-bergsonien "flamenco" », in *Clartés de María Zambrano,* Estève R. (dir.), p. 87-110.

LAGHOUATI Sofiane, VANQUAETHEM Isabelle et WATTHEE-DELMOTTE Myriam (2010) : *Henry Bauchau,* Livre multimédia réalisé à partir des archives du Fonds Henry Bauchau de l'UCL, Bruxelles, La Maison d'à côté.

LAMBERT Jérémy (2015) : « L'écrivain, voix de la communauté brisée. *Petite suite au 11 septembre* d'Henry Bauchau, *11 septembre 2001* de Michel Vinaver », in *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Y. Parisot et C. Pluvinet (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 138-149.

LANE Philippe (1991) : « Seuils éditoriaux », *Espaces Temps,* n°47-48, *La fabrique des sciences sociales. Lectures d'une écriture*, p. 91-108.

LANGLET Irène (1998) : « Le recueil comme condition, ou déclaration, de littéralité : Paul Valéry et Robert Musil », *Études littéraires*, Vol. 30, n° 2, p. 23-35.

LANGLET Irène (2000) : « Théories du roman et théories de l'essai au XXe siècle », in PHILIPPE G., p. 45-54.

LANGLET Irène (dir) (2003) : *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

LARUE Anne (dir.) (1996) : « Avant-propos », in *Théâtralité et genres littéraires*, Larue A. (dir.), p. 3-17.

LARUE Anne (dir.) (1996) : *Théâtralité et genres littéraires*, Colloque international de l'Université de Reims du Centre de recherche sur la lecture littéraire et par la section de littérature comparée, 1er et 2er décembre 1994, Poitiers, Publications de La Licorne.

LAURENZI Elena : « Les germes de vérités naissantes », *Europe,* n°1027-1028, p. 20-32.

LE BOZEC Yves (2002) : « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'information grammaticale*, Vol. 92, n°2, p. 3-7.

LEAVITT John (2005) : « Le mythe aujourd'hui », introduction au numéro spécial *Le Mythe aujourd'hui* de la revue *Anthropologie et sociétés*, Vol. 29, n°2, p. 7-20.

LECLERCQ Stéphan et VILLANI Arnauld (2003) : « Répétition », in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Sasso R. et Villani A. (dir.), *Les Cahiers de Noesis*, n°3.

LEFORT Régis (2013) : « Henry Bauchau. Le temps du poème », in *Revue internationale Henry Bauchau*, n°5, p. 77-86.

LÉVI-STRAUSS Claude (1958) : *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.

LIESEGANG Kerstin (2003) : « Le journal inédit du *Régiment Noir,* "l'intérêt pour soi ne suffit plus" », in *Les Constellations Impérieuses,* Actes publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, Bruxelles-Cerisy, Archives et Musée de la Littérature-Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, p. 164-187.

LLEVADOT Laura (2014) : « Pour une critique du roman. María Zambrano et Walter Benjamin », *Europe*, n°1027-1028, p. 172-186.

LORAUX Nicole (1985) : *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette.

LORAUX Nicole (1986) : « La main d'Antigone », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens,* Vol. 1, n°2, p. 165-196.

LORAUX Nicole (1990) : « Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes », Paris, F. Maspero, [1981].

LORAUX Nicole (1999) : *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard.

LUKÁCS Georg [1920] : *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, (1989).

LYSØE Eric (2003) : « Œdipe, Diotime et Antigone ou la restauration de l'espace mythique », in *Les Constellations Impérieuses,* Actes publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, Bruxelles-Cerisy, Archives et Musée de la Littérature-Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, p.332-351.

MACÉ Marielle (2005) : « Figures de savoir et *tempo* de l'essai », *Études littéraires*, Vol. 37, n° 1, p. 33-48. URI: http://id.erudit.org/iderudit/012823ar

MACÉ Marielle (2008) : « L'essai littéraire, devant le temps », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n°14, mis en ligne le 27 février 2008, consulté le 15 février 2016. URL : http://narratologie.revues.org/499

MAILLARD María Luisa (1995) : « María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación », Madrid, Ed. Universitat de Lleida.

MAILLARD María Luisa (2005) : « Filosofia y poésia. Armonizacion de dos lenguajes en la obra zambraniana », in MORA GARCÍA et MORENO YUSTE**,** p. 63-76.

MAINGUENEAU Dominique (1993) : *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société,* Paris, Dunod.

MAINGUENEAU Dominique (1999) : *Syntaxe du français,* Paris, Hachette.

MAINGUENEAU Dominique (2003) : *Linguistique pour le texte littéraire,* Paris, Nathan.

MAINGUENEAU Dominique (2004a) : *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.

MAINGUENEAU Dominique (2004b) : « Retour sur une catégorie : le genre », in *Texte et discours : catégories pour l'analyse*, Adam J.-M., Grize J.-B., Ali Bouacha M. (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, p. 107-118.

MAINGUENEAU Dominique et COSSUTTA Frédéric (1995) : « L'analyse des discours constituants », *Langages*, n° 117, p.112-125.

MARCHETTI Adriano (1993) : « "Peut-être que l'écriture va devenir plus humaine que la parole" : entretien avec Henry Bauchau », *Francofonia*, n°13, 25, p. 3-14.

MARCHETTI Adriano (2003) : « Le labyrinthe : mythe de l'écriture/écriture du mythe », in *Les Constellations Impérieuses,* Actes publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, Bruxelles-

Cerisy, Archives et Musée de la Littérature-Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, p. 288-306.

MARTONYI Éva (2007) : « La lutte avec l'Ange dans l'œuvre d'Henry Bauchau », R*evue d'études françaises*, n° 12, p. 119-131.

MARX William (2012) : *Le tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Éditions de Minuit.

MEIER Christian (1991) : *De la tragédie grecque comme art politique*, traduit de l'allemand par M. Carlier, Paris, Les Belles Lettres.

MESCHONNIC Henri (1979) : « L'enjeu du langage dans la typographie », in *Littérature*, n°35, p. 46-56.

MESCHONNIC Henri (1999) : *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.

MESCHONNIC Henri (2009) : *Critique du rythme : anthropologie historique du langage,* Paris, Verdier [1982].

MEURÉE Christophe & WATTHEE-DELMOTTE Myriam (2015) : « Écrivains et postures prophétiques au regard de l'histoire immédiate. L'écrivain, par-delà le prophète empêché », in *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Y. Parisot et C. Pluvinet (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 123-135.

MEZZADRI Bernard (1999) : « Étéocle pris au piège du cercle », *Revue Europe*, *Les Tragiques Grecs,* p. 235-241.

MICHEL Raymond (2004) : « Le journal d'Antigone d'Henry Bauchau ou les mouvements de l'écriture », in *Autour d'Henry Bauchau, Une poétique de l'espérance*, Halen P., Michel R. (dir.), Actes du colloque de Metz en 2002, Berne, Peter Lang, p. 179-218.

MONTANDON Alain (1990) (dir.) : *Iconotextes*, Paris, Ophrys, p. 255-302.

MONTE Michèle et PHILIPPE Gilles (dir.) (2014) : *Genres et textes. Déterminations, évolutions, confrontations. Études offertes à Jean-Michel Adam*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.

MORA GARCÍA José Luis (2008) : "Sobre el sentido de expresarse así entre nosotros », *Arbor*, Vol. 184, n°734, noviembre-diciembre, p. 1061-1070.

MORA GARCÍA José Luis (2010) : « Lecturas de El Quijote en el exilio », in Pensamiento exiliado español*. El legado filosófico del 39 y su dimensión iberoamericana*, Sánchez Cuervo, A. y Hermida, F. (dir.), Madrid, Biblioteca Nueva, p. 164-202.

MORA GARCÍA José Luis (2014a) : « Educadores en España : 1914 », in *Intelectuales y reformistas. La generación de 1914 en España y América*, Martín, Francisco José (dir.)*,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, p. 95-119.

MORA GARCÍA José Luis (2014b) : « María Zambrano: Cervantes y la reforma del entendimiento español », in *eHumanista Cervantes*, Vol. 3*, Cervantes, política nacional y estética nacionalista, 1920-1975,* Francisco Layna Ranz & Antonio Cortijo Ocaña (dir.), p. 661-674.

MORA GARCÍA José Luis (2015a) : « Prólogo ... a un libro ya escrito », in *El arte de resumir. Resumen de la Historia del Pueblo Griego y Discurso de Apertura del Curso Académico 1910-1911*, Blas J. Zambrano, Ed. de Luis Miguel Pino, Madrid, Ediciones clásicas.

MORA GARCÍA José Luis (2015b) : « María Zambrano. Una filosofía para afrontar el fracaso », *Aurora, Seminario María Zambrano*, n°16*,* Universidad de Barcelona*,* noviembre-diciembre, p. 52-64.

MORA GARCÍA José Luis (2015c) : « María Zambrano en Hora de España », in *Estudios de Literatura, Cultura e Historia contemporánea*, Larraz, Fernando (dir.), Madrid, Servicio de Publicaciones de la UAM, p. 231-256.

MORA GARCÍA José Luis (2015d) : « El exilio o la otra cara de la patria verdadera », *Revista Bajo Palabra*, n. 12, p. 339-361.

MORA GARCÍA José Luis (2015d) : « El realismo español : palabras y cosas », *Revista Bajo Palabra*, n. 10, p. 273-290.

MORA GARCÍA José Luis, MORENO Yuste Juan Manuel (2005) : *Pensamiento y palabra, en recuerdo de María Zambrano*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.

MORENO SANZ Jesús *et ali.* (dir.) (2004) : *María Zambrano 1904-1991. De la razón cívica a la*

razón poética, Madrid, Publicaciones de la residencia de Estudiantes/Fundación María Zambrano.

MORENO SANZ Jesús (2008) : *El logos oscuro : tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, Madrid, Verbum, 4 vols.

MORETTON Sara (2013) : « Antígona de María Zambrano », *Mediterránea* maggio 2013, · Centro di Studi Interculturali, mediterránea online, Mediterránea · Centro di Studi Interculturali, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, consulté en ligne : www.retemediterranea.it.

MUÑOZ CALIZ Berta (2005) : *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

NEIVA Saulo et MONTANDON Alain (dir.) (2014) : *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genève, Droz.

NERLICH Michael (1990) : « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy » in *Iconotextes*, Montandon A. (dir.), Paris, Ophrys, p. 255-302.

NEUSCHÄFER Anne (2000) : « "Un thème en mouvement" chez Henry Bauchau. De *La Machination* à *La Reine en amont* », *Cahiers Henry Bauchau*, n°3, p. 41-50.

NEUSCHÄFER Anne (2008) : « Temps narré et temps existentiel dans *Œdipe sur la route* d'Henry Bauchau », *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 1, p. 53-56.

NIEVA DE LA PAZ Pilar (1999) : *« La tumba de Antígona* (1967) : teatro y exilio en María Zambrano », in *El exilio teatral republicano de 1939*, Aznar Soler M. (dir.), Barcelona, Gexel, p. 287-301.

OROFIAMMA Roselyne (2002) : « Le travail de la narration dans le récit de vie », in *Souci et soin de soi, Liens et frontières entre histoire de vie, psychothérapie et psychanalyse*, Niewiadomski C. et de Villers G. (dir.), Paris, L'Harmattan, p. 163-191.

ORTEGA MUÑOZ J. F., GOMEZ CAMBRES G., SANCHEZ-GEY VENEGAS J. L., MORA GARCÍA J. L., *et alii. eds.* (2004) : « María Zambrano. Raíces de la cultura española », Madrid, Editorial Fundación Fernando Rielo.

ORTEGA MUÑOZ Juan Fernando (1980) : « *La superación del racionalismo en la filosofía de María Zambrano* », *Analecta Malacitana*, Vol. 3, n° 1, p. 75-111.

ORTEGA MUÑOZ Juan Fernando (2007) : « Una puerta abierta al diálogo. Presentación por el Director de la revista », *Antígona, Revista cultural de la Fundación Zambrano*, n° 1, p. 6-7.

PAQUE Jeannine (1993) : « La question de genre ou les surprises du roman », in *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre,* Bologna, Clueb, p. 161-176.

PAQUETTE Jean-Marcel (1972) : « Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole », *Études littéraires*, Vol. 5, n° 1, p. 75-88.

PARIZET Sylvie (dir.) (2008) : *Mythe et littérature,* Paris, Lucie Éditions.

PAVEL Thomas (2014) : *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, [2003].

PERCEAU Sylvie (2002) : *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Leuven-Paris, Peeters.

PERELMAN Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA Lucie (2008) : *Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, [1958].

PERNOT Denis (1992) : « Du "Bildungsroman" au roman d'éducation : un malentendu créateur? », *Romantisme*, Vol. 22, n°76, p. 105-119

PETITJEAN André (1992) : « La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre », *Pratiques*, n° 74, p. 105-125.

PETITJEAN André (2010) : « Le processus d'"épicisation" et les procédés de "romanisation" dans les œuvres dramatiques françaises contemporaines », in *Discours inaugural. Les genres littéraires en dialogue*, Sivetidou A. et Litsardaki M. (dir.) Paris, Garnier, p. 24-39.

PETITJEAN André (2012) : *Études linguistiques des didascalies*, Limoges : Lambert-Lucas.

PHILIPPE Gilles (1996) : *Le roman. Des théories aux analyses*, Paris, Éditions du Seuil.

PHILIPPE Gilles (2013) : « Les deux corps du style », *Les Temps modernes*, n° 676, 12-2013,

p. 144-154.

PHILIPPE Gilles (dir.) (2000) : *Récit de la pensée. Études sur le roman et l'essai*, Paris, Sedes

PIANACCI ÁDRAN Rómulo Emilio (2008) : *Antígona : una tragedia latinoamericana*, Ediciones de Gestos, Colección historia del teatro 12, Edición electrónica en www.hnet.uci.edu/gestos

PICHOIS C., ROUSSEAU A.-M (1967) : *La littérature comparée,* Paris, Armand Colin.

PIÉGAY-GROS Nathalie (2005) : *Le roman*, Paris, Flammarion.

PIÑAS SAURA María del Carmen (2004) : *En el espejo de la llama. Una aproximación al pensamiento de María Zambrano,* Universidad de Murcia, Murcia.

PINO CAMPOS Luis Miguel (2003a) : « Los misterios de Eleusis en la obra de María Zambrano : un pensamiento nuevo a partir del antiguo "hierós lógos" », *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n°21, p. 267-293.

PINO CAMPOS Luis Miguel (2003b) : « Saber y conocer en las tragedias de Sófocles », *Fortunatae,* n°14, Univ. de La Laguna (Santa Cruz de Tenerife), p. 149-186.

PINO CAMPOS Luis Miguel (2004a) : « Edipo-Rey y Edipo-Mendigo : Un héroe trágico en la filosofía de María Zambrano », *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n° 14, p. 89-118.

PINO CAMPOS Luis Miguel (2004b) : « La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano. Apuntes en torno a la historia sacrificial. (II) », *Postdata, Revista de Artes, Letras y Pensamiento*, Murcia, Museo Ramón Gaya 26, p. 119-134.

PINO CAMPOS Luis Miguel (2004c) : « Saber y conocer en las tragedias de Sófocles. II : formas compuestas », *Fortunatae* n°15, Univ. de La Laguna), p.143-156.

PINO CAMPOS Luis Miguel (2005a) : « La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano. Apuntes en torno a la historia sacrificial. (I) », in *Actas del Segundo Congreso Internacional del Nacimiento de María Zambrano :* « Crisis cultural y compromiso civil en María Zambrano », Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano, p. 356- 372.

PINO CAMPOS Luis Miguel (2005b) : « La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano. Apuntes en torno a la historia sacrificial. (III) », *Revista de Filología* n°23, Univ. de La Laguna (Santa Cruz de Tenerife), p. 247-264.

PINO CAMPOS Luis Miguel (2005c) : *Estudios sobre María Zambrano el magisterio de Ortega y las raíces grecolatinas de su filosofía,* Ténerife, Servicio de Publicación de la Universidad de la Laguna, Materiales didácticos universitarios.

PINO CAMPOS Luis Miguel (2007a) : « Una Antígona inmortal : Recreación zambraniana del personaje de Sófocles », in Sófocles Hoy. Veinticinco siglos de Tragedia, éds. J. Pelaez y L. Roig Lanzillota, Universidad de Córdoba, p. 207-220.

PINO CAMPOS Luis Miguel (2007b) : « Antígona ¿ rebeldía o sacrificio ? (IV) », in *Interculturalidad, insularidad, globalización,* Vol. II, Rios F., Santa Cruz de Tenerife S. P. (dir.), Universidad de La Laguna, p. 549-568.

PINO CAMPOS Luis Miguel (2007c) : « Antígona : de la piadosa rebelde de Sófocles a la mística inmortal de María Zambrano », Antígona. Revista Cultural de la Fundación María Zambrano 1, Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano, p. 78-95.

PINO CAMPOS Luis Miguel (2007d) : « Héroes trágicos en la obra de María Zambrano : los personajes de Sófocles y el ejemplo de Edipo » in Sófocles el Hombre / Sófocles el Poeta, éds. Aurelio Perez Jimenez y otros, Charta Antiqua, Málaga, p. 453-462.

PINO CAMPOS Luis Miguel (2007e) : « La trascendencia de Sófocles en la filosofía de María Zambrano », in *Actas del Congreso Canariense sobre el teatro de Sófocles*, Pino Campos L. M. *et ali.* (dir.), Madrid, Ediciones Clásicas, p. 141-180.

PINO CAMPOS Luis Miguel (2010) : « Antígona y sus circunstancias », *Fortunatae* n° 21, p. 163-187.

PINO CAMPOS Luis Miguel (2013) : « En lugar del varon. Antígona en Sófocles y en Zambrano», in *Mythes (re)configurés. Création, dialogues, analyses*, U. Heidmann, M. Vamvouri, N. Coutaz (dir.), Lausanne, Éditions du CLE, p. 129-154.

PIRABOT Annie (2003) : « Le motif de la mendiante ou "le lieu de l'écrit" », in *Les Constellations Impérieuses,* Actes publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, Bruxelles-Cerisy, Archives et Musée de la Littérature-Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, p.273-286.

POIGNAULT Rémy (2002) : Entrée « Antigone » in *Dictionnaire des mythes féminins*, Brunel P. (dir.), Monaco, Éd. du Rocher, p. 129-139.

POIRIER Jacques (2003) : « Le rocher et la vague : dissoudre, morceler, représenter », in *Les Constellations Impérieuses,* Actes publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, Bruxelles-Cerisy, Archives et Musée de la Littérature-Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, p. 261-272.

POLITIS Hélène (2002) : *Le vocabulaire de Kierkegaard*, Paris, Ellipses.

POURSAT Jean-Claude (1968) : « Les représentations de danse armée dans la céramique attique », *Bulletin de correspondance hellénique*, Vol. 92, p. 550-615.

POUTIER Irène (2009) : « Henry Bauchau. De la *nécessité* dans la création », *Revue Internationale Henry Bauchau,* n° 2, p. 74-87.

QUAGHBEUR Marc (2013) : « L'Histoire et l'œuvre. Ou la lutte avec l'Ange », *Revue Internationale Henry Bauchau,* n° 5, p. 43-61.

QUAGHEBEUR Marc (1998) : *Balises pour l'Histoire des lettres belges*, Tournai, Éd. Labor.

QUAGHEBEUR Marc (2010) : « Henry Bauchau : quand le roman prend en mains le mythe », in *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Olivieri-Godet R. (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 45-60.

RABATEL Alain (2011) : « Sur les concepts de narrateur et de narratologie non communicationnelle », *Littérature,* n° 163, p. 108-138.

RABAU Sophie (2002) : *L'Intertextualité,* Paris, Flammarion.

RAGUÉ ARIAS María José (1992) : « Lo que fue Troya – Los mitos griegos en el Teatro Español actual », Madrid, Asociación de Autores de Teatro.

RAIMOND Michel (2002) : *Le Roman,* Paris, Armand Colin, [1987].

RAMIREZ CARO Jorge (1999) : « Géneros de la expresión escrita », *Sinergia* n.11 (abril-mayo-junio), p. 14-25.

RANCIÈRE Jacques (2000) : *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éditions.

RANCIÈRE Jacques (2007) : *Politique de la littérature*, Paris, Éditions Galilée.

RANCIÈRE Jacques (2012) : *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, [La Fabrique Éditions, 1998].

RANCIÈRE Jacques (2013) : « "Nouveau millénaire, Défis libertaires". La littérature récuse les privilèges » Propos recueillis par Jean Birnbaum, *Le Monde des Livres*, 24 mai 2013.

RANCIÈRE Jacques (2014) : *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique Éditions.

RENAUD-CHAMSKA Isabelle (2009) : « Ma prière Antigone », in *Henry Bauchau. Écrire pour habiter le monde*, Mayaux C. et Watthee-Delmotte M. (dir.), Paris, Presses Universitaires de Vincennes, p. 347-365.

REVILLA Carmen (1998) : *Claves de la razón poética. María Zambrano : un pensamiento en el orden del tiempo*, Madrid, Editorial Trotta.

REY Pierre-Louis (1992) : *Le roman*, Paris, Hachette.

RIFFATERRE Michaël (1977) : [« Describing Poetic Strucures », *Yale French Studies* n°36-37, 1966], trad. française in *Essais de stylistique structurale*, Paris, Éditions du Seuil.

RIFFATERRE Michaël (1980) : « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, p. 4-18.

RIFFATERRE Michaël (1981) : « L'intertexte inconnu », *Littérature*, vol. 41, n° 1, p. 4-7.

ROBAEY Jean (1993) : « Fonction et fonctionnement du mythe classique : de Sophocle à Bauchau », in *Henry Bauchau, Un écrivain, une œuvre*, Soncini Fratta A. (dir.), Bologna, Atti del Centro Studi sulla Letteratura Belga di Lingua Francese. Terzo Seminario Internazionale. Noci, 8-10 novembre 1991, Bologna, CLUEB, p.269-288.

ROBERT Marthe (1972) : *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset.

RODRIGUEZ Béatrice (2010) : « L'envers d'Antigone : *Melocotones helados* (1999) d'Espido Freire », in Les *Antigones contemporaines*, p. 169-178.

ROGER Jérôme (2005) : « L'essai, point aveugle de la critique? », *Études littéraires,* Vol. 37, n° 1, p. 49-65.

ROHOU Jean (1993) : *Les études littéraires, Méthodes et perspectives*, Paris, Nathan Université.

ROLLINAT-LEVASSEUR Ève-Marie : (2007) : « Lire les didascalies : une lecture stéréoscopique », in *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Calas F. *et ali*, (dir.), Sud-Éditions, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 81-93.

ROMERO ESTEO M. (2000) : « El mito de Antígona desde el remoto trasfondo mediterráneo », Delegación de cultura del Ayuntamiento de Vélez-Málaga, Vélez-Málaga, p. 14-18.

ROMILLY de Jacqueline (2002a) : *La tragédie grecque*, Paris, PUF, [1970].

ROMILLY de Jacqueline (2002b) : *Précis de littérature grecque*, Paris, PUF, [1970].

ROSENFIELD Kathrin H. (2003) : *Antigone. De Sophocle à Hölderlin. La logique du rythme*, Paris, Galilée.

ROZAKIS Dimitrios (2009) : *Qu'est-ce qu'un roman,* Paris, Vrin.

SABLE Laurianne (2009) : « Art et figures d'artistes dans le cycle œdipien : une transposition ? », *Revue Internationale Henry Bauchau,* n° 2, p. 54-68.

SAINT-GELAIS Richard : *Entretien avec Richard Saint-Gelais*. Propos recueillis par Frank Wagner, http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStGelais.html.

SAINT-GELAIS Richard (2011) : *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux,* Paris, Éditions du Seuil.

SANTA MARÍA FERNÁNDEZ María Teresa (2001) : *El teatro en exilio de José Bergamín*, tesis doctoral dirigida por Manuel Aznar Soler, Universitat Autòma de Barcelona.

SANTIAGO BOLAÑOS María Fernanda (2004a) : « El misterio del arte en *La tumba de Antígona* de María Zambrano : la sombra de la madre », *República de las Letras*, n° 84-85, p. 123-132.

SANTIAGO BOLAÑOS María Fernanda (2004b) : « En *La tumba de Antígona* », in *María Zambrano. 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*, Málaga, Amigos de la Residencia de Estudiantes, Diputación Provincial de Málaga, p. 563-569.

SANTIAGO BOLAÑOS María Fernanda (2005a) : « La vigencia de los mitos clásicos en el teatro de Buero Vallejo y María Zambrano », in *Jornadas Insulae : Las lenguas clásicas clave para la cohesión europea*, Univ. de La Laguna (Santa Cruz de Tenerife).

SANTIAGO BOLAÑOS María Fernanda (2005b) : « Recursos del lenguaje en el pensar zambraniano : a propósito de *La tumba de Antígona »,* in *Pensamiento y palabra : en recuerdo de María Zambrano (1904-1991)*, Mora García J. L. et Moreno Yuste J. M. (dir.), Valladolid, Junta de Castilla y León, p. 225-238.

SANTIAGO BOLAÑOS María Fernanda (2010) : « María Zambrano dialogue avec Antigone », in *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours*), Duroux R. et Urdician S. (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 75-86.

SANZANA Ariel (2013) : « Victime de l'exil ou sujets de l'exil ? », (*Re)penser l'exil*, n°3, p. 121-125.

SCHAEFFER Jean-Marie (1989) : Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?, Paris, Éditions du Seuil.

SCHAEFFER Jean-Marie (1999) : *Pourquoi la fiction,* Paris, Éditions du Seuil.

SCHOLES Robert (1986) : « Les modes de la fiction », in *Théorie des genres*, Genette G. *et alii.* (dir.), Paris, Éditions du Seuil, p. 77-88.

SÉCHAN Louis (1930) : *La Danse grecque antique*, Paris, Éditions de Boccard.

SIFFERT Elsa (2015a) : « Antigone ou la voix en résistance », *Revue électronique Remuenet*, http://remue.net/spip.php?article7453.

SIFFET Elsa (2015b) : « D'*Œdipe* à *Antigone*, la voix en scène chez Pierre Bartholomée dans ses œuvres composées d'après les romans d'Henry Bauchau. Musique, musicologie et arts de la scène », thèse de doctorat.

SIVETIDOU Aphrodite et LITSARDAKI Maria (2010) : « Discours inaugural. Les genres littéraires en dialogue », in *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*, Paris, Garnier.

SONCINI FRATTA Anna (dir.) (1993) : *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre.* Atti del Centro Studi sulla Letteratura Belga di Lingua Francese. Terzo Seminario Internazionale. Noci, 8-10 novembre 1991, Bologna, CLUEB.

STALLONI Yves (2008) : *Les genres littéraires*, Paris, Armand Colin.

STALLONI Yves (2012) : *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, [2006].

STEINER George (2011) : *Poésie de la pensée*, Paris, Gallimard.

STEINER Georges (1986) : *Les Antigones,* trad. de Philippe Blanchard, Paris, Gallimard, [*Antigones* ; 1984].

STERNBERG Véronique (1996) : « Théâtre et théâtralité : une fausse tautologie », in Théâtralité et genres littéraires, Larue A. (dir.), p. 51-61.

SURBEZY Agnès (2008) : « Le théâtre hispanique contemporain : le dynamisme de la création ibérique et latino-américaine », in *Dramateatro Revista Digital*, http://www.dramateatro.com/index.php/teoria-teatral/111-le-theatre-hispanique-contemporain-le-dynamisme-de-la-creation-iberique-et-latino-americaine, consulté le 27.05.2014.

SURMONTE Emilia (2011) : *Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau. Les enjeux d'une création*, Bruxelles, Peter Lang.

TADIÉ Jean-Yves (1982) : *Le roman d'aventures,* Paris, PUF.

TADIÉ Jean-Yves (1990) : *Le roman au XX^e siècle,* Paris, Pierre Belfond, [1997].

TADIÉ Jean-Yves (1994) : *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, [1978].

TADIÉ Jean-Yves (2012) : *Le roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard.

TADIÉ Jean-Yves et CERQUIGLINI Blanche (2012) : *Le roman d'hier à aujourd'hui,* Paris, Gallimard.

TAMINIAUX Jacques (2004) : « Antigone dans l'histoire de la philosophie », in *Antigone et la résistance civile*, Couloubaritsis L. et Ost F. (dir.), Bruxelles, *Ousia*, p. 9-38.

TEJADA Ricardo (2011) : « L'essai : fenêtre privilégiée de l'exil républicain espagnol », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 82, p. 115-127.

TEJADA Ricardo (2014) : « El ensayo filosófico en lengua española : ¿una respuesta unificada al problema de la modernidad y del progreso? », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], 12 | 2014, consulté le 12 décembre 2015. URL : http://ccec.revues.org/5039 ; DOI : 10.4000/ccec.5039

TEMMAR Malika (2007) : « Le discours philosophique au carrefour des genres », *Le français aujourd'hui* 4, n° 159, p. 55-61. URL : www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2007-4-page-55.htm.

TESSIER Guy (2006) : « Le tressage des mythes autour de Siegfried », in *Giraudoux et les mythes,* Coyault S., Lioure M. *et alii*. (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 19-37.

TODOROV Tzvetan (1978) : *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil.

TODOROV Tzvetan (1981) : *Mikhaël Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil.

TODOROV Tzvetan (1987) : *La notion de littérature et autres essais,* Paris, Éditions du Seuil.

TOMASI Marie-Camille (2011) : « De la quête identitaire au "roman du moi" ou l'insolite transmission d'un double héritage dans les œuvres de James Joyce et Henry Bauchau », http://vox-poetica.com/sflgc/actes/JE2011/tomasi.html#_ftn1

TOMASI Marie-Camille (2013) : « Henry Bauchau, vers une Poétique de la variation. De Jacob à Thésée : parcours d'un imaginaire "en violence", in *Chances du roman. Charmes du mythe. Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, Boblet M.-H. (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelles, p. 45-53.

TOMMASI Wanda (2014) : « Entretien avec Wanda Tommasi. La passion de la fille », *Europe,* n°1027-1028, p. 142-150.

TRUEBA MIRA Virginia (2014) : « L'exil d'Antigone », *Europe*, n°1027-1028, p. 151-157.

TRUEBA Virginia (2009) : « *La tumba de Antígona* de María Zambrano y *El nacimiento de la*

tragedia de Nietzsche », in *XII Seminario Internacional María Zambrano* : *Zambrano y la presencia de Nietzsche*, Barcelona, ed. Seminario María Zambrano.

TRUEBA Virginia (2010) : « La sierpe que sueña con el pájaro (algunos apuntes sobre María Zambrano, dramaturga) », *Aurora*, n° 11, p. 103-116.

TYRIANOV Iouri (1977) : « De l'évolution littéraire », in *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes,* sous la dir. de Todorov T., Paris, Éditions du Seuil, p. 120-137, [1966].

UBERSFELD Anne (1996a) : *Lire le théâtre I,* Paris, Éditions Bélin, [1977].

UBERSFELD Anne (1996b) : *Lire le théâtre II- L'Ecole du spectateur*, Paris, Éditions Bélin, [1981].

URDICIAN Stéphanie (2008) : « Antigone. Du personnage tragique à la figure mythique », in *Figures mythiques : Fabriques et métamorphoses,* Léonard-Roques V. (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 69-94.

VALETTE Bernard (2011) : *Le roman. Initation aux méthodes et aux techniques d'analyse littéraire,* Paris, Armand Colin.

VANQUAETHEM Isabelle (2007) : « La remémoration de la guerre 1914-1918 chez Henry Bauchau : l'écriture de l'incendie de Louvain », *Textyles* [En ligne], 32-33 | 2007, mis en ligne le 15 décembre 2010, consulté le 09 avril 2017. URL : http://textyles.revues.org/312 ; DOI : 10.4000/textyles.312

VANQUAETHEM Isabelle (2012) : « Sujet individuel, sujet collectif ? La libération dans l'œuvre d'Henry Bauchau », *Revue Internationale Henry Bauchau,* n°4, p. 172-181.

VÁSQUEZ Karina (2015) : « De la modernidad y sus mapas. Revista de Occidente y la nueva generación en la Argentina de los años veinte », *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe,* by The Sverdlin Institute for Latin American History and Culture, Tel Aviv University, Vol 14, No 1, http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/934/970

VERDÚ DE GREGORIO J. (1998) : « Antígona y el germen de la palabra : la transcendencia del morir », in *Regeneracionismo y Generación del 98. Los universos de una crisis,* Madrid, Endymion, p. 287-302.

VERNANT Jean-Pierre (1980) : « Le mythe au réfléchi », *Le Temps de la réflexion*, n°1.

VERNANT Jean-Pierre (2007) : *Les Origines de la pensée grecque*, 10e éd., Paris, PUF, [1962].

VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre (1982) : « Mythe et tragédie en Grèce ancienne », Paris, Éditions Maspero [1972].

VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre (2006) : *Œdipe et ses mythes,* Bruxelles, Éditions Complexe, [1988].

VERON Robert (2003) : *Le mal dans la tragédie grecque,* Paris, Maisonneuve et Larose.

VIDAL-NAQUET Pierre (2002) : *Le miroir Brisé. Tragédie athénienne et politique,* Paris, Les Belles Lettres.

VILLANUEVA Darío (1991) : *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

WATHELET Paul (1982) : « Apollon dans l'*Iliade* ou le protecteur des Troyens », in *Entretiens sur l'Antiquité Gréco-Romaine*, n° 8, Université de Liège, p. 57-77.

WATT Ian (20019) : *The Rise of the novel : Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley, University of California Press, [1957].

WATTHEE-DELMOTTE Myriam (1993) : « De l'aveuglement au sens, Œdipe et l'écrivain sur la route. Lecture du Journal de Henry Bauchau », in *Henry Bauchau. Un écrivain, une œuvre,* Soncini Fratta A. (dir.), Bologna, Librairia Universitaria Editrice Bologna, p. 241-254.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam (1994) : *Henry Bauchau. Œdipe sur la route*, Bruxelles, Éditions Labor.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam (1997) : « L'orphisme chez Henry Bauchau : variations sur le thème de la perte, entre mythe, psychanalyse et poétique », Religiologiques n°15 (Université du Québec à Montréal), (consulté le 25 février 2010).

WATTHEE-DELMOTTE Myriam (2000a) : « Pour une fausse symétrie : l'imaginaire verbal et visuel d'Henry Bauchau de 1968 à 1975 », *Textyles*, n°16-17 : *La Peinture (d)écrite*, Brogniez L. et Lago V. (dir.), p. 90-99.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam (2000b) : « Pour une écriture dialogique. Pensée mythique et oscillation générique chez Henry Bauchau », *Cahiers Henry Bauchau*, n° 4, p. 32-40.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam (2001) : *Parcours d'Henry Bauchau,* Paris, L'Harmattan.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam (2002) : « De Virgile à Bauchau : la descente aux Enfers comme motif de l'"identité narrative" », *Eclipses et surgissements de constellations mythiques. Textes et contextes culturels, Loxias*, n°2-3, *Loxias*, p. 45-52.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam (2003a) : « Pensée mythique et ritualisation dans le *Régiment Noir* », in *Les Constellations Impérieuses,* Actes publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, Bruxelles-Cerisy, Archives et Musée de la Littérature-Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, p.309-331.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam (2003b) : « Sens et contresens d'un imaginaire guerrier : l'œuvre d'Henry Bauchau », in *Imaginaires de guerre. L'histoire entre mythe et réalité*, Van Ypersele L. (dir.), Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, « Transversalités » n°3, p. 451- 466.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam (2003c) : « L'œuvre et ses satellites. Fonctions poétiques de la nouvelle chez Henry Bauchau », in *Nouvelles et nouvellistes belges. Essai d'encyclopédie critique*, Engel V. et Godenne R. (dir.), Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, p. 297-308.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam (2004a) : « "Antigone ne se retourne pas". Écriture et résistance chez Henry Bauchau », in *Antigone et la résistance civile*, Couloubaritsis L. et Ost F. (dir.), Bruxelles, Ousia, p. 143-159.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam (2006) : « Le passage de l'image », in *De la Plume au pinceau. Écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, Linarès S. (dir.), Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, p. 347-361.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam (2009a) : « La parole précaire », in *Henry Bauchau*, livre multimédia réalisé à partir des archives du Fonds Henry Bauchau de l'UCL, Laghouati S., Vanquaethem I. et Watthee-Delmotte M. (dir.), Bruxelles, La Maison d'à côté, 2009, p.9-16.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam (2009b) : « Henry Bauchau. La gravité du poème », in *Regards sur la poésie du XX^e^ siècle*, Fels L. (dir.), p. 19-35.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam (2010) : *Littérature et ritualité. Enjeux des rites dans la littérature française contemporaine*, Berne, Peter Lang.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam (2013) : « Étude des imaginaires mythiques et interdisciplinarité », in Heidmann, Vamvouri, Coutaz (dir.), p. 241-257.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam (dir.) (2016a) : « Antigone et la place des morts. L'invisible au cœur du politique », *MuseMedusa*, no 4, <http://musemedusa.com/dossier_4/introduction/> (Page consultée le 20 janvier 2017).

WATTHEE-DELMOTTE Myriam (2016b) : « Entretien avec Axel Cornil », *MuseMedusa*, no 4, <http://musemedusa.com/dossier_4/entretien-avec-axel-cornil/> (Page consultée le 20 janvier 2017).

WATTHEE-DEMOTTE Myriam (2016c) : « Il n'est d'identité que collective : *Le Régiment noir* d'Henry Bauchau », ***Roman, n° 20-50. Revue d'étude du roman des XX^e^ et XXI^e^ siècles***, dossier thématique n° 62 : *Henry Bauchau* (coord. Laurent Déom et Jérémy Lambert), p. 81-93.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam et LAMBERT Jérémy (2013) : « Henry Bauchau, écrivain mythographe : enjeux littéraires et *ethos* auctorial », in *Chances du roman. Charmes du mythe. Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, Marie-Hélène Boblet (éds.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelles, p. 55-66.

WEINBERG Liliana (2007) : *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI.

WERSINGER Anne Gabrièle (2001) : *Platon et la Dysharmonie*, *Recherches sur la Forme musicale*, Paris, Vrin.

WERSINGER Anne Gabrièle (2008) : *La Sphère et l'Intervalle. Le Schème de l'Harmonie dans la pensée des anciens Grecs d'Homère à Platon*, Grenoble, J. Millon

WISMANN Heinz (2012) : *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel.

ZEITLIN Froma I. (1985) : « Playing the Other : Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama », *Representations*, n° 11 (Summer), University of California Press, p. 63-94. Consulté en ligne sous http://www.jstor.org/stable/2928427 (08-04-2016).

ZEITLIN Froma I. (1990) : « Thebes : Theater of Self and Society in Athenian Drama », in *Nothing*

to do with Dionysos ? Athenian Drama in its Social Context, Winkler J. J. et Zeitlin F. (dir.), Princeton University Press, USA, p. 120-167.

ZIMA Peter (2005) : « La théorie comme discours et sociolecte », in *Sciences du texte et analyse de discours*, Adam J.-M. et Heidmann U. (dir.), Genève, Éditions Slatkine, p. 21-33.

OPPIC : (Opérateur du Patrimoine et des Projets Immobiliers de la Culture) Publication en ligne au sujet de la rénovation de la Galerie d'Apollon du Louvre, Consulté le 18 mars 2014 : http://www.oppic.fr/pages/Communiques%20de%20presse/LOUVRE/APOLLON/DP%20Apollon%20.pdf

Colloque international de Metz (6-8 novembre 2002) : *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Peter Lang.

Colloque de Nanterre (19-20 avril 1974) : *Formation et survie des mythes,* Paris, Les Belles Lettres.

Fonds Henry Bauchau : http://bauchau.fltr.ucl.ac.be/

Fundación María Zambrano : https://www.fundacionmariazambrano.org

Entretien avec Henry Bauchau. Propos recueillis par Jean-Christophe Millois et Lionel Destremau, in *Prétexte* 10, *Littératures contemporaines*, Spécial Belgique (été 1996). p. 25-29.

OUVRAGES DE RÉFÉRENCES

BAILLY Anatole (2000) : *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, [1950].

BEDEL Jean-Marc (2000) : *Grammaire de l'espagnol moderne*, [2e édition refondue], Paris, PUF.

BONELLS Jordi (dir.) (2009) : *Dictionnaire des littératures hispaniques. Espagne et Amérique latine*, Paris, Robert Laffont.

BRUNEL Pierre (dir.) (2002) : *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éd. du Rocher.

CASSIN Barbara (2003) : « L'"ekphrasis" : du mot au mot », in *Dictionnaire le Robert*, Éditions du Seuil, En ligne, <http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/$DESCRIPTION 1.HTLM.

CASSIN Barbara (dir.) (2004) : *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Éditions du Seuil/Robert.

CORVIN Michel (1991) : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas.

DESHAIES Gabriel, « DÉLIRE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 9 juillet 2015. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/delire/.

EISSEN Arian (1993) : *Les mythes grecs*, Paris, Édition Belin.

GANTZ Timothy (2004) : *Les mythes de la Grèce archaïque*, traduit par D. Auger et B. Leclercq-Neveu, Paris, Belin.

INDEX DES ILLUSTRATIONS

FIGURE 1 : REDON Odilon (1840-1916), *Femme voilée*, 1899, pastel, 32 x 47.5 cm, couverture d'*Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997..... **217**

FIGURE 2 : COLIGNON Martine, *Antigone*, rééd. Arles, Actes Sud, 1999..... **217**

FIGURE 3 : COLIGNON Martine, *Antigone,* Paris, J'ai lu, 2001..... **217**

FIGURE 4 : DELACROIX Eugène (1798-1863), *Lutte avec l'Ange*, (1849), Huile sur toile, 65 x 54.5 cm, Paris, Église Saint-Sulpice **323**

FIGURE 5 : DELACROIX Eugène (1798-1863), *Apollon vainqueur du serpent Python*, (1850), Huile sur toile, stuc, 137,5 x 102 cm, Paris, Musée du Louvre, Peinture centrale du plafond de la Galerie d'Apollon.....**328**

FIGURE 6 : Détail, Apollon vainqueur du serpent, Python.....**328**

FIGURE 7 : Détail, Delacroix Eugène (1798-1863), *Saint-Georges combattant le dragon* dit aussi *Persée délivrant Andromède* (1847), 28 x 36 cm, Musée du Louvre. **328**

FIGURE 8 : GAUGUIN Paul (1848-1903), *Vision après sermon* ou *Le Combat de Jacob avec l'Ange*, (1888), Huile sur toile, 73 cm x 92 cm, Édimbourg, Galerie nationale d'Écosse. **329**

FIGURE 9 : « Antígona », sous la direction de Franco Palmieri, produite en 2004 par El Círculo de Tiza de Madrid en co-production avec Elsinor Teatro Stabile di Innovazione de Milan, https://www.youtube.com/watch?v=-ZT_j0rzcJ8etfeature=em-share_video_user **336**

FIGURE 10 : « Antígona », sous la direction de Franco Palmieri, produite en 2004 par El Círculo de Tiza de Madrid en co-production avec Elsinor Teatro Stabile di Innovazione de Milan, https://www.youtube.com/watch?v=-ZT_j0rzcJ8etfeature=em-share_video_user **254**

FIGURE 11 : Adaptation et mise en scène de Juan Hurtado y Ángel Fernández Espartero. La scénographie et la chorégraphie ont été assurées par Maggie Hernández. Des extraits se trouvent sur : https://www.youtube.com/watch?v=rTm020Qk370 .....**254**

FIGURE 12 : Adaptation et mise en scène de « La tumba de Antígona », Juan Hurtado y Ángel Fernández Espartero. La scénographie et la chorégraphie ont été assurées par Maggie Hernández.https://www.youtube.com/watch?v=rTm020Qk370..... **255**

FIGURE 13 : Adaptation et mise en scène de Juan Hurtado y Ángel Fernández Espartero. La scénographie et la chorégraphie ont été assurées par Maggie Hernández. https://www.youtube.com/watch?v=rTm020Qk370 ..... **250**

FIGURE 14 : Charlotte Farcet dans le rôle d'Antigone de Sophocle, mise en scène par Wajdi Mouawad, Avignon, 2011..... **311**

DELIRIO DE ANTÍGONA (María Zambrano)	DELIRE D'ANTIGONE (María Zambrano)
A mi hermana Araceli	*A ma soeur Araceli*
Prólogo	Prologue
§1 Antígona, la doncella que muere por rendir a su hermano las honras debidas a los muertos, fue condenada, como es sabido, a ser enterrada viva. Entró en la muerte viva e intacta. Desde niña, según Sófocles nos cuenta en Edipo en Colonna, acompañó a su padre ciego; después vivió con sus hermanos en el palacio real de Tebas, bien poco tiempo, hasta que llegó la fatal querella entre los dos hermanos Eteócles y Polinices. Prometida a su primo Hemon, hijo del tirano que había de condenarla a tan cruel fin, apenas tuvo tiempo de saber que existía, de verse y ser vista. Símbolo perfecto de la virginidad que ni siquiera ha reparado en sí misma. Misterio de la virginidad en toda la plenitud; y por ello, de la conciencia en estado virginal. La conciencia virgen alumbra y se dirige a lo que no es ella misma, a lo que no es tampoco el sujeto a quien pertenece. Raro momento de perfección humana, pues el hombre sale de su sueño para entrar a la conciencia a través de una falta, de un crimen. Conciencia es despertar del ensueño de la vida; pues vivir debe ser originalmente permanecer hundido en el sueño sin saber alguno acerca de las diferencias entre las cosas; diferencia que se da sobre la primera, aquella abismal entre nosotros y la realidad que nos rodea.	§ 1 Antigone, la pucelle[1] qui meurt pour rendre à son frère les honneurs dus aux morts fut condamnée, comme on le sait, à être enterrée vivante. Elle se dirigea vers la mort vivante et intacte. Depuis toute petite, selon ce que Sophocle nous raconte dans Œdipe à Colone, elle accompagna son père aveugle ; ensuite elle vécut avec ses frères dans le palais royal de Thèbes, bien peu de temps, jusqu'à ce qu'arriva la querelle fatale[2] entre les deux frères Etéocle et Polynice. Promise à son cousin Hémon, fils du tyran qui devait la condamner à une si cruelle fin, à peine eût-elle[3] le temps de savoir qu'elle existait, de se voir et d'être vue. Symbole parfait de la virginité qui ne s'est même pas aperçue d'elle-même. Mystère de la virginité dans toute sa plénitude ; et pour cela, de la conscience dans son état virginal. La conscience vierge éclaire et se dirige[4] vers ce qui n'est pas elle-même, vers ce qui n'est pas non plus le sujet à qui elle appartient. Rare moment de perfection humaine, car l'homme sort de son rêve[5] pour entrer dans la conscience au travers d'une faute, d'un crime. [La] conscience, c'est se réveiller de l'illusion de la vie ; puisque vivre [ça] doit être de rester originairement enfoui dans l'illusion [sans rien connaître] de la différence entre les choses; différence qui se greffe sur la première, celle abyssale entre nous et la réalité qui nous entoure.

[1] Bien que nous ayons hésité à traduire *doncella* par *vierge* qui nous semble en français moins connoté négativement, nous avons finalement opté pour *pucelle* en référence à Jeanne d'Arc avec laquelle Zambrano compare Antigone à plusieurs reprises dans le texte et qui est qualifiée de *Doncella de Orléans*, soit l'équivalent de l'expression française, la *Pucelle d'Orléans*.

[2] Comme en français, la plupart des adjectifs espagnols peuvent être antéposés ou postposés. Dans le cas présent, l'antéposition de *fatal* répond sans doute à un critère rythmique en même temps qu'il souligne "l'affectivité dont il est chargé" (Bedel, *Grammaire de l'espagnol moderne*, 37). Nous avons toutefois écarté l'antéposition en français qui accentuait trop selon nous le caractère figé, entendu, de l'expression (aux dépens de l'effet d'affectivité) et donnait un effet "racinien".

[3] Le français exige l'inversion du sujet et du verbe (une question qui ne se pose pas en espagnol où l'expression du sujet reste facultative). Le résultat dans la traduction s'avère un peu figé alors que dans le texte espagnol, c'est une fois encore l'affectivité qui ressort, surtout si on le met en relation avec l'expression *tan cruel fin* qui précède.

[4] *Dirigirse* possède le double sens de *se diriger vers* et *s'adresser à*. Ce passage est bien sûr à lire en lien avec l'allégorie de la Caverne qu'on trouve dans le Livre VII de *la République* de Platon.

[5] Le terme *sueño* possède le double sens de *rêve* et de *sommeil* (de même que ses composés présents dans le texte comme *ensueño* qui se traduit aussi par *illusion*).

§2 Y una vez que los humanos despiertan de su ensueño a la conciencia, inmediatamente vuelven la luz que ella arroja sobre sí mismos, caen en la cuenta de sí y lo que nombramos yo toma cuerpo y lo que es peor, peso. Y así, nuestro propio ser viene a inferirse en la luz, destello de la luz original que es la conciencia. Y se pierde la conciencia pura, original. La Filosofía ha hecho siempre el máximo esfuerzo para devolvernos a la luz original a través de una larga historia, ahondando la conciencia o bien devolviéndola, reintegrándola a su punto de origen, a lo divino.	§2 Et une fois que les humains s'éveillent de leur sommeil à la conscience, immédiatement ils retournent, la lumière qu'elle, elle jette[6] sur eux-mêmes, ils prennent connaissance d'eux-mêmes et, ce que nous appelons [«]je[»] prend corps et ce qui est pire, poids. Et ainsi, notre propre être peut se révéler/s'inférer/se déduire[7] dans la lumière, éclat de la lumière originale qui est la conscience. Alors se perd la conscience pure, originale. La Philosophie a toujours fait le plus grand effort pour nous rendre à la lumière originale à travers une longue histoire, approfondissant la conscience ou bien la rendant, la réintégrant à son point d'origine, le divin.
§3 Pero, he aquí a una muchacha, Antígona, que no tuvo tiempo de detenerse en sí misma; despertada de un sueño de niña por el horror del crimen paterno, entró en la plenitud de la conciencia. Pero nunca la volvió sobre sí. Por eso el conflicto trágico la encontró virgen, y su virginidad de mujer se adecuaba perfectamente con su conciencia lúcida. Vida y conciencia inocentes, intactas. Y así, hubo de bajar entre los muertos, viva. El terrible castigo le era también adecuado; sólo el fuego que consume podía haberlo suplantado, consumiéndola como a otra doncella perfecta : Juana de Arco. Para la perfecta virginidad del alma y la conciencia, sólo tienen los hombres preparados una celda donde se consume lentamente o una hoguera, fuego que se lleve para sí lo que en realidad le pertenece.	§3 Mais, j'ai ici une jeune fille, Antigone qui n'a pas eu le temps de s'attarder sur elle-même; réveillée d'un sommeil d'enfant par l'horreur du crime paternel, elle entra dans la plénitude de la conscience. Mais jamais elle ne la retourna sur elle-même. Pour cela le conflit tragique la trouva vierge, et sa virginité de femme correspondait parfaitement à sa conscience lucide. Vie et conscience innocentes, intactes. Et ainsi, elle dut descendre entre les morts, vivante. Le terrible châtiment était aussi approprié pour elle ; seul le feu qui consume aurait pu le supplanter, en la consumant comme une autre pucelle parfaite : Jeanne d'Arc. Pour la parfaite virginité de l'âme et de la conscience, seuls les hommes préparés possèdent une cellule où elle se consume lentement ou un bûcher. [Ce] feu emporte ce qui en réalité lui appartient.
§4 Antígona, según nos cuenta Sófocles, se ahorcó en su cámara mortuoria. Por mucho que nos atemorice el respeto al autor de su poética existencia; parece imposible aceptar tal fin. No; Antígona, la piadosa, nada sabía de sí misma, ni siquiera que podía matarse; esta rápida acción le era extraña y antes de llegar a ella -en el supuesto de que fuera su adecuado final- tenía que entrar en una larga galería de gemidos y ser presa de innumerables delirios; su alma tenía que revelarse y aun rebelarse. Su vida no vivida había de despertar. Ella tuvo que vivir en delirio lo que no vivió en el tiempo que nos está concedido a los	§4 Antigone, selon ce que nous raconte Sophocle, se pendit dans sa chambre mortuaire. Malgré la crainte que nous inspire le respect porté à l'auteur de sa existence poétique ; il paraît impossible d'accepter une telle fin. Non ; Antigone, la pieuse, ne savait rien d'elle-même, ni même qu'elle pouvait se tuer ; cette action rapide lui était étrangère et avant d'en arriver là - à supposer que cette mort lui fut adéquate- elle devait entrer dans une large galerie de gémissements et [elle devait] être prise d'innombrables délires ; son âme devait se révéler et aussi se rebeller[8]. Sa vie non vécue devait se réveiller. Elle, elle dut vivre en délire ce qu'elle ne vécut pas dans le temps qui nous est concédé à nous autres

[6] *Arrojar* possède une connotation de violence, il s'agit de *arrojar piedras o vasuras* (*lancer des pierres, jeter des déchets*) et même de *cracher sur* ou de *chasser quelqu'un*, lorsque cela s'applique à une personne.

[7] *Inferirse* possède à la fois le sens de *se blesser* et d'*inférer,* c'est à dire de *déduire*. Deux sens qui revêtent une importante particulière dans ce contexte d'énonciation ; le premier si l'on songe à *l'Allégorie de la caverne* avec laquelle il dialogue, le second si l'on prend en compte la dimension heuristique et épistémologique de ce texte. Toutefois, le verbe espagnol *inferir* est de type intransitif. La formule atypique *inferirse*, correspond à une expression française du type "s'auto-déduire", "s'auto-inférer", ou "s'inférer" avec l'idée en filigrane qu'il s'agit d'un processus douloureux ou du moins désagréable.

[8] Le parallélisme phonétique entre *reverlarse* et *rebelarse* est encore plus saillant en espagnol.

mortales. Le fue quitado su tiempo entre los vivos dejándoselo -ironía de la condena- entre las sombras. Su ser de doncella perteneció, desde el instante en que se decidió a prestar al cadáver de su hermano las honras debidas, al reino de la sombra. Pero hay más. Toda doncella perfecta ha de bajar al infierno; pues el infierno que parece estar en el fondo del alma humana, y aun más allá, en el secreto reino de los muertos, las reclama; como si los infiernos, los profundos de la tierra y de las almas, tuvieran necesidad de su pureza y como si la misma pureza tuviera que lograr su libertad sólo después de haber sufrido las consecuencias del crimen que le es extraño.	mortels. On lui ôta son temps parmi les vivants en le lui rendant -ironie de la condamnation- parmi les ombres. Son être de pucelle appartint, depuis l'instant où elle se décida à accorder au cadavre de son frère les honneurs dus, au royaume de l'ombre. Mais il y a plus. Toute pucelle parfaite doit descendre à l'enfer; car l'enfer qui paraît être au fond de l'âme humaine, et encore plus loin, dans le secret royaume des morts, les réclame ; comme si les enfers, les tréfonds[9] de la terre et des âmes, nécessitaient leur pureté et comme si la même pureté devait remporter sa liberté seulement après avoir souffert les conséquences du crime qui lui est étranger.
§5 ¿Y como podría haberse dado la muerte Antígona, la inocente, la niña arrojada viva a los muertos, sin pasar por el infierno? Sófocles, al hacerla morir violentamente, la sustrae a su destino : la inmortalidad. Pues sólo la pureza que ha atravesado el infierno puede ser inmortal. Perséfona, la hija de Demeter, imagen de la primavera, es raptada por el Dios de las entrañas, por el Dios del fuego y de allí surge para alegrar la tierra. Es inadmisible aceptar que Antígona pertenezca a esta estirpe de heroínas primaverales, raptadas por los muertos, por los infiernos; de donde resurgen una y otra vez? Pero Antígona es algo más : es la primavera de la conciencia humana, la pureza de la conciencia y por eso resurgirá una y otra vez de su sepulcro para alumbrar el mundo. Y reaparecerá siempre en forma de muchacha que no ha tenido tiempo de pensar en sí misma, cegada por el amor sin mancha; es decir, por la Piedad. Y es la esencia del misterio de esta perfecta virginidad, que en ella son la misma e idéntica cosa, conciencia y piedad, pues que la conciencia no discierne indebidamente y sólo entonces de lo que es más que justo, de lo justo según lógica divina.	§5 Et comment aurait-elle pu se donner la mort, Antigone, l'innocente, la petite fille jetée vivante aux morts, sans passer par l'enfer ? Sophocle, en la faisant mourir violemment, la soustrait à son destin : l'immortalité. Car seule la pureté qui a traversé l'enfer peut être immortelle. Perséphone, la fille de Déméter, image du printemps est enlevée par le Dieu des entrailles, par le Dieu du feu et de là elle surgit pour attiser[10] la terre. Est-ce inadmissible d'accepter qu'Antigone appartienne à cette souche d'héroïnes printanières, enlevées par les morts, par les enfers, d'où elles ressurgissent à maintes reprises? Mais Antigone est quelque chose de plus : c'est le printemps de la conscience humaine, la pureté de la conscience et c'est pour cela qu'elle ressurgira à maintes reprises de son sépulcre pour éclairer[11] le monde. Et elle réapparaîtra toujours sous forme d'une jeune fille qui n'a pas eu le temps de penser à elle-même, aveuglée par l'amour sans tache ; c'est à dire, par la Piété. Et c'est l'essence du mystère de cette parfaite virginité, qui en elle sont la même et identique chose, conscience et piété, puisque la conscience ne [les] discerne pas abusivement mais uniquement de ce qui est plus que juste, du juste selon la logique divine.
§6 ¿Y cómo podría ella, Antígona -la que no tuvo tiempo de descubrirse, ni de ser descubierta-, ejecutar esa acción, la más violenta de todas, de darse muerte ahorcándose? Hubo de entregarse a su delirio, hubo de dejar que brotara en ella la	§6 Et comment pourrait-elle elle, Antigone -celle qui n'a pas eu le temps de se découvrir, ni d'être découverte-, exécuter cette action, la plus violente de toutes, de se donner la mort en se pendant? Elle dut se livrer à son délire, elle dut laisser jaillir en elle la même pureté que

[9] Dans la tradition poétique, cet adjectif substantivé (préféré au terme plus commun de *profundidades* - profondeurs) est utilisé pour désigner *l'enfer*.

[10] C'est l'idée d'activité, de processus qui est mise de l'avant La proximité du terme *fuego* permet de traduire en insistant sur cette idée d'*attiser, aviver*.

[11] *Alumbrar*, cette idée de lumière (et indirectement de création puisqu'*alumbrar* utilisé intransitivement peut vouloir dire *accoucher*) peut être mise en relation avec la traduction donné d'*alegrar*, aussi utilisé dans le texte.

misma pureza que su grito contra Creón, el grito de su vida no vivida; el grito de su amor de mujer que, dormido en su pecho, llevaba vida latente, ello no pudo estrangular su vida latente que clamaba por ser vivida; pues hubiese traicionado su condición piadosa y virginal. Y se hubiera sustraído a su castigo. Como Sócrates, otra víctima de la conciencia y la piedad, hubo de apurar íntegramente su condena; que era expiar enterrada, entregada a la tierra antes de morir, porque ella lo había elegido así.	son cri contre Créon, le cri de sa vie non vécue ; le cri de son amour de femme, qui, endormi dans sa poitrine, portait une vie latente ; cela ne put étrangler sa vie latente qui implorait pour être vécue ; puisqu'elle aurait trahi sa condition pieuse et virginale. Et elle se serait soustraite à son châtiment. Comme Socrate, autre victime de la conscience et de la piété, elle dut purger entièrement sa condamnation ; qui était d'expier enterrée, livrée à la terre avant de mourir, parce qu'elle l'avait choisi ainsi.
§7 No sabemos cuanto tiempo permaneció Antígona delirando entre las cuatro paredes de su tumba. Tampoco es necesario. El tiempo del delirio no se cuenta por los minutos de las clepsidras. Y todo sacrificio trae una alteración en el tiempo, alteración que es profundización, apertura de abismos temporales en los que tiene lugar la consunción de aquellos acontecimientos que en las vidas normales llevan decenas de años.	§7 Nous ne savons pas combien de temps Antigone demeura délirante entre les quatre murs de sa tombe. Ce n'est pas non plus nécessaire. Le temps du délire ne se compte pas grâce aux minutes de la clepsydre[12]. Et tout sacrifice apporte une altération dans le temps, altération qui est approfondissement[13], ouverture des abîmes temporels dans lesquels a lieu la consomption de ces événements qui dans les vies normales durent des dizaines d'années.
§8 León Bloy, en "La Femme Pouvre", dice de su protagonista que tenía la virtud de acelerar el tiempo, haciendo que aquellos acontecimientos que necesitan toda una vida para desarrollarse lo hicieran en algunos días : Mas esa muchacha protagonista de la mujer pobre (de la mujer desposeída de todo para ser humanamente la esposa del Espíritu Santo) pertenecía a la especie "Antígona". Se la podía reconocer en ese signo: acelerar el tiempo. Y así, es perfectamente coherente que Antígona en su cámara mortuoria recorriera en su delirio toda su posible vida. Pero, no era su vida la cuestión, coma nunca lo es en estas doncellas venidas al mundo para desatar un nudo terrible. En su delirio, ocupará un pequeño lugar su posible vida, su vida latente; lo esencial era la reconciliación de la atormentada familia, la pacificación final y el agotamiento del destino de Edipo y de Yocasta y de sus hijos. Ella había venido a eso : a desatar el nudo del incesto de sus padres y por ello, no pudo seguir hacia el porvenir casándose con su novio Hemon, que tampoco debió vivir, pues solamente era el novio de Antígona y nada más. Toda vida individual, propia, le estaba sustraída a la	§8 Léon Bloy, dans « La Femme Pauvre », dit de sa protagoniste quelle avait le pouvoir d'accélérer le temps, faisant que certains événements qui nécessitent toute une vie pour se développer se déroulaient en quelques jours : « Mais cette jeune femme protagoniste de la femme pauvre (de la femme dépossédée de tout pour être humainement l'épouse de l'Esprit Saint) appartenait à l'espèce "Antigone". On pouvait la reconnaître à ce signe : accélérer le temps. Et ainsi, c'est parfaitement cohérent qu'Antigone dans sa chambre mortuaire parcourait dans son délire toute sa possible vie. Mais, ce n'était pas sa vie qui était là en question, comme ce n'est jamais le cas chez ces pucelles venues au monde pour défaire un noeud terrible. Dans son délire, sa possible vie occupera une petite place, sa vie latente ; l'essentiel était la réconciliation de la tourmentée famille [14] , la pacification finale et l'épuisement du destin d'Œdipe et de Jocaste et de leurs fils. Elle, elle devait [par]venir à cela : défaire le nœud de l'inceste de ses parents et pour cela, elle ne pouvait poursuivre son avenir et se marier avec son fiancé Hémon, qui ne devait pas non plus vivre, car il était seulement le fiancé d'Antigone et rien de plus. Toute vie individuelle propre, lui était soustraite à celle qui n'eut

[12] Bien qu'au pluriel en espagnol, nous l'avons traduit au singulier en français car cette formule nous paraît mieux conserver le caractère poétique de l'expression.

[13] *Profundización* semble un mot rare. Il ne correspond pas tout à fait au terme français *approfondissement*, (traduit lui par *ahondamiento). Profundizar* possède une connotation plus conceptuelle. Il s'apparente même à la figure de la *paronomase* (seule une lettre change entre les deux termes, ce qui permet de les mettre intimement en parallèle).

[14] Même remarque que dans la note 2.

que no tuvo tiempo de pensar en sí misma.

§9
Ella no había venido a "vivir su vida", sino a ofrecerla sellada en su vaso [...]; Sólo el común de los mortales ha venido a vivir sus respectivas vidas individuales y por ello hacen proyectos, recortan su propia sombra y la arrojan sobre la luz de la conciencia, sobre la vida ordinaria. Y los proyectos y planes se entrecruzan y chocan y forman eso que se llama "la realidad", "las cosas como son" y hasta llegar a confundirse con las leyes. Pero los elegidos con la niña Antígona no viven, no tienen proyectos, ni planes, no deciden acerca de sí mismos, porque su vida es solamente la esencia encerrada en el vaso, que, intacta, va a derramarse para que los demás se alimenten y vivifiquen, y se transforman en claridad y su voz inextinguible. Llegan a confundirse con un elemento y su historia forma parte de la Historia, de la formación del mundo, de la Historia que queda del drama por el cual la naturaleza y el hombre van naciendo entre angustia y horrores. No; niña Antígona no vino a “vivir su vida".

§10
Y allá en el infierno de su alma encerrada, en el lugar donde sólo entran los muertos, en la obscuridad sagrada de un sepulcro a salvo de las miradas de los hombres, oculta a la luz, cumplió su destino, para el cual la vida no tenía lugar. Pero tampoco la muerte, porque tales cosas, tales sagrados designios, han de cumplirse en un reino que no es el de la vida ni el de la muerte; el reino, el lugar de los sacrificios, antes los cuales los mortales han de cubrirse la cara para no ver. ¡Todo sacrificio tiene un momento, el que el cumplimiento exige que la vida se detenga y los ojos no miren, que la conciencia se calle y que hasta los mismos cielos se suspendan!

§11
Si Antígona hubiera vivido "su vida" ¿cómo hubiese podido desatar el terrible nudo, verificar la reconciliación? No se trata de expiar lo que ya Edipo había expiado, sino de agotarlo. Por eso ella fue pasiva; su acción era la de hermanar, la de igualar, la de mediar entre los hermanos, y más allá del círculo familiar, entre la vida y la muerte. Heroína, semidiosa de la conciencia virginal tuvo que apurar el saber de los más hondos secretos de la vida, padecer el peso de las leyes, de la justicia para ofrecernos permanentemente la pureza de la conciencia no manchada, no obscurecida por ninguna sombra de "preocupación" o "proyecto" de vida individual. Claridad que ilumina los abismos

pas le temps de penser à elle-même.

§9
Elle, elle n’en était pas parvenue à « vivre sa vie », mais à l’offrir scellée dans son vase [...]. Seul le commun des mortels doit vivre sa vie individuelle respective et pour cela fait des projets [.] Il réduit la part d’ombre et la lance sur la lumière de la conscience, sur la vie ordinaire. Et les projets et les plans s’entremêlent et s’entrechoquent et forment ce qu’on appelle « la réalité », « les choses comme elles sont », jusqu’à se confondre avec les lois. Mais les élus comme la petite fille Antigone ne vivent pas, n’ont pas de projets, ni de plans, ils ne décident pas à propos d’eux-mêmes, parce que leur vie est seulement l’essence enfermée dans le vase, qui, intacte, va se répandre pour que les autres s’y alimentent et s'y vivifient, et se transforment en clarté et en voix intangible. [Les élus] arrivent à se confondre avec un élément et leur histoire fait partie de l’Histoire, de la formation du monde, de l’Histoire qu’il reste du drame à travers lequel la nature et l’homme vont naître entre angoisse et horreurs. Non ; petite Antigone n’est pas parvenue à "vivre sa vie".

§10
Et là-bas dans l’enfer de son âme enfermée, dans le lieu où seuls entrent les morts, dans l’obscurité sacrée d’un sépulcre à l’abri des regards des hommes, elle cache la lumière, elle accomplit son destin, pour lequel la vie n’a pas de lieu. Mais pas même la mort [n’a de lieu pour cela], parce que de telles choses, de tels desseins sacrés doivent s’accomplir dans un royaume qui n’est pas celui de la vie, ni celui de la mort ; le royaume, le lieu des sacrifices, devant lequel les mortels doivent se couvrir le visage pour ne pas voir. Tout sacrifice a un moment, lors duquel l’accomplissement exige que la vie s’arrête et que les yeux ne regardent pas, que la conscience se taise, que les cieux eux-mêmes se suspendent !

§11
Si Antigone avait vécu « sa vie », comment aurait-elle pu défaire le terrible nœud, effectuer la réconciliation ? Il ne s’agit pas d’expier ce qu’Œdipe a déjà expié, mais de l’épuiser. Pour cela, elle fut passive ; son action était celle de jumeler, de rendre égal, de servir d’intermédiaire entre ses frères, et au-delà du cercle familial, [de servir d’intermédiaire] entre la vie et la mort. Héroïne, demi-déesse de la conscience virginale elle dut porter à son terme le savoir des plus profonds secrets de la vie, souffrir le poids des lois, de la justice pour nous offrir de manière permanente la pureté de la conscience non tachée, non obscurcie par aucune ombre de « préoccupation » ou de « projet » de vie individuelle. Clarté qui illumine les abîmes ultimes, flamme qui jamais ne revint sur elle-même sinon pour consumer le

últimos, llama que nunca se volvió sobre sí sino para consumir el leve cuerpo, por eso ardió lenta sin arrebato. Luz alada que desde la sombra asoma, claridad nacida desde el pálido verdor de la primavera, entre la verde pelusa una flor azulada, una roja, amoratada amapola que los hombres no deben rozar; gritos incontenibles del delirio. Pues sobre la Tierra, la primavera es un delirio de esperanza y en el mundo humano la conciencia, al nacer en su inexorable claridad, es también un delirio de esperanzada justicia.

corps léger. Pour cette raison, elle brûla, lente, sans transport[15]. Lumière ailée qui depuis l'ombre apparaît, clarté née depuis la pâle verdeur du printemps. Entre la verte pelouse [il y a] une fleur bleutée, une rouge, coquelicot violacé que les hommes ne doivent pas frôler ; cris irrépressibles du délire. Car sur la Terre, le printemps est un délire d'espérance. Dans le monde humain la conscience à naître dans son inexorable clarté, est aussi un délire de justice porteuse d'espoir.

§12

Y así, Antígona se irá transformando; era como una azulada flor, de ese azul puro, dulce y violento, de la virginidad creadora. Encerrada, enloquecida se destiñe hasta llegar al último fondo de ser sediento e insatisfecho; pasa por el rencor y se convierte en una ortiga gris y áspera; no tiene sino la sed imposible ya de satisfacer. Pero su vida ya retirada de su cuerpo, se concentrará en su espíritu y arde; Antígona no se libra del suplicio del fuego, el propio del espíritu que se alimenta de sí mismo, sumido en la soledad y en abandono. Entonces increpará a sus Dioses, transformada ya en "zarza ardiente", símbolo del espíritu creador. Frente a ellos, arde y los increpa y los descubre; descubre más que su falacia, su terrible limitación, la de ser formas. Los Dioses griegos tienen toda la belleza y limitación de ser una forma; su belleza es falacia, o más su superficialidad frente a la hondura del destino y del sufrimiento que los mortales habían de apurar solos sin su socorro, ni su comprensión. Pues ellos, formas gloriosas, no trascendían. Era lo contrario del hombre, criatura trascendente, no encerrada aunque aprisionada en su forma. Los Dioses están fijos en sus formas y de ellas no pueden salir; los Dioses griegos son por esencia lo menos capaz de trascender.

§12

Et ainsi, Antigone ira, se transformant; elle était comme une fleur bleutée, de ce bleu pur, doux et violent, de la virginité créatrice. Enfermée, affolée, elle se destine jusqu'au plus profond de son être assoiffé et insatisfait ; elle passe par la rancune et se convertit en une ortie grise et âpre ; elle n'a rien sinon la soif déjà impossible à satisfaire. Mais sa vie déjà retirée de son corps, se concentrera sur son esprit et brûle; Antigone ne se soustrait pas au supplice du feu, propre à l'esprit qui se nourrit de lui-même, soumis à la solitude et à l'abandon. Elle admonestera alors ses Dieux, transformée déjà en « buisson ardent »[16], symbole de l'esprit créateur. Face à eux, elle brûle et les admoneste et les découvre ; elle découvre, plus que leur caractère factice, leur terrible limitation, celle d'être formes. Les Dieux grecs possèdent toute la beauté et la limitation d'être une forme ; leur beauté est trompeuse, ou pire leur superficialité face à la profondeur du destin et de la souffrance que les mortels doivent épurer seuls sans leur secours, ni leur compréhension. Car eux, formes glorieuses, ne transcendaient pas. C'était le contraire de l'homme, créature transcendante, non enfermée bien qu'emprisonnée dans sa forme. Les Dieux sont figés dans leurs formes et ils ne peuvent pas sortir de celles-ci ; les Dieux grecs sont par essence les moins capables de transcender.

§13

Y así, todos los personajes poéticos o reales como Antígona y Sócrates, que trascendieron, se encontraron solos y ejecutaron una acción en la que no habían pensado : desenmascarar a sus Dioses.

§13

Et ainsi, tous les personnages poétiques ou réels comme Antigone et Socrate, qui transcendèrent, se retrouvèrent seuls et exécutèrent une action à laquelle il n'avaient pas pensé : démasquer leurs dieux.

§14

Antígona, conciencia virginal sacrificada, llega a ser espíritu en su soledad separada de los muertos y de los vivos. Pues ¿qué otra es la acción de lo que se ha llamado espíritu, sino andar desprendida de los Dioses, sin sede y más allá de la vida? Todo aquel que se deja

§14

Antigone, conscience virginale sacrifiée, parvient à être esprit dans sa solitude séparée des morts et des vivants. Car qu'est ce d'autre que l'action de ce qu'on a appelé esprit, sinon de marcher détachée des Dieux, sans siège et au-delà de la vie? Toute personne qui se laisse

[15] Le terme, que l'on pourrait aussi traduire par *emportement* est en lien avec la mystique.

[16] Littéralement une "ronce brûlante", il s'agit bien de l'expression biblique.

tomar por el espíritu se desprende y desgaja, y entra en la más completa soledad. Antígona por su atrevimiento, traspuso los límites de las leyes, y de los mandatos de los Dioses, de la Justicia y de la Piedad manifestada. Y vino a caer bajo el reino del Dios desconocido. Fue su víctima y su servidora.

§15
Trascendió a sus Dioses y murió en el abandono de no haber conocido a su Dios, al que realmente servía. Es la esencia última de su tragedia. Y por ello fundará una especie, la de las santas niñas o adolescentes, las que han atravesado el mundo con la espada intacta de una piedad sin conmiseración. Se precipitan lúcidas, sin pensar en su muerte; aceleran el tiempo, deslumbran, analfabetas, con la justeza de sus contestaciones - pues siempre son sometidas al suplicio de un interrogatorio, en el que sin proponérselo, toman el papel de jueces. Antígona constituye una especie cuyas formas y figuras serán reconocibles siempre por este don : la simplicidad, pues en ella piedad y justicia, conciencia e inocencia son idénticas. Los hombres tendrán siempre una celda o una hoguera preparadas para ellas y más bien ambas cosas, pues cárcel y hoguera van juntos.

§16
Y nunca saldrán a plena luz; aun mandando ejércitos como Juana, algo las mantendrá aisladas, secretas. Y después lloran porque son las primaveras aprisionadas, la pureza raptada, limitada en su acción, más no en su vida.

§17
Y entre todas, Antígona gime, la enterrada viva. No podemos dejar de oírla entre las rendijas de su tumba. Sigue delirando, esperanzada justicia sin venganza, claridad inexorable, conciencia virgen, siempre en vela. No podemos dejar de oírla, porque la tumba de Antígona es nuestra propia conciencia obscurecida. Antígona está enterrada viva en nosotros, en cada uno de nosotros.

DELIRIO PRIMERO

§1
Nacida para el Amor me ha devorado la Piedad, y qué hacer con estas entrañas que gimen y siento por primera vez, cuando ya no es tiempo. ¿Por qué tú no la despertaste y como todos los hombres - ahora lo veo- esperan que la muchacha muera para poseer solamente su cuerpo sin vida? ¿Por qué tenéis tanto miedo de despertar a la que sólo es larva, a la que está encerrada en sí misma, dormida en el capullo como el gusano de seda?

prendre par l'esprit se détache et entre dans la plus complète solitude. Antigone par sa hardiesse déplaça les limites des lois et des ordres des Dieux, de la Justice et la Piété manifestée. Et elle vint à tomber sous le règne du Dieu inconnu. Elle fut sa victime et sa servante.

§15
Elle transcenda ses Dieux et mourut dans l'abandon de ne pas avoir connu son Dieu, celui qu'elle servait en réalité. C'est l'essence ultime de sa tragédie. Et pour cela elle fondera une espèce, celle des saintes petites filles ou adolescentes, celles qui ont traversé le monde avec l'épée intacte d'une piété sans commisération. Elles se précipitent lucides, sans penser à leur mort ; elles accélèrent le temps, éblouissent, analphabètes, par la justesse de leurs contestations - car toujours elles sont soumises au supplice d'un interrogatoire dans lequel sans se proposer de le faire, elles prennent le rôle des juges. Antigone constitue une espèce dont les formes et les figures seront toujours reconnaissables par ce don : la simplicité, car en elle piété et justice, conscience et innocence sont identiques. Les hommes auront toujours une cellule ou un bûcher préparés pour elles ou plutôt les deux choses, car prison et bûcher vont ensemble.

§16
Et jamais elles ne sortiront en pleine lumière ; même commandant des armées comme Jeanne, quelque chose les maintiendra isolées, secrètes. Et ensuite elles pleurent parce qu'elles sont le printemps emprisonné, la pureté enlevée, limitée dans leur action, déjà plus dans leur vie.

§17
Et entre toutes, Antigone, gémit, l'enterrée vive. Nous ne pouvons cesser de l'entendre à travers les fentes de sa tombe. Elle continue de délirer, justice porteuse d'espoir sans vengeance, clarté inexorable, conscience vierge, toujours éveillée. Nous ne pouvons cesser de l'entendre, parce que la tombe d'Antigone est notre propre conscience obscurcie. Antigone est enterrée vive en nous, en chacun de nous.

DELIRE PREMIER

§1
Née pour l'Amour, j'ai été dévorée par la Piété, et que faire de ses entrailles qui gémissent et que je sens pour la première fois, alors qu'il n'est plus temps ? Pourquoi toi, ne la réveillas-tu pas et [pourquoi fis-tu] comme tous les hommes -maintenant je le vois-, [qui] espèrent que la jeune fille meure pour posséder seulement son corps sans vie ? Pourquoi avez-vous si peur de réveiller celle qui n'est que larve, celle qui est enfermée en elle-même, endormie dans le cocon comme le vers à soie ?

¿Acaso tembláis ante sus futuras alas? No estáis hechos para poseer una mariposa y seguirla. Pero yo era, soy ahora la mariposa que no quiere arrancarse de su mortaja y partir hacia el aire, hacia la libertad; pues no puede afrontar la libertad quien no ha gozado del amor, quien no ha sentido su cuerpo crecer y redondearse, como esas pocas mujeres que los escultores de Atenas han moldeado, de vientre combado no vencido, de curvas leves, de cuerpo glorioso en plenitud del amor... Mis alas que ya las siento, qué débiles son, pálidas, marchitas, ya antes de nacer, cómo palpitan al nacer de la palidez de mi cuerpo como él, sin brillo ni gloria. Y tú, como un insecto rubio me aguardabas a la caída de la tarde; el sol a punto de ser tragado por la tierra; me aguardabas para encenderme una luz rubia, dorada que yo tomaba por su reflejo. ¿Por que eras tan rubio? ¿Por qué te envolvías en tu halo sin llegar a mí? Siempre pasaste por las cosas sin mancharlas ; lo recuerdo bien : te veo rozar apenas el vaso sagrado en los sacrificios, derramar la sangre del carnero sujetándole por los cuernos en el rito de virilidad cumplido a pesar de ti mismo, sentía sobre mi piel, tus dedos cuando cortabas la rosa para ofrecérmela y nunca te atreviste a cortar el rama de la adelfa porque en su dulzura había un veneno espeso y en su cáliz, un secreto que nunca te atreviste -rubia abeja macho- a desflorar. Porque es la abeja obrera y afanosa la que entra en el cáliz de la flor para arrancarle su dulzura, como por oficio. Y tú, que tenías la pasión, como tal compañero de la reina rubia te retiraste siempre con toda dulzura secreta y preferías verme tan sólo, contemplar desde afuera el temblor de su pecho, cuando, te acercabas a mí, envuelto en tu luz dorada ¿Acaso querías ser visto, pálido reflejo de un rey, pálido príncipe de niebla dorada, húmedo siempre y helado, llama sin fuego, reflejo, reflejo siempre. Nunca supe el color de tus ojos; nunca me atrevería a mirarlos; temía ser descifrada por ellos y bajaba los míos siempre cuando juntos caminábamos en la tarde entre los olivos y veía la tierra roja, roja y amoratada, y en silencio recogiendo la respiración, la mariposa de mi aliento, esperaba, ofreciendo mi nuca, el único secreto que una doncella puede ofrecer… sólo una vez sentí en su centro tu mirada como un cuchillo fino, un cuchillito de oro deslizándose por el canal de mi espalda, recuerdo que me adelanté en dos pasos y la curva de mi nuca se hizo blanca, y cobró tanta forma; sí, yo la vi, como la de esas mujeres de la estatuas. Mi sangre descendió y fui también una flor y un cordero como esos que os entregan coronados de rosas y una guirnalda comenzó acariciar mi cuello resbalando como una serpiente de agua sobre mi pecho; me

Peut-être tremblez-vous devant ses futures ailes ? Vous n'êtes pas faits pour posséder un papillon et le suivre. Mais moi j'étais, je suis le papillon qui ne veut pas s'arracher à son linceul et partir vers les airs, vers la liberté ; car ne peut affronter la liberté celui qui n'a pas joui de l'amour, qui n'a pas senti son corps croître et s'arrondir, comme ces femmes peu nombreuses que les sculpteurs d'Athènes ont modelé, le ventre courbé non vaincu, les courbes légères, le corps glorieux dans la plénitude de l'amour… Mes ailes que je sens déjà, qu'elles sont faibles, pâles, fanées, déjà avant de naître, comme elles palpitent naissant de la pâleur de mon corps comme lui, sans éclat ni gloire. Et toi, comme un insecte blond tu m'attendais à la tombée de l'après-midi ; le soleil, sur le point d'être avalé par la terre ; tu m'attendais pour m'incendier d'une lumière blonde, dorée, que moi je prenais pour son reflet. Pourquoi étais-tu si blond ? Pourquoi t'enveloppais-tu dans ton halo sans parvenir jusqu'à moi ? Tu franchis toujours les choses sans les tacher ; je m'en souviens bien : je te vois à peine effleurer le vase sacré lors des sacrifices, verser le sang du veau en le tenant par les cornes lors du rite de virilité accompli malgré toi. Je sentais sur ma peau, tes doigts pendant que tu coupais la rose pour me l'offrir et jamais tu n'osas couper le rameau de laurier parce que sa douceur cachait un poison épais et dans son calice un secret que jamais tu n'osas, blonde abeille mâle, déflorer. Parce que c'est l'abeille ouvrière et avide celle qui entre dans le calice de la fleur pour lui arracher sa douceur, comme par métier. Et toi, qui avais la passion, comme tel compagnon de la reine blonde tu te retiras toujours avec une douceur toute secrète et tu préférais seulement me voir, contempler depuis dehors le tremblement de ma poitrine, quand, tu t'approchais de moi, enveloppé de ta lumière dorée. Peut-être voulais-tu être vu, pâle reflet d'un roi, pâle prince de brouillard doré, humide toujours et glacé, flamme sans feu, reflet, reflet toujours. Je ne sus jamais la couleur de tes yeux ; jamais je n'oserais les regarder ; j'avais peur d'être déchiffrée par eux et je baissais toujours les miens quand, ensemble, nous nous promenions l'après-midi entre les oliviers. Je voyais la terre rouge, rouge et violacée, et en silence, reprenant ma respiration, le papillon de mon haleine, j'espérais, offrant ma nuque, le seul secret qu'une vierge peut offrir… Une seule fois, je sentis ton regard à milieu de ma nuque comme un fin couteau, un petit couteau en or se glissant par le canal de mon dos. Je me rappelle que je me suis avancée de deux pas et que la courbe de ma nuque se fit blanche, et prit tant de forme, oui moi je la vis, comme celle de ces femmes statues. Mon sang coula et je devins aussi une fleur et un agneau comme ceux qu'ils vous livraient couronnés de roses. Une guirlande commença à caresser mon cou, en glissant comme un serpent d'eau sur ma poitrine; je m'inclinai sur le sol et j'arrachai quelques feuilles bleues, de cette couleur si douce et

incliné sobre el suelo y arranqué unas hojas azules, de ese color tan dulce y violento, y al levantarme ya tus ojos habían cesado de hundirse en el secreto de mi nuca. Y me parecía que no tenía cuerpo, que me hundía en un frío sin nombre y me encogí, ¡qué pálida: cenicienta, fea, sí, fea, debí de estar en ese instante, porque tuviste miedo - "¿te has puesto enferma?"- y hubiera huido si mis pies se hubieran hundido en la tierra pero espera, tengo ya el cabello blanco casi. ¿Cuánto tiempo llevo aquí encerrada conmigo misma? Ni los muertos me reciben, quise bajar con ellos, para no sentir ese frío… por eso - ¿qué dirán de mí, de Antígona la piadosa, la buena hermana[i]?- cuando solo fui a la tumba para poder abrazar el cadáver de mi hermano -ahora lo sé- el cuerpo de mi hermano muerto para vengarme de ti, pálido rey de mis sueños, mi novio hermano, de ti mi marido único, mi rey a quien iba destinada para gozar a tu lado de mi realeza, de mi realidad de mujer redonda, henchida como una nave cuando corre en plena mar empujada, acariciada por la violencia del viento. ¿De qué me quejo? Tú, tú eras y no otro, tú mi hermano también, como yo manchado por la sombra del incesto, como yo atormentado... como yo. ¿Tenías que haber sido otro, hijo de otra estirpe, de otro pájaro ancestral? ¿Cómo son los hombres, los novios, los amantes que se acercan a las demás mujeres? esos que las ciñen violentamente [...]; esos que las hacen danzar. Violentos hasta derramar su sangre como la del cordero de la fiesta, y mueren, sí, ellas, para saltar luego cuando ya son otras. Porque el sacrificio nos mata a nosotras, las víctimas y nos hace otras.	violente. Au moment de me lever tes yeux avaient déjà cessé de se couler dans le secret de ma nuque. Et il me semblait que je n'avais pas de corps, que je m'enfonçais dans un froid sans nom et je me rétractai, qu'est-ce que tu es pâle!, cendrée, laide, oui, laide, je dus l'être à cet instant, parce que tu eus peur - "tu es tombée malade?" - et j'aurais fui si mes pieds avaient pu s'enfouir dans la terre. Mais, attends, j'ai presque la chevelure blanche. Depuis combien de temps suis-je ici enfermée avec moi-même? Pas même les morts ne me reçoivent, je voulus descendre avec eux, pour ne plus sentir ce froid... pour cela - que diront-ils de moi, d'Antigone la pieuse, la gentille sœur ? - alors que j'allai au tombeau seulement pour pouvoir prendre dans mes bras le cadavre de mon frère -maintenant je le sais- le corps de mon frère mort pour me venger de toi, pâle roi de mes rêves, mon fiancé frère, me venger de toi, mon seul mari, mon roi à qui j'allais destinée pour jouir à tes côtés de ma royauté, de ma réalité[17] de femme ronde, gonflée comme un navire lorsqu'il court en pleine mer poussé, caressé[18] par la violence du vent. De quoi est-ce que je me plains? C'était toi, toi et pas un autre, toi mon frère également, comme moi taché par l'ombre de l'inceste, comme moi tourmenté... comme moi. Aurais-tu dû être autre, fils d'un autre lignage, d'un autre oiseau ancestral[19] ? Comment sont les hommes, les fiancés, les amants qui s'approchent des autres femmes? ceux qui les serrent violemment [...]; ceux qui les font danser. Violents jusqu'à répandre leur sang comme celui de l'agneau de la fête, et elles meurent, oui elles, pour bondir ensuite quand elles sont déjà autres. Parce que le sacrifice nous tue, nous les victimes et nous rend autres.
§2 Y yo, víctima no consumida, flor sin fruto, quise venir entre los muertos para que ellos se nutrieran de mí, cuerpo sagrado, no tocado. Sólo el cuchillito en la nuca... ¿Acaso no llegué a ellos virgen de todo? ¿Por qué sigo sola, víctima no aceptada, enterrada viva, con los cabellos grises ya? ¿Por qué la muerte a quien me entregué, no ha acudido? Mis vestidos se han desgarrado, el tiempo ¿cuánto hace qué	§2 Et moi, victime non consommée, fleur sans fruit, je voulus venir entre les morts pour qu'eux se nourrissent de moi, corps sacré, non touché. Seul le petit couteau sur la nuque… Peut-être n'arrivai-je pas à eux vierge de tout? Pourquoi continue-je seule, victime non acceptée, enterrée vive, avec les cheveux gris déjà? Pourquoi la mort à qui je me livrai n'est-elle pas venue[20]? Mes vêtements se sont déchirés, le temps, depuis combien

[17] Jeu de sonorité entre *realeza* et *realidad*.

[18] En espagnol, le genre féminin de *nave* permet une plus grande identification entre le bateau de la métaphore et la femme à qui il est comparé.

[19] On peut émettre l'hypothèse d'un rapprochement entre la maison ancestrale d'Œdipe et Antigone, descendants de Cadmos dont le frère se nomme Phoenix. Par son nom, ce personnage pourrait alors rappeler le fameux oiseau mythique des textes antiques, le phœnix, qui trouve un renouveau dans la tradition chrétienne où il symbolise le Christ et sa résurrection. Une autre hypothèse serait de mettre simplement en lien la référence à cet oiseau ancestral avec la comparaison qu'Antigone fait d'elle-même avec un oiseau, lui aussi très connoté dans la tradition chrétienne, la *colombe* (*paloma*) puis avec un volatil, lui aussi très présent dans la tradition poétique, l'*alouette* (*alondra*).

[20] *Acudir* peut implicitement sous-entendre que la venue du sujet ou de l'événement est souhaité comme dans pour son utilisation dans des expressions comme *acudir a* (avoir recours à) ou *acudir en ayuda* (venir en aide à).

estoy aquí, ni en la vida, ni en la muerte? ¿Cuánto, cuánto tiempo? El tiempo y solo el tiempo ha deshecho mi traje de desposada, de novia de la muerte, de esposa prometida de los muertos. El tiempo ha colgado de telas de araña esta sepultura, esta cámara nupcial; ya se enredan a mis brazos, ya se adhieren a mis cabellos ¿son ellos los grises o es el tiempo, sólo el tiempo y la tela hecha por la araña, mi única compañera tan pálida y exangüe como yo? Mi sangre es ya de pálida azul, primero fue como aquellas flores que arranqué al borde del camino entre los olivos la tarde en que tú rozaste con el cuchillito de oro mi nuca sin hundirlo cuando tuve tanto frío y ahora gimo aquí sola. Ni los muertos me reciben, porque un hombre, ningún hombre levanta su brazo para defenderme...	de temps suis-je ici, ni dans la vie, ni dans la mort? Combien, combien de temps? Le temps et seulement le temps a défait mon vêtement de mariée, de fiancée de la mort, d'épouse promise des morts. Le temps a recouvert de toiles d'araignée cette sépulture, cette chambre nuptiale; déjà ils s'accrochent à mes bras, déjà ils adhèrent à mes cheveux. Sont-ils gris ou est-ce le temps, seulement le temps et la toile faite par l'araignée, mon unique compagne si pâle et exsangue comme moi? Mon sang est déjà d'un bleu pâle, d'abord il était comme ces fleurs que j'arrachai au bord du chemin entre les oliviers l'après-midi où tu frôlas avec le petit couteau d'or ma nuque sans l'enfoncer alors que j'eus si froid et maintenant je gémis ici seule. Pas même les morts ne me reçoivent parce qu'un homme, aucun homme ne lève son bras pour me défendre...
§3 Hombre, varón, hermano-novio desconocido ¿por qué no apareciste? Padre... único hombre a quien conocí! Pero tú, ciego, te apoyaste sobre mi hombro; fui tu caña, te serví de guía y apoyo, canté para ti alumbrando tu noche, fui tu alondra ¿Acaso tu destino terrible llegó hasta a mí? ¿Y me has llamado a través del cadáver de mi hermano? Padre, hermano, ¿dónde estáis? ¿Por qué no venís a rescatar a Antígona, a la que exigisteis siempre la Piedad sin darle la protección de que todas las mujeres gozan? Soy vuestra víctima. Sola, sola está aquí vuestra caña, vuestra alondra, pobre paloma perdida. ¿Qué hacéis?	§3 Homme, mâle, frère-fiancé inconnu, pourquoi n'es-tu pas apparu ? Père... seul homme que j'ai connu ! Mais toi, l'aveugle, tu t'appuya sur mon épaule, je fus ton bâton, je te servis de guide et d'appui, je chantai pour toi, illuminant ta nuit, je fus ton alouette. Peut-être que ton terrible destin parvint-il jusqu'à moi ? Et que tu m'as appelée à travers le cadavre de mon frère ? Père, frère, où êtes-vous ? Pourquoi ne venez-vous pas sauver Antigone, celle de qui vous exigiez sans cesse la Piété sans lui offrir la protection dont toutes les femmes jouissent ? Je suis votre victime. Seule, seule elle est ici, votre bâton, votre alouette, pauvre colombe perdue[21]. Que faites-vous ?
MARÍA ZAMBRANO	MARÍA ZAMBRANO
Paris, juillet 1947. La Habana, julio, 1948.	Paris, juillet, 1947. La Havane, juillet, 1948.

[21] Jeux de sonorité sur le *p* qui débute tous les mots du syntagme ***p**obre **p**aloma **p**erdida*.