

# Mythes (re)configurés

Création, Dialogues, Analyses

Sous la direction de

Ute HEIDMANN

Maria VAMVOURI RUFFY

Nadège COUTAZ

Collection du CLE



# MYTHES (RE)CONFIGURÉS



# Mythes (re)configurés

Création, Dialogues, Analyses

Sous la direction de

Ute HEIDMANN

Maria VAMVOURI RUFFY

Nadège COUTAZ

Mise en page: Patricia Eberlin  
Suivi éditorial: Joëlle Légeret  
Juillet 2018

ISBN: 978-2-9701265-0-8

© 2018 Collection du CLE, Lausanne  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

A stylized, handwritten-style logo for UNIL, consisting of the letters 'Unil' in a cursive script.

**UNIL** | Université de Lausanne

Littératures comparées-CLE

# INTRODUCTION

## CRÉER, DIALOGUER, ANALYSER...

*I - Parcours exploratoires et dialogiques — Ute Heidmann*

Ce livre est le fruit d'une suite de dialogues qui ont eu lieu au *Centre de recherche en langues et littératures européennes comparées* (CLE) de l'Université de Lausanne entre 2000 et 2010. Consacrés aux « (re)configurations des mythes » dans des langues, cultures et formes différentes, ces dialogues nous ont menés au cœur de la réflexion sur la création artistique. Les retracer et présenter les études qui en résultent revient à faire le bilan d'un pan important du travail de réflexion et de recherche mené dans notre centre pendant ces dix ans<sup>1</sup>. Ainsi, il nous a paru opportun d'inaugurer la *Collection du CLE*<sup>2</sup> par un volume ayant pour sujet les *Mythes (re)configurés* et les trois temps de la *création*, du *dialogue* et de l'*analyse*.

En 2000, lors du séminaire interdisciplinaire consacré aux *Poétiques comparées des mythes* mené avec Claude Calame, l'idée m'était venue d'associer à nos réflexions théoriques un créateur pour qui le recours aux mythes grecs est particulièrement important. Nous avons convié Sylviane Dupuis, poète et écrivain de théâtre. Elle nous a invités à son tour à l'accompagner dans l'exploration d'un processus désigné par elle comme « surgissement / détournement des mythes ». L'association étroite de ces deux phases correspond à ce que nous voulons signifier, dans le titre du présent volume, par le graphisme de « (re)configuration » tant le remaniement des mythes semble inhérent à leur représentation même.

---

<sup>1</sup> En tant que tel, ce bilan s'inscrit dans la suite de l'historique du groupe de travail interdisciplinaire dont est issu le CLE, retracé par J.-M. Adam dans la « Postface » de *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, édité par U. Heidmann, Lausanne, Payot, 2003, p. 242-256.

<sup>2</sup> Disons-le tout de suite : ce premier volume de la collection doit beaucoup à l'inventivité, l'engagement et la patience de Nadège Coutaz qui a réalisé — avec Luc Trottier — sur notre demande la belle couverture aux couleurs et avec l'emblème du CLE et qui a pris sur elle la difficile tâche de mettre en page l'ensemble du manuscrit, en plus de son travail de co-auteure et de co-éditrice en charge de la deuxième partie du présent ouvrage. Qu'elle en soit vivement remerciée ! Nous remercions également les personnes qui nous ont offert leur aide au moment de la création de cette collection et lors de la relecture de ce volume.

Mais « surgissement / détournement des mythes » dit plus encore : c'est une dynamique dont ne peut témoigner que le créateur lui-même. Le lecteur se trouve devant la création accomplie dont il s'efforce de saisir et de comprendre l'effet, le fonctionnement et la cohérence : il ne peut que spéculer sur les forces qui l'ont constituée en amont. Dans son témoignage, Sylviane Dupuis engage avec nous l'exploration courageuse et authentique de ces forces qui font « surgir » les mythes souvent de façon inopinée dans l'activité de l'écrivain, qui le font agir et réagir dans sa façon de voir et d'écrire le monde. Cette exploration est courageuse parce qu'elle expose l'écrivain à nouveau aux tensions vécues lors de l'écriture ; elle est authentique parce qu'elle se déploie devant nous et dans le dialogue sans aucune complaisance ou vanité, dans la quête de ce qui reste encore et toujours à explorer.

Dans l'essai que nous avons placé en tête du présent ouvrage<sup>3</sup>, Sylviane Dupuis nous mène ainsi au cœur de la création *poétique* dont sont issus les recueils *D'un lieu l'autre* (1985) où figure le poème « Delphes des trois fois », *Figures d'égarées* (1989) et *Géométrie de l'illimité* (2004) qui contient les dix-sept poèmes « Éléments du labyrinthe » issus de son travail avec la chorégraphe Noemi Lapzeson et ses danseurs. Tout au long de son parcours, Sylviane Dupuis a la générosité d'entrer en matière et en dialogue avec les propositions théoriques que nous avons pu formuler dans les travaux menés au CLE. Elle les met à l'épreuve de ses propres conceptions et expériences de poète, mais également d'analyste littéraire, d'helléniste et d'archéologue. Souscrivant à l'hypothèse d'un sens *non* inhérent au(x) mythe(s), mais généré en perpétuelle réinvention à partir de la situation du sujet énonciateur, elle enquête sur ce qu'elle a fait elle-même des mythes qui ont « surgi » au cours de l'élaboration de ses recueils.

Dans « Delphes des trois fois », les mythes de Gê, Pythô et Apollon se (re) configurent au gré du cheminement initiatique d'un *je* sur le site archéologique, en une « sorte de géographie du psychisme » du sujet moderne. Sylviane Dupuis poursuit cette exploration du psychisme dans *Figures d'égarées* où surgissent de façon insolite Eurydice, Phèdre, Cassandre et Niobé. Elle la poursuit encore,

---

<sup>3</sup> Nous reprenons ici le texte de sa contribution au séminaire de 2000 publiée dans *Poétiques comparées des mythes* (Heidmann 2003, 65-84), édition désormais épuisée.

mais autrement, dans *Géométrie de l'illimité* qui déplace l'enquête dans l'espace suggestif du labyrinthe. L'exergue, qui décompose le mot labyrinthe en *labor intus* (traduit comme « travail à l'intérieur ») indique le sens à la fois ancien et moderne qu'elle confère à la suite de poèmes qui invitent les danseurs — et les lecteurs à leur suite — à ce *labor intus*. Par l'intermédiaire des figures et des voix du Minotaure, de Thésée et d'Ariane, chaque poème ouvre un chemin aussi dans le labyrinthe de nos propres angoisses et rêves, ainsi transformé en « espace où danser », comme le dit et comme le fait magnifiquement un des poèmes<sup>4</sup>.

Sylviane Dupuis achève son parcours exploratoire et dialogique par une conclusion en six points définissant le rapport complexe entre ce travail de (re) configuration des mythes et le processus même de la création poétique. Cette conclusion offre de précieuses balises aux chercheurs qui souhaitent analyser cette problématique aussi dans d'autres œuvres et chez d'autres créateurs.

Après l'exploration du « surgissement / détournement des mythes » dans sa création poétique, nous avons poursuivi le dialogue avec Sylviane Dupuis en nous tournant vers son écriture dramatique et sa création théâtrale. Elle était alors en train de travailler sur les *Enfers ventriloques*, une pièce qui s'articule sur une configuration mythologique puissante, la descente aux enfers, *katabasis*, épreuve périlleuse dont les vivants qui s'y aventurent à l'instar d'Ulysse, d'Énée ou de Psyché, ne reviennent que difficilement. En mai 2004, lors d'une journée d'étude au Château de Coppet<sup>5</sup> consacrée aux *Écritures et (r)écritures*

---

<sup>4</sup> Dans le quatrième essai du présent ouvrage, je reviens sur ces deux recueils ainsi que sur *Cantate à sept voix* (2009).

<sup>5</sup> Nous avons aussi convié à cette rencontre Anne Fournier, auteure de *Pour un spectateur metteur en scène. Essai sur la réception dans le théâtre de Sylviane Dupuis [1993-1997]* (Bâle, Éditions Theaterkultur Verlag, 2002), ainsi que plusieurs collègues de l'Université de Lausanne, dont Doris Jakubec, Neil Forsyth, Roloff Overmeer et Sophie Klimis, aujourd'hui professeure aux Facultés de Saint-Louis à Bruxelles. Tous ont pris une part active à ce dialogue avec Sylviane Dupuis, de même que nombre d'étudiants, doctorants et chercheurs comparatistes. Philippe Braillard, ancien directeur de l'Institut européen de l'Université de Genève, était également avec nous : il nous avait mis à disposition la belle aile restaurée du Château de Coppet dont il avait fait un lieu de rencontre privilégié pour les rencontres placées sous le signe du dialogue, d'une Europe plurielle et plurilingue et du comparatisme dont Madame de Staël était une initiatrice éclairée. Que tous ceux et toutes celles qui ont participé à cette très belle rencontre soient encore une fois remerciés à l'occasion de la présente publication.

*antiques et modernes de la descente aux enfers*, et plus particulièrement aux *Enfers ventriloques*, Sylviane Dupuis a présenté les réflexions passionnantes qui constituent le deuxième essai du présent ouvrage intitulé « Sources et genèse des *Enfers ventriloques* ». Elle nous y invite à poursuivre, avec elle, l'exploration des forces souvent inconscientes qui font « surgir » les mythes en les détournant aussitôt pour leur donner un nouveau sens et une nouvelle forme. Cette quête d'une nouvelle forme et d'un sens nouveau constitue, en fait, le sujet même de la pièce. Lors de sa descente aux enfers du théâtre, une jeune dramaturge est confrontée à Eschyle, Sophocle, Shakespeare, Brecht et d'autres grands auteurs de théâtre ainsi qu'aux personnages mythiques configurés ou (re)configurés par eux. Dans sa pièce et dans son essai, Sylviane Dupuis montre autant leur immense impact sur tout créateur de théâtre que la nécessité de s'en affranchir pour pouvoir inventer, justement, de nouvelles formes aptes à dire ce qui nous préoccupe aujourd'hui.

Dans la lecture des *Enfers ventriloques* proposée dans le troisième essai du présent ouvrage, qui reprend sa communication lors de la journée de Coppet, Sophie Klimis inverse la chronologie. Si la pièce de Sylviane Dupuis répond aux voix des auteurs anciens qui surgissent dans sa mémoire pour les détourner vers le présent, Sophie Klimis recourt aux voix anciennes, à Platon, Aristote, mais aussi à Homère, Hésiode et Eschyle pour éclairer la pièce moderne. Elle le fait à partir de cinq termes grecs, *Kairos*, *Psyché*, *Logos*, *Eros* et *Polis*, dont elle se sert comme d'autant de « fils d'Ariane » pour s'orienter dans le labyrinthe des *Enfers ventriloques* à la rencontre de Sylviane Dupuis. L'effet de la lecture de Sophie Klimis, philosophe, spécialiste de l'Antiquité grecque et écrivain, est celui d'un prisme étincelant, fascinant par la lumière insolite qu'il projette sur la pièce. Passionnant témoignage du dialogue entre deux chercheuses et créatrices, l'essai de Sophie Klimis illustre aussi l'efficacité heuristique et scientifique du principe dialogique sur lequel se fonde ce premier volume de la collection du CLE.

Quand Maria Vamvouri Ruffy, Nadège Coutaz et moi avons décidé de consacrer le colloque annuel du CLE de 2010 de nouveau aux mythes (re)configurés et plus spécifiquement aux méthodes élaborées pour analyser ce processus complexe, il s'agissait pour nous de poursuivre cette forme de travail dia-

logique. Nous avons demandé à Sylviane Dupuis de nous présenter et puis de nous lire *Cantate à sept voix*, recueil de poèmes conçu pour un spectacle scénique, qui venait de paraître. Sa lecture a été pour nous une preuve éclatante de l'importance et de la puissance de l'acte même d'énonciation pour la poésie.

Le quatrième essai du présent ouvrage revient sur *Cantate à sept voix* pour explorer une dimension que Dominique Maingueneau théorise comme *scène de l'énonciation* ou *scène de parole*. Ce concept est particulièrement apte à rendre compte de la complexité du sujet qui, à la fois, *soutient* l'énonciation et *se soutient* de l'énonciation, complexité que les créations et les analyses de Sylviane Dupuis mettent en œuvre de façon particulièrement intéressante. Dans l'optique méthodologique du colloque, l'étude s'attache à montrer l'efficacité de ce concept pour un type d'analyse comparative que j'ai proposé de désigner par le terme de « comparaison différentielle ». Elle compare ainsi des poèmes appartenant à deux recueils différents de Sylviane Dupuis : le deuxième poème des *Figures d'égarées* de 1989 mettant en scène « l'épouse perdue d'Orphée » et la section « Eurydice » de *Cantate à sept voix* de 2009. Leur comparaison met à jour la mise en place de deux scènes de parole significativement différentes, créées par le biais de deux façons divergentes de dialoguer avec leur intertexte commun : la fin des *Géorgiques* de Virgile. La différence de ces deux scènes de parole et de deux façons très originales de (r)écrire le mythe d'Eurydice ne montre pas seulement l'inépuisable potentiel sémantique des mythes grecs, mais aussi le cheminement complexe du sujet écrivain et de son incessant *labor intus*.

Le cinquième et le sixième essai du présent ouvrage, dus à Maria Vamvouri Ruffy et à Myriam Olah, portent sur un autre dialogue cher au CLE, celui que nous tentons d'établir, depuis quelques années déjà, avec la langue, littérature et culture de la Grèce moderne. Grâce à Maria Vamvouri Ruffy, spécialiste autant du grec ancien que du grec moderne, anthropologue et historienne, nous avons pu explorer, au cours de plusieurs séminaires hautement appréciés par les chercheurs et étudiants du CLE, l'œuvre de Yannis Ritsos mise en comparaison non seulement avec des auteurs grecs anciens, mais aussi avec des poètes espagnols, français, hongrois et anglais. Le poète exilé et assigné à résidence par les colonels engage un dialogue insolite avec les mythes grecs qui puise sa com-

plexité et son audace dans la richesse et la beauté de la langue grecque, mais aussi dans sa volonté de s'affranchir des modèles anciens, comme le montre magistralement l'essai de Maria Vamvouri Ruffy. « Sortir de l'ombre du mythe », c'est l'axe de comparaison pertinent et efficace qu'elle a choisi. Cet axe lui permet de rapprocher la relation qu'Oreste entretient avec son propre passé dans deux (re)configurations des *Choéphores* d'Eschyle, celle de Ritsos (*Oreste*) et de Sartre (*Les Mouches*).

Le sixième essai, écrit par Myriam Olah, porte sur la façon dont le poète grec Yannis Ritsos, introduit par Maria Vamvouri Ruffy dans le précédent article, et le poète hongrois Sándor Weöres, récrivent l'histoire du rapt de Perséphone, telle que l'*Hymne à Déméter* la rapporte. L'étude très précise de Myriam Olah porte sur un court poème de Weöres intitulé *Perséphonét sirató Eros* (*Eros pleurant Perséphone*) et sur Περσεφόνη (*Perséphone*) de Ritsos. Le texte de Weöres diffère du long « monologue théâtral » de la *Perséphone* de Ritsos, méditation qui associe les vers libres, la forme théâtrale et le style narratif. L'intérêt de cette comparaison réside dans les particularités discursives inhérentes à ces textes qui s'inscrivent dans les cadres socio-politiques et culturels particulièrement dramatiques de la Grèce et de la Hongrie du XX<sup>e</sup> siècle.

*II - Parcours du continent Antigone — Nadège Coutaz*

La deuxième partie de ce volume met en lumière les liens qui se tissent entre la célèbre tragédie de Sophocle, *Antigone*, et certaines de ses (re)configurations modernes. Les études interdisciplinaires menées successivement dans cette partie par un philologue, une comparatiste et un historien / théoricien du cinéma montrent l'importance du contexte historique et énonciatif mais aussi du média artistique choisi pour l'invention de nouvelles significations. Ces nouvelles (re)créations indiquent que la pièce de Sophocle demeure cette interlocutrice privilégiée, dont la trame et les choix énonciatifs restent en filigrane dans les œuvres postérieures qui s'en saisissent. Pour débiter ce parcours autour d'Antigone, nous avons le plaisir de lire l'étude de Luis Miguel Pino Campos, en espagnol, en vertu du principe de plurilinguisme cher à notre Centre de recherche. Cette contribution nous rappelle dans un premier temps que l'*Antigone* de Sophocle s'inscrit déjà dans une tradition antérieure très large et à laquelle sa tragédie, directement ou indirectement, répond. Le philologue retrace le riche parcours qui nous mène des évocations préclassiques d'Antigone aux œuvres européennes les plus connues du XX<sup>e</sup> siècle, en passant par l'Antiquité latine et le Moyen Âge pour arriver enfin à *La tumba de Antígona* écrit par María Zambrano en 1967. Son analyse débute avec la tragédie sophocléenne et plus largement la *Thébaïde*, trilogie à laquelle la pièce appartient. Il démontre tout l'inconfort de la position de ce personnage féminin, célibataire et mineur dans la société grecque de l'époque. La figure d'Antigone nous est présentée chez Sophocle dénuée de toute protection masculine. Sans frère, sans époux et sans père, elle se voit obligée d'endosser un rôle public réservé normalement au *pater familias*. L'article examine dans un second temps la manière dont Zambrano s'empare de la trame sophocléenne pour faire d'Antigone la protagoniste d'un drame philosophique. Il montre de quelle manière chez Zambrano la jeune héroïne est appelée à réparer l'erreur d'Œdipe (sa méconnaissance de lui-même) en agissant dès lors en *pleine conscience*. Cette préoccupation rejoint l'une des exigences politiques de la philosophie de Zambrano qui en fait une base pour la mise en place d'une démocratie. Délirante, cette Antigone devient ainsi le modèle d'un autre type de

savoir qui réhabilite, au même titre que la connaissance analytique, l'intuition ou la révélation.

L'étude de Nadège Coutaz s'intéresse de plus près à la question des genres littéraires et des dynamiques discursives plurielles en action dans *La tumba de Antígona* de María Zambrano, texte déjà abordé dans l'étude précédente. Elle utilise pour ce faire la notion de *généricité*. Ce changement de perspective par rapport au concept de *genre littéraire* (en tant que catégorie singulière et fermée à laquelle un texte participerait de manière exclusive) permet tout d'abord d'examiner la volonté de la philosophe de distinguer sa production des catégories génériques déjà existantes et plus traditionnellement utilisées par ses pairs. L'approche comparatiste permet de tenir compte des tensions génériques plurielles inhérentes au texte lui-même et d'examiner la réception critique de cette forme générique hybride, qualifiée de *Delirio* par l'instance narrative. Cette analyse s'intéresse à l'hétérogénéité de *La tumba de Antígona* en montrant les composantes théâtrales, philosophiques et poétiques de l'œuvre, tout en mettant en lumière le processus de dialogue engagé avec la tragédie de Sophocle, notamment. L'étude montre en outre la construction dans ce texte d'un nouvel espace énonciatif qui fait écho à des modèles génériques ou littéraires variés (tragédie, *katabasis*, dialogue, essai philosophique, etc.). Pour ce faire, elle redonne une place importante au *Prólogo* de l'œuvre, souvent oublié par la critique. Est évoquée enfin la particularité de ce dispositif narratif réflexif dont la complexité rappelle celle de la tragédie athénienne mais est assumée uniquement par le personnage d'Antigone.

L'étude de Benoît Turquety interroge l'apparente neutralité du projet des cinéastes Danièle Huillet et Jean-Marie Straub qui décident de reconfigurer la pièce de Berthold Brecht, *Antigone*, sans en changer une ligne. Son analyse souligne le parti pris complexe des cinéastes dans cette réalisation, où la *mise en film* se double d'une *mise en scène* puisque le projet s'accompagne d'une représentation théâtrale. L'article évoque toute l'importance des contraintes que les cinéastes s'imposent à eux-mêmes, en tournant dans les vestiges d'un théâtre antique, en costumes et en plein air. Relevant la riche parenté — grecque notamment — du texte choisi, il nous est rappelé que ce film s'intitule à l'origine *Die*

*Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht*, ce qui démontre à la fois la densité de la pièce de Brecht et du projet des Straub. Plongeant dans l'analyse intersémiotique menée par Benoît Turquety, le lecteur découvre la signifiante permise par le média cinématographique. Présentant la manière dont cette (re)création joue sur les moyens qui lui sont propres (position statique de la caméra, direction des regards des personnages, positionnement des acteurs dans le théâtre, etc.), le théoricien du cinéma montre comment cette adaptation devient un « film de guerres ». Son analyse met ainsi en exergue les liens entre les personnages, les stratégies du pouvoir exercées par Créon et ses effets sur le chœur. Elle illustre de quelle façon la production des Straub réactualise, grâce aux potentialités de son nouveau média, un engagement politique, déjà cher à Brecht et à la tragédie grecque.

*III - Parcours (inter-)disciplinaires — Maria Vamvouri Ruffy*

Dans la troisième partie de ce volume, nous donnons la parole à nos partenaires du volume de 2003, Claude Calame et Jacqueline Fabre-Serris, et nous concluons sur une nouvelle ouverture et un nouveau partenariat du CLE avec le *Centre de Recherche sur l'Imaginaire* de Louvain-La-Neuve dont le travail interdisciplinaire est présenté par sa fondatrice et directrice, Myriam Watthee-Delmotte, par ailleurs directrice du Fonds Bauchau. Les trois auteurs réfléchissent sur des aspects différents mais complémentaires de la construction, de l'interprétation et de la comparaison des (r)écritures mythiques. Jacqueline Fabre-Serris s'intéresse à la construction même d'une (r)écriture latine qui s'inspire essentiellement de sources grecques. La méthode d'analyse qu'elle propose concerne les liens intertextuels complexes qui s'établissent entre récits grecs et romains. Claude Calame, de son côté, s'intéresse au rôle et à l'impact du monde extra-textuel sur les (re)configurations des mythes. La dimension pragmatique de chaque œuvre est, selon lui, un aspect que le comparatiste doit prendre en compte s'il veut faire apparaître la singularité des différentes (r)écritures qu'il compare. Myriam Watthee-Delmotte, elle, adopte un point de vue interdisciplinaire et montre à quel point les méthodes propres aux sciences humaines et aux sciences du texte sont complémentaires dans l'analyse des (re)configurations mythiques.

Plus précisément, le regard de Jacqueline Fabre-Serris est celui d'une philologue méticuleuse qui oppose à toute tentative de généralisation la lecture au cas par cas, seule apte à faire surgir le riche processus de remaniement des textes et la mise en place de nouveaux récits. L'exemple d'analyse qu'elle propose porte sur deux épisodes du prologue de *Médée* d'Euripide et leur (re) configuration dans la *Médée* d'Ennius, dans celle de Sénèque et dans le *carmen* 64 de Catulle. L'intérêt de la méthode proposée réside dans la démonstration rigoureuse des liens intertextuels complexes se tissant entre différents textes qui mélangent habilement différentes versions, grecques ou romaines, liées à des épisodes « mythiques » précis. Deux points importants viennent enrichir cette analyse intertextuelle : Jacqueline Fabre-Serris n'omet pas de souligner que ce travail de variation et de remaniement sert souvent à illustrer le point de vue idéologique du poète sur des problèmes sociaux et politiques de son époque.

Elle insiste aussi sur l'importance de la collaboration du lecteur érudit dans le déchiffrement des choix compositionnels et des stratégies « auctoriales » liées au remaniement de certains épisodes dans les textes d'accueil.

Le parcours méthodologique que nous propose Claude Calame part d'un regard critique porté sur la lecture structurale des mythes, pour affirmer le bien fondé de l'interprétation pragmatique des récits légendaires qui faisaient partie de performances rituelles, intégrées dans un contexte historico-culturel précis. Il montre que la systématisation structurale enferme les mythes antiques dans le texte lui-même, les réduisant à des récits de mythographes et entraînant ainsi des simplifications. Se fondant sur des exemples concrets, il montre que la narratologie comparative structurale souligne l'aspect mythographique des récits et met en même temps entre parenthèses leur dimension pragmatique. Claude Calame nous invite à prendre en compte la dialectique entre le texte et le monde verbal qui y est fabriqué, d'un côté, le monde externe au moment de la création et de la communication du récit, de l'autre. En lisant son étude nuancée, le lecteur réalise que la polysémie poétique des mythes antiques ne peut surgir que grâce à une analyse centrée sur le lien étroit entre la temporalité et la spatialité du récit héroïque, d'une part, et les circonstances rituelles, politiques et religieuses de la performance, d'autre part. D'après Claude Calame, la pragmatique laisse apparaître non seulement le potentiel sémantique du texte mais aussi des représentations culturelles liées au contexte et aux circonstances historiques de sa production. Dans cette perspective, une comparaison différentielle qui s'inspire de la pragmatique, de la narratologie et de la sémiotique ne peut que mettre en exergue la singularité des récits comparés et, du coup, la pluralité des cultures qui les ont vus naître.

Myriam Watthee-Delmotte adopte une perspective interdisciplinaire et élargit le propos sur la construction, l'interprétation et la comparaison des (re) configurations mythiques. D'après elle, l'étude du dialogue des sciences du texte et des sciences humaines permet de mieux saisir l'impact du réel dans l'imaginaire tel que ce dernier se déploie dans une (re)configuration mythique. Ainsi la tâche de celui qui analyse et compare ces (re)configurations est multiple : elle comprend en effet l'étude du contexte, du médium, de la poétique du sujet et

de l'aspect *rituel* de ces textes. Prenant comme exemple des (re)configurations du mythe d'Orphée et de Pygmalion, Myriam Watthee-Delmotte montre d'abord à quel point le « thème mythique » interfère dans le choix du support matériel d'une œuvre. L'environnement culturel et le contexte personnel du créateur sont, eux aussi, des facteurs déterminants dans la (re)configuration des mythes car ils conditionnent la mise en place de l'imaginaire mythique. Enfin, c'est la fonction rituelle des récits antiques qui doit, d'après Watthee-Delmotte, attirer l'attention de l'analyste. Le parcours méthodologique exhaustif qui est proposé dans cet article témoigne de la complexité des (re)configurations mythiques, véritables récipients du patrimoine culturel général et de l'histoire personnelle de leur créateur.

# SURGISSEMENT / DÉTOURNEMENT DE MYTHES DANS LA PRATIQUE POÉTIQUE

Sylviane Dupuis

À Ute Heidmann et Claude Calame

*Même si vouloir reconstituer après coup un processus de création confine à l'impossible, on tente ici<sup>1</sup> de montrer comment des bribes de mythes (antiques) peuvent ressurgir dans une écriture poétique d'aujourd'hui — parfois de manière imprévisible, comme « appelées » par une thématique ou par le travail de la langue — , et comment le mythe s'y transforme. Celui-ci n'existe d'ailleurs, depuis toujours, qu'à travers ses métamorphoses, ses réinterprétations et ses détournements successifs, chaque nouvelle reprise ayant pour effet d'en modifier, voire d'en « retourner » le sens — phénomène qu'illustreront certains poèmes de Figures d'égarées et de Géométrie de l'illimité. Le mythe pourrait ainsi figurer la métaphore du processus de création, la création littéraire se définissant elle-même comme un incessant travail de pillage, de répétition, de décomposition-recomposition et de transformation de formes ou de fictions anciennes en nouvelles, c'est-à-dire de réécriture-subversion de l'héritage en vue d'un inconnu. Le mythe a en outre en commun avec le poème d'inclure la contradiction sans la résoudre et de constituer une forme de « pensée » paradoxale issue des profondeurs de la psyché.*

Opposant l'artiste à l'artisan (qui « produit un objet qu'il connaît d'avance, avec des outils qu'il connaît et des pratiques programmées »), le peintre Pierre Soulages — dans ses *Entretiens avec Charles Juliet* — définit le créateur comme

---

<sup>1</sup> Ce texte reprend l'essai publié sous le même titre dans Ute Heidmann (éd.), *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Lausanne, Payot, 2003, p. 65-84, édition désormais épuisée. Le texte republié reprend aussi le système de références de l'édition Payot. C'est le Professeur Antoine Raybaud qui, en me proposant de venir parler de *Figures d'Égarées* au groupe d'Études du XX<sup>e</sup> siècle de l'Université de Genève, en mai 1998, dans le cadre du cycle de conférences « Mythe palimpseste », m'a donné pour la première fois l'occasion de réfléchir sur la relation entretenue par mon écriture avec le mythe. Cette conférence est à la source du présent exposé.

celui qui « va vers ce qu'il ne connaît pas, par des chemins qu'il ignore »<sup>2</sup>. La pratique de l'écriture m'a bien trop persuadée de la pertinence de ces propos pour que l'idée de venir vous entretenir de ces « chemins qu'on ignore », à propos de ma poésie, ne me laisse pas songeuse... On avance, durant si longtemps, à l'aveugle, dans le tâtonnement et l'ignorance de ce qui cherche à se dire, assistant à ce qui se produit au moins autant que le « voulant » (c'est en tout cas mon expérience, aussi bien pour l'écriture poétique que pour l'écriture dramatique), que prétendre évoquer une pratique ou reconstituer après coup un processus de création ou d'élaboration de la forme et du sens confine à l'impossible. Je ne pourrai donc que tenter de m'expliquer à moi-même, devant vous, avec ma subjectivité d'aujourd'hui, quelles relations ma poésie entretient avec le mythe et sa réécriture. Et peut-être vos propres lumières nous seront-elles plus utiles encore, tant il est vrai que le texte (le poème en attente de lecteurs, ou la pièce de théâtre en attente de mises en jeu et de publics) n'atteint la plénitude de son sens qu'à travers les lectures successives qui en sont proposées.

### *Avatars du mythe et réécritures*

L'approche épistémologique du mythe qui est la vôtre dans ce séminaire a tout pour réjouir un créateur : enfin, on lui propose une épistémologie qui prend acte de la *réalité du processus de création* !

Réactualisé chaque fois par une narration nouvelle, un point de vue et une forme, dans un contexte socio-culturel et historique donné, le mythe, pour vous (si j'ai bien compris), est et n'est que réécriture (ou réinvention). Or, ce faisant, vous ne définissez pas seulement le destin du mythe, mais, je crois, les conditions de production de toute création vivante. Il existe en effet une conception de la création qui confond l'art avec cet « artisanat » que lui opposait Soulages, à savoir l'effet de « pratiques programmées » en vue d'un objet plus ou moins « connu d'avance », et qui donc ne surprendra pas, ni ne renouvellera en quoi que ce soit les formes, ou notre perception des choses, ou encore ce qu'on nomme « l'horizon d'attente » du lecteur ; et il y a une manière véritablement « créatrice »

---

<sup>2</sup> Paris, L'Échoppe, 1990.

d'envisager l'art, plus risquée puisqu'elle va mettre en question l'esthétique ou les idées qui nous précèdent, les *déplacer* au profit d'une réappropriation et d'une réinvention de l'héritage ou encore les métisser, voire même, dans certains cas, les « casser », les démanteler ou les livrer au feu afin de radicalement les renouveler... (Ainsi, pour Anne-Marie Albiach, la poésie serait « un acte de destruction qui se régénère »<sup>3</sup>). Votre approche du mythe — et c'est en quoi elle séduit un créateur — me paraît donc fondamentalement *poétique*, ou *poïétique*. Elle voit en lui, non pas une forme fermée, un « contenu » fixe ou une « intrigue originare » témoignant d'une symbolique primitive dont on respecterait ou trahirait ensuite le « noyau dur » irréductible (conception « fondamentaliste » du mythe qui ne va pas, d'ailleurs, sans certaines connotations d'ordre idéologique), mais plutôt un agglomérat d'éléments plus ou moins hétéroclites, « recyclés » chaque fois dans un nouveau contexte d'énonciation qui en détermine le sens, et évoluant aléatoirement de réécriture en réécriture, ce qui suppose incohérences, contradictions, amalgames, synthèses, ajouts et pertes successifs...

Les mythes tels que nous les ont transmis dictionnaires et encyclopédies ne seraient ainsi que le fait de mythographes tardifs et de compilateurs imposant fixité, cohérence et logique à ce qui jusque là s'en passait. Je suis séduite par votre lecture. Mes études d'archéologie classique, il y a vingt ans, les mois passés à analyser, en vue d'un mémoire, les innombrables variantes iconographiques du mythe d'Héraklès pour le seul VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., les contaminations (observables par exemple sur les vases à figures rouges ou à figures noires) entre ce mythe et celui de Thésée, les réutilisations de motifs hors contexte et les innombrables « erreurs » qui, venant se glisser dans les représentations figurées comme les fautes du copiste sur les manuscrits du Moyen Âge, finissent par déformer progressivement l'iconographie propre à un mythe, m'ont convaincue qu'il en va bien ainsi de sa transmission à travers les âges, et de ses avatars.

Une telle conception du mythe me séduit aussi, je l'ai dit, parce que j'y reconnais le processus même d'engendrement de la littérature, qui consiste pour une bonne part en pillage, détournement, déplacement, condensation et métamorphose — comme le rêve, qui fait également intervenir la mémoire,

---

<sup>3</sup> Anne-Marie Albiach, *Figures vocatives*, Paris, 1985.

l'imagination et la création symbolique, mais de façon tout à fait inconsciente. La littérature, je la vois au point d'intersection de ce travail de remémoration et d'imagination et — c'est ce qui la distingue le plus du rêve — d'un travail de réinvention permanente de la littérature antérieure orienté par une *nouvelle finalité*. Finalité qui peut être plus ou moins consciente dès le départ, ou au contraire surgir de l'écriture elle-même, comme un but, une « chose à dire » vers quoi on n'aurait cessé de tendre depuis le commencement mais qu'on ne découvrirait qu'à la fin. Je suis personnellement convaincue que le sens qui ne précède pas l'écriture mais *découle* de son travail et des difficultés traversées, des « nœuds » intérieurs affrontés, est beaucoup plus important que le sens qu'on croyait viser au départ. C'est d'ailleurs ce sens *involontaire* atteint par l'écriture qui forme le lien secret d'une œuvre à l'autre, comme un fil rouge invisible et obsessionnel qui sous-tendrait à notre insu ce « cheminement à l'aveugle » que j'évoquais en commençant... On n'écrit pas d'abord, me semble-t-il, parce qu'on a « quelque chose à dire », mais parce qu'on a quelque chose à dire *qu'on ne sait pas*. Et c'est le dépliement de ce « quelque chose à dire » dans et par l'écriture qui nous révèle pas à pas le secret de ce que nous portions en nous, et de ce que nous cherchions.

Le sens du mythe, dites-vous ensuite, dépend du contexte de narration. C'est l'intrication entre *énoncé* (du mythe ou de certains de ses éléments) et *énonciation* (mise en forme ou mise en discours) *située* dans le temps et tel ou tel contexte socio-historique (voire politique) qui est génératrice de sens, chaque nouvel auteur, chaque nouveau contexte faisant « dire » autre chose au mythe. Là encore, je suis convaincue de la validité de cette approche — du moins en ce qui concerne l'œuvre écrite, c'est-à-dire assumée par un scripteur, à un moment donné : nulle œuvre littéraire, qu'elle recoure ou non au mythe, ne saurait se voir dissociée du « champ » dans lequel elle surgit (pour reprendre le concept de Bourdieu) — quand bien même aucune œuvre digne de ce nom ne saurait non plus s'y réduire, étant nécessairement, à la fois, ce qui transcende les formes ou les idées communes à une époque pour nous faire entrer dans une sorte d'espace autre qui est celui de la littérature, et *le produit d'un sujet*. (J'entends par là bien entendu le *sujet de l'écriture* — ni tout à fait assimilable à l'auteur, ou au

poète, ni non plus à cette « paroleneutre », à cette « conscience sans sujet » ou à ce langage qui « ne suppose personne qui l'exprime »<sup>4</sup> dont nous parle Maurice Blanchot, mais sujet qui, au point de rencontre d'une conscience (du monde, de soi, et de la mort), d'un corps et d'un désir, d'une langue, et d'une ou plusieurs cultures, constitue en quelque sorte le « noyau » ou l'« axe » de la parole, le point d'émergence — singulier, individuel, et « transcendant » — de l'écriture. Écriture que je définirais elle-même, non comme l'instrument d'un projet, ou le moyen de transmission d'un « message » qui la précéderait, mais avant tout comme *le lieu d'une expérience et d'une invention infinie* (de soi, du monde, de la langue ou d'un sens) dont on tire *après coup* — en tant qu'auteur ou en tant que lecteur, qui participe aussi à l'élaboration du sens — la leçon ou les significations.) Renoncer au sujet c'est se livrer aux *lieux communs*, à l'inconscient brut, à la violence du pulsionnel, au mimétisme et au non-maîtrisable ; c'est laisser la langue (et ce qu'elle véhicule) nous déborder et bientôt nous défaire... Si toute création sort *aussi* de là, c'est donc à condition de ne pas y céder, à condition de se changer en travail de métamorphose du « magma » en forme, et d'élaboration (ou d'architecture) et de désaliénation (ou de catharsis).

Je vais tenter de suivre deux pistes de réflexion issues des postulats que je viens d'énumérer, en me demandant d'une part ce que j'ai fait moi-même des mythes qui ont « surgi » ici ou là au cours de l'élaboration de mes recueils, quels éléments j'en ai privilégiés, et pourquoi ; et d'autre part, quels liens pourraient exister entre ces diverses réutilisations du mythe dans ma poésie, et le contexte de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

### *L'Antiquité comme décentrement*

Il faut préciser, pour commencer, que je suis moi-même nourrie de culture antique depuis l'adolescence, ayant suivi la filière « classique » (latin-grec) durant mes études secondaires puis passé une demi-licence de grec ancien à l'Université de Genève (avec André Hurst qui me fit aimer Pindare et Bacchylide), suivie d'une licence en archéologie classique et français moderne. Ce qui me donna

---

<sup>4</sup> Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 48

l'impression, durant toute la durée de mes études, de vivre écartelée entre ces deux mondes que concrétisaient géographiquement les deux ailes de l'Université, contenant l'une la salle Thibaudet, bibliothèque du Département de français, et l'autre la Salle Naville, bibliothèque des Sciences de l'Antiquité. Sur le plan méthodologique autant que par leur contenu, les cours étaient, de part et d'autre, de nature absolument différente : la psychanalyse (lacanienne), par exemple, ou le structuralisme, qui faisaient fureur d'un côté, semblaient quasiment inconnus de l'autre ; et les étudiants non plus ne se ressemblaient pas, n'avaient ni les mêmes intérêts ni le même mode de vie... Mais à ce va-et-vient entre les « deux côtés », j'ai développé un goût de la dialectique et du travail fertile de la contradiction qui n'a cessé ensuite de m'accompagner — jusque dans le choix d'une double écriture, poétique et théâtrale, qui me replace en tant qu'écrivain dans une nouvelle position d'entre-deux, mes amis poètes et mes amis « théâtraux » ne se connaissant ni ne se croisant pratiquement jamais !

Le décentrement radical qu'impose à l'étudiant moderne, héritier de deux millénaires de judéo-christianisme, le dialogue avec l'Antiquité grecque a donc été pour moi d'une extrême importance. Il m'a appris à opposer au point de vue et aux valeurs issus de ma culture (à ses zones d'ombre, aussi) un point de vue « du dehors » favorisant ensuite la confrontation avec d'autres différences et d'autres cultures. Je vois dans ce décentrement, dans cette tension entre des pôles contradictoires, et dans la nécessité d'un « recentrement » qui en forme le corollaire (c'est-à-dire dans l'oscillation permanente entre dedans et dehors, entre passé et présent, ou entre l'autre et soi, et dans la double étrangeté qui en découle) un élément fondamental *de toute démarche créatrice*, et en tout cas fondateur pour ma propre poétique : le dialogue avec les mythes antiques, avec l'esthétique et la philosophie chinoises, ou encore la mystique soufie, s'inscrit pour moi dans cette perspective.

### *Substrat mythique de « Delphes des trois fois »*

Trois recueils vont plus particulièrement me retenir : *D'un lieu l'autre*, paru en 1985, où figure le poème « Delphes des trois fois », qui suggère un cheminement initiatique à travers le site antique de Delphes ; *Figures d'égarées*, paru en

1989<sup>5</sup>, qui met en scène (comme les « stations » successives d'un calvaire) un défilé de figures féminines reliées par le manque, la perte, ou l'égarement, et dont certaines sont empruntées à la mythologie grecque ; et enfin *Géométrie de l'illimité*<sup>6</sup>, recueil conçu lui aussi selon une sorte d'architecture initiatique (ou labyrinthe), et dont la section intitulée précisément « Éléments du labyrinthe »<sup>7</sup> renvoie au mythe de Thésée et du Minotaure.

Le long poème « Delphes des trois fois » (dont le titre « détourne » celui d'un poème d'Yves Bonnefoy intitulé « Delphes de la seconde fois ») se construit autour de trois visites au site antique de Delphes, séparées par plusieurs années. Il déploie, tant géographiquement que spirituellement, le double mouvement d'une initiation : le trajet, d'une part, du temple d'Apollon en ruines au théâtre et au stade désertés ; et d'autre part, le passage de la foi (de l'intuition d'une présence du sacré, de la croyance, ou du dialogue avec un Tu transcendant) à la solitude contemporaine, à la perte du « centre », à l'éclatement des anciens repères et à la disparition de la transcendance. (Trajet qui est aussi bien sûr celui de la poésie, de l'avant à l'après-Mallarmé.) Disséminés sur la page comme autant de « ruines » de la poésie ou du sens (ce que figure aussi l'image d'« une colombe égarée / dans les marbres / qui ne s'envolait pas »), les vocables du poème (à l'instar des vestiges de Delphes) tracent un chemin sur le blanc en direction, malgré tout, d'une issue possible (quoique non formulée, le poème s'achevant sur un point d'interrogation), d'un « tu » à retrouver ou d'un lecteur-interlocuteur susceptible de répondre à l'appel du « je » comme de permettre à une forme nouvelle (purement humaine) de transcendance du « moi », ou d'échange, de se reconstituer.

Or ce poème, travaillé durant de nombreuses années (de 1976 à 1983), et qui condense plusieurs niveaux d'expérience et de signification, devait primi-

---

<sup>5</sup> Ces deux recueils, épuisés, ont reparu (avec *Creuser la nuit*) en un seul volume, en édition de poche (Lausanne, Empreintes, 2000), avec une préface d'Antoine Raybaud.

<sup>6</sup> Genève, La Dogana, 2000.

<sup>7</sup> Cette suite de poèmes est la seule pour laquelle le recours au mythe m'ait été suggéré de l'extérieur — en l'occurrence, par la chorégraphe Noemi Lapzeson, en vue de sa chorégraphie *Géométrie du hasard* (créée à Genève en 1998). Le mythe, ici, n'a donc pas surgi « appelé » par les poèmes, mais a constitué le point de départ de l'écriture.

tivement se voir accompagné d'une « Note » permettant d'en éclairer le substrat mythique et symbolique, mais que l'éditeur m'a convaincue de supprimer pour ne livrer aux lecteurs que le texte poétique. Avec raison, sans doute : toute forme d'« explication » pouvant apparaître comme réductrice face à la polysémie du poème. Mais à relire, tout récemment, ce texte rédigé il y a quinze ans, il m'a semblé n'avoir fait que tourner depuis lors, par mille tours et détours, autour d'une même intuition centrale et de thèmes qui, aujourd'hui, sans que je l'aie cherché, refont surface dans *Géométrie de l'illimité* avec le mythe du Minotaure. Voici cette « Note » de 1985 — dont je m'aperçois qu'elle situe très exactement le poème, quoique sans l'énoncer explicitement, au point d'intersection du mythique et du psychanalytique :

Le site oraculaire de Delphes était considéré dans l'Antiquité comme le centre du monde. [...] À l'époque mycénienne, Delphes se nommait Pythô, du nom du serpent Python, fils de la déesse Terre. Celle-ci avait un temple à Delphes et inspirait des oracles, jusqu'à l'arrivée du jeune dieu solaire Apollon qui supplanta l'ancienne divinité terrienne et dont le règne débuta donc par un meurtre : ayant tué le serpent Python, qui, dans les cavernes du Parnasse, gardait le temple de Gê, la Terre-Mère, Apollon institua à Delphes son propre oracle en le substituant à celui de Gê.

Le symbolisme chrétien, profondément manichéen, ne retiendra du serpent (lié aux puissances telluriques et sexuelles) que son aspect négatif. Mais pour la pensée primitive, 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, symbolise le triomphe violent de la lumière et de la raison sur les forces obscures, mais aussi fécondantes, de l'inconscient.

Je pense qu'on pourrait aisément comparer ces forces obscures refoulées par le règne d'Apollon à l'expression du ça chez Freud et Groddeck, à savoir l'énergie pulsionnelle inconsciente qui continue d'habiter les profondeurs du « moi » (et la collectivité elle-même) en dépit de l'effort civilisateur — lui-même non dénué d'ambivalence, à l'instar du dieu Apollon chez qui coexistent, dans le mythe,

Lumière, Vérité, et cruauté<sup>8</sup>. Le poème se lit donc sur trois niveaux : un niveau concret, géographique et archéologique, illustré par le cheminement du « je » du temple d'Apollon à l'ancre corycien, la grotte du dieu archaïque Pan qui domine tout le site — cheminement qui culmine dans la « vision » de l'engloutissement du site de Delphes<sup>9</sup> et débouche sur la solitude ; un niveau mythique, que reflètent la « Note » que je viens de citer et la dialectique, dans le poème, des noms de « Pythô » (le nom archaïque effacé, refoulé) et de « Delphes » (le nom apollinien qui s'y substitue, en instaurant, contre l'obscur et le « maternel », le règne vainqueur et « purificateur » de la lumière) ; enfin, un niveau allégorique, renvoyant à une sorte de géographie du psychisme, où là aussi la raison, le « moi », s'érigent souvent *contre* un substrat pulsionnel archaïque (ou un substrat mémoriel) refoulé ou nié, ou « tué », au lieu de *l'intégrer en le transformant*.

Cette problématique apparue dans « Delphes des trois fois » refait surface quinze ans plus tard dans « Éléments du labyrinthe ». D'abord avec la notion même de labyrinthe, qui suggère à nouveau (au double niveau du poème et du recueil) l'idée de parcours initiatique, de quête d'une issue à travers l'errance (tout *Géométrie de l'illimité* peut se lire comme la recherche d'une lumière, d'une musique ou d'une « danse » à retrouver au-delà du désespoir, voire à tirer de ce désespoir-même) ; ensuite et surtout avec les poèmes « Le Minotaure intérieur », « Je est un autre » et « Prière du Minotaure », que voici :

Impure, mon innocence  
 et trompeuse, la lumière  
 qui n'est que mon absence :

Ô rendez-moi le jour :

---

<sup>8</sup> Voir aussi, en ce qui concerne l'ambivalence de la lumière apollinienne, Pietro Citati, *La lumière de la nuit*, 1999 (pour la traduction française). Dieu de la lumière, Apollon dissout « les ténèbres de la « Nuit féconde ». Etrange lumière : lumière qui dans son éclat excessif [...] contient en elle toute la profondeur des ténèbres. Dans les premiers vers de l'Iliade, le poème qui lui est consacré, Apollon descend de l'Olympe « comme la nuit », lançant ses flèches acérées sur les Grecs et sur les animaux ; et ce qui nous surprend, ce n'est pas que la lumière tue [...] mais qu'elle ressemble à sa rivale. »

<sup>9</sup> Ce qui se change en « vision » d'abîme dans le poème est issu d'une impression réelle de basculement, produite, au cours de l'une de mes visites à Delphes, par les nuages remontant derrière la chaîne de montagnes des Phétriades.

je dénouerai pour vous  
le texte enchevêtré  
de notre obscurité. (p. 17)

### *Le Minotaure, figure paradoxale de l'homme*

À l'instar de la victoire d'Apollon sur le serpent et les forces chtoniennes, celle de Thésée (cousin d'Héraklès) sur le Minotaure est communément interprétée comme celle du héros sur le monstre, et de l'ordre civilisateur sur le désordre : Thésée sauve Athènes en tuant le monstre qui en dévorait les enfants, et en devient le roi. Mais les sources antiques, comme d'habitude (à part *La vie de Thésée* de Plutarque, qui date du I<sup>er</sup> siècle apr. J.-C.), offrent plutôt une série d'images fragmentaires et... contradictoires, et n'accablent pas le Minotaure. Honteusement dissimulé par Minos dans le labyrinthe, celui-ci n'est *ni innocent ni coupable*. Son engendrement monstrueux est dû à une faute du roi de Crète envers les dieux entraînant l'accouplement de sa femme Pasiphaë avec un taureau ; et c'est Minos qui impose à Athènes le cruel tribut destiné au ravitaillement du monstre. L'on sait aussi que Thésée, après sa victoire sur le Minotaure (qu'il tue peu glorieusement *durant son sommeil*, selon plusieurs versions), n'échappe au labyrinthe que grâce à l'aide d'Ariane, fille de Minos et demi-sœur du Minotaure (qu'elle trahit par amour de Thésée), Ariane qu'il a promis d'épouser mais qu'il trahit et abandonne à Naxos ; à la suite de quoi Ariane se suicide (ou, selon d'autres récits, épouse le dieu Dionysos).

La condamnation explicite du Minotaure vient donc plutôt du christianisme, pour qui le Labyrinthe devient une représentation de l'enfer, le Minotaure, l'incarnation du Mal, et Thésée, une figure du Christ-Sauveur anéantissant à jamais le Mal. La polyvalence du mythe, ses multiples versions, son ambivalence et ses innombrables potentialités signifiantes ont fait place à l'exégèse moralisante, qui soumet la tradition antique à une interprétation allégorique simplificatrice et manichéenne. Il en va ainsi de tout le matériau poétique et symbolique que le rationalisme chrétien va « digérer », le figeant dans un sens moralisateur qui en évacue la tension (et donc, jusqu'à un certain point, le « savoir ») et « tue » le mythe en

l'arrachant au processus de transformation infinie qui le fondait à l'origine comme au travail des contradictions qui l'habitaient.

« Prière du Minotaure », dans « Éléments du labyrinthe », va retourner l'interprétation manichéenne du mythe : si la lumière du jour, et si le monde « civilisé » de la surface peuvent sembler purs, ou innocents, c'est parce qu'on a caché, ou refoulé le monstre ; mais le salut ne consiste pas plus dans le refoulement du Minotaure au fond du labyrinthe que dans la ruse de sa mise à mort ; au contraire, il faudrait le « rendre » au jour pour qu'il « dénoue » notre obscurité, c'est-à-dire le regarder en face afin que l'homme se connaisse pour ce qu'il est : un mélange impur de lumière et d'obscurité, d'esprit et de matière, de raison et de forces pulsionnelles, un « animal spirituel », un Minotaure mi-bête mi-homme qui n'en finit pas de se hisser vers le jour et de *s'humaniser*... En d'autres termes, il me semble que toute « spiritualité », toute morale humaine qui refoule ou cherche à « tuer » la violence de l'instinct au nom de la « pureté » (ou à substituer radicalement la « lumière » aux « ténèbres ») ne peut conduire qu'au mensonge de l'angélisme ou à la mauvaise foi, et tôt ou tard au retour violent du refoulé, au fanatisme et à l'échec. Ce qui m'a toujours passionnément intéressée chez les plus grands spirituels ou mystiques, c'est l'importance fondamentale accordée à l'expérience sensible et au corps, qu'il s'agit pour eux, non de nier ou de mépriser, mais de « dépasser vers le haut » (ou, comme chez les soufis, de convertir à la « danse »). Je vois la spiritualisation<sup>10</sup> (ou, pour éviter toute connotation religieuse, la création de soi par soi) de l'homme comme une progressive *métamorphose*, comme un « dépassement » sans cesse menacé de régression, de mensonge, de folie ou d'errance, et sans cesse à *recommencer*, — non comme le choix illusoire du « haut » *contre* le « bas ».

La section intitulée « Éléments du labyrinthe » se présente donc comme un ensemble de poèmes en relation avec le mythe du labyrinthe et ses figures

---

<sup>10</sup> « Je crois qu'on pourrait appeler "spiritualité" la recherche, la pratique, l'expérience par lesquelles le sujet opère sur lui-même les *transformations* nécessaires pour avoir accès à la vérité » ou à l'illumination (*je souligne*). Cette transformation du sujet peut adopter la forme d'un mouvement d'arrachement : « le mouvement de l'*erôs* (amour) », et « est un travail de soi sur soi, une *élaboration de soi sur soi* » (*je souligne*) qui constitue le « long labeur » de l'ascèse (Michel Foucault, *L'hérméneutique du sujet*, Paris, Seuil / Gallimard, 2001), p. 16-17.

(mythe qui, dès l'Antiquité, entretient des liens avec le rituel chorégraphique<sup>11</sup> et la poésie<sup>12</sup>), mais aussi comme un labyrinthe en soi, au cœur duquel se tient l'énigme du Minotaure... ou de « l'homme incliné sur son abîme ». Le poème concluant cette section, « Marelle », renvoie à la fois à l'innocence d'un jeu d'enfant « labyrinthique » (et peut-être à une enfance à retrouver), à la danse, et à l'écriture (puisque le jeu de marelle se dessine à la craie sur le sol), tout en suggérant une « échappée » en direction de l'ouvert — ou d'un recommencement.

Il me faut enfin préciser que le « je » mis en scène dans les poèmes des pages 18 et 19 d'« Éléments du labyrinthe » (« La femme-labyrinthe » et « Le fil d'Ariane ») n'est pas celui du poète, mais celui de Thésée face à Ariane. Thésée qui, à son tour, bien que sauvé par la ruse de la fille de Minos, va enrouler traîtreusement la femme qui l'aime dans le fil de sa propre fiction, et la tromper avec des promesses qu'il ne tiendra pas : il se révèle incapable de comprendre la demande d'amour absolu d'Ariane, cette « étrangère inextricable » qui le confronte, à nouveau, à un labyrinthe : celui de l'autre sexe.

À cette illustration mythique de l'échec de l'amour (qui fait écho à certains poèmes de *Figures d'égarées*, consacrés à Phèdre ou à Ophélie, par exemple) s'opposeront, dans la même section, les poèmes « Union » et « Double miroir », qui traduisent au contraire une expérience heureuse de l'amour allant jusqu'à des instants de fusion ou de « coïncidence » du désir. Où se situe le « je » du poète ? Quelle est la part ici de l'expérience propre ? Rien n'en est explicitement dit. Le recours au mythe, en poésie, offre aussi la possibilité de se démultiplier en figures et de brouiller les cartes, pour témoigner à partir de soi de l'expérience humaine en général au lieu de ne chercher à traduire qu'une expérience particulière...

<sup>11</sup> Voir Homère, *Iliade*, chant XVIII, ou Callimaque, *Hymne à Délos*.

<sup>12</sup> La poésie de l'Alexandrin Lycophron, poète « obscur » et auteur de « poésies tortueuses », fut qualifiée dès l'Antiquité de « poésie-labyrinthe », inaugurant la tradition occidentale qui, durant des siècles, va relier art poétique et labyrinthe. Au XII<sup>e</sup> siècle, Evrard l'Allemand a l'idée d'intituler son art poétique *Laborintus*, jouant sur la lettre pour passer du latin *labyrinthus* à *laborintus* (*labor intus* : travail – ou souffrance – intérieur(e)). Boccace quant à lui lancera la tradition poétique, reprise par tout le pétrarquisme italien et français, du « labyrinthe d'amour », dans *Le songe* qu'il prévoyait d'abord d'intituler « *Laberinto d'amore* ». On retrouve à nouveau l'assimilation du poème et du labyrinthe chez Madeleine de Scudéry, l'auteur du roman précieux *Le grand Cyrus* (au cœur du labyrinthe, l'amant devra méditer un rondeau... présenté comme un « labyrinthe de mots »), et au XVIII<sup>e</sup>, on mettra à la mode le « poème-labyrinthe », souvent écrit en plusieurs langues.

*De Paul Celan aux égarées*

Dans *Figures d'égarées* déjà, où j'abandonne radicalement la première personne pour la déléguer à des personnages imaginaires (ou à la peintre d'art brut Aloïse Corbaz, dont les œuvres et le destin inspirent la dernière section du recueil), plusieurs poèmes sont consacrés à des figures mythiques : Phèdre, Eurydice, Cassandre, Niobé — ou l'Ophélie de Shakespeare. À l'origine du recueil, il y a si je me souviens bien un premier choc émotionnel suscité par une série de visages de femmes (une succession de cris muets) peints par Leonor Fini ; il y a le récit que me fit un jour ma grand-mère (française) de l'étrange destin d'une pensionnaire de la maison de retraite où elle vivait, devenue aveugle à force d'avoir pleuré son fiancé tombé le premier jour de la guerre de 14-18, et qui ensuite n'avait jamais connu d'autre homme ; mais il y a aussi et surtout, au moment de l'écriture des premiers poèmes, la découverte bouleversante de « Tübingen, Jänner » (Tübingen, Janvier), de Paul Celan.

*Zur Blindheit über-  
redete Augen.  
Ihre — « ein  
Rätsel ist Rein-  
entsprungenes » — , ihre  
Erinnerung an  
schwimmende Hölderlintürme, möwen  
umschwirt.*

*Besuche ertrunkener Schreiner bei  
diesen  
tauchenden Worten :*

*Käme,  
Käme ein Mensch,  
Käme ein Mensch zur Welt, heute, mit  
dem Lichtbart der  
Patriarchen : er dürfte,  
spräch er von dieser  
Zeit, er  
dürfte*

nur lallen und lallen,  
 immer-, immer-  
 zuzu.  
 (« Pallaksch. Pallaksch. »)<sup>13</sup>

Dans *La poésie comme expérience*<sup>14</sup>, où je découvris ce fulgurant poème pour la première fois, en 1986, Philippe Lacoue-Labarthe note que « l'unique question qui (le) porte, comme elle a porté toute la poésie de Celan, est celle du sens, de la possibilité du sens. Question transcendante si l'on veut, qui inscrit Celan, jusqu'à un certain point, dans la lignée ou le sillage de Hölderlin... ». (De même que la citation du début du poème, tirée du « Rhin », le mystérieux « Pallaksch. Pallaksch » vient en effet de Hölderlin, et renvoie à l'aphasie finale du poète.)

Poésie, donc, qui se (re)cherche une langue : celle d'un poète juif cher-

<sup>13</sup> Poème dont on pourrait proposer la traduction suivante (après bien d'autres) : « Yeux à la cécité / conduits par la parole. / Leur – « une / énigme est le pur / jaillissement » –, leur / souvenir de tours hölderliniennes nageant, cernées / de mouettes. // Visites de menuisiers noyés / à ces / mots qui plongent : // Si venait, / venait un homme, / venait un homme au monde, aujourd'hui, avec / la barbe de lumière / des patriarches : il ne ferait, / à supposer qu'il parle de ce / temps, il / ne ferait / que bredouiller, bredouiller, / encore et toujours / bredouiller. // (« Pallaksch. Pallaksch. ».) »

<sup>14</sup> Paris, Bourgeois, 1986. Voir aussi, à propos de « Tübingen Jänner » (1961), le commentaire de Bernhard Böschstein dans la revue *Fin* n° 7 (décembre 2000), p. 49-59 ; ce poème, noté-il, travaillé par la citation de Hölderlin et son morcellement, « est né de la destruction du statut de la poésie hymnique issue de Pindare et nourrie de la mission triomphale attribuée au poète de l'ère goethéenne », à quoi Celan substitue, après la Seconde Guerre mondiale, « l'absence de fondement comme fondement ». On consultera enfin, au sujet de ce même poème, le récent commentaire de Jean Bollack (très critique envers l'interprétation de Philippe Lacoue-Labarthe, fondée selon lui sur un « refus du sens ») dans *Poésie contre poésie* (Bollack 2001 : 105-138). Ce qui est visé, écrit Bollack, à travers le « balbutiement productif » du poème, c'est « l'autre « rive » d'une voyance dans l'aveuglement ». Le poème de Celan « n'a rien de « bégayant » ; il dit qu'il faut reconstituer le langage dans ses éléments premiers, resémantiser la matière ». « On s'applique à une recomposition des éléments syllabiques, afin de pouvoir parler » résume Bollack, qui montre que Celan procède à partir d'« atomes linguistiques » désassemblés et transformés au profit d'une « contre-langue » ou d'une « contre-parole » (« Gegenwort ») substituée à l'ancienne (et fallacieuse) « parole autorisée et autoritaire », celle de l'Ode noble et sacralisée qui s'est compromise avec l'Histoire. Le commentateur signale aussi que « le mois de janvier est lié, dans l'œuvre de Celan, à la Conférence de Wannsee, où fut ratifiée l'extermination des juifs », et observe entre autres que toute la seconde partie du poème s'articule autour du mot monosyllabique « Mensch », « Homme » : la parole de Paul Celan s'origine « non pas dans le défaut de Dieu, mais dans le défaut de l'homme (« Fehl des Menschen »). L'angoisse métaphysique change d'objet. » (*je souligne*).

chant à continuer d'écrire en allemand après Auschwitz, *contre* sa langue et à partir d'elle, grâce à une « renverse du souffle » (« Atemwende »<sup>15</sup>), c'est-à-dire un *retournement* radical. Poésie issue de la douleur absolue, du balbutiement, de la désarticulation du sens — mais qui refuse envers et contre tout de se taire, de renoncer. Qui, échappant au nihilisme, dit non pour pouvoir à nouveau dire oui. Et aussi : poésie qui rompt définitivement avec l'ancienne langue « sacrée » de l'Ode (celle, romantique, prophétique, de Hölderlin, présente en ouverture du poème de Celan sous forme de citation) — la décomposant pour tenter de recomposer autrement du sens.

Au cheminement initiatique de « Delphes des trois fois », qui évoquait allusivement, à travers des vestiges de vers, le deuil de la transcendance, ou du sacré, et l'état ruiné de notre temps, succèdent donc avec les *Figures d'égarées* une sorte de catharsis de la douleur et un travail du deuil (qui est aussi *travail du vide*, au cœur du poème et de la langue) consécutifs au choc de la découverte de Paul Celan. Rencontre qui fut aussi à l'origine, pour moi, d'une double prise de conscience : la possibilité d'une écriture poétique nouvelle existait bel et bien (existait *toujours*), au-delà du pire, mais se doublait de l'impossibilité de faire l'économie d'une « traversée de l'abîme » (traversée effectuée de manière indépassable par Paul Celan) et du constat d'une « noyade ». Le premier poème issu de la lecture de Celan sera, précisément, « Noyée... » :

Noyée, mais dans  
ce qui n'est pas  
pesante âme  
disloquée,  
mâcheuse d'infini, elle  
dure, elle  
persévère dans l'incongru  
psaume incessant de sa  
plainte

---

<sup>15</sup> Voir *Atemwende*, recueil paru en 1967, et « Le Méridien », discours prononcé par Paul Celan lors de la remise du Prix Büchner en 1960 : « Dichtung : das kann eine Atemwende bedeuten » (« Poésie : cela peut signifier une renverse du souffle » – traduction de Jean-Pierre Lefebvre, in : Paul Celan, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999.

Et c'est progressivement que, suscitées par l'écriture elle-même, les figures mythologiques vont venir s'ajouter aux premières égarées — comme pour m'aider à universaliser cette catharsis de la douleur, à l'élargir à l'ensemble des femmes, mères, épouses, amantes, mystiques ou égarées que l'excès d'une soif, d'un désespoir, d'un manque ou d'un désir impossible réduit à la prostration mutique, ou livre à la folie. (Beno Besson<sup>16</sup>, à propos d'Ophélie : « Ophélie est en fait plus clairvoyante que si elle était « raisonnable ». (Sa folie) est le seul moyen d'exister qui lui reste... Elle est folle pour échapper à la douleur. »)

Je n'ai eu ni l'intention ni l'impression, ce faisant, de tenir un discours plus « féministe » (ou tout simplement plus « féminin ») que celui des tragiques grecs, de Racine ou de Shakespeare, quand ils représentent les douleurs de Cassandre, d'Hécube, de Phèdre ou d'Ophélie. Cependant, force m'est d'admettre que, dans bien des cas, le détour par le mythe a entraîné une subversion des figures dont je n'ai pris conscience que beaucoup plus tard, et qui tend à transformer l'échec des égarées en demi-victoire : d'Ophélie sur la mort, de Cassandre sur le silence, comme d'Aloïse la schizophrène sur la folie et l'impuissance... Ce travail de métamorphose du mythe (et du négatif en positif) s'est produit à mon insu, il est l'*effet du poème* bien plus que son origine consciente. En voici quelques exemples : dans le poème XVII de *Figures d'égarées*, deux vers du *Gerontion* d'Eliot : « The word within a word, unable to speak a word, / swaddled with darkness » ont comme « appelé » la figure de la prophétesse Cassandre — mais une Cassandre « taciturne », qui au lieu de vaticiner se tait : c'est son silence qui « foudroie », plus et mieux qu'aucune parole ; de même, dans le poème XIV, l'Ophélie mythique de Shakespeare n'est pas morte mais « rescapée » — et « détient l'inouï / privilège inutile des / morts » ; quant aux Vestales du poème X, elles ne gardent plus l'antique feu sacré (celui qui attestait de la présence vivante des dieux), mais « le vide », persévérant (absurdement ?) dans une fidélité au Rien. Dans la plupart des cas, le mythe est donc réinterprété et presque « retourné », mais sans aucune intention consciente, au départ. Il se trouve seulement que le poème, au

---

<sup>16</sup> Cité par Anne Cunéo (dans *Beno Besson et « Hamlet ». Un portrait à travers quelques mises en scènes de Hamlet*, Lausanne, Favre, 1987, p. 52). Cette citation retrouvée faisait partie du « matériel » des *Figures d'égarées*.

lieu de maintenir les Égarées dans l'impuissance et l'échec, le plus souvent les sauve. Leur force est dans la résistance muette qu'elles opposent au désespoir : résistance minérale de Niobé (dans le poème VI, inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide), silence assourdissant de Cassandre, ou encore choix de la peinture comme réalisation imaginaire de ses désirs impossibles et invention de soi, dans le cas d'Aloïse, l'aliénée devenue après sa mort une star de l'art brut.

*Le mythe, métaphore du processus de création :  
quelques propositions pour conclure*

1. Le mythe<sup>17</sup> (tant qu'il est vivant, c'est-à-dire travaillé par une tension née de la contradiction, tant qu'il évolue et ne cesse de se réinventer) m'apparaît comme une *métaphore du processus de création*. Pas plus que lui, l'invention littéraire ne saurait « naître de rien » : elle est transformation permanente de formes en formes, digestion, palimpseste, incessant pillage, déplacement, décomposition et recomposition nouvelle, par l'écriture, d'un matériau imaginaire en constante évolution, mais dont l'oubli radical signifierait la fin de la littérature.

2. Les mythes nous fournissent essentiellement des récits, des figures ou des images relatifs à l'économie humaine du désir et de la violence, et c'est en quoi ils nous sont encore et toujours nécessaires. Mais ils ne peuvent continuer de nous nourrir qu'à condition d'être sans cesse retravaillés, mis en question par la conscience actuelle, celle du présent, qui n'en retiendra que certains éléments pour les recomposer (avec d'autres) en vue d'un nouveau sens.

3. Dévalué par le rationalisme occidental, critiqué par les philosophes depuis Platon (qui se méfie autant des poètes qu'il leur est redevable, et recourt lui-même au mythe tout en le dénonçant), le mythe, comme la poésie, dont Maïakovski écrivait qu'elle est « de la pensée rendue sensible », est déjà une forme de pensée

---

<sup>17</sup> Mythe qui constitue en soi, on ne saurait l'ignorer, une notion hautement chargée d'idéologie, indissociable de toute l'histoire de notre modernité, et soulève d'innombrables questions impossibles à aborder ici – peut-être inséparables, d'ailleurs, de l'avenir de la littérature. Car si méconnaître les mythes qui nous précèdent et nous constituent (et leurs détournements) nous voue à la méconnaissance de ce que nous sommes, de ce qui nous détermine, l'oubli de ces mythes et de la littérature du passé vouerait la littérature elle-même, soit à la gnose (et à une demi-mort), soit à la naïveté et à un rapide épuisement.

— mais de pensée « poétique », essentiellement paradoxale, qui *ne sépare pas* la face « diurne » et la face « nocturne » des choses, l'opacité de la clarté, ou une chose de son contraire, ne résout pas la polyvalence et se montre apte à *penser le deux*, à inclure (sans en résoudre la tension) l'ambivalence ou les contradictions qui ne cessent de nous constituer comme de fonder notre relation au monde.

4. De même que le mythe, à l'origine, renvoie aux composantes les plus archaïques de la psyché, le surgissement initial du poème me semble toujours impliquer une « descente » dans les profondeurs de l'inconscient ou de la mémoire (ou de la langue elle-même) et comme le retour à une sorte d'« enfance de l'imagination ». (D'où le fait que le poème aille *vers l'idée*, au lieu d'en découler consciemment.) Le risque, cependant — si l'on refuse ensuite d'en passer par le travail d'élucidation de ce qui s'est obscurément trouvé à travers l'écriture, si l'on refuse de *penser la poésie*, de s'interroger sans cesse à nouveau sur sa nature et ses fins ou d'en tirer un savoir, c'est de se répéter à l'infini ou de rester enfermé dans le cercle du poème, sans en apprendre rien... De même qu'il faut passer du mythe à la philosophie, passer de l'intuition poétique à l'intelligible ou à la tentative de compréhension de ce qui se trame là dans la langue m'apparaît donc, non comme un risque, mais comme la chance d'une connaissance à conquérir progressivement sur l'in-savoir initial, et susceptible, au-delà, de relancer la poésie, ailleurs et autrement.

5. Les figures du mythe (antique ou moderne), en surgissant au sein du poème, permettent — au même titre que d'autres formes de polyphonie — de substituer au « je » lyrique une constellation de points de vue qui « théâtralise » le poème et permettent au « je », à la fois, de se projeter dans les figures, et de prendre de la distance avec ses propres émotions ou son propre vécu — c'est-à-dire de se décentrer (tout en ne cessant de rejoindre obliquement ses propres obsessions) comme d'universaliser son propos.

6. Les réécritures successives du mythe, au même titre que l'écriture poétique elle-même — quelque atemporelles qu'elles se veuillent —, sont inséparables du contexte (culturel, épistémologique, idéologique ou socio-historique, voire politique) qui les voit naître. Si la poésie est peut-être de tous les genres littéraires celui qui renvoie le plus au « hors-temps », elle ne saurait sans naïveté

se croire exempté de ce qui, historiquement, la détermine (on *ne peut plus* écrire aujourd'hui comme Ronsard, Hugo, Apollinaire ou les surréalistes, ni dire les mêmes choses qu'eux ; et Baudelaire, quand il revient au sonnet, le fait à la fois pour se donner une contrainte formelle et subvertir du dedans l'ancienne poésie idéaliste — non pas du tout pour imiter Pétrarque ou les classiques).

Nous écrivons aujourd'hui — en Occident du moins — après l'invention de la psychanalyse, après la « mort de Dieu » et Mallarmé, mais aussi dans l'après-Auschwitz, réduits, selon le mot de Cioran, à « bricoler dans l'incurable », en proie à l'incomplétude et au brouillage voire à l'annulation pure et simple des anciennes valeurs — bref, réduits métaphysiquement à une quasi table rase. Comme on a pu dire du théâtre de Beckett qu'il « s'érige sur les ruines de la poésie »<sup>18</sup>, la poésie d'aujourd'hui s'érige sur et contre ses propres ruines (celles du sacré, mais aussi celles du prophétisme, du romantisme et de l'humanisme), tendue vers un recommencement possible qui exclut à la fois, me semble-t-il, de s'en tenir à l'ancien sujet lyrique *et* à l'absence de sujet, au « neutre », c'est-à-dire à une conception de l'écriture qui suppose l'abdication de la responsabilité (ou de « l'engagement » au sens large) de la parole du sujet, toujours et nécessairement de l'ordre du « parti pris ».

J'ai tenté de suggérer que le recours aux mythes et à leur prodigieux matériau imaginaire — à *condition* que celui-ci se voie déconstruit, puis « détourné » au profit d'un sens neuf — était l'une des voies envisageables d'un tel recommencement. (J'inclus dans ce « matériau » hérité du passé aussi bien la mythologie antique ou extra-occidentale que, par exemple, la Bible, autre source inépuisable de réinterprétations et de détournements : c'est avec elle que rivalise Mallarmé en rêvant du Livre total où se déploierait « l'explication orphique de la Terre », et c'est elle encore que « recommence » Francis Ponge (sur le mode matérialiste) en lui substituant *Le parti pris des choses*, qui se veut une manière de recommencement de la Création à partir de zéro, « à partir du plus profond et du plus noir (où les précédents siècles nous ont engagés) »<sup>19</sup>, et vise ultimement à « sus-

<sup>18</sup> Myriam Boucharenc, in *Samuel Beckett. L'écriture et la scène*, Paris, SEDES, 1998, p. 33.

<sup>19</sup> Francis Ponge, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999 (*Proèmes*, « Notes premières de "l'Homme" »), vol. I, p. 229.

citer l'Homme». J'y inclus aussi l'ensemble de la littérature et des « mythes » qu'elle nous lègue, de *L'Odyssée* d'Homère et des tragédies antiques au *Godot* de Samuel Beckett ou à la *Rose de personne* (« Niemandrose ») de Paul Celan.)

Mais il est bien entendu d'innombrables autres voies possibles pour renouveler la parole poétique : je pense (en Suisse romande) au « lyrisme paradoxal » d'un Pierre Chappuis ou à « l'effacement » d'un Philippe Jaccottet, qui tous deux ont cherché à instaurer une nouvelle parole poétique oscillant entre mise en question du sujet, effacement du « moi », méfiance de l'image et reconstruction (discrète) du sujet lyrique ; je pense (en France) au « parti pris » descriptif de Ponge (à son détour « anti-lyrique » par les choses et leur minutieuse description-définition, manière de « désaffubler » la poésie qui est aussi un « parti pris de l'autre », une « poéthique ») ; je pense aux expérimentations d'Henri Michaux qui changent la poésie en « laboratoire du dedans » pour la contraindre (non sans périls) à de nouvelles découvertes ; ou encore, sur un tout autre plan, à Gabrielle Althen creusant le « coma du ciel » pour « recommencer Dieu » sans Dieu, à partir de « l'empreinte de ce vide » — et bien sûr, de la manière la plus décisive sans doute, à la poésie de Paul Celan qui, Juif passé par les camps, retravaille en profondeur l'héritage hébraïque et l'entrelace à la langue allemande pour se la réapproprier, mais aussi pour la contraindre de l'intérieur à un « renversement »<sup>20</sup>. Et à Mandelstam. Et à *Éclipse d'étoile* de Nelly Sachs. Et à tant d'autres.

« Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer... » répète la dernière page de *L'Innommable*<sup>21</sup>. Ainsi de la poésie occidentale, depuis qu'Adorno l'a déclarée « impossible après Auschwitz » et que Celan a héroïquement tenté d'en re-fonder la possibilité, avant de se jeter au fleuve. Ainsi de l'homme, qui ne cesse de se faire et de se défaire, de désespérer puis de tirer de son désespoir même matière à métamorphose, ou à poème, jusqu'à ce que la mort le prenne...

---

<sup>20</sup> « Il représente la réalisation de ce qui ne semblait pas possible : non seulement écrire de la poésie après Auschwitz, mais encore écrire « dans » ces cendres-là, parvenir à une autre poésie en pliant cet anéantissement absolu, tout en demeurant, d'une certaine façon, au sein de cet anéantissement. [...] Mais en procédant à travers les décombres de l'impossible, il génère une aveuglante moisson d'inventions, qui ont compté de façon décisive dans la poésie de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle... » (Andrea Zanzotto, traduction de Philippe Di Meo transmise par le traducteur).

<sup>21</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 213.

# SOURCES ET GENÈSE DES ENFERS VENTRILOQUES

Sylviane Dupuis

*L'activité littéraire [...] ne peut avoir d'autre justification  
que de mettre en lumière certaines choses pour soi  
en même temps qu'on les rend communicables à autrui [...].*

Michel Leiris  
Préface à *L'Âge d'Homme*

*On ne descend aux enfers que pour en remonter.*

Pierre Brunel

La pièce dont il sera question ici<sup>1</sup> s'inscrit directement dans le cadre thématique de votre enquête littéraire sur la descente aux enfers. Tout en essayant de reconstituer quelques-unes des étapes de la genèse des *Enfers ventriloques* (à savoir : parler du dedans avec les mots du dehors, tâche éminemment périlleuse), j'ai tenté d'établir — sans en garantir l'exhaustivité! — une bibliographie<sup>2</sup> des principaux textes repérables qui ont, à l'origine, et tout au long de la gestation de cette pièce, constitué pour moi des repères, ou qui m'ont fourni des bribes de matériau ayant nourri ma réflexion et mon imagination. On le sait : créer, c'est piller, mais sans rien de systématique ni même de délibéré, les associations (le plus souvent appelées par l'écriture elle-même — quand elles n'échappent pas purement et simplement à la conscience) surgissant sans qu'on s'y attende de toute cette matière accumulée dans la mémoire, agglutinée à l'expérience et en bonne

---

<sup>1</sup> Lauréate des Journées de Lyon des Auteurs de théâtre, elle est parue, en décembre 2004, aux Éditions Comp'Act (Chambéry), et a fait l'objet de plusieurs mises en espace : en décembre 2004 à Lyon, en septembre 2005 à la Comédie de Genève, et en février 2006 au Théâtre du Rond-Point à Paris. Elle a été rééditée en 2009 aux Éditions L'Act Mem (Chambéry). Cette conférence s'est tenue lors d'une journée d'étude organisée pour le CLE par U. Heidmann, le 30 octobre 2004, au Château de Coppet, à l'Institut européen de l'Université de Genève.

<sup>2</sup> Elle figure à la fin de cette communication. J'ai seulement indiqué les titres des œuvres de référence, ne mentionnant l'édition utilisée et sa date de parution que pour les essais.

partie oubliée, ou transformée ; et c'est tirer de là, par une mystérieuse alchimie qui se dérobe en grande partie à l'auteur lui-même, un sens et une forme neufs.

### *Récits de genèse*

On ne s'étonnera pas que parmi ces sources figure le livre de la *Genèse*, qui se tient depuis longtemps à l'arrière-plan de mon travail<sup>3</sup>, en tant que récit du commencement, du « saut » dans la conscience humaine, ou du début de la parole. M'intéressent aussi la Kabbale et tout particulièrement la figure talmudique de la Shekhina, qui désigne le Souffle, la lumière, l'immanence ou la présence divines, mais aussi, selon la Kabbale, l'aspect « féminin », la dimension « matricielle » ou maternelle de Yahvé, qui lui-même « contient à la fois des aspects féminins et masculins sans être homme ni femme » (Bebe 2001)<sup>4</sup>. Ce Souffle primordial issu d'une « matrice » originelle, j'y ai très tôt pensé comme à une possibilité de dénouement pour mes *Enfers ventriloques*, fable d'une descente dans les « enfers du théâtre » qui dès l'origine se proposait de représenter, sous la forme d'un songe, le *processus de création lui-même*, en se déployant à partir d'une « situation initiale » d'aporie ou de doute (un auteur confronté à la panne d'inspiration) jusqu'à une « situation finale » où le protagoniste, après une suite d'épreuves d'ordre initiatique, se verrait renvoyé à l'œuvre à faire (comme le Narrateur de *La Recherche du temps perdu*) et chassé des enfers du théâtre par le souffle de l'imagination.

Primitivement, en effet, le protagoniste des *Enfers* était un dramaturge. Et pendant des années, si la pièce n'a pas réussi à « prendre », c'est je crois en grande partie à cause de ce choix erroné qui menaçait de la transformer en parcours didactique, au lieu de vraiment mettre en jeu quelque chose qui m'était propre mais que j'ignorais au départ... Pour que la pièce « décolle » enfin, trouve sa *nécessité*, il m'a fallu prendre conscience qu'il ne se passerait rien tant qu'il n'y aurait pas de véritable situation dramatique ni de tension dialectique entre le — qui devint dès lors *la* — protagoniste, et les personnages des enfers. Dialectique

<sup>3</sup> Cf. *La seconde chute* (1993), *Théâtre de la parole* (2004), *Le jeu d'Eve* (2006).

<sup>4</sup> La Shekhina inspirait déjà la Prouhèze de *La seconde chute*, « manifestation visible » de Godot... au féminin.

qui allait me renvoyer à mon propre rapport au théâtre et à ses grands spectres intimidants, et me contraindre à la mise à l'épreuve. Mais qui m'a été imposée *par le processus d'écriture* — qui agit sur l'auteur et le transforme, ou le force à s'avouer, bien plus qu'il n'est voulu par lui (ou elle). J'y reviendrai plus loin.

On constatera que figure dans cette bibliographie, parmi d'autres références plus attendues, *La tentation de saint Antoine* de Flaubert. Un texte — il faudrait presque dire : un *work in progress* théâtral — baroque et échevelé (à l'opposé du réalisme de *Madame Bovary*, écrit précisément « contre » le *Saint Antoine*), incroyablement imaginatif et inspiré, mais aussi d'une ambition encyclopédique démesurée qui renvoie finalement tout au néant avec une sorte de rage d'absolu, et dont la lecture m'avait fascinée. Soumise à l'unité théâtrale de temps — une nuit, la venue du jour mettant fin aux visions —, la *Tentation* est un rêve de l'ermite qui,

spectateur de ses visions, se trouve par conséquent dans la posture du lecteur mais aussi dans celle de l'écrivain puisque son esprit et sa parole génèrent l'ensemble du spectacle, c'est-à-dire le texte lui-même. Le saint est une épiphanie de l'artiste, et l'œuvre met à l'épreuve les mécanismes de la représentation. (Schweiger: 1872)

À sa manière, ce texte de Flaubert<sup>5</sup> (qui s'ouvre avec la plainte d'Antoine dont la foi semble en passe de se tarir, et s'achève sur une ultime vision du saint assistant à la naissance de la vie et du mouvement) renvoie donc lui aussi à ce thème de l'origine de la création (ou de l'écriture) qui constitue pour moi, depuis *Les travaux du voyage*<sup>6</sup>, une question centrale — indissociable du « pourquoi

---

<sup>5</sup> « Œuvre de toute (sa) vie », comme il l'écrit à une correspondante le 5 juin 1872, et qui constitue aussi, même s'il ne la destinait pas à la scène, la grande œuvre *théâtrale* de Flaubert, *La tentation de saint Antoine*, publiée en 1874 dans sa troisième version, occupera et obsédra l'écrivain pendant près de trente ans. À noter que l'une des plus anciennes ébauches de ce projet, auquel la contemplation de la *Tentation de saint Antoine* de Breughel au Palazzo Balbi à Gênes, en 1845, donnera l'impulsion décisive, date de 1835 (Flaubert a quatorze ans !), et s'intitule *Voyage en enfer* — titre qui en 1837 devient *Rêve d'enfer*. En 1839, *Smarh, vieux mystère* se présente comme le véritable précurseur de la *Tentation*. Le titre, cette fois, renvoie à la forme théâtrale du mystère médiéval, et au théâtre de marionnettes du père Legran, à Rouen, qui enchantait le jeune Flaubert et influence directement la première version de la *Tentation*.

<sup>6</sup> Dupuis 1992 — Mais la question de « l'origine des mots » ou de la parole et — corollairement — de la disparition de la transcendance et du défaut qu'elle ouvre dans la langue, dans la conscience et la problématique du sens, était déjà présente dans mes deux premiers recueils parus en 1985 :

j'écris» qui, dans le prologue des *Enfers*, fonctionne comme l'élément générateur de la pièce, du rêve de la Dramaturge. C'est là une question qu'il faut sans doute oublier pour pouvoir créer (comme le Shakespeare des *Enfers* l'apprend à la Dramaturge) — mais qui ne peut pas ne pas se poser, je crois, à un moment ou l'autre de son parcours, à tout écrivain comme à tout artiste. Elle se trouve en tout cas au point de départ du projet des *Enfers ventriloques*, qui proposent moins une fable qu'une sorte d'enquête sur le théâtre et, quant à la Dramaturge, un voyage vers sa propre parole la conduisant à la révélation de l'origine. Tout comme le *Théâtre de la parole*, écrit en 2002, et qui a relancé la rédaction interrompue des *Enfers*, la pièce entrelace de bout en bout les thèmes de la parole et de l'écriture (de leurs pouvoirs et de leur destination) à ceux de la naissance et de la mort, du commencement et de la fin, et de l'avènement du sujet.

L'écriture, pour moi, n'a pas sa fin en soi, ni même une visée purement esthétique, mais constitue l'instrument privilégié d'un processus de vie, de connaissance et de création qui, à certains moments, produit une trace sous forme de livre — chacun marquant une étape du parcours et supposant une nouvelle forme. Peut-être quelque chose comme un cycle, ou le creusement d'une question qui insiste, prend-il fin pour moi avec l'achèvement de cette pièce — ouvrant à une nouvelle liberté créatrice ?

### *Le risque de l'ouvert et de la liberté*

Dans *La seconde chute*<sup>7</sup>, cette « continuation » d'*En attendant Godot* où les deux protagonistes beckettians, Vladimir et Estragon, prennent soudain conscience de leur nature de personnages (la « seconde chute » du titre désignant la Chute — au sens biblique — dans la conscience, en même temps que le dénouement — la chute — imposée à la pièce de Beckett), il y a ce moment qui

---

cf. « Delphes des trois fois », dans *D'un lieu l'autre*, et *Creuser la nuit* (Moudon, Empreintes, 2000). Mon intérêt pour l'œuvre de Beckett, pour ce « langage entre parole et silence », cette parole « hantée par le vide, et le manque, et la perte, et travaillée en profondeur par l'insistance d'un questionnement sur le sens de l'humain » (Suzanne Allaire, Colloque de Cerisy 2005) puise encore à la même source.

<sup>7</sup> Écrite en 1989, la pièce sera créée en 1995 à Zurich en traduction allemande, puis en 1996 à Genève, en version originale.

pour moi est l'incarnation même de l'action théâtrale (qui est au cœur de l'*Œdipe* de Sophocle mais tout aussi bien du *Misanthrope* de Molière) : celui de la brutale révélation de ce que jusque là on ne voulait / pouvait pas voir, révélation qui est chute hors de l'illusion et donc douleur, mais qui constitue aussi pour le personnage (et, au delà de lui, pour les spectateurs — voire pour l'auteur lui-même) la seule chance, peut-être, d'une métamorphose : *tout à coup, voir* — et en être changé.

De l'Auteur (Samuel Beckett) descendu sur la scène tel un *deus ex machina*, Vladimir et Estragon apprennent, abasourdis, que le quatrième mur n'existe pas. Dès lors se pose cette autre question qui me paraît, après coup, centrale dans chacune de mes pièces : que se passe-t-il pour qui, brusquement, apprend qu'il est libre, que fait-il alors (ou ne fait-il pas) de cette liberté conquise, ou révélée ? Qu'arrive-t-il devant *l'ouvert* au prisonnier qu'on libère, à l'aveugle qui voit, ou à celui qui passe brutalement d'une ignorance ou d'une aliénation à un savoir (situation qui, j'imagine, ressemble aussi à celle de l'analysant parvenu au terme de son analyse — et peut dans certains cas être celle du spectateur à l'issue d'une représentation théâtrale) ? En d'autres termes : qu'implique le geste d'*ouvrir* (à une révélation, à un savoir, à une liberté inconnue), à la fois pour l'autre et pour soi ? On verra que *Les enfers ventriloques* s'articulent, sans la résoudre<sup>8</sup>, autour de cette question fondamentale.

---

<sup>8</sup> Si, à la fin de la pièce (et de son rêve), la Dramaturge convainc Shakespeare de lui ouvrir l'accès à la Grande Matrice du théâtre, on ne sait ni ce qu'elle devient au réveil, ni ce que la « révolution » de Bert produira dans les enfers du théâtre brutalement libérés du « despotisme éclairé » de Shakespeare, ni qui a raison ou tort, dans les conflits d'idées ayant opposé les dramaturges entre eux sous les yeux de leur visiteuse... Il en va là pour moi d'un enjeu esthétique essentiel (et sur ce point je dois beaucoup au long dialogue entretenu avec Claudia Bosse et Josef Seiler, puis au travail critique d'Anne Fournier qui renforça et *nomma* mes intuitions) : quelle que soit sa forme, une pièce de théâtre ne doit pas – ni ne peut – résoudre les questions qu'elle pose, sa fonction est avant tout d'ouvrir un chantier et de *représenter des situations* ou des débats en laissant les spectateurs libres de répondre ou non, et responsables de leurs interprétations ou de leurs conclusions. Ce qui ne va pas sans comporter des risques, pour l'auteur : celui de ne pas satisfaire le spectateur qui « veut une fin » (ou qui attend un « message ») ; celui de maintenir, quant au sens de la pièce, une relative ambiguïté – qu'on lui reprochera ; celui enfin de ne pas clairement *prendre position* à la fin. Mais d'un auteur de théâtre on peut seulement exiger qu'il s'engage tout entier dans son écriture – non pas qu'il en détienne toutes les clés ou se change abusivement en détenteur de message. Comme la vie, la dialectique des personnages et des situations doit rester ouverte pour que la pièce ait

Ibant obscur isola sub nocte...

Pour en finir avec les sources les plus évidentes de la pièce, mentionnons bien sûr, dans l'*Enéide* de Virgile, ce chant VI qui figure — après la *nekuia*, au chant XI de l'*Odyssée* d'Homère, et avant Dante — l'archétype de toute descente aux enfers dans la littérature. Il y a une « ambiance » propre aux enfers, chez Virgile, due à la fois à l'extrême beauté musicale des vers et à la géographie imaginaire qu'ils dessinent : grottes, rochers, lieux obscurs hantés par des ombres vagues qui frôlent le voyageur, ou par des cris ; lac d'eau noire, marais où l'on s'enfonce à l'aveugle... Cette géographie très concrète, presque palpable, a donné sa « couleur » au décor des *Enfers ventriologiques* (en particulier celui du « lac des enfers »). Et dans cet épisode de l'*agôn* qui met aux prises les spectres d'Antonin, de Bert et d'Eschyle, je me suis souvenue du passage, au chant VI de l'*Enéide*, où Enée, de son épée, « pourfend vainement les ombres » des enfers.

Mais il me faut, à ce sujet, témoigner d'un phénomène singulier d'*oubli*. Ce sont les questions qui m'ont été posées à la suite de cet exposé sur la genèse des *Enfers ventriologiques* qui m'ont fait réaliser que, en imaginant le personnage de l'Ombre maternelle, j'avais complètement... oublié ce bouleversant épisode du chant XI de l'*Odyssée*<sup>9</sup> où Ulysse croise l'ombre de sa mère : « Elle disait et moi, à force d'y penser, je n'avais qu'un désir : serrer entre mes bras l'ombre de feu ma mère... Trois fois, je m'élançai ; tout mon cœur la voulait. Trois fois, entre mes mains, ce ne fut qu'une ombre ou qu'un songe envolé... ». Or le personnage de l'Ombre maternelle, apparu très tard, ne fait pas du tout partie de mon projet initial. C'est une figure qui a surgi, organiquement, du travail (et des nécessités) du texte, comme si la logique de l'écriture avait ici sollicité inconsciemment la mémoire pour lui emprunter — sans que je réalise d'où venait cette figure — la solution recherchée... L'Ombre maternelle est en effet celle qui va

---

des chances de produire du sens plus d'une fois, et dans différents contextes, voire à différentes époques... On peut aller jusqu'à dire que c'est son inachèvement qui fait du *Dom Juan* de Molière la pièce peut-être la plus riche, mais aussi la plus ambiguë de cet auteur, et leur énigme centrale qui fait du *Hamlet* de Shakespeare ou du *Godot* de Beckett les pièces les plus mythiques du répertoire.

<sup>9</sup> Vers 204 sqq. – Homère, *Iliade – Odyssée*, traduction de Victor Bérard, Paris, coll. de la Pléiade, Gallimard, 1955, p. 701.

conduire la Dramaturge à son « secret » et lui permettre de sortir des enfers, en la libérant après avoir tenté, pour la protéger, de la freiner dans sa progression<sup>10</sup>. Sans doute est-il souvent nécessaire d'avoir oublié ce qu'on a lu pour pouvoir le recréer, autrement, en l'intégrant à notre propre imaginaire : *c'est là* — mais sans que je le sache ; *c'est là* comme une mine très profonde et invisible où je peux puiser et dont surgira, transformé, au moment voulu, le matériau dont j'avais besoin.

Voi qu'entrate, lasciate ogni speranza

Virgile nous conduit à Dante, autre texte archétypal ; mais l'enfer de Dante (qui le décrit glacé<sup>11</sup>, au rebours de la tradition chrétienne qui veut que l'enfer soit le lieu des flammes) est indissociable du péché et de la punition des fautes — alors que les enfers antiques, qui inspirent le titre et le cadre imaginaire de ma pièce, sont avant tout le lieu des morts<sup>12</sup>.

Il n'empêche que la lecture, durant mon séjour à Rome en 1988-1989, des deux premiers volumes de la *Divine comédie*, dans l'extraordinaire traduction qu'en donne Jacqueline Risset<sup>13</sup>, a été pour moi une révélation décisive. J'avoue que jusque là toute autre traduction de la *Comédie* me tombait des mains — et ma connaissance insuffisante de l'italien ne me permettant pas d'accéder de plain-pied au texte original, je n'avais jamais traversé les trois livres. Mais Jacqueline Risset, qui est aussi poète, réinvente en français un rythme, une *vitesse* — bref, une poésie, qui soudain rendent aux vers de Dante leur merveilleuse agilité, leur hardiesse et leur force d'invention. En outre, la traductrice avait publié, en 1982, un remarquable essai, *Dante écrivain ou l'intelletto d'amore*, qui m'ouvrit, parallèlement, des perspectives nouvelles de réflexion sur la trajectoire poétique de Dante et son rapport à l'écriture. (Depuis, la critique a mis en évidence les res-

<sup>10</sup> Par hasard, ou par nécessité, l'achèvement des *Enfers ventriloques* a eu lieu entre l'été 2003, qui a suivi la disparition de ma propre mère, et début 2004.

<sup>11</sup> L'origine de l'enfer glacial de Dante se trouverait dans la tradition musulmane : cf. Risset 1982 : 140 et note 1.

<sup>12</sup> Le mot latin *inferi*, qui vient de l'étrusque, désigne « les lieux qui sont en-dessous », où l'on situait le pays invisible des morts, qui comme celui d'en-haut a, chez Virgile, « son soleil et ses astres ».

<sup>13</sup> Dante : 1988. *La divine comédie, L'enfer et Le purgatoire* (*Le paradis* est paru en 1990).

semblances structurelles entre *La recherche proustienne* et *La divine comédie*. Il est clair que ces deux œuvres ont l'une et l'autre valeur de « matrices » pour *Les enfers ventriloques*).

J'eus l'occasion à la même époque de visiter le parc de Bomarzo<sup>14</sup>, qui au moment de la rédaction des *Enfers* est venu greffer ses images sur l'imaginaire dantesque : la « Gueule des enfers » du premier tableau s'inspire à la fois de la « Bocca dell'Inferno » de Bomarzo et de celle qu'on représentait au Moyen Âge dans les Mystères<sup>15</sup>.

Ma pièce emprunte à *La divine comédie*, dès l'origine, la structure en cercles des enfers et l'idée d'un parcours initiatique chez les morts sous la conduite d'un guide — Shakespeare prenant la place de Virgile, qui lui-même prenait chez Dante la place de la Sibylle, la prêtresse d'Apollon qui, au chant VI de *l'Enéide*, conduit Enée aux enfers jusqu'à son père Anchise afin que celui-ci lui révèle comment « éviter ou vaincre chaque épreuve » qui jalonnait sa carrière à venir. L'idée de l'« examen » final de la protagoniste par les quatre dramaturges vient elle aussi de Dante : à la fin du *Paradis*, le poète doit en effet répondre aux questions de saint Pierre, saint Jacques et saint Jean (qui incarnent les trois vertus théologiques de la foi, de l'espérance et de l'amour), « examen de passage » qui va lui permettre d'accéder au paradis, où l'attend Béatrice, et à l'inspiration poétique. Pas de Béatrice dans ma pièce, où la protagoniste est elle-même une femme ; et cependant je crois me souvenir que l'ajout tardif du personnage de

---

<sup>14</sup> Le Bosco sacro dei Monstri, à Bomarzo, près de Viterbe, est l'œuvre de l'architecte et paysagiste Pirro Ligorio. Ce « jardin des monstres » lui a été commandé au début du XVI<sup>e</sup> siècle par Vincino Orsini, duc de Bomarzo, à la mort de son épouse, Julia Farnèse, et constitue une sorte de labyrinthe initiatique. On y découvre, au sein d'une végétation luxuriante, des figures de monstres ou des architectures étranges taillées dans la pierre – dont l'entrée des enfers, figurée par une gueule grande ouverte portant la célèbre inscription : « Voi qu'entrate, lasciate ogni speranza » (« Vous qui entrez, laissez toute espérance », Dante, *Inf.*, III, 9). C'est André Pieyre de Mandiargues qui est à l'origine de la résurrection, au XX<sup>e</sup> siècle, des jardins de Bomarzo (il leur consacra en 1968 un beau texte accompagnant des photographies d'André Abegg : « Les monstres de Bomarzo », in *Jardins des arts* n° 164-165, Paris, Ed. Tallandier, juillet-août 1968).

<sup>15</sup> Dramas religieux joués dans des décors simultanés : les mansions. Le décor comprenait essentiellement trois lieux. Le Paradis et l'Enfer (figuré par une gueule ouverte monstrueuse) formaient, à gauche et à droite, les deux pôles symboliques du Mystère ; entre les deux se trouvaient la Terre, et les spectateurs.

Sarah Kane date de la première rédaction complète du tableau 7, et a été comme « appelé » par l'épisode de l'examen de la Dramaturge<sup>16</sup>.

### *Sarah K. la suicidée du monde contemporain*

Auteure de pièces d'une violence inouïe et qui ont choqué le public au-delà de tout ce qui avait pu être représenté jusque là au théâtre, suscitant l'incompréhension et les attaques quasi universelles de la critique anglaise autorisée<sup>17</sup> — mais aussi auteure d'une œuvre-cri obsédée comme peu d'autres par le « manque » (d'amour et de sens) contemporain, Sarah Kane la suicidée, devenue sur le tard — à côté d'Antonin (Artaud), cet autre « suicidé de la société » — un personnage des *Enfers ventriloques*, tient à la fin de ma pièce des propos sur l'amour qui font d'elle, en quelque sorte, la « Béatrice » de la Dramaturge, regrettant les vivants parce que « tant que nous vivons nous ne savons pas ce que c'est que l'amour » et que maintenant qu'elle le *sait*, elle ne peut plus les aimer... « Il n'y a qu'une chose qui compte et c'est l'amour » a écrit la vraie Sarah Kane. Leçon qui est aussi — en un tout autre temps — celle de Dante.

Eschyle, Antonin et Bert soumettent leur « élève » à un interrogatoire portant sur le théâtre, l'illusion, l'origine de l'inspiration ou l'engagement, alors que la femme dramaturge ne la renvoie qu'à l'amour, comme à une valeur supérieure face à quoi tout le reste — l'illusion théâtrale, mais aussi la politique, le succès ou la gloire — ne sont plus que vanité. Le Shakespeare des *Enfers*, lui aussi, tient au tableau 5 des propos sur l'amour qui, s'ils suscitent à ce moment de son par-

---

<sup>16</sup> En consultant les états successifs du texte sauvegardés sur mon ordinateur, j'ai remarqué que Sarah Kane y fait une apparition discrète, début août 2003, par le biais d'une citation prévue comme exergue de la pièce. Dix jours après, le 16 août, elle est intégrée comme personnage à la pièce elle-même, sous le nom de Sarah K., et la citation placée en exergue est supprimée.

<sup>17</sup> En janvier 1995, les critiques britanniques les plus influents ne voient dans *Anéantis (Blasted)*, pièce parue en 1994) « rien d'autre qu'une ingénieuse galerie des horreurs visant à choquer et rien de plus », incapables de reconnaître « la théâtralité explosive, le lyrisme, la puissance d'émotion et l'humour glacé contenus dans les pièces » de Kane (David Greig), profondément influencées par Shakespeare de l'aveu même de l'auteure — qui est par ailleurs, remarquons-le, d'origine juive —, mais où l'on ne veut voir que de la provocation et qu'on cherche en outre à tout prix à tirer du côté de l'autobiographique... (Citations empruntées à Saunders 2004 ; il s'agit de la première étude sérieuse sur l'œuvre de Sarah Kane, publiée en 2002 par Manchester University Press.)

cours l'incrédulité voire l'ironie de la jeune Dramaturge, rejoignent ou annoncent ceux de Sarah K. au tableau 7. Cependant, contrairement à la Béatrice de Dante, qui conduit le poète vers une Vérité d'ordre transcendant, Sarah K. ne saurait détenir, à elle seule, la « leçon » de la pièce — pas plus qu'aucun des autres personnages. À la perspective théologique de Dante s'est substituée une dialectique des points de vue, proposée aux spectateurs aussi bien qu'à la Dramaturge qui, tout comme eux, tirera librement de ce qu'elle voit et entend de quoi progresser vers sa propre vérité.

### *Shakespeare et les escaliers*

Enfin, je voudrais mentionner, à l'arrière-plan des *Enfers ventriloques*, l'essai de Jan Kott *Shakespeare notre contemporain*<sup>18</sup>, auquel je suis arrivée... par Beckett, à qui le critique polonais consacre un passionnant chapitre intitulé « *Le roi Lear* », autrement dit « *Fin de partie* »<sup>19</sup> sur lequel j'ai beaucoup médité. C'est à Jan Kott que je dois l'idée, au tableau 3, de « la grande Mécanique de l'Histoire », qui s'inspire directement de « l'image du Grand Mécanisme » dont il nous parle à propos de Shakespeare :

L'histoire, c'est un grand escalier que monte sans trêve un cortège de rois. [...] Chaque marche, chaque pas vers le sommet rapproche du trône, ou le consolide. [...] La dernière marche n'est plus séparée de l'abîme que d'un pas. Les souverains échangent. Mais l'escalier est toujours le même... (Kott 1978 : 17)<sup>20</sup>

Autre inspirateur de cette pièce, qui lui a été d'ailleurs dédiée (mais la page portant la dédicace a malencontreusement « sauté » au moment de la composition définitive par l'éditeur!) : l'acteur biennois Peter Wyssbrod et son mythique

<sup>18</sup> Avec une préface de Peter Brook.

<sup>19</sup> *Fin de partie* fera retour de manière inattendue dans l'une des dernières versions des *Enfers ventriloques*, avec l'apparition de Hamm et Clov dans le tableau 7, fin juillet 2003.

<sup>20</sup> Si cette conception shakespearienne du tragique de l'histoire vaut surtout pour « la phase première, la phase de jeunesse de sa création » (c'est-à-dire le Shakespeare élisabéthain), Jan Kott y voit aussi le pressentiment, par le grand dramaturge, de ce que sera son propre temps, et l'image de « la tragédie du monde dépouillé des illusions » : « la tragédie commence au moment où le roi remarque le fonctionnement du Grand Mécanisme »...

*Hommage au théâtre*, conçu et joué par lui seul. Wyssbrod réussit la gageure de ressusciter devant nous tous les personnages de *Hamlet* dans ce qui apparaît en définitive comme l'échec d'une représentation de Shakespeare — le décor lui-même se fracassant sur le plateau. Certaines images de ce spectacle, vu plusieurs fois dans les années 80, se sont déposées en moi comme de véritables « noyaux » poétiques — telle cette scène où le comédien, traversant le plateau vide à genoux, le corps caché sous une traîne blanche qui se déroule à l'infini, mime Ophélie marchant vers la mort... (Dès les premières versions des *Enfers ventriologiques*, la référence à *Hamlet* est centrale — même si le personnage lui-même n'y est introduit qu'en 2002. Ainsi, le nom du, puis de la protagoniste est un anagramme de Hamlet)<sup>21</sup>.

Or là encore, on trouve un escalier ! Dans la seconde partie de son *Hommage au théâtre*, Wyssbrod propose un irrésistible numéro clownesque fondé sur la répétition de la tentative, par un homme de plus en plus ivre, de monter un escalier sans renverser son verre — ce qui se produit à chaque fois. Il me semble que le tragique shakespearien et le comique wyssbrodien ont ici fusionné pour accoucher de la scène tragicomique, au tableau 3 des *Enfers*, des rois shakespeariens tombant l'un après l'autre, pour mourir, de l'escalier qu'ils ont gravi, avant de reprendre leur place dans la file d'attente et de recommencer — à l'infini.

Cependant les sources littéraires, les images et les « idées » qui président à la conception d'une œuvre ne sont pas tout. À l'origine, il y a aussi nécessai-

---

<sup>21</sup> Dans les premières versions de ma pièce, le protagoniste, masculin, se nommait H(enri) Malet. Dans la version définitive, la protagoniste, qui se fait d'abord passer pour un homme, se désigne comme H(ervé) Malet puis, en révélant son identité véritable, comme Véra Malet. Comme le Hamlet de Shakespeare, suspendu, au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, entre deux mondes, ou deux états de conscience, et paralysé devant le « mécanisme atroce de l'histoire » (Kott 1978) ou la violence inhérente à la vie elle-même, la protagoniste des *Enfers* est la contemporaine, au tournant des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, du basculement d'une ère à l'autre – celle qui, au-delà d'Auschwitz, coïncide avec déshumanisation et effondrement des utopies, laissant entrevoir, après Hiroshima, la possibilité d'apocalypses inimaginables... Comme Hamlet, elle se retrouve, face à l'action – mais aussi en tant que dramaturge questionnant la valeur du théâtre –, paralysée par le doute. Comme lui, elle est attirée par la mort (ce « sommeil » où il serait tentant de glisser pour fuir la vie – image hamlétienne que réifie aussi Sarah Kane), et en lutte avec un Spectre (maternel, cette fois) qui cherche à lui imposer sa volonté...

rement une *question centrale* qui se pose, le plus souvent inconsciemment (et que, seul, le travail de création mettra au jour) — ou bien une violente émotion éprouvée qui exige de se voir traduite et métamorphosée en forme.

Ici, les questions qui hantent la pièce sont, d'une part, celle qui inspirait déjà le petit essai *À quoi sert le théâtre ?* paru en 1998 (il réunit des chroniques publiées entre 1994 et 1995), et, d'autre part, celle que son ou sa metteur(e) en scène<sup>22</sup> (invisible) pose à la Dramaturge dans le Prologue, déclenchant l'action des *Enfers ventriloques*: « POURQUOI J'ÉCRIS ? Mais j'en sais rien, moi... parce que je *dois* ! Et si ça m'intéressait de le savoir je ferais une psychanalyse pas des pièces de théâtre ».

Qui suis-je ? Quoi faire ? Pourquoi écrire, et pour qui ? Ce sont les trois interrogations qui, tout en orientant de bout en bout le rêve de la Dramaturge et la fiction, sont sans doute celles que, parallèlement, je me posais sans le savoir à moi-même.

### *Étapes de la rédaction des Enfers ventriloques*

La version primitive (manuscrite) de la pièce contenait un prologue abandonné ensuite parce que trop conventionnel ou réaliste, mais qui renvoyait déjà à la même problématique que celui de la version définitive<sup>23</sup>. Un auteur de théâtre à succès y avouait à sa femme son sentiment d'angoisse face à la pièce qu'il tentait d'écrire : une pièce de commande retraçant le parcours créateur de Van Gogh et qui pour la première fois ne « prenait » pas, en le contraignant à voir l'écart insondable entre la *nécessité* émanant des tableaux du peintre et son propre rapport, superficiel et factice, à l'écriture. L'œuvre de Van Gogh le confrontait au vide de sa propre démarche créatrice, et suscitait le rêve qui le projetait dans les enfers du théâtre, où lui serait imposé une sorte de trajet initiatique.

Revenant à mes brouillons et à ce manuscrit, je me suis rendu compte que

---

<sup>22</sup> On n'entend que les réponses de la Dramaturge en train de téléphoner – ce qui laisse ouverte la question de savoir si son interlocuteur est un homme ou une femme.

<sup>23</sup> Écrit en avril 2002 seulement, à l'occasion de la première lecture publique de la pièce encore en travail.

le tout premier projet des *Enfers ventriloques* remonte en réalité au moins à... janvier 1991 :

En s'inspirant des *Grenouilles* d'Aristophane et de *La divine comédie* de Dante, écrire une descente aux enfers du théâtre (et dans « l'inconscient créateur ») où le protagoniste ne serait plus guidé par Virgile, mais par Shakespeare, vieux roi des enfers. Songe d'un auteur en panne de sujet ou doutant de ses forces, qui rêve cette descente. En bas, il croise Eschyle, Brecht (agôn ?)<sup>24</sup>, Pirandello, Artaud... mais aussi des figures passantes des enfers : Cassandre, Ophélie, Phèdre... + Lear, Hamlet, Hamm ?

Or, Cassandre, Ophélie et Phèdre<sup>25</sup> sont déjà présentes dans les *Figures d'égarées*. Il y a donc probablement un lien inconscient, à l'origine, entre le recueil écrit en 1988-1989 et ce projet de pièce — un lien qui va se muer progressivement en dépassement, voire en retournement de la problématique des *Egarées*. À ces figures de femmes vouées au mutisme, à la douleur, à la folie ou à l'échec, et auxquelles le poème cherche paradoxalement à donner voix, la Dramaturge des *Enfers* va opposer sa volonté de « passer outre », de *savoir*, tirant — on peut le supposer — de l'expérience de cette traversée de quoi revenir à l'écriture, en donnant sens et forme à son songe.

Manque significativement, dans cette première liste des personnages de théâtre croisés aux enfers, celui de Don Juan, incarnation du désir et de la liberté sans limite qui s'imposera en cours d'écriture, prenant de plus en plus de place dans le texte — comme si, doté d'une vie autonome, il le colonisait à mon insu, tout en dévoilant parallèlement sa part d'ombre... J'y reviendrai.

L'idée génératrice de la pièce : la chute aux « enfers du théâtre » d'un personnage descendu enquêter sur l'illusion, s'inscrit aussi dans la continuité de *La seconde chute* (également achevée en 1989), qui se clôt sur un geste de

---

<sup>24</sup> Cet *agôn* est, avec le tableau 1 auquel il succédait directement, la « couche » la plus ancienne du texte. Ce qui a nécessité d'innombrables réécritures et transformations, cet épisode se voyant finalement déplacé au centre de la pièce, où il figure comme une sorte de mise en abyme de la représentation, ou du théâtre lui-même.

<sup>25</sup> Qui disparaît ensuite de la liste des personnages des *Enfers ventriloques* mais ressurgit dans le tableau 3 (cercle de la tragédie) sous la forme d'une citation de la *Phèdre* de Racine, p. 38.

transgression du Garçon : à ses deux protagonistes abasourdis, l'Auteur vient de révéler que le quatrième mur n'existe pas ; et contrairement aux deux autres, le Garçon ose alors enjamber le « mur invisible » de la scène et sauter dans la salle, rompant l'illusion pour passer « de l'autre côté du miroir » et faire usage, à ses risques et périls, de cette liberté qui s'ouvre à lui.

Avant d'en arriver à cette conclusion et de m'y arrêter (on ne sait ce qu'il adviendra du Garçon ayant enjambé la frontière interdite...), j'avais d'abord hésité à prolonger la pièce avec un second acte constitué, précisément, d'une « descente aux enfers » du Garçon, projeté dans le « ventre » du théâtre et son mystère. Mais y renonçai très vite, comprenant que c'était là rompre avec l'organicité de la pièce issue de Beckett et qu'il en allait en réalité d'une *autre* pièce.

Puis, je mis de côté ce projet pour achever mon recueil poétique *Odes brèves*<sup>26</sup>. Mais ce qui m'en détourna surtout fut une collaboration<sup>27</sup> qui devait durer deux mois et se prolongea de fait durant presque quatre ans avec la metteuse en scène allemande Claudia Bosse, que j'assistai en 1995 au théâtre du Grütli comme dramaturge et traductrice et qui me commanda l'année suivante une pièce, *Moi Maude, ou la malvivante*, créée par elle à Genève puis à Berlin. La relecture approfondie, au cours de cette collaboration, du *Théâtre et son double* d'Antonin Artaud, et surtout l'expérience professionnelle vécue avec Claudia Bosse et les comédiens eurent un effet considérable sur ma relation au théâtre. S'ensuivit, en 1997, toujours avec Claudia, un travail de traduction en vue de la représentation du *Fatzer* de Brecht. À quoi succédèrent (jusqu'à 2002) plusieurs collaborations, à Genève, avec la chorégraphe Noemi Lapzeson. Tout cela imposa une longue parenthèse à la rédaction des *Enfers ventriloques* — mais aussi approfondit ma connaissance d'Artaud et de Brecht et mon expérience de la pratique de la scène.

Le titre de la pièce (qui s'inspire de la belle formule de Daniel Bougnoux : « Le théâtre n'est-il pas depuis l'origine évocation des morts et ventriloquie des enfers ? ») fut trouvé à cette époque — jusque là, elle avait connu plusieurs autres

---

<sup>26</sup> Lausanne, Empreintes, 1995.

<sup>27</sup> Une fois de plus liée à Beckett, puisqu'il s'agissait de mettre en scène une adaptation de *Premier amour*.

titres successifs : (en 1991) *L'illusion. Un Rêve*, (en 1996) *L'ingénu dramaturge*, puis *L'enfer comique*, qui conduira à *L'enfer ventriloque* et enfin (pour éviter la connotation chrétienne et renforcer l'allusion au topos antique de la descente chez les morts) au titre définitif.<sup>28</sup>

C'est durant l'été 2000 que je me remis très sérieusement au travail, après une relecture intégrale de Dante. Mais ce projet de pièce déjà ancien commençait à s'éloigner de moi. Et il fallut que surgisse enfin, durant l'été 2002, l'idée de substituer *une* Dramaturge (travestie en homme) au protagoniste masculin de la pièce (idée issue en partie de la relecture de *la Nuit des rois* et de *Comme il vous plaira*, mais aussi des *Sonnets* de Shakespeare<sup>29</sup>, où se fait jour l'ambivalence

---

<sup>28</sup> La seconde citation – de Coleridge – placée en exergue de la pièce est empruntée au remarquable essai de John E. Jackson (1992), *Mémoire et création poétique*, Paris, Mercure de France, qui, en insistant sur l'importance du concept de *mémoire créatrice*, rappelle les liens existant, depuis les Grecs, entre mémoire et création poétique – *topos* littéraire qui inspire le tableau 5 des *Enfers ventriloques* et la descente de Shakespeare et de la Dramaturge dans le « boyau de la mémoire ». Dans la préface (1992 : 9) de cet essai que je n'ai découvert qu'en 2002, au moment où j'achevais le tableau 5, conçu en dernier, Jackson va jusqu'à rapprocher explicitement la figure d'Ulysse descendant aux enfers – qui inspirera Virgile – de celle de l'écrivain, en des termes qui m'ont beaucoup frappée : « la *nekuia*, la descente dans l'empire de la mort, devient ici métaphore de la décision de l'écrivain de se détourner du présent pour interroger une mémoire de laquelle le sépare un *deuil inaccompli*... [Ainsi], il se donne à lui-même l'occasion de renouer avec un savoir qui concerne sa propre vie. Le paradoxe fondamental de ce passage est qu'Ulysse cherche ce savoir auprès d'un mort. Nous traduisons : c'est dans le questionnement, dans l'interrogation, souvent passionnée, de la mémoire que l'acte poétique cherche, et découvre son avenir. » (*c'est moi qui souligne*). On ne saurait trouver meilleure définition de la « geste » de ma Dramaturge, qui pour accéder à sa propre parole – et à une parole *nouvelle* – doit en passer par la descente, à la fois, dans la mémoire du corps (à laquelle lui permet d'accéder sa mère morte), et dans la mémoire des textes.

<sup>29</sup> « Le véritable sujet des *Sonnets*, c'est le choix, ou plutôt l'impossibilité du choix entre le garçon et la femme, la fragile frontière entre l'amitié et l'amour, la fascination exercée par toute beauté, l'universalité du désir qu'il est impossible tant de retenir que de limiter à un seul sexe. [...] L'ambiguïté est, dans les *Sonnets*, tout à la fois principe de la poétique et principe de l'érotique » (Kott 1978 : 206). – cf. également à ce sujet René Girard (1990) : « Il est difficile, bien sûr, de ne pas lire les *Sonnets* sous un angle existentiel et, si on le fait, alors émane de ces poèmes une bisexualité qui s'accorde à merveille avec ce que le théâtre semble, lui aussi, suggérer. » Bisexualité qui est aussi, rappelons-le, *liée à l'origine même du théâtre*, puisque, comme le rappelle Jan Kott (1978 : 226) : Dionysos, dieu du théâtre, « est l'un des plus anciens dieux bisexués ; on le représentait avec les attributs des deux sexes ». À la Renaissance, « les fêtes de Dionysos étaient l'occasion de travestissements liturgiques des garçons en filles et des filles en garçons. A cette époque, sont vivants et agissants tous les mythes androgyniques [...]. Ils servent à des spéculations de toute nature et viennent se mêler inextricablement à la métaphysique et à l'alchimie. »

érotique du grand dramaturge) pour que je prenne enfin conscience de ce qu'il y avait à faire, et de cette évidence : si je voulais aboutir, je n'échapperais pas à une mise en jeu personnelle qui me conduirait peut-être à en apprendre plus sur moi-même, voire sur l'écriture en soi, et ses mystères.

### *Mère et fille*

Enfin ! la dialectique entre la Dramaturge et tous les autres personnages (masculins) fonctionnait — rendue d'autant plus complexe ou ambiguë que ma protagoniste ne s'avouait d'abord pas comme femme.

Enfin, je réalisais que j'avais moi aussi à percer un secret en « descendant », à la suite de mon personnage, aux « enfers » de la création — qui est le lieu de l'abolition (ou de la suspension momentanée) de toutes les frontières, celles qui séparent les vivants et les morts *ou celles que nous portons en nous-mêmes* ; je comprenais qu'il y avait quelque chose à élucider, qui avait à voir avec ce moment de ma propre expérience où vie et mort avaient coïncidé : un point aveugle autour duquel je tournais depuis bien des années, et qu'il me fallut attendre quarante-cinq ans pour pouvoir enfin *nommer*. En effet, ma mère, sans doute frappée de découvrir dans *Moi Maude, ou la malvivante* un récit fait par une mère à sa fille correspondant d'assez près aux circonstances de ma naissance, et parce qu'elle avait entendu dire, dans une émission à la radio, que le « traumatisme de la naissance » était déterminant pour un écrivain, se décida enfin à me raconter les circonstances dramatiques de l'accouchement dont nous avions elle et moi manqué mourir<sup>30</sup>...

J'eus l'idée d'introduire dans *Les enfers ventriloques* cette « clé » qui constitue le seul élément vraiment autobiographique de la pièce et vient s'y inscrire très logiquement, comme si tout n'avait fait que converger à mon insu, depuis le début, vers ce « nœud » central de vie et de mort d'où la Dramaturge, l'ayant

---

<sup>30</sup> Cette révélation n'a fait que renforcer en moi la conviction très ancienne qu'il existe un lien originel, intrinsèque, entre l'écriture et l'expérience de la mort, comme bien souvent entre l'écriture et le dévoilement d'un secret (ou d'un passé) dont nous héritons et qui nous constitue à notre insu — nous fascinant au point de nous enfermer dans son cercle mortifère si nous ne parvenons pas à le *nommer*.

reconnu et dépassé, telle une tentation mortelle et suicidaire (tentation qui pourrait être aussi fondamentalement *celle de notre temps*), va pouvoir rebondir vers la vie... Je comprenais qu'il y a une mort à retraverser nécessairement pour pouvoir naître à l'inconnu, ou créer. Et aussi un deuil symbolique à effectuer, celui du lien à la mère qui nous retient de l'autre côté de nous-mêmes, là où nous ne disons pas encore pleinement « je ».

À la liste déjà longue des personnages des enfers s'ajouta donc, en décembre 2002, celui de l'Ombre maternelle qui, visible pour les spectateurs sans qu'ils sachent qui elle est, mais longtemps invisible pour la Dramaturge, apparaît et disparaît dans le fond de la scène pour enfin révéler sa présence à sa fille et lui avouer le secret de sa naissance — révélations qui lui permettront d'accéder à sa propre parole en rompant le lien « ombilical » avec l'origine.

Cependant, pour oser écrire du théâtre après les Grecs, après Shakespeare, Racine, Molière, Pirandello, Tchekhov, Pinter, Beckett, Brecht, Claudel et tous les autres — pour oser, en tant que femme, cette double transgression qui consiste à prétendre à son tour leur succéder, inscrivant ses pas dans les leurs pour tenter de réaliser la même ambition démiurgique que ces géants, et écrire des rôles pour des hommes comme, de tout temps, les dramaturges l'ont fait pour les femmes, il faut non seulement avoir pris ses distances avec ce qui retient, ou ce qui interdit d'oser la transgression, du côté de la mère<sup>31</sup>, mais aussi avoir le culot de rivaliser avec les « pères » et leur tenir tête ! Ce que fera la Dramaturge en révélant qu'elle est une femme et en revendiquant face à Shakespeare d'accéder, elle aussi, au secret contenu dans la Grande Matrice du théâtre. Un geste qui ne va pas (encore) de soi pour tout le monde : à l'issue de la lecture publique, à Genève, d'un premier état des *Enfers ventriloques*, en avril 2002, une auditrice me prit à partie en déclarant qu'on n'avait pas le droit, en tant que femme, de prétendre se mesurer avec de grands dramaturges dont aucune créatrice, jamais, ne saurait approcher... Une même « interdiction » m'avait déjà été signifiée au sujet de *La seconde chute*, dont on m'a déclaré un jour, après

---

<sup>31</sup> La mère : celle aussi pour laquelle, bien souvent, il n'y a pour une femme qu'un mode de création qui vaille, ou qui soit accessible : le fait d'avoir des enfants. L'idée que créer (du symbolique) est aussi un mode de l'enfantement – qui, bien sûr, ne remplace pas l'autre et ne saurait nécessairement l'exclure, mais peut avoir valeur égale, a encore du chemin à faire dans les mentalités.

une lecture publique à Strasbourg, que « je n'avais pas le droit d'écrire ça », ni d'attenter pareillement au respect dû à Beckett<sup>32</sup>.

Il serait temps d'admettre que, si l'homme et la femme diffèrent (et par là se complètent) sur bien des plans, et sans aucun doute aussi, bien souvent, diffèrent quant à leurs visions du monde, ni la capacité de penser ni l'intelligence créatrice ni la sensibilité n'ont rien à voir avec la différence sexuelle. En outre, aucune forme d'admiration ni même aucun amour ne devrait supposer l'absence de liberté. *La seconde chute* rend un fervent hommage à Beckett en même temps qu'elle ose irrespect et subversion de l'univers beckettien. Les *Enfers ventriloques* rendent hommage, aussi bien, à Shakespeare qu'à son « ennemi » Bert, et les mettent en question car on ne peut pas refaire ; à chaque époque il faut réinventer le théâtre — ou bien il mourra, entraînant avec lui tout ce qu'ont encore et éternellement à nous dire les grands morts qui nous précèdent.

### *Hamlet — Don Juan — Ophélie : la triade des doubles*

L'introduction dans la pièce d'une protagoniste féminine eut aussi toutes sortes d'autres effets, et par exemple le développement inattendu du personnage de Don Juan qui, confronté à la Dramaturge, devient une figure dramatique beaucoup plus intéressante, et qui va peu à peu se frayer un chemin dans la pièce en tant qu'incarnation du désir, ou de l'*eros*, de sa puissance aussi fascinante que dangereuse (car totalitaire par essence puisque « sans borne »<sup>33</sup>, et dénuée de toute dimension de sublimation, de toute morale comme de tout altruisme).

---

<sup>32</sup> Quant à Jérôme Lindon, éditeur et exécuter testamentaire de Beckett, il m'a écrit qu'il ne pouvait pas m'interdire, bien sûr, de faire représenter cette pièce, mais qu'après Beckett, selon lui, « il n'y avait qu'à se taire »... Or c'est précisément de cette « impossibilité d'écrire pour le théâtre après Beckett » (que j'ai moi-même violemment éprouvée) qu'est née, paradoxalement, *La seconde chute* : première pièce qui s'érige tout entière – par le biais de la révolte d'Estragon – contre cette interdiction de parler (ou de sortir du cercle herméneutique) qui paralyse la liberté face à toute Autorité comme face à tout texte « sacré », ou consacré.

<sup>33</sup> Le Don Juan de Molière se compare à Alexandre : c'est le monde entier (et toutes les femmes) qu'il veut posséder. Il affiche donc, virtuellement, le même désir totalitaire que tous les grands conquérants, allié à une forme de sadisme ou de cruauté sensibles, par exemple, dans la scène du pauvre – même s'il conserve chez Molière une dimension métaphysique et philosophique allée à une terrifiante lucidité qui font à la fois sa grandeur et son ambiguïté.

À un moment donné, je pris conscience du fait que les personnages de Don Juan et de Hamlet pourraient incarner symboliquement deux composantes ou deux tentations contradictoires de la Dramaturge elle-même : celle du désir sans limite, et celle de la conscience tragique — la « triste Ophélie » et son amour absolu constituant le troisième pôle ou plutôt la part étouffée de la Dramaturge qui, si elle sacrifie à l'*eros*, se refuse à l'amour, par peur de souffrir ou pour ne pas, telle Ophélie, se transformer en victime et se voir vouée au destin si commun des femmes abandonnées... J'eus alors l'idée<sup>34</sup> d'imaginer un duel entre Don Juan et Hamlet dont Ophélie serait l'enjeu, pour voir ce qu'il en sortirait... Et l'écriture du dialogue, en me permettant de pousser à bout la figure de Don Juan, prit une coloration idéologique et politique, le discours du libertin glissant insidieusement, via des emprunts à Sade, vers un discours préfasciste, et celui de Hamlet se muant de son côté en défense des valeurs humanistes... finalement mises à mort par Don Juan, sous les yeux ce Bert (Brecht) et de la Dramaturge...

Ce qui pourrait faire supposer que la pièce débouche sur un constat fondamentalement pessimiste, quant à la possibilité pour notre « humanité » (ou pour l'éthique) de l'emporter, à terme, sur les instincts et la barbarie — n'était le sursaut final de la Dramaturge au moment où éclate aux enfers, menée par Bert, une révolution dont on ne sait si, comme le prédit Shakespeare, elle conduira au chaos, ou si elle inaugure une nouvelle ère « démocratique » meilleure que l'ancienne : refusant que le vieux roi déchu entraîne avec lui, tel un patriarche en colère détruisant tout parce qu'il meurt, les secrets que détenait son génie, la Dramaturge obtient de Shakespeare qu'il ouvre la porte de la « Grande Matrice », du « ventre » du théâtre — c'est-à-dire de l'imagination créatrice<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Début août 2003, selon les états conservés du texte, où j'ai retrouvé cette note en marge : « Don Juan préfiguration de Sade ? ». Me frappent en effet la coïncidence de certains traits de leur discours et l'usage qu'ils font du mot « nature ». Ainsi le Don Juan de Molière se prétend-il « obligé par la nature » à séduire toutes les femmes (Acte I, scène 2) et refuse-t-il (en dénonçant l'hypocrisie morale et la pitié) toute limitation imposée à la « sincérité » de ses désirs. À comparer avec Sade, *La philosophie dans le boudoir* : « nos mœurs ne dépendent pas de nous, elles tiennent à notre nature » ; « La cruauté est dans la nature... [Elle] n'est autre que l'énergie de l'homme que la civilisation n'a point encore corrompue : elle est donc une vertu » ; « avons-nous jamais éprouvé une seule impulsion de la nature qui nous conseille de préférer les autres à nous ? » ; etc.

<sup>35</sup> Il n'existe bien sûr pas qu'une seule interprétation possible de l'épisode ! La Grande Matrice, « ventre sacré » des enfers, c'est aussi symboliquement le lieu du Souffle (qui dans la Bible est

*L'imagination comme « cinquième dimension »*

Je voudrais mentionner à ce sujet un article du grand dramaturge anglais Edward Bond lu dans *Le Monde diplomatique* de janvier 2001, qui joua pour moi un rôle de catalyseur en synthétisant un certain nombre d'intuitions et en étayant ma réflexion sur les enjeux de la pièce en train de s'écrire ; il s'intitule « L'humanité, l'imagination et la cinquième dimension »<sup>36</sup>. Je me contenterai d'en citer quelques passages clés (c'est moi qui souligne) :

Pourquoi l'avenir serait-il un problème ? N'avons-nous pas enfin assuré nos moyens d'existence ? Le problème est notre « humanité ». [...] Nous sommes humains parce que nous sommes conscients de nous-mêmes. Sans imagination, on ne peut être conscient de soi. [...] L'imagination est l'origine de l'humanité... [Mais] le problème est que ni nous ni la nature n'avons de raison pratique d'exister. Nous faisons face à un vide. Alors l'imagination crée des raisons — des fins — à la vie humaine : Dieu et d'autres idéologies. En servant ces fins, nous créons notre humanité [...] dans une cinquième dimension. Elle est l'écart qui est comblé par l'imagination. [...] C'est l'origine de la valeur, du sens existentiel. [...] Il n'y a pas d'humanité innée ou transcendantale sur laquelle se rabattre en temps de crise. L'humanité n'est pas assurée par des dieux ou des gènes. L'imagination crée l'humanité dans la cinquième dimension, dans l'écart. [Mais] le problème est que nous n'avons plus de finalité. [...] Notre époque n'est pas post-moderne, mais posthume. [...] Dans les faits, nous recherchons l'inhumanité. [...] L'imagination ne peut plus rechercher la jus-

---

une manifestation du Dieu créateur « matriciel », à l'origine de la parole), et c'est une machine de théâtre (à moins encore qu'elle ne renvoie à la « chambre-matrice » qui, au cœur du mandala, symbolise le lieu de Brahma ; à la cella du temple ; ou au cœur humain...) ! De plus, elle contient en son centre le masque de Dionysos, dieu du théâtre qui est aussi le dieu (mortel) de la résurrection perpétuelle de l'énergie vitale, et suscite dangereusement la folie, le chaos, autant qu'il préside à toute renaissance. Ainsi la Grande Matrice, métaphore du théâtre, libère-t-elle une énergie susceptible de produire, aussi bien, le désordre ou l'anarchie que leur contraire.

<sup>36</sup> La force de cette étude (où Bond développe parallèlement un discours sur l'« innocence » humaine à mon sens beaucoup moins convaincant, affirmant qu'il s'agirait de choisir aujourd'hui entre « innocence » [radicale] et « corruption ») tient à l'accent mis sur notre *responsabilité* fondamentale dans la création et la survie de l'humanité, présentée non comme une nature ou un acquis définitif mais comme l'objet d'une *élaboration de l'imagination humaine* aussi fragile que menacée.

« tice car cette recherche doit être partagée par la communauté » et le monde risque à terme de « se transformer en un Auschwitz universel ».

Mais c'est ici qu'intervient le théâtre ! Car, pour Bond, « les fictions ont la force de la réalité » et l'art dramatique, fondé sur l'*agôn*, est le seul qui soit vraiment à même d'objectiver nos tensions intérieures et de « recréer l'humanité ». À ses yeux, l'humanité disparaîtrait si disparaissaient l'imagination créatrice et, avec elle, cette force d'illusion que, tout comme Shakespeare, il sait à la fois « fausse » et nécessaire pour donner sens aux actions, à la violence et aux rêves de l'être humain tout en travaillant à « l'élucidation » de sa situation. Comme la religion,

le théâtre est-il mort lui aussi ? Si l'est, « l'humain » est mort. Soit nous sommes corrompus par le nihilisme et ses futilités — soit nous créons notre humanité. Le but de l'œuvre dramatique est d'affronter ce stade ultime. [...] À un moment ou à un autre de ce siècle-là, nous aurons tous — isolément ou collectivement — à affronter l'implacable. Sans l'élucidation propre à l'œuvre dramatique, nul ne saura ce qui se passe que lorsqu'il sera trop tard...<sup>37</sup>

Propos qu'on jugera excessifs, ou prophétiques et visionnaires. Propos auxquels je ne suis pas loin de m'accorder, voyant moi aussi dans le théâtre<sup>38</sup>, qu'il se présente sous sa forme la plus tragique ou la plus comique en apparence, et pourvu qu'il remplisse son rôle véritable, l'ultime *utopie* et, avec le poème, le seul *instrument de révélation* qui nous reste pour tenter de représenter la situation actuelle de l'humanité et de lui inventer (encore), ensemble, un avenir... Je ne vois rien d'autre à attendre du théâtre — et cela implique un radicalisme dans l'engagement personnel dont Sarah Kane incarne aujourd'hui, malgré ou à cause

<sup>37</sup> Edward Bond, dans un autre article publié en mai-juin 1999 par *Theater der Zeit* à la mort de Sarah Kane (à qui il rend le plus vibrant des hommages), repris dans Saunders 2004 : 299 sqq.

<sup>38</sup> Cf. *À quoi sert le théâtre ?* : « En donnant forme à notre désir, à nos émotions, à notre ardent questionnement ou à nos peurs, l'imagination seule a le pouvoir de *représenter l'homme* et d'élargir à l'infini ce que nous appelons la réalité. [...] Le théâtre est le laboratoire vivant où s'élaborent, de manière créatrice et concrète, ces « effets de réel » ou cette illusion qui, parfois, font mieux voir le vrai » (1998 : 20) ; il est « un lieu où l'on se demande ensemble ce que c'est que l'être humain », et qui a donc en ce sens vocation *politique* (1998 : 14).

même de son « échec », la figure la plus émouvante : « Si je pouvais accepter que ça n'a pas d'importance d'être totalement honnête, alors je me sentirais beaucoup mieux. Seulement voilà, j'en serais incapable et Hippolyte l'est aussi. Et c'est ça qui finit par le tuer »<sup>39</sup>.

### *Remonter des enfers*

S'arracher, non seulement à l'Ombre maternelle qu'il lui faut abandonner derrière elle, mais aussi à l'attirance qu'exerce sur elle la jeune suicidée va représenter la dernière épreuve de la Dramaturge, qui doit échapper à son (ou ses) double(s) pour pouvoir remonter dans le monde des vivants et oser créer. Y affrontera-t-elle la solitude de tout rescapé des enfers, dont Pierre Brunel (1974) nous rappelle qu'il est désormais considéré comme « tabou », ayant transgressé la frontière entre les deux mondes ? C'est en tout cas pour avoir saisi l'angoisse qui étreint la Dramaturge à cette idée, et à l'idée de retrouver, avec le monde réel, sa condition mortelle, qu'Antonin la « pousse dehors » — la contraignant à s'inventer elle-même, hors d'eux...

---

<sup>39</sup> Déclaration de Sarah Kane à propos de sa pièce *L'amour de Phèdre* (Saunders 2004 : 3).

## BIBLIOGRAPHIE

*Ouvrages de l'auteur*

- DUPUIS S. (1985) : *D'un lieu l'autre*, Lausanne, Empreintes.  
 DUPUIS S. (1989) : *Figures d'égarées*, Lausanne, Empreintes.  
 DUPUIS S. (1992) : *Travaux du voyage*, Genève, Zoé.  
 DUPUIS S. (1993) : *La seconde chute*, Genève, Zoé.  
 DUPUIS S. (1995) : *Odes brèves*, Lausanne, Empreintes.  
 DUPUIS S. (1996) : *Moi Maude, ou la malvivante*, édition bilingue français-allemand, Genève, Zoé.  
 DUPUIS S. (2004) : *Théâtre de la parole*, Genève, Zoé.  
 DUPUIS S. (2004) : *Les enfers ventriloques*, Chambéry, L'Act Mem, 2009.

*La bibliothèque de l'auteur*

- ARISTOPHANE : *Les grenouilles*.  
 ARTAUD A.(1989) : *Œuvres complètes*, surtout les tomes I, IV, XII et XIII, Paris, Gallimard.  
 BECKETT S. : *Fin de partie*.  
 BIBLE : *Genèse*.  
 BRECHT B. : *Écrits sur la politique et la société*.  
 BRECHT B. : *Écrits sur le théâtre*, en particulier : « L'achat du cuivre » et « La dialectique et le théâtre ».  
 BRECHT B. : *Antigone, Baal, Dans la jungle des villes, Don Juan, La vie de Galilée, Tambours dans la nuit*.  
 BRECHT B. : *En des temps de ténèbres* (poème).  
 CALDERON DE LA BARCA P. : *La vie est un songe*.  
 CALDERON DE LA BARCA P. : *Le grand théâtre du monde*.  
 CLAUDEL P. : *Le repos du septième jour*.  
 DANTE A. (1988) : *La divine comédie, L'enfer et Le purgatoire*, trad. J. Risset, Paris, Flammarion.  
 DANTE A. (1990) : *Le paradis*, trad. J. Risset, Paris, Flammarion.

ESCHYLE : *Les Perses*.

ESCHYLE : *Les Suppliantes*.

FLAUBERT G. : *La tentation de saint Antoine*.

HOMERE(1955) : *Illiade — Odyssée*, trad. V. Bérard, Paris, Gallimard.

KANE S. : *4.48 Psychose*.

KANE S. : *Manque*.

MOLIERE : *Dom Juan*.

MOLIERE : *Le malade imaginaire*.

MOLIERE : *Les précieuses ridicules*.

DE MOLINA T. : *Le Burlador de Séville*.

PIRANDELLO L. : *Six personnages en quête d'auteur*.

PLATON : *Le Banquet*.

RACINE : *Phèdre*.

SADE : *La philosophie dans le boudoir*.

SHAKESPEARE W. : *Le roi Jean*.

SHAKESPEARE W. : *Richard II*.

SHAKESPEARE W. : *Richard III*.

SHAKESPEARE W. : *Le songe d'une nuit d'été*.

SHAKESPEARE W. : *Les joyeuses épouses de Windsor*.

SHAKESPEARE W. : *Comme il vous plaira*.

SHAKESPEARE W. : *Roméo et Juliette*.

SHAKESPEARE W. : *Jules César*.

SHAKESPEARE W. : *Hamlet*.

SHAKESPEARE W. : *Le roi Lear*.

SHAKESPEARE W. : *Coriolan*.

SHAKESPEARE W. : *Le conte d'hiver*.

SHAKESPEARE W. : *La tempête*.

SHAKESPEARE W. : *Sonnets*.

SOPHOCLE : *Antigone*.

VIRGILE : *Enéide*.

*Études*

- BEBE p. (2001) : ISHA. *Dictionnaire des femmes et du judaïsme*, Paris, Calmann-Lévy.
- BOND E. (2001) : « L'humanité, l'imagination et la cinquième dimension », in *Le Monde diplomatique*, janvier.
- BROOK p. (1977) : *L'espace vide*, Paris, Seuil.
- BRUNEL p. (1974) : *L'évocation des morts et la descente aux enfers*, Paris, Sedes.
- CORVIN M. (éd.) (1991) : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas.
- DUMOULIE C. (1996) : *Antonin Artaud*, Paris, Seuil.
- DUPUIS S. (1998) : *À quoi sert le théâtre ?*, Genève, Zoé.
- EWEN F. (1973) : *Bertolt Brecht, sa vie, son art, son temps*, Paris, Seuil.
- GIRARD R. (1990) : *Shakespeare, les feux de l'envie*, Paris, Grasset.
- GOUHIER H. (1943) : *L'essence du théâtre*, Paris, Plon.
- KOTT J.(1978) : *Shakespeare notre contemporain*, trad. Anna Posner, Paris, Payot.
- REGY C. (2002) : *L'état d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- RISSET J. (1982) : *Dante écrivain ou l'intelletto d'amore*, Paris, Seuil.
- SAUNDERS G. (2004) : « *Love me or kill me* » : *Sarah Kane et le théâtre*, trad. George Bas, Paris, L'Arche.
- SCHWEIGER A. (1994) : « La tentation de saint Antoine », in *Dictionnaire des œuvres littéraires*, éd. J.-P. Beaumarchais et D. Couty, Paris, Bordas, p. 1871-1872.



# ÉCHOS POLYPHONIQUES AUX *ENFERS VENTRILOQUES* DE SYLVIANE DUPUIS

Sophie Klimis

## *Préambules*

Quelques mots-repères, en guise d'échauffement à une promenade dans la pièce de Sylviane Dupuis, les *Enfers ventriloques* (Dupuis 2004) :

*KAIROS*. Le « moment propice » d'une double rencontre : avec une femme, Sylviane Dupuis, à la fois sereine et énigmatique, discrète et généreuse. Une femme lunaire. Et avec son œuvre : une pièce de théâtre mûrie, pétrie, polie, durant près de huit années (1996-2004). Sans nul doute une étape charnière dans le tracé de son cheminement d'écriture.

*PSYCHÈ*. C'est en effet à une mise en abîme de son propre travail créateur que nous convie Sylviane Dupuis dans cette pièce. Non par le biais de « combinaisons des faits », de « péripéties » ni de « renversements » à la mode du canon poétique aristotélien. Le *drama* dont il s'agit ici n'est pas une « action » au sens traditionnel du terme. Il tente plutôt de renouer avec la strate la plus originaire du théâtre, celle qui unit agir et pâtir au sein des mimes sacrés des Mystères de Dionysos et de Déméter, les mystères du cycle de la vie, de la mort et de la renaissance. C'est donc par le schème initiatique de la marche que l'intrigue de la pièce est tout entière sous-tendue. *Phénoménologie de l'esprit, exploration des profondeurs labyrinthiques de l'âme*. Cette marche spiralaire de l'initiation à la conscience de soi passe par la descente dans les profondeurs infernales. Elle doit s'affronter au risque de se perdre dans la circularité d'impasses générées par une conscience incapable de supporter la remontée à la surface de conflits enfouis dans la mémoire. *Epreuve transitoire de l'angoisse*. Mais pour renaître, à nouveau insérée dans le fil sinueux de la lignée généalogique des vivants.

*LOGOS*. Se lit donc entre les lignes des *Enfers ventriloques* le récit de la progressive découverte de soi d'un sujet féminin, en exploration de son inconscient créateur, en questionnement du sol charnel et affectif sur lequel prend

nécessairement appui toute création langagière. L'éternel dilemme platonicien de l'enfantement par le corps ou par l'âme. Dans une première version, nous apprend l'auteure, le personnage principal de la pièce était un homme. L'intention, alors, était plus pédagogique que véritablement *poïétique* : faire se confronter un auteur contemporain aux plus grandes figures du théâtre occidental. L'occasion d'un périple culturel. Mais Sylviane Dupuis a pressenti le danger. La réduction du théâtre à une galerie de portraits d'ancêtres, morts pendus au mur. Elle a senti que ce qu'elle devait avant tout donner à voir, c'était la force vitale d'une théâtralité miraculeusement ressuscitée à chaque représentation par l'éphémère recréation de ses significations incarnées. Alors, elle a accompli le geste d'Orlando à l'envers, emportant son personnage dans la fluidité mouvante des sexes : l'homme est devenu femme, Hervé / Véra. Mais Véra, la dramaturge en panne d'inspiration, se fait passer pour un homme durant presque toute la pièce, de peur d'être rejetée par les figures tutélaires exclusivement masculines du panthéon du théâtre occidental auxquelles elle est confrontée (Eschyle, Shakespeare, Artaud, Brecht). Elle ne retrouvera sa veine créatrice qu'au moment où elle acceptera de passer par l'épreuve de la sincérité. Seule la fragilité induite par la mise à nu de sa féminité permettra à Véra de s'affirmer avec force dans sa « vérité » de personnage. Véra, éprise d'absolu, intransigeante, parlant un langage presque argotique de garçon manqué, est une nymphe, au sens grec du terme : une jeune femme en chrysalide, une petite fiancée qui attend de passer au stade de la *gunè*, de la femme ayant enfanté. Dans la pièce, cette problématique sera déplacée dans le monde de la création : c'est sur le plan symbolique, en enfantant une « œuvre », que Vera se réalisera comme *gunè*.

*ERÔS*. Mais pour procréer, il faut se soumettre au joug d'Erôs. Véra se trouvera donc confrontée, à côté de la série des « pères » en création, à plusieurs « pairs » masculins, qui révéleront autant de possibilités ou d'impasses propres au tissage d'une relation amoureuse : Don Juan, Hamlet et Roméo. Une attirance réciproque se nouera entre Véra et chacun de ces trois personnages masculins, aucune ne se concrétisera dans une véritable relation amoureuse : c'est qu'ils sont plus ses doubles que ses complémentaires. Personnages de fiction au sein de la fiction même, ils ne la confrontent pas à l'altérité, mais plutôt à l'hyperbole

de facettes de sa propre personnalité. Avec chacun d'eux, Véra forme une sorte de couple gémellaire. Ce n'est pas la vérité de la relation amoureuse qui nous est ainsi dévoilée, mais bien celle de la bisexualité psychique inhérente à tout créateur. Réconciliation des contraires implicitement placée sous le signe de Dionysos, dieu-démon de la tragédie et de la comédie, de l'inspiration et de l'imagination, masculin et féminin, végétal et animal, humain et divin.

*POLIS*. Point de vérité de l'amour dévoilée, donc, dans cette pièce, mais implicitement la nécessité d'une triangulation à inventer entre la création poétique, la relation érotique et l'engagement politique (Badiou 2009 : 9-10). Et surtout la dénonciation du danger d'une telle triangulation, lorsqu'elle est faussée. Derrière le personnage de Don Juan, notamment, affleure une critique assez vive de la philosophie du marquis de Sade. Loin des effets de fascination toujours à la mode dans certains milieux intellectuels français, Sylviane Dupuis considère qu'en érigeant la nature en point de départ et d'aboutissement ultime, la pensée de Sade contient en germe des éléments fascistes. Ainsi, elle fait fusionner en un seul personnage le « divin marquis » et l'éternel séducteur, en attribuant à son Don Juan une affirmation de Sade dans *La philosophie dans le boudoir* : « il n'est aucun homme qui ne se prenne pour un despote quand il bande » (Dupuis 2004 : 102). Don Juan argumente ensuite à la manière de Sade :

DON JUAN — La cruauté est le premier sentiment qu'imprime en nous la nature. Qu'est-ce que l'homme et quelle différence y a-t-il entre lui et les autres animaux ? Aucune ! [...] La NATURE tout entière est cruauté ! Rien n'est égoïste comme sa voix, partout elle dévore les faibles, [...] favorise les forts, immole les inadaptés, retranchant de son sein les inutiles et ne conservant que ce qui lui sert ! Voilà la vraie morale ! C'est elle, et elle seule, la vertu toute-puissante qui doit régler l'ordre social, parce qu'elle seule est la RÉALITÉ ! (Dupuis 2004 : 102)

Se trouvent ainsi logiquement et irrémédiablement liées la justification politique du droit du plus fort et la réduction de l'amour à la satisfaction physiologique d'un désir de domination sur des corps / organes privés d'âme et d'affects. À cette figure de la violence incarnée par le personnage de Don Juan, une figure d'auteur fait contrepoids : celle de Shakespeare, qui, comme on le verra,

accorde un rôle central à l'amour dans le processus créateur et ultimement dans la connaissance de soi, des autres et du monde.

*KAIROS, PSYCHE, LOGOS, EROS, POLIS.* Cinq termes grecs comme autant de fils d'Ariane pour s'orienter dans le labyrinthe des *Enfers ventriloques*. Point de hasard dans ce choix, mais la référence marquée à une figure forte du paysage philosophique contemporain : celle de Cornelius Castoriadis, dont Sylviane Dupuis m'a dit être une lectrice attentive. Et l'empreinte de son œuvre : échafaudé à partir de la pierre angulaire de *L'institution imaginaire de la Société* (Castoriadis 1975), le chantier conceptuel des *Carrefours du Labyrinthe*. Un titre qui est déjà en soi le dévoilement d'un projet d'autonomie individuel et collectif, en risque perpétuel d'aporie. Car l'essence de l'homme, nous dit Castoriadis à la suite du chœur de *l'Antigone* de Sophocle, est la *deinotès* : le terrifiant / extraordinaire de l'auto-création de soi (Castoriadis 1999), dans le double mouvement d'expansion de l'imagination créatrice et de son auto-limitation par la réflexivité poussée au plus loin. Avec le risque de sombrer dans *l'hubris*, la démesure qui consiste à s'enfermer dans la pensée solipsiste (*monos phronein*), à vouloir se poser dans son individualité au détriment de l'harmonie du monde commun (Klimis 2005). Mais parvenir à la sagesse pratique (*phronèsis*), au penser inséré dans la vie et y ayant une efficacité, est à ce prix (Klimis 2003 : 399-419).

Comme en écho, seul le risque du pari fait la poésie véritable, constate Henri Meschonnic, poète, linguiste et traducteur de la Bible. C'est à l'occasion d'une conférence qu'il est venu donner à l'Université de Lausanne que je recroise Sylviane Dupuis pour la troisième fois. La première fut la rencontre au château de Coppet, lors d'une journée d'échanges autour de sa pièce, encore en cours de rédaction, aujourd'hui parue aux éditions Comp'Act de Chambéry. La seconde fut le fruit d'un hasard : presque en retard, je me suis retrouvée assise au théâtre de Vidy à côté de Sylviane Dupuis pour assister au monologue de Jean-Quentin Châtelain qui disait le poignant *Kaddish pour l'Enfant qui ne naîtra pas* de Imre Kertész (1990). J'ai été très émue par l'écoute de ce texte. Sylviane Dupuis aussi. Il m'a semblé qu'un refrain secret, murmuré autour du lien indicible entre la création littéraire et l'enfantement, résonnait de sa propre pièce au texte de Kertész, ou inversement...

Un château, un amphithéâtre universitaire, un théâtre, tous trois au bord de l'eau, ou presque : un heureux hasard que cette triple localisation orientée autour de l'élément primordial. J'ai choisi de le rendre signifiant en le transformant rétrospectivement en principe d'organisation du discours qui va suivre. Pour parler de façon plus approfondie des *Enfers Ventriloques* de Sylviane Dupuis, je ne vais donc pas suivre l'ordre linéaire du déroulement de sa pièce. C'est au fil de l'eau, depuis le mythique chaos primordial jusqu'à la perte symbolique des eaux de l'auto-accouchement créateur, que s'organisera la présente marche théorique. Elle puisera aux sources judéo-chrétienne et gréco-latine, omni-présentes dans l'œuvre de Sylviane Dupuis, des motifs décentrés, poétiques et philosophiques, qui créeront par leur rapprochement un tissage-patchwork de citations, comme autant d'échos diffractés aux *Enfers Ventriloques*. J'espère ainsi parvenir à donner un aperçu des principales lignes mélodiques qui constituent la chair du texte de Sylviane Dupuis.

*Cri-chaos et chaosmos. Du bégaiement originnaire  
à l'harmonie discordante*

*En vérité, aux tout premiers temps, naquit Chaos,  
L'Abîme béant, et ensuite  
Gaïa la Terre aux larges flancs-universels séjour à jamais  
stable  
des immortels maîtres des cimes de l'Olympe neigeux-  
les étendues brumeuses du Tartare, au fin fond du sol aux  
larges routes,  
Et Eros, celui qui est le plus beau d'entre les dieux  
immortels  
(il est l'Amour qui rompt les membres) et qui, de tous les  
dieux et de tous les humains,  
dompte, au fond des poitrines, l'esprit et le sage vouloir.  
Hésiode, *Théogonie*, v. 116-122.*

*Pas pas paspas pas pas  
Paspas ppas pas paspas  
Le pas pas le faux pas le pas*

*Paspas le pas le mau*  
*Le mauve le mauvais pas*  
*Paspas le pas le papa*  
*Le mauvais papa le mauve le pas*  
*Paspas passe paspaspasse*  
*Passe passe il passe il pas pas*  
*Il passe le pas du pas du pape [...]*  
*je t'ai je terri terrible passio je*  
*je je t'aime*  
*je t'aime je t'ai je*  
*t'aime aime aime je t'aime [...]*  
 Ghérasim Luca, *Passionément*

*PALINTROPOS HARMONIÈ — je dirai pour ma part : « harmonie oscillante », une harmonie qui a deux vecteurs opposés, comme celle de l'arc et de la lyre. Pour tendre un arc, il faut en effet que jouent deux forces opposées. C'est ce que les hommes ne comprennent pas lorsqu'ils considèrent les contraires comme des entités fixes et séparées, et la contrariété comme négative et destructrice ; alors que (fr.8) ce qui s'oppose s'accorde à soi, la plus belle harmonie est celle qui est produite par des entités en conflit, et tout advient selon l'êris, discorde et dispute.*

Cornelius Castoriadis commentant Héraclite,  
*Ce qui fait la Grèce*, p. 235

Dans la note qui termine ses didascalies pour le décor, Sylviane Dupuis souligne l'importance d'une mise en forme musicale de la temporalité de sa pièce, organisation rythmique répondant à celle de l'espace scénique :

Une « partition rythmique » (essentiellement composée de bruits, sons, cris, chants et percussions, à quoi l'on mêlera peut-être quelques instruments baroques) pourra aussi scander la progression initiatique de la Dramaturge vers le centre des Enfers, passant du désordre bruyant (cercle de la Comédie), au rythme (match Bert-Eschyle, duel Don Juan-Hamlet), ou ailleurs par le

lamento et le chant (cercle de la tragédie, lac des Enfers), pour conduire enfin à la libération du Souffle, métaphore biblique du Verbe ou de l'Origine et au retour au chaos. (Dupuis 2004 : 14)

Progressive mise en forme du sens : d'abord, un premier chaos qui n'est fait que de bruits disparates juxtaposés. Puis, sa mise en forme « dramatique », par le biais de l'alternance de temps forts et de temps faibles, manifestation rythmique de l'étape nécessaire du conflit qui est condition de possibilité de la différenciation d'avec autrui et donc de l'affirmation de soi. Troisièmement, l'importance de la suspension « lyrique » de la linéarité de l'action dramatique. Lamento ou méditation, la modalité lyrique est celle du chant, qui met progressivement entre parenthèses le cours du temps dans un approfondissement circulaire. Et enfin, l'aboutissement à une seconde forme de chaos, qui n'est plus la désorganisation primordiale en bruits, mais l'harmonie discordante des multiples voix enfin libérées.

Il m'a semblé que cette rythmique en quatre temps se redoublait dans le langage propre à chacun des quatre « pères » en création que sont Eschyle, Brecht, Artaud et Shakespeare. Evoquons tout d'abord Eschyle, le plus « ancien » des auteurs de théâtre évoqués, celui du commencement grec. Le discours d'Eschyle se caractérise par deux traits frappants : soit, il est dans son bon sens, et alors il bégaié. Soit, il est pris d'une transe prophétique et son bégaiement cesse. Cette double modalité d'énonciation produit un effet de sens remarquable : dès qu'il est inspiré, Eschyle dit le vrai dans toute sa clarté. Mais en parallèle, son bégaiement « ordinaire » crée une sorte de contre-discours constitué par des onomatopées enfantines dont la suite fait elle aussi sens en elle-même, en fonction des mots dans lesquels interviennent ces redoublements, et en fonction de l'organisation syntaxique de l'ensemble du discours où ces mots sont insérés. Or, ces jeux de sens, qui créent des ambiguïtés, des tensions, voire des contradictions, entre l'énoncé et l'énonciation, sont caractéristiques du discours tragique, et tout particulièrement des tragédies d'Eschyle. Sylviane Dupuis se livre donc à une mise en abîme parodique des procédés poétiques les plus caractéristiques des auteurs qu'elle évoque. En voici quelques exemples, glanés dans les diverses répliques d'Eschyle.

Un premier groupe de redoublements nous montre que le contre-discours d'Eschyle doit s'entendre comme étant celui d'un tout petit enfant :

ESCHYLE — Je n'ai pas be-be-besoin qu'on m'aide ! (p. 65)  
Il se compare à Ga-Ga-Galilée, maintenant ! (p. 72)

L'insertion dans le mot « besoin » dévoile l'état de passivité du « bébé », insiste sur son dénuement et sa totale dépendance par rapport à l'adulte. Or, ce sens implicite contraste avec le sens explicite de la phrase dans lequel le mot est inséré : « je n'ai pas besoin qu'on m'aide ! » dit au contraire le désir d'indépendance. Selon un procédé similaire, l'onomatopée non signifiante « gaga » est insérée dans le nom propre « Galilée », figure tutélaire de la science moderne et symbole du progrès. Ainsi, la coexistence de l'implicite et de l'explicite souligne le caractère miraculeux et extraordinaire de l'être humain, qui, d'un petit bébé gazouillant « gaga », peut se muer en savant énonçant des théories susceptibles de modifier la représentation du monde de toute son espèce.

Un second groupe de redoublements fait référence aux activités de base du bébé (dormir, déféquer, uriner, parler) :

ESCHYLE — Apprends à Do-dominer ta peur (p. 45)  
Ca-ca-cabales (p. 45)  
Il me ca-calomnie (p. 61)  
Parle-t-on toujours de moi dans les aca-ca-ca-cadémies ? (p. 57)  
N'éprouve aucune pi-pitié pour tes adversaires (p. 45)  
Dis-dis-dis dis à Roméo (p. 44)

On peut remarquer que les « dodo », « caca » et « pipi » élémentaires sont tous intégrés dans des phrases qui disent la violence du monde des adultes (dominer), la rivalité incessante (cabales, calomnies) et l'absence d'affects altruistes (pas de pitié) qui le caractérise. Entre les deux extrêmes de l'état végétatif du nourrisson et de l'état carnassier du *homo homine lupus est*, il ne semble pas y avoir de moyen terme possible...

Passons maintenant au second « père » en création, « Bert », recreation imaginaire, bien sûr, de Bertold Brecht. « Bert » est second dans l'ordre de la présente reconstruction rythmo-logique. En effet, le personnage de Bert fait passer la description du théâtre du stade de « l'enfance » à celui de l'« adolescence » en

révolte. Bert représente le lien nécessaire entre le conflit avec autrui et le développement de l'action. Bert est ainsi le personnage qui introduit dans la trame de l'intrigue la séquence actantielle principale, et c'est à lui que nous devons le seul élément de « suspense » de la pièce : Bert prépare quelque chose, et nous découvrons au fur et à mesure du déroulement de l'intrigue qu'il a le projet de renverser le pouvoir de Shakespeare, — qu'il considère comme un despote éclairé mais tyrannique — , au profit de l'auto-gouvernement par tous les habitants des Enfers. Ainsi, Bert apparaît-il toujours en référence à l'action, indissolublement artistique et politique. Soulignons aussi que le passage à l'action s'accompagne nécessairement du progrès de la réflexivité, dont l'une des formes privilégiées est l'humour, manié par le personnage de Bert avec un art consommé de l'auto-dérision. Par ailleurs, le match qui l'oppose à Eschyle est l'occasion pour Sylviane Dupuis de représenter la querelle des Anciens et des Modernes, avec un clin d'œil ironique au succès contemporain des « matchs d'impros » ainsi qu'au succès antique du fameux concours entre Eschyle et Euripide dans la pièce d'Aristophane intitulée les *Grenouilles*.

Après l'intellectualisation du théâtre représentée par Bert, c'est l'impulsion de la création dans le corps, et plus précisément dans le corps souffrant, qui s'incarne avec Antonin (Artaud). Troisième des « pères » en création, Antonin est l'incarnation de la voix lyrique, du *pathos* pur :

ANTONIN — Encore un qui ne savait pas qu'on écrit avec son CORPS ! Qui croyait pouvoir s'économiser ! [...] On n'écrit que pour s'arracher à l'enfer, voilà ce que tu vas devoir apprendre, mon joli, et te mettre dans le crâne, même si ça te donne la nausée ! Tu vas savoir ce que c'est, quand la souffrance se plante en toi comme un clou qu'on enfonce ! Et l'effondrement de l'âme, à l'intérieur ! Et l'impossibilité de dire, qui est là comme un mur — jusqu'à l'extraction enfin du premier mot ! (Dupuis 2004 : 37-38).

Cette souffrance du corps est ensuite plus précisément placée sous le signe de l'accouchement, expérience-limite qui fait frôler la frontière entre la vie et la mort :

ANTONIN — Aaaaah ! la convulsion de l'accouchement ! La transe, l'angoisse, le désespoir — et la transmutation soudain de

la douleur en esprit! Voilà ce que c'est qu'ECRIRE mon mignon!  
C'est dans ton CORPS, ce que tu cherches, dans ton corps et  
nulle part ailleurs, parce qu'il y a un Esprit dans la Chair et que  
Dieu se tient dans ton sexe! (Dupuis 2004 : 38)

Contrairement à Don Juan, qui érige le sexe en principe suprême mais en le réifiant, Antonin sacralise le sexe et veut dévoiler l'unité consubstantielle de la chair et de l'esprit. Mais le tragique gît au cœur de ce projet : malgré l'authenticité de sa souffrance, la « convulsion de l'accouchement » d'Antonin ne sera toujours qu'un mime. Jamais, le corps souffrant / pensant d'Antonin ne pourra donner naissance à un autre être humain. Dès lors, la femme serait-elle la seule détentrice légitime des mystères sacrés du sexe ? Ne serait-ce pas son devoir de revivifier le souffle vital de Dionysos, dans le désenchantement du monde contemporain qui méprise les affects et réifie les corps en objets de consommation ? Sylviane Dupuis semble inviter toutes les femmes à renverser deux millénaires de platonisme, en osant enfanter à la fois par le corps et par l'esprit, enfin et tout à la fois créatrices, amantes et mères.

Enfin, le quatrième et dernier père en création est Shakespeare, qui apparaît comme le chef d'orchestre absolu de la musicalité langagière, celui qui parvient à construire l'harmonie oscillante de toutes les voix contradictoires. Avec Shakespeare, nous sommes confrontés à l'*akmè* de la réalisation théâtrale, en même temps qu'à l'ombre de son déclin. Shakespeare est en effet celui qui assume toutes les contradictions de son statut d'écrivain mais aussi de sa condition humaine : il est le plus grand de tous les auteurs de théâtre, mais il sait qu'il n'est « plus qu'une ombre sans consistance, qui survit à ce qu'elle fut » grâce à ses personnages, qui le ressuscitent chaque soir (p. 22-23). Shakespeare sait que l'art n'est qu'un rêve, mais aussi que « ce qui aura fait notre grandeur, c'est d'avoir imaginé ce qui n'est pas, et de lui avoir donné existence par la puissance illimitée de notre désir » (p. 53). Shakespeare sait que « rien ne vaut la vie, mais si rien ne vaut plus que la vie, alors la vie ne vaut rien » (Castoriadis 2004 : 103) :

SHAKESPEARE — Vivre a toujours été sans remède, en dépit des mensonges de la religion, et de ceux des poètes ! Mais les histoires qu'ils inventent suspendent un instant l'inéluctable, détournant les humains de trop penser à eux-mêmes, donnant un

sens à ce qui n'en a pas et faisant miroiter devant nos yeux tous ces destins possibles qui élargissent à l'infini l'orbe par trop étroite de nos existences... Que peut un homme, sinon s'inventer à lui-même des mondes, et se rêver plus qu'il n'est, le temps d'un songe ? (Dupuis 2004 : 24)

Shakespeare apparaît ainsi comme le détenteur de la Vérité selon laquelle « l'être est chaos » et l'homme une « dissonance incarnée », selon les termes respectifs de Castoriadis et de Nietzsche. Oser se confronter à cette vérité, en assumant le jeu de la création incessante de significations sans garants pré-donnés, voilà le pari d'une humanité adulte en projet d'autonomie ici incarnée par le personnage de Shakespeare.

*Suivre le fil de la voix : la plainte des Nymphes suspendues  
entre deux eaux*

*Voici plus de mille ans que la triste Ophélie  
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir ;  
Voici plus de mille ans que sa douce folie  
Murmure sa romance à la brise du soir...  
Arthur Rimbaud, Ophélie*

*Privée de pleurs et de deuil, sans amis, sans mari, me voici, malheureuse, entraînée sur la route qui s'ouvre devant moi !  
Infortunée, je n'aurai plus le droit de contempler l'éclat de ce flambeau sacré ;  
Et, sur mon sort que nul ne pleure, pas une bouche amie pour pousser un gémissement !  
Sophocle, Antigone, v. 876-882*

Telles sont les tristes douleurs que disent mes cris aigus, mes sanglots lourds, mes torrents de larmes, et même, hélas, ces clameurs qui distinguent les chants funèbres : vivante, je conduis mon propre deuil.  
Eschyle, *Suppliantes*, v. 111-116

Dans le *Prologue* de la pièce, le personnage principal nous est présenté

sous le pseudonyme de la « Dramaturge » : elle n'existe encore que par le biais de sa fonction d'écriture. Son identité personnelle, ses sentiments intimes et son prénom ne nous seront dévoilés que pas à pas, au fur et à mesure de sa progression initiatique au sein des Enfers.

La DRAMATURGE — (*Un long temps*) Cynique ?? [...] (*Un temps*) Pas assez féminine ! [...] (*Un temps*) Comment ça cérébrale. [...] (*Un temps*) Comment t'y comprends rien. [...] (*Un temps*) Peur ?? Moi, je te fais peur ? (Dupuis 2004 : 15-16)

Telles sont ses premières caractérisations, dites par elle, mais *en échos* interrogatifs et exclamatifs aux paroles de son interlocuteur téléphonique invisible. Nous ne saurons jamais si ce dernier est un homme ou une femme. Toujours est-il que les réponses de la Dramaturge manifestent sa révolte de créatrice contre une image stéréotypée de la féminité à laquelle il lui est reproché de ne pas correspondre : « cheveux courts, jeans, peut-être une veste en cuir —physique androgyne très sensuel mais qui laisse planer le doute de manière troublante entre l'homme et la femme » (p. 7). Pour parvenir à briser le cercle vicieux de sa panne d'inspiration, c'est à la recherche de sa féminité perdue —ou plutôt jamais encore trouvée—, que la jeune femme va être entraînée. De garçon manqué au parler argotique, dure et intransigeante, la dramaturge va se découvrir femme en apprenant ses faiblesses, ses peurs, mais aussi sa force et son empathie face aux souffrances d'autrui. Cet apprentissage de la féminité se fera par le biais de diverses confrontations à des personnages de fiction masculins et féminins. C'est à ces dernières que nous allons commencer par nous intéresser.

Tout au long de sa traversée des Enfers, la Dramaturge va rencontrer différentes figures de jeunes filles. Des Nymphes, pour être précise, ces « fiancées » coincées entre le stade de la vierge (*parthenos*) et celui de la femme qui a enfanté (*gunè*). Toutes soumises à un destin tragique parce qu'elles ne sont pas parvenues à se réaliser en tant que femmes. Privées de la possibilité d'enfanter. Et par là-même, condamnées à une mort violente. Or, le déterminisme de ces mythes qui réduisent l'identité de la femme à l'accomplissement supposé de son être biologique, Sylviane Dupuis entend précisément le contester. Voyons comment elle procède.

Dans le Tableau 3, *Le Cercle de la Tragédie*, il y a d'abord Cassandre, telle une météorite tombée du ciel. Cassandre, la Troyenne qui s'est vue octroyer par Apollon éconduit le don de ne prédire que des malheurs, sans jamais être crue. La Prophétesse apparaît soudainement pour dissuader la Dramaturge de poursuivre son cheminement. Car au terme de ce dernier, il n'y aura que souffrance pour tous : « si tu dépasses cette limite, tu souffriras — quant aux Enfers, ils connaîtront un bouleversement tel qu'ils n'en auront jamais connu de semblable ! Tout sera métamorphosé. Tout ! Souviens-toi de ma prophétie ! » (p. 51). Mais la véritable sagesse est dans la parole du Fou, qui fait contrepois à celle de Cassandre :

LE FOU — Ne l'écoute pas ! Elle est celle qui ne doit pas être entendue !  
 Qui refuse de vivre  
 N'apprend pas !  
 Qui refuse de souffrir  
 Ne crée pas !  
 Et qui refuse de mourir  
 Ne vivra pas !  
 (Dupuis 2004 : 51)

Nous apprendrons par la suite que Cassandre est en réalité l'envoyée de l'Ombre Maternelle. Par le biais de cette association entre les deux personnages, il y a donc insistance sur le poids du passé, et plus précisément, une référence à l'ombre portée par la généalogie matrilineaire sur le présent de la vie des femmes. Pour rester dans le « cercle de la tragédie », on pourrait évoquer les *Suppliantes* d'Eschyle, les Danaïdes qui se refusent farouchement à l'hymen avec leurs cousins les Egyptiades, et qui dédaignent les hommes en général (Klimis 2003 : 145-172). Voulant s'identifier à la figure de leur lointaine ancêtre lô, compagne de Zeus, les Danaïdes jugent le roi des dieux seul digne de leur amour. Il faudra tout le développement d'une trilogie pour qu'Aphrodite retrouve auprès d'elles ses droits. Et qu'ainsi ces vierges monstrueuses soient réhumanisées par leur inscription dans le cercle de la procréation et donc de la vie. Mais surtout, il faut penser à Antigone, évoquée à plusieurs reprises dans la pièce de Sylviane Dupuis. Antigone, la suicidée par pendaison comme sa mère Jocaste (Loroux 1986), dont elle

avait tenté de réparer la faute en s'emprisonnant par là-même dans sa généalogie incestueuse : Jocaste avait condamné à mort le fruit de ses amours interdites par l'Oracle. C'est elle qui avait remis au berger l'enfant-Œdipe, les pieds percés, afin qu'il l'abandonne dans la nature sauvage, proie facile de la faim, de la soif et des bêtes sauvages. Mais le berger censé accomplir cette triste besogne eut pitié de l'enfant et le sauva. En miroir, le cadavre du guerrier Polynice, fils et frère d'Œdipe, est comme le double inversé du corps vivant de l'enfantelet abandonné. Pour ne pas qu'il soit outragé par les oiseaux charognards, Antigone ose tout défier. En accomplissant les rites funéraires sur le cadavre de Polynice, Antigone répare sans le savoir l'outrage qui fut fait au corps d'Œdipe enfant par Jocaste et au corps de Jocaste femme par Œdipe, lorsqu'il s'unit à sa mère. Mais ce faisant, Antigone s'enferme dans le nœud mortifère qui la rattache à tout jamais à Jocaste et elle se condamne à mourir d'une mort semblable (Loroux 1986 et Klimis 2005). Par ces deux références tragiques, *Cassandra et Antigone*, la pièce de Sylviane Dupuis attire notre attention sur le lien fusionnel très fort qui unit mère et fille, et sur la nécessité de rompre ce cordon ombilical symbolique afin de pouvoir à son tour s'épanouir en tant que femme, épouse, mère et / ou créatrice.

La seconde « Nymphé » apparaît dans le Tableau 6, *Le lac des Enfers*. Tout d'abord prisonnière de la didascalie, comme une ombre dans le décor, Sarah K. se balance sur une escarpolette suspendue à un arbre. L'image fait penser à Korè-Perséphone, prise dans la joie insouciante du jeu, avant son enlèvement par Hadès. Sarah K., c'est bien sûr Sarah Kane, la jeune dramaturge anglaise suicidée, auteur de pièces « coups de poing » dont on ne retient souvent que la froide cruauté et la violence inouïe. Mais « la pudeur est inventive » a écrit Nietzsche : « il est des choses si délicates qu'on fait bien de les ensevelir sous une grossièreté pour les rendre méconnaissables » (Nietzsche 1886 : §40). Sarah Kane, c'est aussi et surtout la fragilité, la délicatesse et la détresse d'une presque-enfant qui veut encore et toujours croire à l'amour, comme le dévoilent le monologue de A. dans *Crave*, ainsi que le long cri lancé à son médecin dans *4.48 Psychosis*, sa dernière pièce.

Après Sarah K, c'est Ophélie qui entre en scène. Elle chantonne en cueillant des fleurs, comme Perséphone, dont l'image implicite innerve décidément

de bout en bout les descriptions de Nymphes dans la pièce de Sylviane Dupuis. La Dramaturge et Hamlet l'observent, commentent sa conduite, et assistent sans bouger à sa tentative de suicide :

DRAMATURGE — Allez-vous la laisser mourir sans faire un geste ?

HAMLET — Elle est tombée dans l'amour comme dans un puits. Rien ni personne ne saurait la détourner de sa folie. Mais rassurez-vous : la mort lui sera plus compatissante que la vie. Le monde est un cloaque puant, il souille toute pureté, et l'enfance, dès que nous la quittons, est irrémédiablement foulée aux pieds par le mensonge et les perversions... Il est haïssable d'entrer dans le monde des hommes ; et le sort d'une femme y est le moins enviable de tous.

DRAMATURGE — Pourquoi ?

HAMLET — parce qu'elles n'ont d'autre choix que de séduire-ou d'être trahies.

DRAMATURGE — Pourquoi êtes-vous si cruel ?

HAMLET — C'est parce que je me hais moi-même. (Dupuis 2004 : 97)

Les derniers mots de *4.48 Psychosis* de Sarah Kane résonnent alors en *voix off*, comme en écho mortifère au suicide qu'Ophélie est en train d'accomplir :

VOIX DE SARAH K. — Regardez-moi disparaître

regardez-moi

disparaître

regardez-moi

regardez-moi

regardez

(Kane 2000 : 98)

C'est Don Juan qui intervient et sauve Ophélie, dont il veut à tout prix faire la conquête. Cette fois, Hamlet et la Dramaturge s'interposent pour lui enlever Ophélie. S'ensuit un débat sur le statut et la signification de l'amour, qui culmine dans un duel entre Don Juan et Hamlet. En se portant au secours de ce dernier tombé à terre, Ophélie l'appelle « mon frère », suscitant par cette appellation l'étonnement de la dramaturge : cette donnée ne figure pas dans la pièce

de Shakespeare ! Par un jeu de questions / réponses faisant songer au dialogue socratique, Ophélie fait prendre conscience à la Dramaturge qu'Hamlet est le fils de Polonius. L'entretien dialectique se termine par la question suivante :

OPHÉLIE — pourquoi crois-tu qu'Hamlet tue son vrai père à travers un rideau ?

DRAMATURGE — Il...déchire l'illusion, en quelque sorte... ?

OPHÉLIE — Bravo !

DRAMATURGE — Donc, si Hamlet est incapable d'agir, de vouloir... c'est... parce qu'il est un autre, et s'ignore lui-même ?

OPHÉLIE — Seul celui qui s'est d'abord reconnu et accepté lui-même peut réaliser la tâche qui est la sienne.

(Dupuis 2004 : 106-107)

La dramaturge révèle alors sa véritable identité à Ophélie en lui dévoilant ses seins. Mais Ophélie savait que la Dramaturge était une femme, tout comme Shakespeare savait qui elle était depuis son arrivée, étant lui-même à la fois homme et femme, comme tout créateur. La tentative de suicide d'Ophélie se révèle alors avoir été un stratagème machiné par Shakespeare, qui a réussi :

OPHÉLIE — Toi seule pouvait décider ou non de te démasquer. C'est ici que la plupart échouent : la dernière épreuve est celle de la sincérité ; et envers ceux qui dissimulent... ou font croire qu'ils inventent sans rien tirer d'eux-mêmes, la loi des Enfers se montre impitoyable... Il faut oser ne ressembler qu'à soi et tirer de soi sa vision —quel qu'en puisse être le prix. Le roi m'a demandé de te tendre un piège parce qu'il craignait qu'au dernier moment, tu manques de courage. Mais le voilà... Mon rôle est terminé. Adieu.

(Dupuis 2004 : 107-108)

Ainsi, de bout en bout, le personnage d'Ophélie n'aura été que *pré-texte* : une occasion de discourir, un obscur objet du désir, une fantaisie de réinventer la pièce de Shakespeare, un masque socratique pour forcer la vérité à se dévoiler, un instrument docile entre les mains de son créateur... Jamais la Nymphé n'accède au discours propre, elle ne peut qu'être le moyen pour qu'une autre ose prendre le risque de se réaliser : les personnages de fiction sont nos passeurs de rêve dans la réalité.

*Duel sur le bateau ivre : quand les hommes parlent d'amour  
sans pouvoir le faire*

*DE QUELQUES DÉFINITIONS DE L'AMOUR QUI NE SERONT PAS RETENUES. La philosophie ou une philosophie, fonde son lieu de pensée sur des récusations et sur des déclarations. En général, la récusation des sophistes et la déclaration qu'il y a des vérités. Dans le cas qui nous occupe, il y aura : récusation de la conception fusionnelle de l'amour. L'amour n'est pas ce qui, d'un Deux supposé donné en structure, fait l'Un d'une extase. Cette récusation est en son fond identique à celle qui congédie l'être-pour-la-mort. Car l'un extatique ne se suppose au-delà du Deux que comme suppression du multiple. Donc, métaphore de la nuit, sacralisation butée de la rencontre, terreur exercée par le monde. Tristan et Iseut de Wagner. Dans mes catégories, cela est une figure du désastre [...]. Ce désastre n'est pas celui de l'amour même, il se souvient d'un philosophème, le philosophème de l'Un.*

*Récusation de la conception oblativie de l'amour. L'amour n'est pas la déposition du Même sur l'autel de l'Autre. Je soutiendrai plus loin que l'amour n'est pas même une expérience de l'autre. Il est une expérience du monde, ou de la situation, sous la condition post-événementielle qu'il y ait du Deux.*

*Récusation de la conception « superstructurelle », ou illusoire, de l'amour, chère à la tradition pessimiste des moralistes français. J'entends par là la conception qui énonce que l'amour n'est que le semblant ornemental par où passe le réel du sexe. Ou que désir et jalousie sexuelle sont le fond de l'amour. Lacan côtoie parfois cette idée, quand il dit par exemple que l'amour est ce qui supplée au défaut de rapport sexuel. Mais il dit aussi le contraire, quand il accorde à l'amour une vocation ontologique, celle de l'« abord de l'être ». C'est que l'amour, je le crois, ne supplée à rien. Il supplémente, ce qui est tout différent. Il n'est ratage que sous la supposition fallacieuse qu'il est un rapport. Mais il ne l'est pas. Il est une production de vérité. Vérité sur quoi ? Sur ceci que le Deux, et non pas seulement l'Un, opère dans la situation.*

*Alain Badiou, « Qu'est-ce que l'amour ? », in Conditions, p. 255-256.*

*A. And I want to play hide-and-peek and give you my clothes and tell you I like your shoes and sit on the steps while you take a bath and massage your neck and kiss your feet and hold your hand and go for a meal and not mind when you eat my food and meet you at Rudy's and talk about the day and type up your letters and carry your boxes and laugh at your paranoia and give you tapes you don't listen to and watch great films and watch terrible films and complain about the radio and take pictures of you when you're sleeping and get up to fetch you coffee and bagels and Danish and go to Florent and drink coffee at midnight and have you steal my cigarettes and never be able to find a match and tell you about the tv programme I saw the night before and take you to the eye hospital and not laugh at your jokes and want you in the morning but let you sleep for a while and kiss your back and stroke your skin and tell you how much I love Your hair your eyes your lips your neck your breasts your arse your [...]*

*C (under her breath until A stops speaking). This has to stop [...]*

Kane, *Crave*, p. 169-170.

Dans les *Enfers ventriloques*, on disserte beaucoup sur l'amour. Entre hommes. Un clin d'œil ironique au *Banquet* platonicien ? Le parallèle vaut la peine d'être creusé. Comme dans le dialogue de Platon, chaque personnage expose une vision spécifique mais partielle du phénomène amoureux. Comme chez Platon, c'est la présence / absence d'un personnage féminin qui assure la cohésion de tous ces discours d'hommes, permettant de dégager au final quelque chose comme l'*eidōs* de l'amour. Rappelons que dans le *Banquet*, après les discours de Phèdre, d'Agathon, de Pausanias, d'Eryximaque et d'Aristophane, le discours de Socrate se présente comme la narration du dialogue que ce dernier aurait eu avec Diotime, « femme savante sur ce sujet comme sur beaucoup d'autres » (201d). C'est donc une femme qui initie Socrate à la vérité de l'amour.

Dans les *Enfers Ventriloques*, on peut considérer que c'est l'ambiguïté entre l'identité sexuée de Véra et sa perception par les différents personnages

masculins, compte tenu du fait qu'elle se fait passer pour un homme, qui constitue le catalyseur de leurs discours sur l'amour. Le premier personnage à « réagir » érotiquement à la présence de Véra est Roméo, le paradigme de l'éternel amoureux. Point de discours sur l'amour chez ce personnage, mais l'évocation par les didascalies d'un trouble physique intense, qui contraste avec sa fonction neutre et administrative d'enregistreur des données relatives à l'identité de chaque nouvel auteur arrivant aux enfers. Après leur premier face-à-face, Roméo se comportera comme une sorte de jumeau bienveillant et protecteur pour Véra, dont il semble d'emblée avoir démasqué la véritable identité. Dans la suite de la pièce, c'est un autre personnage de Shakespeare, Hamlet, qui prendra le relais de la fonction de double gémellaire initiée par Roméo, en la complexifiant. Le comportement d'Hamlet vis-à-vis de la Dramaturge oscillera en effet entre les registres de l'amitié (*philia*) et de l'amour (*erôs*), comme le montre cette réplique :

HAMLET — Mais quel est votre nom, monsieur ? Votre maintien me paraît noble... et je n'y trouve rien de cette orgueilleuse supériorité qu'arborent pour se rassurer eux-mêmes la plupart de nos semblables, comme si le reste de l'humanité devait leur obéir pour qu'eux-mêmes puissent se sentir exister... Vous me plaisez, monsieur... il y a dans votre regard je ne sais quoi de désespéré... Et vous semblez d'une délicatesse peu commune... comme si la femme en vous se mariait à l'homme, combinant en un seul les qualités des deux... Sachez que ce sont là les êtres que je préfère, et ceux-là seuls dont je fais mes amis. / Mais je vous trouble par la hâte que je montre à vous proposer mon amitié... Pardonnez-moi. C'est que je ne sais pas me farder ; je dis ce que je pense. Et réellement... j'ignore d'où cela vient... vous me plaisez, monsieur... (*très troublé*) au-delà de ce que je puis dire...  
*HAMLET et la DRAMATURGE se fixent intensément.*

(Dupuis 2004 : 95)

Par son discours explicite, Hamlet témoigne à la Dramaturge de ce qu'Aristote thématise dans son *Éthique à Nicomaque* comme étant l'« amitié selon la vertu ». Dans cette forme la plus haute de l'amitié, chacun considère « l'ami comme un autre soi-même » (1166a 31-32) et veut son bien comme s'il s'agissait du sien propre, compte tenu de la quasi-identité induite par l'homologie des

deux âmes vertueuses. Cette amitié, caractéristique « des hommes qui sont dans l'acmé de l'âge » leur permet de « mieux penser et de mieux agir » (1155a 14-16). Mais le discours d'Hamlet résonne aussi d'un écho dionysiaque : reconnaître et accepter l'altérité constitutive du soi, le féminin dans le masculin, tel est l'un des aspects caractéristiques de l'initiation au culte de Dionysos, le dieu de l'ambivalence et de la réconciliation des contraires. Le sentiment de connivence immédiate, voire de familiarité, ressenti par Hamlet pour Véra serait alors de l'ordre d'une commune participation à la révélation des Mystères de Dionysos.

D'un autre côté, la description du trouble ressenti par Hamlet le ferait plutôt pencher du côté d'*erôs* que de *philia*. Néanmoins, l'intensité de l'échange des regards indique que ce n'est pas sur le registre de la fascination narcissique et mortifère que se décline la relation d'Hamlet et de la Dramaturge, — comme cela sera le cas entre elle et Don Juan —, mais sur celui d'une complicité intime et amicale. Ainsi, l'apparition du personnage d'Ophélie, figure féminine sans équivoque, transforme la Dramaturge en ami / confident d'Hamlet. Ce dernier lui révèle en effet la détresse caractéristique de son *éthos* d'amant : Hamlet ne peut se laisser aller à avoir confiance en aucune femme, depuis qu'il a appris la trahison de sa mère, infidèle à son père. Ainsi, hommes et femmes apparaissent dans le discours d'Hamlet comme séparés par un gouffre infranchissable : les femmes sont « des êtres inconstants, qui promettent beaucoup plus qu'ils ne tiennent » (p. 96) et qui « n'ont d'autre choix que de séduire — ou bien d'être trahies » (p. 97). Quant aux hommes, ils ne peuvent que se lamenter de l'éternelle trahison des femmes, à qui ils demandent tout, sans jamais l'obtenir. Dès lors, la haine des hommes est à la mesure de la trahison que les femmes leur ont fait subir.

Comme en contre-point aux réactions de ses deux personnages, Hamlet et Ophélie, Shakespeare entre en discussion sur le thème de l'amour à plusieurs reprises. Tout d'abord, par le biais d'une théorisation de la répartition sexuée des modes de la création, induite par la nature : aux femmes le don d'engendrer par le corps, aux hommes le talent d'enfanter par l'esprit. Soulignons que Shakespeare considère que la nature a donné aux femmes le plus beau rôle, car ce sont elles qui engendrent la vie. Cet éloge est toutefois paradoxal, puisqu'une créatrice « par l'esprit » lui semble « contre-nature ». Or, lorsque Shakespeare

passé du registre de la création à celui de l'amour, c'est précisément le « décrochage » par rapport au déterminisme naturel qui constitue à ses yeux la grandeur du sentiment amoureux vécu au féminin : « il n'est rien de plus grand que le sacrifice qu'exige l'amour, et qu'il obtient contre notre instinct » (p. 25). Cet auto-dépassement de la nature humaine dans l'amour est ensuite précisé dans le dialogue entre la dramaturge et Shakespeare, qui se déroule dans le « boyau de la mémoire », ce lieu-carrefour qui constitue la dernière étape avant d'arriver au lac des Enfers. Shakespeare commence par une critique du projet brechtien de transformation de l'homme : « Il s'y prend mal, parce qu'il ne croit qu'aux idées. Et l'amour seul peut tout » (p. 87). Devant l'amusement incrédule de la Dramaturge, Shakespeare poursuit ses révélations sur l'amour :

SHAKESPEARE — La moindre de nos perceptions ou de nos émotions... et nos idées elles-mêmes et jusqu'à notre sentiment de la réalité sont sans cesse orientés par les deux puissances de la mémoire et de l'imagination, auxquelles il faut ajouter la raison — et l'amour, justement. Qui est la voie d'accès à la connaissance la plus difficile, parce qu'elle exige de nous beaucoup plus que les trois autres. (Dupuis 2004 : 87)

L'amour est donc selon Shakespeare une voie d'accès à la connaissance, car dans sa forme authentique, il est le risque de la rencontre véritable avec l'altérité, le pari du surgissement du radicalement neuf, au présent. En effet, la plupart du temps, l'amour ne parvient pas à échapper à la surdétermination généalogique et, lesté du poids du passé, il s'enferme dans la répétition phantasmatique du Même : « beaucoup d'entre nous ne s'éprennent que de femmes qui ressemblent à leur mère... ou à l'image qu'ils s'en font... et quand cette image se brise, l'amour se brise avec elle » (p. 87). Dans ce cas de figure, c'est l'instinct qui prédomine, et chaque « rencontre » se révèle n'être qu'un leurre : « Chaque fois que notre imagination croit reconnaître quelque chose de ce qu'elle a perdu, ou de ce qui lui a manqué » (p. 88). Ainsi, Shakespeare dénonce l'idéal de l'amour fusionnel où chacun croit trouver en l'autre ce qui lui manque fondamentalement, tel l'androgynie à la recherche de sa moitié perdue du mythe d'Aristophane dans le *Banquet* de Platon. Mais force nous est de constater que Shakespeare semble se contenter de cette définition *a contrario* de l'amour. De la forme authentique

qui dépasse l'instinct, et qui, comme en art, fait toucher au sublime, il n'en dira pas plus...

Face à cette série de trois personnages « shakespeariens », se dresse la figure antinomique de Don Juan. Soulignons l'impact de sa première apparition placée sous le signe du désir : la didascalie précise en effet que « Don Juan doit dégager une sensualité puissante, animale », ce qui induit chez la Dramaturge une contemplation « fascinée » (p. 27). Les rapports de Don Juan et de la Dramaturge vont ensuite se décliner sur le mode d'une fascination réciproque, basée sur un jeu de séduction narcissique, où chacun contemple au miroir de l'autre une facette de sa propre personnalité. Don Juan est ainsi comme le « Double » négatif de la Dramaturge, celui qui dévoile son côté le plus obscur. Ce jeu de miroirs s'initie par la ressemblance de leur apparence physique. Rappelons que la Dramaturge est aussi caractérisée par sa puissante sensualité et le trouble que son physique suscite chez autrui. Comme Don Juan, la Dramaturge semble accumuler les conquêtes tout en craignant plus que tout de s'attacher à l'une d'entre elles (p. 41). Cette hantise du lien amoureux n'est pourtant pas chez elle signe de superficialité. Tout au contraire, elle trouve sa justification dans un désir d'absolu, qui condamne d'emblée toute « liaison » à l'échec : « Avoir aimé qui nous trahit est pire que de pas aimer. (*un temps.*) Je ne pourrais aimer qu'absolument » (p. 41).

Bien que Don Juan mette en garde la Dramaturge contre de telles pensées en constatant que « l'absolu ne mène qu'à la mort » (p. 41), c'est bien le même désir mortifère de l'Absolu qui le tenaille : « à chacun son destin. Le mien est de ne pouvoir me satisfaire de rien. [...] Je veux tout, tu entends : TOUT ! Quelles qu'en puissent être les conséquences » (p. 30). Sur le plan érotique, l'absolu visé par Don Juan est le don total de chaque femme, l'immolation de soi sur l'autel de l'autre thématisée par Badiou comme « conception oblatrice de l'amour ». La femme est ainsi pour Don Juan l'instrument phantasmé de sa propre rédemption. Voilà pourquoi il désire que chaque femme lui cède non seulement son corps, mais surtout « son âme, pour se perdre en elle » (p. 39). Tant qu'elle lui apparaît comme porteuse de cet espoir illimité, la femme est pour Don Juan sacrée. En témoigne l'épisode où Don Juan contemple Véra endormie :

DON JUAN — (*penché sur elle*) — Pourquoi l'instant de la jouissance est-il si bref? Il me semble à chaque fois que j'aime pour toujours... Et chaque fois, le désir me quitte avec la possession... (*Il s'est rapproché de la DRAMATURGE et la caresse avec une infinie douceur, comme un objet sacré*) (Dupuis 2004 : 39)

Or, cette conception « oblativ » de l'amour, n'est elle-même que le dérivé d'un désir d'Absolu encore plus fondamental, qui est celui de la Complétude parfaite. C'est bien la conception « fusionnelle » de l'amour, la nostalgie de l'Unité androgynique, qui obsède Don Juan. Décrypté à l'aune de la réalité, ce phantasme fusionnel se transforme en envie (au sens fort et kleinien du terme) de la complétude symbiotique que toute femme peut vivre dans son corps au travers de l'expérience de la maternité :

DON JUAN — La femme détient le secret de la vie, et ce savoir la rend l'égale de la nature. Mais nous, qui n'engendrons pas, pourquoi croyez-vous que nous fassions la guerre? Et que nous nous combattons en duel jusqu'à y perdre la vie? Pourquoi aucune conquête ne suffit-elle jamais à nous satisfaire? Ni aucun succès à nous combler? Parce que la nature nous a voués à l'incomplétude et au vide! Mais je suis le seul à le savoir, et à mener ma vie en conséquence. (Dupuis 2004 : 101)

L'impossibilité pour « l'homme » Don Juan de réaliser cet Absolu le conduit à vouloir transformer en « vide » toute plénitude potentielle chez la femme, bref, au désir de la dominer et à l'assouvissement de ce désir de domination, pouvant aller jusqu'au désir de destruction. Cet aspect du rapport de Don Juan aux femmes se dévoile dans son obsession de posséder Ophélie. Plus précisément : de lui ravir sa virginité, de poser sur elle sa marque. Son désir est de « l'avoir ». Or, cet « avoir » équivaut à la négation de la dimension « d'être » de la jeune fille, réduite au statut de seul objet du désir de l'homme, et par là dépossédée de toute dimension d'identité personnelle. Mais la toute-puissance du désir — entendu comme désir de possession et donc ultimement de domination —, se constate dans tous les rapports que Don Juan noue avec autrui, et donc pas seulement avec les femmes. Dans la version que Molière donne de Don Juan, on songera aux gages de Sganarelle, à jamais laissés impayés ou encore à la

dette contractée par Don Juan auprès de Monsieur Dimanche. Analysant ce refus obsessionnel de toute dette, la philosophe Sarah Kofman relie ainsi le comportement séducteur de Don Juan envers les femmes à un désir fondamental de n'entretenir aucun lien avec autrui (Kofman 1991 : 70). Sylviane Dupuis reprend ce motif de la duperie générale concomitante du désir de domination de l'autre, en faisant de Don Juan un trafiquant en tous genres, de par le fait qu'il est le seul personnage à circuler librement à travers tous les cercles des Enfers, s'en étant à lui-même octroyé le droit. C'est pourquoi Shakespeare met en garde la Dramaturge : Don Juan est le plus dangereux de tous les habitants des Enfers, car il n'est personne (Dupuis 2004 : 31). L'absolu chez Don Juan, se révèle donc en réalité bien réel : c'est l'Absolu du *Vide* qui le caractérise et qui lui fait désirer se remplir de tout autre, indéfiniment, car le Vide qui tient lieu de cœur à Don Juan est un abîme sans fond. Voilà pourquoi la figure de l'Autre présente en filigrane derrière chaque femme séduite, chaque homme trompé ou escroqué par lui, est celle de Dieu, auquel Don Juan s'affronte indéfiniment (Kofman 1991 : 96).

### *Écrire pour oublier l'impossibilité du retour à « l'eau-mère » primordiale*

*ULYSSE — Elle parlait, mais moi, à force de méditer dans mon cœur, je voulais prendre l'âme de ma mère morte dans mes bras. Trois fois je m'élançai ; mon cœur me poussait à la toucher. Trois fois entre mes mains, elle fut semblable à une ombre ou à un songe envolé. La douleur devenait plus vive dans mon cœur. Je lui dis, élevant la voix, ces mots ailés : ma mère, pourquoi ne demeures-tu pas à la même place alors que je désire ardemment t'étreindre ? Qu'au moins aussi longtemps que nous sommes dans l'Hadès, nous tenant embrassés, nous goûtions, à nous deux, le frisson des larmes ! La noble Perséphone, en suscitant ton fantôme, n'a-t-elle donc voulu que redoubler ma peine et mes gémissements ? Je dis et cette auguste mère me répond : hélas mon fils, le plus infortuné parmi les mortels ! Non, la fille de Zeus Perséphone n'a pas voulu te décevoir ! Mais voici la loi pour tous les mortels, lorsqu'ils meurent : les nerfs ne tiennent plus ni la chair, ni les os ; mais le feu brûlant soumet le principe de vie vigoureux, dès que le thumos a quitté les os blanchis. L'âme prend sa volée et s'enfuit comme un songe.*

Homère, *Odyssée*, XI, v. 204-222

Si la pièce de Sylviane Dupuis peut se lire comme une création en forme

d'hommage à tous les auteurs de théâtre qui l'ont précédée et inspirée, une figure centrale manque à l'appel. Elle est pourtant omniprésente, mais dans l'ombre : Homère, l'aède aveugle, le premier et le plus grand de tous les poètes, « l'éducateur de la Grèce », aux dires du Socrate platonicien de la *République*. Homère n'est ici jamais nommé, et pourtant le schème de la descente aux Enfers, en amont du paradigme dantesque, ne renvoie-t-il pas à l'*Odyssée* ? Et plus précisément à l'épisode de la descente aux Enfers d'Ulysse, soudain confronté au fantôme de sa mère alors qu'il la croyait toujours en vie à Ithaque ? Car toute la pièce de Sylviane Dupuis est hantée par la présence / absence de « l'ombre maternelle », qui accompagne pas à pas, silencieuse, attentive et soucieuse, la progression initiatique de la Dramaturge, sa fille. Qui plus est, le texte de Sylviane Dupuis tourne, comme le poème homérique, autour de l'impossible entre-toucher des morts et des vivants : c'est Antonin qui révèle à la Dramaturge que lorsqu'un habitant des Enfers est touché par un vivant, il devient la proie des flammes. Mais pas pour bien longtemps : les habitants des Enfers sont des phénix, en éternelle recréation de soi. Et puis, tout ceci n'est finalement qu'illusion : les habitants des Enfers n'ont plus de corps de chair, comme le déplore Shakespeare. « S'enflammer », pour eux, n'est donc qu'une métaphore. Bref, une *façon de parler*.

Lors de la journée de travail consacrée à sa pièce encore en cours d'écriture, nous sommes plusieurs à avoir posé notre « question homérique » à Sylviane Dupuis. Elle nous a avoué son propre étonnement, au sens fort et aristotélicien du terme (*thaumazein*) : ce lien à Homère, si évident, surtout compte tenu de sa formation d'helléniste, elle ne l'avait pas vu. *Thaumazein* en retour, face à cette très belle mise en abîme du processus de la création poétique : Sylviane Dupuis, l'auteure, a « oublié » Homère, tant de fois lu et relu par l'helléniste, et elle l'a transformé en l'« inventant » (le créant pour le retrouver) dans le personnage de l'ombre maternelle. Déjà dans cette seule nomination, la mémoire active de la poétesse me semble avoir réussi à cristalliser l'essentiel de l'exégèse du texte d'Homère : le fantôme n'est pas la personne, seulement son image, un simulacre (*eidôlon*). Pourtant, l'illusion est trompeuse, puisqu'elle rend l'absente présente aux deux sens fondamentaux que sont la vue et l'ouïe. Le personnage de la Dramaturge pourra ainsi voir et entrer en dialogue avec l'ombre maternelle à deux reprises, dans le cadre du Lac des Enfers. Dans le

premier dialogue, très bref, c'est la reconnaissance de la *voix* de sa mère qui fait *pousser un cri* à la Dramaturge. L'ombre maternelle se manifeste en effet pour la première fois par cet ordre : « ne va pas plus loin ! » (p. 89). Comme Ulysse, la Dramaturge veut s'élaner dans les bras de sa mère, ce qui se manifeste par le seul cri / appel : « maman ! ». La didascalie, par la simple évocation du fait que l'ombre « la repousse doucement », fait sentir tout le tragique de cette scène : l'ombre maternelle veut protéger sa fille, et pourtant, elle ne peut pas la prendre dans ses bras. Le geste universel de l'enlacement pour signifier le souci aimant ne peut pas s'initier d'une morte vers une vivante. C'est que, l'iconographie nous en a donné maints exemples, lorsque le mort saisit le vif, cela ne peut être que pour l'entraîner dans sa danse macabre. Or, ici, c'est la Dramaturge qui a voulu, vivante, saisir la morte, et partir avec elle :

DRAMATURGE — c'est juste après ta mort que j'ai eu ce désir fou de te rejoindre... comme si quelqu'un m'appelait quelque part et cherchait... à m'aspirer...

OMBRE MATERNELLE — Tais-toi ! Oublie cela (*elle regarde intensément la DRAMATURGE, comme si elle voulait se remplir d'elle.*) Maintenant, rebrousse chemin, tu n'en as déjà que trop vu et trop entendu. (Dupuis 2004 : 90)

J'aimerais souligner l'importance de l'entrelacement des motifs de l'aspiration, du remplissement et du vide pour signifier l'ambiguïté de la déliaison des morts et des vivants. Lorsqu'une vie aimée s'en va, le vide créé par son absence menace de s'étendre, béance, chaos, matrice de mort qui aspire toute la vie alentour. Lorsque la mère meurt, elle qui s'était ouverte pour nous laisser venir à l'existence, notre vie peut se rétrécir pour prendre le chemin d'une régression *in utero*. Face au caractère insupportable de l'absence, le désir de mort peut apparaître comme le phantasme d'un retour à l'état originare d'indistinction entre la mère et l'enfant, plénitude fusionnelle vue comme le sommet du bonheur en regard du désert affectif creusé par la perte. Retour à l'eau-mère primordiale. Victoire de la pulsion de mort. Mais tout ceci nous est ici *raconté* : dès lors, retour à Homère, par un cheminement d'écriture qui sublime la perte et panse les plaies. Victoire de la pulsion de vie.

## Mourir pour renaître au miroir de Dionysos

*Mais comment aurais-je pu écrire, puisque cette nuit n'était que le début, l'un des premiers pas, sans doute pas le premier, sur la route de la vraie lucidité, c'est-à-dire la route-longue et qui pourrait en connaître la durée de mon auto-liquidation consciente, cette nuit n'était que le premier coup de pelle à la tombe que je me creuse c'est désormais indubitable-dans les nuages. Cette question — ma vie considérée comme possibilité de ton existence — s'avère être un bon guide, oui, c'est comme si tu me conduisais en me donnant ta main fragile, me tirais derrière toi sur cette route qui, en fin de compte, ne mène nulle part ou, tout au plus, à une connaissance de soi parfaitement vaine et irrévocable. [...] Non ! — cria, hurla en moi quelque chose, immédiatement, tout de suite, et mon cri a mis de longues années à s'apaiser, devenant une sorte de douleur sourde mais tenace, jusqu'à ce que, lentement, et malicieusement, comme une maladie latente, la question se dessine en moi de savoir si tu aurais été une fillette aux yeux bruns, le nez couvert de pâles taches de rousseur, ou bien un garçon tête avec des yeux joyeux et durs comme des cailloux gris-bleu-oui, si l'on considère ma vie comme la possibilité de ton existence. [...]*

*Oui, c'était comme ça, et aujourd'hui tous les sons, les événements et les sentiments de notre vie se sont estompés, je les vois comme un seul écheveau ou, aussi bizarre que cela paraisse, je les entends plutôt comme une sorte de tissu musical sous lequel petit à petit mûrit et épaissit, pour ensuite exploser, tout assourdir et devenir maître absolu, le grand, le seul thème qui balaie tout le reste : mon existence considérée comme la possibilité de ton être, puis : ton inexistance considérée comme la liquidation radicale et nécessaire de mon existence.*

Imre Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, p. 22-23 et p. 93-94

Le second dialogue entre la Dramaturge et l'ombre maternelle porte à son paroxysme la tension entre créer / enfanter, vivre et mourir. L'ombre maternelle fait en effet deux révélations capitales à sa fille, qu'elle avait dans un premier temps tenu à lui cacher à tout prix. D'abord, Elle, la mère, donneuse de vie, « a toujours été attirée par la mort » (p. 112). Elle n'est pas seule dans ce cas : le père,

tout comme la Dramaturgesont travaillés « par ce même désir inassouvissable » (qu'on pourrait aussi décrypter comme désir de mort de sa mère et désir impossible pour son père chez la dramaturge): « en lisant tes pièces, j'ai vu que c'était là. Chez toi aussi » (p. 112). Ainsi, ce qui fait la ressemblance des membres de cette famille et l'unit paradoxalement, est une commune fascination pour la mort. Ensuite, Elle, la mère, donneuse de vie, a failli donner la mort: « à ta naissance, tu as failli mourir. Le cordon était trop court... Tu ne sortais pas... » (p. 113). Et la recevoir retour: « à un moment, j'ai cessé de respirer... » (p. 113).

Ici se dénoue le nœud jusqu'alors indicible de la mort imbriquée dans la vie. Ici se résout l'aporie d'une vie hantée sans le savoir par le souvenir de cette double mort. Qui n'a pas eu lieu. Mère et fille furent sauvées, elles ont traversé, ensemble, l'épreuve du passage à la vie en frôlant l'abîme de la mort, mais sans y sombrer. Ainsi, la mise en mots d'un mal irréprésentable constitue une renaissance, par laquelle la mère redonne symboliquement vie à sa fille. Sarah K., le double, vient, comme une voix lyrique, rendre témoignage de cette seconde naissance. Sa plainte de mort « regardez-moi disparaître » s'est changée en hymne à la vie: « regardez-moi apparaître, regardez-moi apparaître... » (p. 113). La première étape de la renaissance initiatique de la Dramaturge consiste ainsi dans la révélation de ce secret de femmes, transmis de mère à fille: « naître, c'est comme mourir » (p. 114). Mais pour ne pas en mourir, justement, il faut ensuite passer par une seconde étape: celle de la réconciliation, scellée par le pardon. De l'enfant à sa génitrice, il s'agit de pardonner d'avoir été mise au monde et par là même, vouée à la mort:

OMBRE MATERNELLE — Et toi? Tu regrettes?

DRAMATURGE — Quoi?

OMBRE MATERNELLE — D'être née.

DRAMATURGE — Non. Non!

Elle veut la serrer dans ses bras.

OMBRE MATERNELLE — J'avais besoin de te l'entendre dire. La pire chose qu'on pourrait entendre de son enfant, ce serait qu'il regrette. (Dupuis 2004: 114)

Enfin, la troisième étape de la renaissance initiatique de la Dramaturge réside dans la reconnaissance par la mère de l'altérité de sa fille, c'est-à-dire du

fait qu'elle aussi, à son tour, pourra créer / enfanter autrement qu'elle, par ses œuvres :

OMBRE MATERNELLE — Je t'ai tellement aimée.

DRAMATURGE — Moi aussi.

Mais nous ne sommes pas les mêmes.

OMBRE MATERNELLE — Non.

Un temps.

DRAMATURGE — Alors je suis vraiment née.

*Comme si elle se dissolvait brusquement, L'OMBRE MATERNELLE disparaît. Geste impuissant de la DRAMATURGE pour la retenir.* (Dupuis 2004 : 115)

Au terme de l'initiation maternelle, la Dramaturge pourrait prendre le surnom rituel de « Celle qui est née deux fois » : biologiquement, du ventre de sa mère dont on l'a arrachée. Spirituellement, de la bouche de sa mère qui a accepté d'aimer dans sa différence, celle qui fut la chair de sa chair. Mais la Dramaturge est en réalité appelée à une troisième renaissance. Celle où elle s'enfantera à elle-même au travers de son corps d'écriture. Ainsi, au terme de cette traversée des *Enfers Ventriloques*, nous voici reconduits à notre point de départ : Ventriloquie, « qui parle du ventre ». Dans la *Théogonie* d'Hésiode, les Muses apostrophent le narrateur en ces termes : « Bergers couche-dehors, viles hontes vivantes qui n'êtes rien que panse, si nous savons dire bien des mensonges qui ont tout l'air d'être réalités, nous savons aussi, quand nous le voulons, faire entendre des vérités ! » (Hésiode, *Théogonie* : v. 26-29). La panse était homme, donc, ventre stérile. Le transfert d'organe s'avéra nécessaire pour parvenir à accoucher de quelque chose de vivant : transformer la panse en bouche à chanter le divin, tel fut le pari des Muses. Et Hésiode, de berger, devint poète. Qu'en est-il du ventre féminin ? Si toute création s'origine dans la corporéité vécue, comment le ventre-utérus et la bouche interagissent-ils pour générer le rythme propre d'une écriture de femme ?

La « Grande Matrice de l'Illusion » est le motif que nous offre Sylviane Dupuis en guise de réponse littéraire à ces questions. Clin d'œil au *deus ex machina*, le premier voile qui masque la vérité de la Grande Matrice l'apparente à un simple artifice de théâtre. La Grande Matrice est dissimulée par un gigan-

tesque rideau rouge (p. 116), et le souffle qu'elle libère est issu d'une gigantesque soufflerie, visible à l'arrière-plan (p. 133). Lorsque la porte de la Grande Matrice s'ouvre pour laisser apparaître « le saint des saints », la Dramaturge, dépitée, ne peut que constater : « mais... y a rien ! » (p. 133). Il ne faut pourtant pas se laisser abuser par cette apparence factice. Le second voile de l'illusion qui recouvre la Grande Matrice est celui de la connaissance : Vera va devoir passer un « examen » devant l'ensemble des habitants des Enfers, regroupés en un Tribunal dont le Juge est Shakespeare. Chacun va lui poser des questions pour évaluer ce qu'elle a appris et retenu de son parcours concernant l'art théâtral, sa nature et ses effets. Mais auparavant, le Juge Shakespeare dresse un premier bilan :

SHAKESPEARE — Elle a osé se montrer à nous sans masque, et dénouer le secret qui paralysait ses forces : désormais son imagination pourra se déployer sans entraves. Mais voulons-nous qu'elle accède au mystère suprême ? Voulons-nous que le souffle transcendant de l'inspiration, celui qui traverse les œuvres et les siècles, s'empare de ce corps frêle et le soulève de sa puissance irrésistible ? (Dupuis 2004 : p. 118)

Comme toujours, c'est Shakespeare qui indique la voie : l'art est autant affaire de transport extatique du corps par une force transcendante, que de connaissance et de maîtrise rationnelle par l'esprit. Dès lors, les tours et détours de l'interrogatoire par chacun des auteurs n'ont pas pour seule fonction de dresser un bilan cumulatif des acquis « théoriques » de Véra. Il faut plutôt les entendre dans la tonalité des méandres caractéristiques de l'entretien dialectique avec Socrate, qui égarent pour mieux dissoudre la fiction du raisonnement rectiligne, et ainsi retrouver la sinuosité du véritable penser. Ces multiples interrogatoires nous révèlent donc que « l'apprentissage » de la Dramaturge ne réside pas dans une accumulation de contenus de connaissance, mais au contraire dans l'allègement de son esprit : elle qui était si pleine de certitudes se découvre au final « n'avoir que des questions » (p. 122). Elle, qui se voulait d'une radicale nouveauté, apprend l'importance d'être située dans une généalogie de création. En reconnaissant sa dette envers tous les auteurs du passé, la Dramaturge se réinscrit dans le cours du temps. Or, c'est précisément en se réconciliant avec sa propre finitude que la Dramaturge pourra elle-même accéder à une forme

d'éternité : celle qui est gagnée de haute lutte par la communauté des poètes qui font barrage à l'oubli, par le seul pouvoir de leur parole, souffle fragile réanimé de siècle en siècle, de bouche en bouche. La démarche de la Dramaturge ne peut donc pas être solitaire, et c'est pourquoi elle doit demander à Shakespeare « d'accepter de passer la main », pour que le souffle de la création continue d'être vivant. Par là, elle exige du Roi des Enfers qu'il l'accompagne dans sa démarche de dépouillement. Le maître incontesté et universel de l'art théâtral accepterait-il cette invitation à renoncer à son orgueil pour transmettre la puissance mystérieuse dont il est le gardien ? Les résistances de Shakespeare, pleines d'une violence contenue, font songer à celles de Créon, intraitable face à Antigone. Mais là où la tragédie échouait à faire se réconcilier ces deux figures de *l'hubris*, enfermées chacune dans le « penser seul » (*monos phronein*), Sylviane Dupuis choisit de leur faire dépasser le blocage dans l'aporie tragique (Klimis 2009) :

SHAKESPEARE — Je m'égarais, petite fille. Je ne songeais qu'à moi. Cela est sans grandeur. J'ai désiré que tout meure — parce que je dois céder moi-même devant ce qui m'abat. (*Se relevant*). Tu as raison : vous avez besoin de moi, en haut, mais d'une autre manière que jusqu'ici. Il me faut accepter de lâcher prise pour laisser s'inventer peut-être d'autres choses... (Dupuis 2004 : 132)

Il est donc important que la contemplation de la Grande Matrice soit le résultat d'un accord harmonieux réalisé entre Shakespeare et la Dramaturge, entre l'Ancien et la Jeune, entre un homme et une femme, sous les yeux de l'ensemble de la communauté des habitants des Enfers. Mariage symbolique ? Plutôt réconciliation de tous les contraires, placée sous le patronage de Dionysos, et réunification des cinq sens, autour du visage du dieu / démon, qui fait sentir le rythme du corps propre accordé à la pulsation vitale qui unit tous les êtres :

*Un instant on voit se dessiner (comme une hallucination), au fond de la Grande Matrice, un gigantesque masque de Dionysos. Le dieu du théâtre. La pulsation se fait de plus en plus assourdissante. Soudain, on voit briller une lumière, comme une source d'énergie concentrée. La Grande Matrice libère alors le souffle de l'inspiration.* (Dupuis 2004 : 133)

Tel est le terme ultime de l'initiation : l'harmonisation du corps et de l'es-

prit, de l'individu et du collectif, du masculin et du féminin. La « mort » initiatique du personnage de la Dramaturge aboutit donc à une renaissance qui est celle du corps pensant, corps glorieux de l'écriture par laquelle s'est découverte, construite et résolue l'énigme du Soi.

Une dernière image, avant le retour au silence : celle de la Dramaturge aux seins nus, dévoilée dans sa fragilité de femme, mais forte de ses faiblesses, telle une déesse aux serpents du palais de Cnossos...

## BIBLIOGRAPHIE

*Œuvres*

- ARISTOPHANE [405 av. J.C.] : *Les Grenouilles*, texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele, Paris, Les Belles Lettres (1942).
- DARAKI M. (1985) : *Dionysos*, Paris, Arthaud.
- DUPUIS S. (2004) : *Les Enfers ventriloques*, Chambéry, Comp'Act.
- ESCHYLE [entre 493 et 490 av. J.C.] : *Les Suppliantes*, texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1953.
- HESIODE [VIII<sup>e</sup> siècle av. J.C.] : *Théogonie*, texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- KANE S. (1998) : *Crave*, Great-Britain, Methuen Drama.
- KANE S. (2000) : *4.48 Psychosis*, Great-Britain, Methuen Drama.
- KERTESZ I. [1990] : *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, trad. N. Zaremba-Huzsvai et C. Zaremba, Paris, Actes Sud, 1990.
- LUCA G. [1973] : « Passionnément », in *Le chant de la carpe*, Paris, Gallimard, p. 169-176, 2001.
- NIETZSCHE F. [1886] : *Par-delà bien et mal [Jeunets von Gut un Bose]*, trad. P. Wotling, Paris, Gf Flammarion, 2000.
- RIMBAUD A. [1870] : « Ophélie », in *Les Cahiers de Douai (lettre à Banville du 24 mai 1870)*, Paris, Folio Classiques, p. 56-57, 1999.
- SADE D. A. F. [1795] : *La philosophie dans le boudoir*, Paris, GF Flammarion, 2007.
- SOPHOCLE [441 av. J.C.] : *Antigone*, texte établi et traduit par P. Masqueray, Paris, Les Belles Lettres, 1922.
- WOOLF V. [1928] : *Orlando*, Great-Britain, Wordsworth Classics, 2003.

*Études*

- BADIOU A. (1992) : « Qu'est-ce que l'amour? », *Conditions*, Paris, Seuil, p. 253-273.
- BADIOU A. (2009) : *Éloge de l'amour*, Paris, Flammarion.

- CASTORIADIS C. (1975): *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil.
- CASTORIADIS C. (1999): « Anthropogonie chez Eschyle et autocréation de l'homme chez Sophocle », in *Figures du pensable. Les carrefours du labyrinthe*, VI, Paris, Seuil, p. 13-34.
- CASTORIADIS C. (2004): *Ce qui fait la Grèce. 1. D'Homère à Héraclite. Séminaires 1982-1983. La création humaine II*, Paris, Seuil.
- KLIMIS S. (2003): *Archéologie du sujet tragique*, Paris, Kimé.
- KLIMIS S. (2005): « Antigone et Créon à la lumière du « terrifiant / extraordinaire » de l'humanité tragique », in *Antigone et la résistance civile*, éd. L. Couloubaritsis et F. Ost, Bruxelles, Ousia, p. 63-102.
- KLIMIS S. (2009): « Le lyrique dans la tragédie grecque. Chants d'une pensée aporétique », in *Le chant et l'écrit lyrique : poétiques et performances*, éd. A. Rodriguez et A. Wyss, Paris, Peter Lang, p. 197-215.
- KOFMAN S. (1991): *Don Juan ou le refus de la dette*, Paris, Galilée, coll. Débats.
- LORAUX N. (1986): « La main d'Antigone », *Métis* I, 2, p. 165-196.
- BRUIT AIMAN L. (1991): « Les filles de Pandore. Femmes et rituels dans les cités », in *Histoire des femmes en Occident, t. 1 L'Antiquité*, éd. P. Schmitt-Pantel, Paris, Plon, p. 363-403.

# COMPARAISON « DIFFÉRENTIELLE » ET SCÈNE(S) DE PAROLE. LE DOUBLE RECOURS À EURYDICE DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE SYLVIANE DUPUIS

Ute Heidmann

Le recours aux mythes grecs constitue une pratique culturelle et artistique qui ne cesse de se renouveler, comme le montrent les créations de Sylviane Dupuis et des autres auteurs analysées dans le présent ouvrage. Les œuvres qui résultent de cette pratique sont des « (r)écritures » ou des « (re)configurations » dans le sens où, dès l'Antiquité, elles reprennent, dans de nouvelles formes et pour leur donner une nouvelle pertinence, des récits de la tradition hellène qui étaient toujours déjà des « vieilles histoires » (*ta arkhaîa*). Le graphisme de (r)écriture et de (re)configuration veut traduire l'association étroite entre écriture et ré-écriture, entre configuration et re-configuration des mythes et la dynamique qui caractérise cette pratique. Le terme de (r)écriture explicite aussi le fait que l'analyse littéraire n'a pas pour objet prioritaire le phénomène du mythe « en tant que tel », mais son écriture et ses écritures. Dans cette optique, on peut considérer l'écriture comme une forme de représentation particulière des mythes, à côté des formes de leurs représentations rituelles, culturelles et iconiques.

Au lieu d'examiner ces (r)écritures par rapport à un sens supposé universel, il paraît plus intéressant de les différencier par rapport à leurs façons particulières de reconfigurer les mythes. Énoncées dans des langues et à des époques différentes, ces nouvelles créations se distinguent forcément par leurs façons d'inscrire les récits ou motifs anciens dans les systèmes de genres poétiques et discursifs propres aux cultures dont elles émanent. On peut en effet différencier et comparer ces façons plurielles, culturellement, historiquement et linguistiquement diversifiées, de (r)écrire les mythes. Une telle comparaison que j'ai proposé d'appeler « différentielle »<sup>1</sup> se distingue fondamentalement d'une comparaison à tendance « universalisante ». Une telle comparaison différentielle nous invite à

---

<sup>1</sup> Pour une explication plus détaillée des présupposés et concepts sur lesquels je fonde cette approche d'une « comparaison différentielle », cf. Heidmann 2003, 2006, 2008, 2015, 2017.

porter une attention particulière aux formes énonciatives, textuelles et génériques des écritures anciennes et modernes des mythes que nous nous proposons de comparer. C'est en effet dans et par cette « mise en écriture » des mythes que sont créés les effets de sens nouveaux et nouvellement pertinents, comme va le montrer l'analyse comparative et différentielle de quelques poèmes de Sylviane Dupuis et de la fin des *Géorgiques* de Virgile.

Dans l'optique choisie ici, toutes les modalités de l'écriture peuvent devenir des plans d'analyse et de comparaison. Dans mes recherches, je me suis intéressée plus particulièrement à deux plans : le premier relève de l'intertextualité que je conçois comme un processus fondamentalement dialogique et plus précisément comme « réponse » aux intertextes mobilisés. Le deuxième plan relève du choix du genre pour lequel j'ai proposé de recourir aux termes plus dynamiques de « généricité » et de « reconfiguration générique », terme qui désigne la transformation opérée dans la nouvelle création par rapport à la généricité des intertextes<sup>2</sup>. L'étude présentée ici s'attache à affiner et à relier ces deux plans d'analyse et de comparaison par l'introduction d'un troisième plan qui leur est étroitement lié, à savoir la « scénographie » et la création des « scènes de parole » régie par elle.

Dominique Maingueneau définit la « scène de parole » qu'il appelle aussi « scène de l'énonciation » de la façon suivante :

L'œuvre, à travers le monde qu'elle configure dans son texte, réfléchit en les légitimant les conditions de sa propre activité énonciative. De là le rôle crucial que doit jouer la « scène de l'énonciation », qui n'est réductible ni au texte ni à une situation de communication qu'on pourrait décrire de l'extérieur. L'institution discursive est le 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)

L'importance accordée à cette dimension relève de la compréhension de la création littéraire comme événement énonciatif significativement lié à son

---

<sup>2</sup> Pour une définition de ces concepts, voir Heidmann 2013, p. 17-22.

contexte d'énonciation au moment de son émergence. Conception que Sylviane Dupuis partage, comme elle l'affirme dans le présent ouvrage, au début de son premier essai. Dominique Maingueneau nous rend attentif à la complexité de cette dimension :

La problématique de l'énonciation, de toute façon, déstabilise les topiques qui opposent simplement ce qui relève du texte et ce qui relève d'un hors-texte. Le sujet qui soutient et se soutient de l'énonciation n'est ni le morphème « je », sa trace dans l'énoncé, ni quelque point de consistance hors du langage : « entre » le texte et le contexte il y a l'énonciation, « entre » l'espace de production et l'espace textuel il y a la scène d'énonciation, un « entre » qui déjoue toute extériorité immédiate. (Maingueneau 2004 : 107)

Autant dans sa pratique que dans l'exploration théorique de son recours aux mythes menée dans le présent ouvrage, Sylviane Dupuis atteste une telle complexité du « sujet qui soutient et se soutient de l'énonciation ». Quand, dans les poèmes des « Éléments du labyrinthe »<sup>3</sup>, elle cède la parole en *je* aussi bien au Minotaure qu'à Thésée et à Ariane, elle crée un tel espace « suspendu » entre le texte et le hors-texte. Cet espace lui permet d'engager une forme d'expérimentation identitaire qui implique autant le *je* du poète que les figures mythologiques évoquées et les danseurs, ainsi que nous-mêmes comme lecteurs et co-énonciateurs. Cette expérimentation prend l'allure d'une danse pendant laquelle ce *je* multiple avance dans son *labor intus*, ce « travail à l'intérieur » que Sylviane Dupuis place au centre de son recueil et du travail du sujet écrivain. La grande force suggestive de ces poèmes provient de cette scène de parole mouvante, élaborée et élargie au fil du recueil, qui crée l'espace dans lequel ce sujet complexe (composé du *je* élargi de tous ces autres) peut s'expérimenter. Sylviane Dupuis explique ce procédé et son rapport étroit au choix générique dans un essai écrit en 2007 :

Même en poésie, qui est le genre le plus lyrique, le plus traditionnellement lié au *je*, j'ai très souvent recouru à la fiction, ou à

---

<sup>3</sup> Voir dans Dupuis 2004, *Géométrie de l'illimité*, « Prière du Minotaure », p. 17, « La femme-labyrinthe », p. 18, et « Le fil d'Ariane », p. 19, ainsi que son commentaire à ce propos, dans le premier essai du présent ouvrage.

des figures imaginaires ou mythiques, qui m'ont appris par réfraction ce que j'avais à dire, ou à comprendre... Et ce sont elles sans doute qui m'ont progressivement ramenée au théâtre, [...].  
(Dupuis 2007 : 194)

Outre les figures mythiques, ce sont — me semble-t-il — les espaces mythiques de l'Antiquité qui retiennent l'attention du poète marqué par son expérience d'archéologue. Sa connaissance intime de ces espaces, à la fois historiques et mythiques, lui permet d'inventer des scénographies et de constituer des scènes de paroles particulièrement suggestives. La scène de parole de *Delphes des trois fois* se déploie sur le site de Delphes, celle des « Éléments du labyrinthe » dans le labyrinthe crétois, celle des *Enfers ventriloques* dans les Enfers peuplés des ombres des morts. L'espace des Enfers était déjà évoqué dans les *Figures d'égarées* qui surgissent dans le champ de vision et dans la mémoire du sujet énonciateur comme surgissent les ombres des morts dans les Enfers.

### « *L'épouse perdue d'Orphée* » dans *Figures d'égarées*

Dans *Figures d'égarées*, Sylviane Dupuis évoque, en 1989, un puissant défilé de figures féminines mythologiques dont Eurydice, Niobé, Phèdre et Cassandre, suivies d'Ophélie, figure shakespearienne devenue « mythique ». Le défilé s'arrête sur une figure nommée « Aloïse », à qui est consacrée la dernière section du recueil. À la différence des autres, il s'agit d'un personnage historique dont une note d'auteur donne les éléments biographiques : « Aloïse CORBAZ (dite Aloïse) peintre "d'art brut", née à Lausanne en 1886, fut internée en asile psychiatrique de 1918 à sa mort » (Dupuis 2000 : 155).

C'est tout au début de ce défilé qu'apparaît Eurydice en « figure d'égarée ». Le deuxième poème du recueil l'évoque en ces termes :

II  
Vaine,  
sa plainte, vaine !  
Elle errera toujours  
parmi les fleurs  
gelées,

l'épouse perdue d'Orphée  
 sans yeux  
 (Dupuis 2000 : 118)

Cette description très succincte de la figure mythologique à la troisième personne ressemble au diagnostic d'une névrose qui tourne à vide. Figée dans la répétition vaine de sa plainte, cette figure erre dans un monde où les fleurs, symboles de vie et de beauté, paraissent gelées. Dans cet « égarement », elle n'est plus que « l'épouse perdue d'Orphée », dépourvue de nom propre. Cette évocation prête une réalité émotionnelle saisissante et très moderne à « la vieille histoire » d'Orphée qui est aussi celle d'Eurydice, comme le rappellent nombre de (r) écritures du mythe au XX<sup>e</sup> siècle. La force suggestive qui émane de cette figure égarée dans sa plainte répétée relève d'un travail poétique très complexe dont j'analyserai ici surtout deux dimensions : l'instauration d'une scène de parole nouvelle (différente de celles des représentations antérieures) et la mise en œuvre d'un procédé intertextuel très particulier.

Cette scène de parole s'institue à partir de deux éléments : le titre du recueil et la citation placée en exergue. Dans le titre *Figures d'égarées*, ce mot « figures » désigne le caractère de « cas paradigmatique » de ces égarées ; il suggère également, sur le plan iconique, la pose de figures représentées d'innombrables fois dans la peinture, sur les scènes d'opéras, dans les films<sup>4</sup>. Le sens d'« égarées » va au-delà du simple sens d'une personne qui a perdu sa route. Le syntagme « figures d'égarées » fait de l'« égarement » le diagnostic commun à toutes les figures évoquées, en instituant d'emblée une scène de parole *analytique*. « L'épouse perdue d'Orphée » est une figure errante qui a perdu son chemin et la conduite de son esprit, un personnage dont le psychisme est troublé. Un autre élément du péri-texte, une citation mise en exergue, joue un rôle important dans la constitution de cette scène de parole résolument moderne :

*Io quella ? forse, ma dove e quando ?*  
 Moi celle-là ? peut-être, mais où et quand ?

---

<sup>4</sup> Pour la scène, il faut rappeler l'impact de l'opéra de Gluck ; pour le cinéma celui des films de Jean Cocteau et de *Orfeu negro* de Marcel Camus, par exemple.

À cause de sa position forte d'exergue, la question « *lo quella ? / Moi celle-là ?* », même si elle est explicitement attribuée au poète italien Mario Luzi<sup>5</sup>, sous-tend la représentation et la compréhension de toutes les figures d'égarées du recueil par la question : est-ce que moi, je suis aussi celle-là, cette figure d'égarée-là ? L'interrogation qui porte sur les figures doit ainsi se lire en même temps comme un auto-interrogatoire que l'instance énonciative s'impose à elle-même et à son lecteur (en co-énonciateur) comme une invitation à s'auto-analyser en référence aux figures évoquées. À l'instar de l'exploration psychanalytique, la question « *lo quella ? Moi, celle-là ?* » n'admet pas un simple *oui* ou *non* comme réponse, mais demande d'aller plus loin : « *forze, ma dove e quando ?* [...] peut-être, mais où et quand ? ». Cette injonction, doublée du diagnostic de l'égarément que l'instance énonciative pose sur les figures évoquées crée une scène de parole caractérisée par une grande tension qui ressemble à la tension inhérente à la cure psychanalytique.

L'intensité et la pertinence de cette Eurydice moderne ne tient pas seulement à cette scène de parole ancrée dans un paradigme fondamental de notre époque et de la culture occidentale, mais aussi du fait qu'elle est ingénieusement créée à partir de représentations antérieures, dont notamment celle de Virgile, à la fin des *Géorgiques*. L'Eurydice en « figure d'égarée » semble en effet configurée en réponse à un passage précis du célèbre récit que Virgile délègue à Protée, devin-poète appelé *vates* comme lui-même et qui paraît comme son double mythologique. C'est au dieu protéiforme, ligoté et forcé de parler par l'apiculteur Aristée, que le narrateur des *Géorgiques*, qui se donne explicitement à connaître comme Virgile, délègue la tâche délicate d'accuser le demi dieu. Protée l'accuse d'être coupable de la mort « imméritée » d'Orphée entraînée par celle d'Eurydice qui avait marché sur un serpent en tentant de se soustraire à la convoitise d'Aristée.

Après avoir évoqué cette histoire tragique sur un ton élégiaque, Protée délègue à son tour la parole à Eurydice sous forme de discours direct :

---

<sup>5</sup> Le vers cité est extrait du volume *Per il battesimo dei nostri frammenti*, publié en 1985, traduit par Renard et Simeone en édition bilingue en 1987. Il précède le deuxième fragment intitulé « Notre-dame la pauvre femme », qui est, comme ce titre l'indique, thématiquement proche des *Figures d'égarées*.

*ILLA* : « *Quis et me* » inquit « *miseram et te perdidit, Orpheu,*  
*quis tantus furor? En iterum crudelia retro*  
*fata uocant conditque natantia lumina somnus.*  
*lamque uale : feror ingenti circumdata nocte*  
*inualidasque tibi tendens, heu! non tua, palmas* » (IV, v. 494-498)

« Quelle est », dit-elle, « cette folie qui m'a perdue, malheureuse que je suis, et qui t'a perdu, Orphée? Quelle folie? Voici que pour la seconde fois les destins cruels me rappellent en arrière et que mes yeux se ferment, noyés dans le sommeil. Et maintenant, adieu! Je suis emportée dans la nuit immense qui m'entoure et je tends vers toi des mains impuissantes, hélas! Je ne suis plus à toi. »

La comparaison de ce passage avec le poème de Sylviane Dupuis donne à voir que l'exclamation « Vaine / sa plainte, vaine! » peut se lire comme un résumé et comme un commentaire de ce discours pathétique et plaintif d'Eurydice. L'exclamation tire la conclusion qui s'impose à celui qui connaît ce discours et l'issue de cette histoire. Ces paroles, qui sont les seules prononcées par Eurydice, sont en effet parfaitement vaines, en ce sens qu'elles sont dites trop tard. Elles ne pourront plus changer le cours de sa destinée ni même le comportement imprudent d'Orphée. La syntaxe émotive de ces deux vers, marquée par la répétition de « vaine » et par le point d'exclamation dans « vaine / sa plainte, vaine! » traduisent un sentiment d'indignation et de déception qui paraît relever de l'investissement identificatoire (*Io quella?*) dont est doublé le constat de l'égarement. La déception concerne peut-être aussi la façon de représenter cette figure. Dans le récit élégiaque de Protée, Eurydice n'accède à la parole qu'au moment où ses paroles n'ont plus aucune emprise. L'inutilité de ses plaintes frappe d'autant plus que Protée venait d'évoquer l'impact fulgurant des paroles plaintives d'Orphée sur le monde des Enfers. Le procédé intertextuel mis en œuvre dans « Vaine, sa plainte, vaine! » consiste donc à la fois à *condenser* ce discours et à en tirer le diagnostique de son inanité. L'usage que Freud fait de la notion de *condensation* (*Verdichtung* en allemand), dans *L'interprétation des rêves*, s'applique au mécanisme psychique par lequel une représentation inconsciente condense des éléments d'une série d'éléments. En l'appliquant au procédé intertextuel, j'y recours

ici pour désigner la façon dont Sylviane Dupuis condense dans son poème toute la chaîne d'actes et d'images contenues dans le texte virgilien en explorant leur dimension psychique.

Ce processus de *condensation* s'accompagne d'un autre procédé intertextuel, le *déplacement*, dont nous comprenons le fonctionnement, si nous comparons la suite du poème moderne avec le passage qui suit le discours direct attribué à Eurydice dans les *Géorgiques*. C'est le passage où Protée reprend la narration en ces termes :

*Dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras  
commixtus tenuis, fugit diuersa, neque illum,  
prensantem nequiquam umbras et multa uolentem  
dicere, praeterea uidit; nec portitor Orci  
amplius obiectam passus transire paludem.  
Quid faceret? quo se rapta bis coniuge ferret?  
Quo fletu Manis, quae numina uoce moueret?  
Illa quidem Stygia nabat iam frigida cymba. (IV, v. 494-498)*

Elle dit, et hors de sa vue, soudain, comme une fumée se confond avec l'air impalpable, elle fuit du côté opposé ; en vain il s'évertuait à saisir des ombres, il voulait lui parler et lui parler encore : elle ne le vit plus, et le nocher d'Orcus ne permit plus qu'il repassât le marais qui les séparait. Que faire ? Où porter ses pas, après que son épouse lui avait été deux fois ravie ? Par quels pleurs émouvoir les Mânes ? Quelles divinités invoquer ? Déjà Eurydice glacée voguait dans la barque stygienne.

En référence aux représentations des enfers antiques, le texte latin désigne par *illa [...] frigida* le fait que le souffle de la vie quitte Eurydice à nouveau au moment où Orphée se retourne, en référence aux représentations des enfers antiques. Sylviane Dupuis reprend l'image du gel pour l'associer aux fleurs qui font penser aux asphodèles, fleurs blanches des Enfers : « Elle errera toujours / parmi les fleurs / gelées ». Ce procédé, que l'on peut définir comme le *déplacement* d'un motif vers un autre référent, permet de signifier que l'Eurydice moderne figurée en égarée n'a pas les symptômes de la mort physique évoquée par le texte latin, mais ceux d'une mort psychique qui lui présente le monde qui l'entoure comme un monde gelé.

L'idée de priver de sa vue l'épouse perdue d'Orphée, qui est dite « sans yeux » dans le poème moderne, semble résulter d'un procédé semblable : *Dixit et ex oculis subito, [...] fugit* (Elle dit, et hors de sa vue [...] elle fuit), dit le texte latin cité plus haut ; et plus loin *neque illum [...] uidit* (elle ne le vit plus). Ces énoncés, qui se réfèrent tous deux à la vue, désignent en fait deux choses différentes : le premier signale le fait qu'Eurydice est en dehors du champ de vision d'Orphée, le deuxième dit que c'est elle qui ne le voit plus. Sylviane Dupuis fusionne les deux occurrences pour signifier l'impact psychique de la perte de l'aimé. En dehors de son champ de vision, « l'épouse perdue d'Orphée » ne perd pas seulement son identité propre, mais elle perd même l'organe de la vue, ses yeux.

« *Ce n'est plus la même qui revient* »

Vingt ans plus tard, en 2009, Sylviane Dupuis évoque de nouveau une série de figures féminines dans *Cantate à sept voix*, texte « écrit à l'origine pour *M.W. (Magic Woman)* », spectacle mise en scène à Lausanne en 2008<sup>6</sup>. Le recueil se présente comme une suite d'énoncés attribués à sept « *Figures* » ou parlant d'elles, qui sont énumérées au début du recueil sous la forme d'une liste de personnages :

- Figures
- F1** (Eve)
- F2** (Ophélie)
- F3** (Jocaste)
- F4** (Marie)
- F5** (Antigone)
- F6** (Eurydice)
- F7** (la Sans-nom)

Cette liste de figures est suivie d'un texte explicatif énoncé par un *je* parlant ici en créateur et auteur :

*Je les vois toutes disposées — par exemple — sur un escalier (celui de l'Histoire, des mythes, ou de l'inconscient) qu'elles parcourent, montent et descendent en parlant, se déplaçant vertica-*

<sup>6</sup> Sylviane Dupuis, *Cantate à sept voix*, Genève, Le Miel de l'Ours, 2009 (sans pagination).

*lement, horizontalement ou en diagonale comme sur un échiquier. D'abord plongée dans l'obscurité, la scène s'éclairera peu à peu à partir du surgissement épiphanique des figures (visages, corps et voix des comédiennes), qui se résoudreont finalement en une seule, à la fois une et multiple : la « Sans-nom », porteuse du passé des mythes et tournée vers l'ouvert inconnu.*

Cette « vision » de l'auteur, qui peut servir de didascalie pour une mise en scène du texte poétique, montre, en l'instituant, la scène de parole sur laquelle s'énoncent les « voix » attribuées à ces figures. Le « surgissement épiphanique » des figures, qui « montent et descendent en parlant » dans un espace comparé à un escalier ou à un échiquier, « éclaire » la scène, nous dit le commentaire. À la fin de ce mouvement chorégraphique, qui dure le temps de l'énonciation des textes attribués aux sept voix, les figures « se résoudreont finalement en une seule », la septième appelée « la Sans-nom ». À la différence des six autres, cette figure dépourvue de nom semble libre ou plus précisément *libérée* de ces vieilles histoires dont elle est dite en même temps porteuse : « porteuse du passé des mythes et tournée vers l'ouvert inconnu ». Dans cette scène, telle qu'elle est évoquée et montrée dans le péri-texte, s'annonce le programme d'écriture qui sous-tend le recueil composé des sept « voix ».

Il consiste à libérer les six figures du poids de leurs « vieilles histoires » devenues des stéréotypes au cours des siècles. Délestées de ces étiquettes, elles pourront converger dans une figure idéale, sans nom, qui les porte en elle comme une mémoire, sans en être pour autant encombrée dans sa capacité de s'ouvrir à « l'inconnu » et à du sens nouveau. Les textes poétiques qui évoquent chacune des figures sont donc censés réaliser ce programme, faire converger sept voix « anciennes » en une seule « nouvelle », à l'instar des voix dans une cantate. La scène de parole « analytique » des *Figures d'égarées* devient dans la *Cantate à sept voix* une scène dialogique et ouverte. La scène de parole informée par le paradigme psychanalytique cède ici sa place à cette nouvelle scène de parole, non plus tournée vers le passé, mais ouverte sur l'avenir inconnu.

L'ordre dans lequel sont évoquées les figures semble établi en fonction du degré croissant de « libération » atteint par chacune. Eve, la première, en est la plus éloignée, le basculement de la première « série » (Eve, Ophélie, Jocaste) se

situant après Marie : Antigone résiste à l'enfermement, mais meurt, Eurydice en revanche s'extrait de la mort, pour converger vers la Sans-nom qui s'invente avec la conscience de ce qu'elle veut être et faire.

Par son titre et par sa composition en sept « voix », cette scène de parole mouvante et ouverte s'inscrit dans une scène générique musicale. *La cantate à trois voix* de Paul Claudel (1911), pour prendre l'exemple d'un auteur familier à Sylviane Dupuis, recourt aussi à ce genre musical pour désigner sa composition et son fonctionnement poétique. La composition poétique devient comparable à la composition musicale d'une cantate par son objectif poétique de faire converger les voix des six figures dans celle de la « Sans-nom »<sup>7</sup>.

Comme dans *Figures d'égarées*, la création d'une nouvelle scène de parole et son inscription dans une scène générique particulière s'accompagne d'une reconfiguration intertextuelle précise et significative. Sylviane Dupuis désigne la sixième figure comme « Eurydice » en mettant son nom entre guillemets et entre parenthèses comme pour marquer le caractère citationnel de cette figure devenue emblématique dans la mémoire collective. La figure qui revient dans sa nouvelle écriture du mythe n'est plus celle des *Figures d'égarées* figée dans sa plainte. L'« Eurydice » de la *Cantate* reçoit une voix dans une parole en « je » pour évoquer non pas sa perte, mais sa remontée :

(« Eurydice »)  
 enlevée au néant, je  
 monte dans la trace  
 d'un chant  
 un pied dans l'ombre, et l'autre  
 dans le jour

Cette voix en « je » évoque la remontée que le récit délégué à Protée avait laissée à la troisième personne :

---

<sup>7</sup> *La cantate à trois voix* de Paul Claudel s'achève d'une manière semblable par un « Cantique de l'ombre » dans lequel Beata, la troisième jeune femme, « réunit à la sienne les voix accordées de ses deux sœurs », Leata et Fausta (Claudel 1957 : 974).

*redditaque Eurydice superas ueniebat ad auras  
pone sequens (namque hanc dederat Proserpina legem)  
(IV, v. 485-487)*

Eurydice lui était rendue et remontait vers les airs en marchant derrière lui (car Proserpine lui en avait fait une loi).

Dans l'évocation élégiaque de Protée, Eurydice n'avait la parole que pour se plaindre inutilement de sa perte, comme l'avait pointé le deuxième poème de *Figures d'égarées*. La nouvelle « Eurydice » de la *Cantate à sept voix* reçoit non seulement une parole en « je », mais aussi la liberté d'explorer et d'exprimer ce que signifie cette remontée dont le récit virgilien ne dit rien<sup>8</sup>. En explorant ce qui reste elliptique dans le texte latin, le « je » décrit cette expérience comme une montée dans une trace sonore, comme une expérience de l'entre-deux (« un pied dans l'ombre et l'autre / dans le jour »)<sup>9</sup>. La nouvelle figure émergeant de cette ellipse de l'intertexte se définit par la trajectoire et le double savoir (« le lent savoir des morts et le chant des vivants ») auquel la remontée donne lieu. La suite du poème consacrée à cette nouvelle « Eurydice » se lit comme une lutte, comme l'effort incessant de se maintenir dans ce double savoir des morts et des vivants qui donne lieu à une nouvelle naissance :

doigt à doigt  
cil à cil, je  
rentre dans ma peau  
je  
nais ! et je m'ignore  
encore  
où suis-je ? ne me laisse pas  
me perdre

La fragilité de la nouvelle identité acquise dans la remontée se traduit dans l'interpellation d'un *tu* qui n'est pas explicitement nommé Orphée. Cette interpellation culmine dans la demande explicite : « ne me laisse pas / me perdre ».

<sup>8</sup> Michelle Sarde a exploré ce vécu dans *Histoire d'Eurydice pendant la remontée* (Sarde 1991).

<sup>9</sup> Notons que, dans *La Cantate à trois voix*, Claudel situe son poème lyrique dans une nuit du 21 juin : « À cette heure qui est entre le printemps et l'été, à ce moment mystérieux où le soleil s'arrête avant de revenir sur ses pas » (Claudel 1957 : 974).

L'« Eurydice » de la *Cantate à sept voix* sait demander ce dont elle a besoin pour ne pas perdre pied à nouveau :

il ne se partage pas, l'étroit chemin du jour :  
 aie patience de moi  
 sans voir  
 et tourné vers l'en-haut,  
 tire-le aveugle hors de ce froid,  
 ton amour de néant  
 — sans peur  
 sans demander son nom

Or, le *tu* interpellé ne répond pas lui-même à la demande insistante de ne pas avoir peur. C'est une autre source énonciative qui statue dans un distique décalé sur la page droite :

il a peur de la perdre  
 ou bien qu'elle a changé

Ce n'est plus la voix s'exprimant en *je* qui s'adresse ici à l'autre dans la forme interlocutive, mais bien une autre instance qui l'invoque à la troisième personne. Cette même instance parle aussi d'Eurydice à la troisième personne : il a peur de « la » perdre et qu'« elle » ait changé. Par cette différenciation de deux sources énonciatives, le poème clive « Eurydice » en un « je » et un « elle ». Leur différence se marque par le fait que l'énonciation en « je » occupe l'espace graphique gauche de la page imprimée, tandis que l'énonciation à la troisième personne est déplacée à droite. Le texte poétique se présente, du fait de ce dispositif typographique, comme une scène de théâtre antique qui place un chœur commentant les actions et réactions en face ou aux côtés des protagonistes. En recréant typographiquement cette disposition de la scène antique, le poème moderne donne, sur le côté droit de la page, une vision « extérieure » de la figure dont les énoncés en « je », placés sur le côté gauche nous donnent en parallèle et en alternance une vision « intérieure ».

Cette voix « chorale » semble créée pour rappeler la résistance que rencontre l'exigence d'une identité « ouverte » dans la trajectoire insolite de la mort vers la naissance (« elle voyage à l'envers »), exprimée par le « je ». Elle rappelle

qu'il s'agit de réaliser cette identité ouverte contre la résistance et la peur non seulement du « tu » devenu « il », mais de « tous » ceux qui projettent aussitôt leurs attentes sur celle qui revient de la mort :

tous, ils redoutent qu'elle  
change  
la veulent  
porteuse d'enfants  
et non de mots  
chienne ou ange  
et non métamorphose

Pour réaliser ce projet identitaire (qui est en même temps un projet *poétique*) contre ces résistances de tous, la nouvelle « Eurydice », n'attend pas d'être « perdue » pour parler. Elle s'empare de la célèbre injonction de *ne pas se retourner* qui, dans le texte virgilien, avait été adressée à Orphée par Proserpine, la déesse des Morts qui « lui en avait fait une loi », comme le dit Virgile (*namque hanc dederat Proserpina legem*, IV, v. 487). En attribuant à son « Eurydice » cette injonction devenue sicélèbre, Sylviane Dupuis parvient à modifier ce que je propose d'appeler le *script intertextuel* de façon significative. Elle prête à cette nouvelle figure libérée de son caractère plaintif des paroles très différentes de celles, vaines, prononcées par l'Eurydice du récit de Protée :

ne te retourne pas  
sur l'étrangère, tiens-la  
dans ton cœur en silence,  
l'ombre de ce qu'elle  
fut :  
ce n'est plus la même qui revient  
mais une autre  
que la mort a ouverte

Les paroles de la nouvelle « Eurydice » de la *Cantate* reçoivent de cette redistribution un nouveau sens. *Ne pas se retourner* signifie ne pas la fixer sur son identité révolue, d'accepter le fait que « ce n'est plus la même qui revient / mais une autre », celle qui est passée par l'expérience de la mort. Le fait d'avoir pu

s'approprier cette injonction semble alors lui permettre de formuler une demande plus positive :

tiens-moi la main, j'ai franchi  
la mort

Le « nous » du distique qui suit :

nous allons de naissances  
en naissances

outre l'évocation d'un cheminement commun, semble dire que le pari a réussi. Cette autre « Eurydice » peut avancer sur son chemin ; elle n'est plus renvoyée. C'est cela que le dernier énoncé attribué à la voix « chorale » semble confirmer :

elle va  
elle regarde vers nous  
ses mots la savent  
avant elle  
  
et le cristal gelé  
fond  
à ses pieds de statue

La fonte du « cristal gelé » qu'elle a été en tant que « figure d'égarée » et en tant qu'« épouse perdue », errant à jamais « parmi les fleurs gelées », fait ici place à une figure plus mobile, une figure en mouvement, en marche. C'est en effet une autre « Eurydice » qui apparaît ici : « ce n'est plus la même qui revient ». La scène de parole partagée par les deux sources énonciatives maintient la tension et ne permet pas à une nouvelle certitude de s'installer et à la nouvelle « Eurydice » de se figer à son tour. La parole revient encore une fois au « je » qui répète sa prière intense adressée au « tu » :

si tu manquais, j'en perdrais le sens

avant de repasser à la voix « chorale » qui semble avoir compris la nécessité de la demande du « je » qu'elle appuie désormais en l'adressant elle-même au *tu* :

laisse-la  
devenir,  
ne te retourne pas !

Le sens, pouvons-nous comprendre, ne peut être que dialogique. Il ne peut se construire dans le repli sur soi-même, car il a toujours besoin d'autrui pour devenir sens. Tout identité, aussi ouverte et changeante qu'elle soit, a besoin de l'autre, d'un autre, pour devenir identité. La demande insistante de « ne pas se retourner » de « la laisser devenir » reste posée jusque dans le dernier vers du poème. Cette autre « Eurydice » se constitue dans « ses mots » qui « la savent / avant elle », dans l'ouverture exigée et maintenue d'une identité et de paroles toujours en devenir. Ce sont ses mots exigeant l'ouverture qui la libèrent de l'« étiquette » mythologique de « l'épouse perdue » analysée de façon si pertinente dans les *Figures d'égarées*. Ce sont ses mots aussi qui lui permettent de converger vers la septième et ultime voix de la *Cantate à sept voix*, celle de la Sans-nom. Cette figure idéale peut alors créer un sens nouveau :

elle donne le sens qu'elle veut  
à ce qui n'en a pas

Le programme poétique annoncé dans la scène de parole ouverte et mouvante instituée au début de la *Cantate à sept voix* semble ainsi réalisé.

L'analyse différentielle des *Figures d'égarées* et de *Cantate à sept voix* de Sylviane Dupuis montre que les (r)écritures modernes ne consistent pas à reproduire un sens « universel » attribué au préalable au « mythe d'Orphée », ni de moduler celui que lui confère Virgile. En modifiant les scènes de parole et les scènes génériques des textes antérieurs, ces œuvres déplacent leurs motifs et métaphores de façon significative en créant des effets de sens propres et nouveaux. Sylviane Dupuis crée ces nouvelles significations, comme Virgile l'a fait lui-même deux millénaires plus tôt.

## BIBLIOGRAPHIE

*Œuvres*

- CLAUDEL P. (1957) : *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- DUPUIS S. (2000) : *D'un lieu l'autre* suivi de *Creuser la nuit* et de *Figures d'égarées*, Lausanne, Éditions Empreintes.
- DUPUIS S. (2000) : *Géométrie de l'illimité*, Genève, Dogana.
- DUPUIS S. (2009) : *Cantate à sept voix*, Genève, Le Miel de l'Ours.
- LUZI M. [1985] : *Pour le baptême de nos fragments*, traduit de l'italien par P. Renard et B. Simeone, Paris, Flammarion, 1987.
- SARDE M. (1991) : *Histoire d'Eurydice pendant la remontée*, Paris, Seuil.
- VIRGILE [1998] : *Géorgiques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, introduction et notes de J. Pigeaud, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

*Études*

- DUPUIS S. (2007) : « Écrire pour le théâtre au féminin : l'héritage / l'écart », in *Profession : créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, eds. A. Fidecaro et S. Lachat, Lausanne, Éditions Antipodes, p. 187-205.
- HEIDMANN U. (éd.) (2003) : *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Lausanne, Payot.
- HEIDMANN U. (2006) : « Épistémologie 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*, M. Burger et C. Calame (eds.), Paris et Milan, Edidit et Archè, p. 141-159.
- HEIDMANN U. (2008) : « 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*, S. Parizet (éd.), coll. Poétiques comparatistes, volume 3, Paris, Société Française de Littérature générale et comparée, p. 143-160.
- HEIDMANN U. (2015) : « Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les façons

de (r)écrire des mythes », *Interférences littéraires / littéraire interferences* 17, « Le mythe : mode d'emploi », éd. F. Bruera, p. 15-34.

HEIDMANN U. (2017) : « Pour un comparatisme différentiel », in *Le Comparatisme comme approche critique / Comparative Literature as a Critical Approach*, vol. 3 : *Objets, méthodes et pratiques comparatistes / Objects, Methods, Practices*, Paris, Classiques Garnier, p. 31-58.

MAINGUENEAU D. (2004) : *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin.

# SORTIR DE L'OMBRE DU MYTHE : ORESTE CHEZ ESCHYLE, SARTRE ET RITSOS

Maria Vamvouri Ruffy

## *Regard critique vers le passé et jeu de mise en abîme*

Toute (re)configuration d'un mythe implique un discours et un regard critique sur une ou plusieurs autres (re)configurations dont elle éclaire certains angles d'une nouvelle lumière, ou alors elle les passe sous silence. Une (re)configuration s'alimente ainsi de la relation qu'elle entretient avec un intertexte dont elle se rapproche et se détache<sup>1</sup>. En même temps, ce regard critique dit souvent quelque chose sur le contexte pragmatique de production et de communication de la (re)configuration. Par la relation critique qu'elle entretient à une version qu'elle met à distance ou dont elle cherche à s'affranchir, par le jeu des anachronismes et des métaphores superposant le passé au présent immédiat, c'est son propre présent que la (re)configuration rehausse ou interroge. Le phénomène est particulièrement fréquent dans le cas de (re)configurations de mythes produites sous des régimes totalitaires où le mythe revisité sert de couvert pour dissimuler la voix censurée et pour signaler les dangers d'une politique abusive. C'est ainsi qu'une (re)configuration se positionne face à l'idéologie dominante et au contexte historico-politique qui l'a vu naître.

On assiste ainsi à un double mouvement. D'un côté, la (re)configuration porte un regard critique sur les autres versions avec lesquelles elle entretient un lien intertextuel. De l'autre, elle parle du présent de façon dissimulée en relatant les histoires du passé. Ce double mouvement doit retenir notre attention si l'on veut comprendre le rapport qu'une réécriture entretient avec la culture dont elle émane et à laquelle elle participe. Dans cette perspective, le comparatiste doit, à mon avis, privilégier un axe de comparaison précis, celui de la relation qui se

---

<sup>1</sup> Sur le dialogue intertextuel qui se tisse entre différentes (re)configurations des mythes, voir essentiellement les travaux des Detienne 1980 ; Calame 1988 ; 2000 ; 2004 ; Heidmann 2003 ; 2008 ; Gély 2004.

tisse au niveau du discours et de l'intrigue entre le présent et le passé, que celui-ci soit familial, historique ou politique. Cette relation serait une sorte de mise en abîme du lien que la (re)configuration entretient avec son intertexte.

Je propose d'utiliser cet axe de comparaison dans deux (re)configurations contemporaines du mythe des Atrides tel qu'il a été relaté dans les *Choéphores* d'Eschyle. Il s'agit des *Mouches* de Jean-Paul Sartre et d'*Oreste* de Yannis Ritsos, pièces où la relation problématique au passé pèse sur le protagoniste au point qu'il veuille s'en affranchir et affranchir les autres<sup>2</sup>. *Les Mouches*, pièce écrite entre 1943 et 1944 et représentée en 1944, (re)configure le parcours d'Oreste dans des termes existentialistes, liés à la liberté du héros. La pièce met en scène un Oreste déraciné mais qui accède progressivement à la propriété et à la liberté. Argos est une cité dirigée par Egisthe, un tyran autoritaire, un usurpateur qui soumet le peuple par la peur. Au nom de l'ordre moral défendu par Jupiter et le roi, toutes les immoralités sont justifiées. On fait croire aux habitants d'Argos que les morts reviennent pour se venger et que pour les affronter, les vivants doivent se repentir de leurs péchés. Ils sont soumis, ils se sentent coupables, alors qu'Oreste, l'exilé, arrive dans la ville et démystifie les fausses valeurs, les faux rituels, les fausses croyances. Ce contexte d'assujettissement jouera un rôle essentiel dans l'accomplissement de l'acte d'Oreste<sup>3</sup>. Son destin se dessine au fur et à mesure de ses prises de conscience successives. Le matricide qu'il commet n'est pas prémédité, il n'obéit pas non plus à la vengeance, échappant ainsi à la loi de cause à effet et à la loi du talion. Sa révolte se réalise de façon instantanée et Oreste devient ainsi le maître de sa destinée<sup>4</sup>.

*Oreste*, Ορέστης, est un poème de Yannis Ritsos, poète grec de l'idéal

---

<sup>2</sup> J'ai utilisé les éditions de Page 1972 ; Sartre 1942 ; Πίτσος 1966. La traduction du poème de Ritsos est celle de Prokopaki 1973 : 30-33, mais j'ai introduit quelques modifications là où je l'estimais nécessaire.

<sup>3</sup> Conacher 1954 : 413. Ce dernier compare la pièce eschyléenne avec celle de Sartre pour mettre en évidence leurs différences et pour montrer que le parti pris de Sartre obéit à son projet de mettre en scène un héros existentiel. Pour Conacher, Oreste commet son acte suite à sa révolte contre le régime de terreur entretenue par le roi Egisthe et Jupiter. Pour Slochower 1948 : 47, par contre, Oreste tue sa mère sans raison. Sur l'influence des principes philosophiques de Sartre dans l'intrigue de ses pièces, cf. Wreszin 1961.

<sup>4</sup> Cf. Laraque 1976.

révolutionnaire, du déracinement et de l'exil. Profondément marqué par le sort tragique de sa famille, fragilisé par des problèmes de santé, soumis à des déportations et à des réclusions à domicile successives<sup>5</sup>, Ritsos a revisité plusieurs mythes grecs dans son cycle antique baptisé *Quatrième dimension*, *Τέταρτη Διάσταση*, où il médite sur le sort des personnages de la guerre de Troie et ceux de la tragédie grecque. Dans les monologues dramatiques qui composent ce cycle, le poète exprime les interrogations diachroniques et existentielles de l'homme<sup>6</sup>. En même temps, par la superposition des époques et le jeu des anachronismes, il subjectivise le passé et le rattache à son expérience personnelle<sup>7</sup>. Les Anciens grecs ne sont pas des modèles de grandeur, ils sont comme nous-mêmes, des êtres tirillés en quête de liberté<sup>8</sup>. Le temps du passé, le temps où se déroule le mythe se croise avec le temps du présent et le temps cosmique<sup>9</sup>. Tous ces longs poèmes obéissent à une structure en trois parties. Dans la première, on installe le cadre, le lieu, le temps et le personnage. La deuxième est un long monologue en présence d'un personnage silencieux, un monologue qui pourrait être aussi une longue méditation. La troisième partie, enfin, est l'épilogue qui délivre le dénouement et éclaire l'intrigue de manière rétrospective<sup>10</sup>.

Écrit entre 1962 et 1966, dans des vers libres<sup>11</sup>, *Oreste* met en scène un personnage qui n'est pas attiré par l'action belliqueuse. Il cherche à abolir le processus de vengeance commandité par une société soumise à la loi du talion. Ce refus de l'action tragique s'accompagne d'un constant retour au souvenir d'actes

---

<sup>5</sup> Au sujet de l'influence des événements de la vie de Ritsos sur son écriture poétique, cf. Πρεβελάκης 1983 : 17-47. Pour une biographie du poète, voir Grandmont 2001 : 7-23, 371-380 ; Prokopaki 1973 ; Métoudi 1989 : 203-212. Sur son rapport à l'histoire et l'espace grecs, Métoudi 1989 : 61-106. cf. aussi Bien 1983, et Vitti 1979 : 174-193, au sujet de sa place dans le courant poétique des années 30.

<sup>6</sup> Cf. Μερακλής 1980 ; Métoudi 1989 : 107-122.

<sup>7</sup> Cf. à ce sujet Πρεβελάκης 1983 : 358-367.

<sup>8</sup> À propos de l'utilisation du mythe chez Ritsos, cf. Métoudi 1989 : 115-122 ; Σαντζίλιο 1978 ; Μπόλλας 1979 et Σοκολιούκ 1980. Sur les liens entre le discours autobiographique et le mythe, voir Βελουδής 1979.

<sup>9</sup> Pour Δάλλας 2008 : 56-57, il s'agit d'une *ομοχρονία*.

<sup>10</sup> Sur la structure des ces longs monologues, cf. Prokopaki 1973 : 30-33 ; Métoudi 1989 : 109-110.

<sup>11</sup> Sur les différentes étapes de la poésie de Ritsos vers le vers libre voir Κοκορής 1991. L'introduction définitive du vers libre date de 1937 depuis le poème *Le chant de ma sœur*. Sur les étapes de sa trajectoire poétique en général, cf. aussi Κουλουφάκος 1975 et Βελουδής 1977 : 12-22.

quotidiens, inoffensifs et légers. Ce que le personnage préfère, c'est l'évasion, la mise à distance, la banalisation de ce qui fut tragique autrefois et l'élévation du sort d'une famille au sort de toute l'humanité. Toutefois, il finit par commettre le matricide, il meurt symboliquement et, tel un Christ, se sacrifie pour alléger le monde, le libérer de la soif de vengeance (str. 55) : « γὰρ ν' ἀνασάνει (ἄν γίνεται) τοῦτος ὁ τόπος » (*pour que respire enfin (si c'est possible) ce pays*). Le poème est dépourvu d'action. C'est un arrêt sur image, une contemplation, une méditation sur l'action tragique dans les instants qui précèdent l'acte du matricide<sup>12</sup>. Le monologue du personnage traduit son effort de prendre une distance par rapport à l'action qui risque de réduire sa liberté.

Les deux pièces contemporaines retracent de façon originale le parcours d'Oreste tel qu'il a été revisité par Eschyle dans les *Choéphores*<sup>13</sup>. Cette tragédie est la deuxième pièce de la trilogie *Orestie* qui fut présentée en — 458 dans les *Grandes Dionysies* à Athènes<sup>14</sup>. La pièce s'ouvre avec un Oreste qui, guidé par Apollon, rentre à Argos pour venger le meurtre de son père. Le matricide qu'il accomplit obéit justement à la loi de talion, une logique primitive. Oreste est libre de désobéir (v. 269 ; 1032) mais il applique la vengeance réclamée par le défunt Agamemnon (v. 306-314 ; 479-480 ; 577-578 ; 78 ; 925) et par les dieux (v. 641 ; 949) parce qu'il est trop attaché à son passé familial, à sa terre natale et à la justice dans sa forme ancienne. Cette forme archaïque de justice se voit néanmoins dépassée dans les *Euménides*, la dernière pièce de la trilogie, pour être remplacée par la justice de la cité patronnée par Athéna. La déesse et les citoyens, en effet, innocentent Oreste à la fin des *Euménides*<sup>15</sup>.

Dans les deux pièces contemporaines, le Chœur soit disparaît, soit voit

<sup>12</sup> Les années soixante marquent un tournant dans la poésie de Ritsos vers la narration et la méditation. cf. *Δάλλας* 2008.

<sup>13</sup> Homère ignore le matricide. Dans l'*Illiade*, il n'est pas question du meurtre d'Agamemnon. cf. Hom. *Il.* 9, 142-145 ; 1, 113-115, mais dans l'*Odyssée* on s'y réfère plusieurs fois. cf. Hom. *Od.* 1, 26-54 ; 11, 385-464 ; 24, 192-202. Dans *Le Catalogue des femmes*, fr. 23 (a) M-W, le matricide est mentionné. Sur l'histoire d'Oreste avant Eschyle, voir Garvie 1970 : ix-xxvi.

<sup>14</sup> Sur les *Grandes Dionysies* d'Athènes et la signification de cette fête civique pour la cité, voir Goldhill 1987. Sur le contexte rituel de la fête, cf. Sourvinou-Inwood 2003 : 67-200. À propos de la représentation de la trilogie et de son « casting », voir Marshall 2003.

<sup>15</sup> Sur la relation entre justice humaine et justice cosmique, voir Tzitzis 1982. À propos du renversement qui s'opère entre les *Choéphores* et les *Euménides*, voir Saïd 1983. Voir aussi les remarques

son rôle minimisé, la voix de la collectivité n'ayant clairement pas la même place que dans la pièce antique. Chez Sartre, le Chœur apparaît seulement à la fin du II<sup>e</sup> Acte et il est constitué de mouches, le fléau qui oppressait la ville d'Argos, désormais transformées en Erinyes. Ces dernières sont terrifiantes comme les Erinyes dans les *Euménides* d'Eschyle mais elles sont présentées en tant que déesses du remord et non pas de vengeance. Comme dans les *Euménides*, elles se nourrissent de leurs victimes, ont un aspect terrifiant, chantent mais ce chant est à la fois ponctué de cris rituels, *Héiah*, et de cris presque comiques, *Bzz*. La différence la plus importante toutefois entre ce Chœur des Mouches-Erinyes et celui des Erinyes chez Eschyle consiste dans le fait que dans la pièce antique les déesses chthoniennes de la vengeance se transforment en Euménides, c'est-à-dire en déesses bienveillantes qui recevront un culte à Athènes et seront désormais bénéfiques à la cité. Leur transformation marque le passage à une nouvelle forme de justice collective. Chez Sartre cette transformation n'intervient pas, les Erinyes restent des créatures terrifiantes. Elles s'attachent aux individus et suivent ceux qui ressentent du remord et de la culpabilité, comme par exemple Electre. A la fin de la pièce, Oreste qui assume toutefois pleinement son acte, décide de prendre sur lui les péchés des Argiens, de quitter la cité et de continuer son chemin, poursuivi désormais par les créatures malveillantes. Dans le contexte de la France occupée, le geste du héros sartrien pourrait bien inciter les Français à ne pas uniquement être paralysés par les remords mais à aller de l'avant en assumant pleinement leurs actes.

Chez Ritsos, le Chœur disparaît complètement. Cette mise entre parenthèses d'une des caractéristiques essentielles du genre tragique antique, pourrait bien s'expliquer par la forme de monologue poétique choisie, qui accentue la solitude du protagoniste. La disparition du Chœur met, d'une certaine façon, en évidence la distance qui sépare le protagoniste des valeurs qui seraient exprimées par un sujet collectif auquel il serait confronté verbalement.

Dans les pièces de Sartre et de Ritsos, cette distance et le désir d'affranchissement du protagoniste de son passé se manifeste de façon claire au niveau

---

de Parker 2009, sur la conciliation civique, dans les *Euménides*, des tensions présentes dans les deux premières pièces de la trilogie.

du discours et de l'intrigue. Il transparaît dans le positionnement du protagoniste dans l'espace, ainsi que grâce à une intrigue qui thématise son affranchissement par rapport à son destin littéraire, familial et historique. Tant dans *Les Mouches* que dans *Oreste*, on emploie le même terme pour se référer au poids du passé : celui-ci se présente comme une ombre asphyxiant le personnage. Dans *Les Mouches* le besoin de prendre une distance par rapport à cette ombre est clairement exprimé une fois qu'Oreste commet l'acte libérateur du matricide :

Mais tout à coup, la liberté a fondu sur moi et m'a transi, la nature a sauté en arrière, et je n'ai plus eu d'âge, et je me suis senti tout seul, au milieu de mon petit monde bénin, comme quelqu'un qui a perdu son ombre, et il n'y a plus rien eu au ciel, ni Bien, ni mal, ni personne pour me donner des ordres.

(Acte III, scène II, p. 101)

Chez Ritsos cette ombre du passé, véritable impasse, apparaît aussi, dans les strophes 40-41 précisément :

Ἀπέραντος ἴσκιος ἀπλώνεται πάνω ἀπ' τις ἀψίδες ·  
 μὰ πέτρα ξεκολλάει καὶ πέφτει στὴ χαράδρα — ὅμως κανένας δὲν  
 περ-  
 πάτησε —  
 ὕστερα τίποτε ·

Une ombre immense s'étend par-dessus les arcades : une pierre se détache et tombe dans le ravin — et pourtant personne n'a marché — et puis rien.

L'ombre ici n'est pas celle du protagoniste qui s'attache par son geste libertaire à son histoire familiale mais celle de l'Antiquité, figurée par les arcades, la pierre qui se détache et plus loin les coupes, les cruches des banquets, les lyres et les sages dialogues, jetés avec des objets du quotidien dans des puits qu'ils ne parviennent pas à remplir.

Dans le même ordre d'idée, le lien au passé, problématique dans les deux œuvres contemporaines, est exprimé dans l'image du fil et du tissu. Chez Sartre, Oreste qui n'est pas attaché à sa terre familiale s'adresse à son pédagogue pour lui dire qu'il est comme un fil flottant : « tu m'as laissé la liberté de ces fils que le

vent arrache aux toiles d'araignée et qui flottent à dix pieds du sol ; je ne pèse pas plus qu'un fil et je vis en l'air » (Acte I, scène II, p. 24). Chez Ritsos, au contraire, les fils de la mémoire rattachés aux instants personnels tissent un sombre voile qui l'étouffe (str. 6) :

... Πώς γίνεται μ' ἐλάχιστα νήματα  
 κάποιων δικῶν μας στιγμῶν νὰ μᾶς ὑφαίνουν  
 ὀλόκληρο τὸ χρόνο μας, τραχὺ καὶ σκοτεινόν, ριγμένον  
 σὰν καλύπτρα ἀπ' τὸ κεφάλι ὡς τὰ πόδια μας...

... comment est-il possible qu'avec  
 les fils si rares  
 de quelques moments de nous ils tissent  
 notre temps tout entier, rugueux et obscur, jeté  
 comme un voile de notre tête jusqu'à nos pieds...

Dans les *Choéphores*, par contre, c'est le tissu fabriqué dans le passé par Electre et offert à Oreste qui contribuera à la reconnaissance du frère et de la sœur. Par là, le lien avec le passé est établi (v. 231-232).

Je comparerai les trois textes du point de vue de la relation singulière que le protagoniste entretient chaque fois avec son passé en examinant d'abord son ancrage dans l'espace et sa façon de décliner son identité dans le discours. Ensuite, je comparerai les scènes de reconnaissance où la rencontre entre le frère et la sœur les replacera dans le contexte familial d'antan et déterminera leur acte futur. Enfin, je comparerai le statut que la mémoire occupe dans les trois textes. J'explorerai les différences entre les trois (re)configurations, cherchant à dégager ce qu'elles ont de fondamentalement différent par rapport au trait commun observé. Cette *comparaison différentielle* des manifestations discursives et de l'intrigue ne sera pas hiérarchique<sup>16</sup>. Les textes seront comparés sur un même plan et les critères de comparaison ne privilégieront aucune (re)configuration particulière. Les différences qui surgiront nous aideront à saisir la relation particulière que chaque (re)configuration entretient avec son propre contexte de production.

<sup>16</sup> Sur cette méthode d'analyse, voir Heidmann 2005.

*L'identité du sujet et son ancrage dans l'espace*

Dans la prière qu'Oreste des *Choéphores* adresse à Zeus et à Hermès Chthonien (1-19), le jeune Atride apparaît d'emblée déterminé à s'ancrer à Argos et à reprendre possession d'un espace qui lui appartient légitimement. Il revendique ses liens familiaux par l'affirmation de son origine, de son identité et de ses attributs. Les pronoms possessifs (v. 14 : πατρὶ τῶμῶι, mon père ; v. 17 : ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν, ma sœur) et les déictiques (v. 4 : τύμβου δ' ἐπ' ὄχθωι τῶιδε, au pied de ce tombeau ; v. 7 : τόνδε, celui-ci) soulignent le lien de sang et le lien avec la terre natale (v. 3 : ἐς γῆν τήνδε). En fait, dans toute la pièce, la terre renvoie aux morts, incarne l'identité du défunt et constitue le symbole politique d'Agamemnon, que Clytemnestre a violé<sup>17</sup>. Le lien avec la terre rapproche physiquement Oreste de son père à qui il s'adresse au vocatif (v. 8 : σόν, πάτερ, μόνον, ton destin, mon père).

Dans *Oreste* de Yannis Ritsos, il en va tout autrement. Le sujet ne revendique aucun lien avec la maison familiale, la mère, le père ou la sœur. Il aspire seulement à la mise à distance par rapport à l'espace fréquenté par ses ancêtres où il est rentré à contrecœur. Il rêve en fait de s'affranchir de sa destinée, de s'éloigner du lieu familial et du monde héroïque auquel ce lieu renvoie. Son désir de quitter la terre de Mycènes, l'odeur de « cuivre pourri » (σκουριά χαλκοῦ) et de « sang noir » (μαῦρο αἷμα) qu'elle dégage (str. 24) indiquent clairement son abjection pour le monde des batailles héroïques et de la vengeance, mis en scène dans l'épopée homérique. Si le sujet emploie des noms propres de lieux et des déictiques spatio-temporels, ce n'est donc pas pour indiquer l'endroit où il veut s'installer mais celui qu'il veut quitter (str. 4 et 5) :

Ἄς μακρύνουμε λίγο ἀπὸ δῶ, νὰ μὴ μᾶς φτάνει ἡ φωνὴ τῆς γυναικίνας  
Éloignons-nous un peu d'ici, que la voix de la femme n'arrive  
pas jusqu'à nous ;

μπροστὰ στὴν πύλη αὐτή, νιώθω ὀλότελα ἀνέτοιμος·  
maintenant devant cette porte je me sens impréparé

<sup>17</sup> À propos de la métaphore de la terre dans les *Choéphores*, cf. Nenci, Arata 1999. Sur la prière d'Oreste voir Garvie 1970, Conacher 1987.

Sa quête de liberté se traduit par ailleurs par la mise en évidence de la polyvalence du monde et celle des choses qui le composent. En effet, les questions multiples, les hésitations, les répétitions de « peut-être », « presque », « est-ce que je » montrent que le protagoniste n'est pas le détenteur d'une vérité absolue et intransigeante. Il est, par contre, à la recherche d'un sens qu'il reconstituera librement ; il évolue à l'intérieur d'un monde qui se veut ouvert aux nombreuses possibilités.

Non seulement le personnage ne revendique pas de lien avec la terre mais il n'affirme pas non plus son identité de façon claire. Jamais il n'est nommé dans le poème, comme c'est d'ailleurs le cas des protagonistes dans les autres monologues de la *Quatrième Dimension*. De plus, il parvient à rester indéterminé : tout au long du poème, il se présente à la fois au pluriel (str. 2: Πῶς νὰ γινότανε νὰ μέναμε ἀνεξάρτητοι κ' ἐμεῖς: pourrions-nous être indépendants) et au singulier (str. 22: Δὲ θέλω πιά νὰ τὴν ἀκούω. Δὲν τὸ ἀνέχομαι: je ne veux plus l'entendre. Je ne peux pas le supporter). Ces alternances entre le *je* et le *nous*, fréquentes dans la poésie de Ritsos et plus particulièrement dans les poèmes à sujets mythologiques<sup>18</sup>, révèlent, certes, la recherche d'une identité mais laissent entendre aussi que le destin de l'individu est lié à celui de tous, en d'autres termes, que l'histoire vécue par le sujet pourrait être celle de la collectivité. Dans *Oreste* ce destin commun apparaît clairement au début du poème dans la question rhétorique, soulignant l'impuissance des hommes face à un destin tout tracé (str. 2):

Πῶς νὰ γινότανε νὰ μέναμε ἀνεξάρτητοι κ' ἐμεῖς, μὲ τὴν  
ὥραῖα  
χαρὰ τῆς ἀδιαφορίας, τῆς ἀνεξιθρησκείας, πέρα ἀπ' τὰ  
πάντα,  
μέσα στὰ πάντα, μέσα μας — μόνοι, ἐνωμένοι,  
ἀδέσμευτοι,  
δίχως συγκρίσεις, ἀνταγωνισμούς, ἐλέγχους, δίχως  
νὰ μᾶς μετράει ἡ ὅποια ἀναμονὴ κι ἀπαίτηση τῶν ἄλλων.

<sup>18</sup> Voir aussi le deuxième feuillet de la collection *Pierres, Répétitions, Barreaux*, paru en édition bilingue chez Gallimard en 1971, où le sujet s'exprime dans les poèmes aussi bien en *nous* qu'en *je*.

Comment pourrions-nous rester indépendants, nous aussi, avec  
la belle joie de l'indifférence, de la tolérance, loin de tout,  
dans tout, dans nous-mêmes — seuls, unis, libres,  
sans comparaison, sans concurrence,  
sans contrôle, sans que nous mesurent l'attente ni l'exigence, au  
hasard, des autres.

Le protagoniste apparaît dans le discours comme étant déchiré entre deux  
réalités, deux attentes, deux temporalités. Il est à la fois celui qu'il désire être  
vraiment et celui que les autres veulent qu'il soit. Le déchirement est représenté  
par la métaphore des jambes-attractions (str. 8) :

Δυὸ ἔλξεις ἀντίρροπες μοῦ φαίνεται ν ἀντιστοιχοῦν στὰ δυὸ μας  
πόδια,  
κ' ἢ μὰ ἔλξη ἀπομακρύνεται ὄλο πιὸ πολὺ ἀπ' τὴν ἄλλη  
φαρδαίνοντας τὸ διασκελισμὸ μας ὡς τὸν διαμελισμὸ...  
Deux attractions contradictoires, il me semble, correspondent à  
nos deux jambes,  
l'une s'éloigne de plus en plus de l'autre,  
élargissant notre pas jusqu'au déchirement.

Le personnage est effectivement déchiré entre ceux qui regardent le passé  
et désirent la vengeance d'un côté, et sa propre aspiration de se détacher du  
passé pour plonger dans l'instant présent, de l'autre. Du début à la fin du poème,  
il est en effet attiré par ce qui éveille ses sens dans le présent : les couleurs, la  
lumière, les sons, les odeurs. Au début du poème, son attention est détournée  
de la voix de la sœur (str. 1) pour contempler la nuit chaude et paisible. Au fil du  
texte, son regard s'arrête sur les images qui le surprennent : le « nuage léger »,  
« l'échelle qui s'appuie contre un mur "sans raison" » (str. 20), « le panache de  
l'épi de maïs qui gratte le pied du petit nuage », le moineau qui en picorant « s'ef-  
force d'épeler sa liberté » (str. 20), l'odeur « d'origan », de « thym », de « câpre »  
(str. 28), « les aisselles en sueur », un « insecte qui bourdonne noblement à  
l'oreille du silence » (str. 23), « le sperme de la forêt » (str. 28), « le son polysé-  
mique de la boucle d'oreille » de la mère (str. 19).

Dans *Les Mouches* de Sartre, Oreste reste d'abord à la surface des choses,  
il est léger, sans attaches sur la terre. Il vit « en l'air », il ne pèse « plus qu'un fil »

(Acte I, Scène 2, p. 24), il est, pourrait-on dire, fantomatique alors qu'il désire le contraire initialement : « Pourquoi ne suis-je pas plus lourd, moi qui ai tant de pierres dans la tête ? » (Acte I, scène II, p. 23) ; « de tous les fantômes qui rôdent aujourd'hui par la ville, aucun n'est plus fantôme que moi... Quelle cité faut-il que je hante ? » (Acte II, tableau I, scène IV, p. 60).

Cette difficulté de s'ancrer dans l'espace de sa famille s'accompagne d'une impossibilité d'avoir des attributs et de la propriété. C'est ce que révèle l'emploi des pronoms et des adjectifs possessifs en italiques introduits initialement par des formes verbales négatives. Il faut noter que les mots en italiques, fréquents dans l'œuvre philosophique de Sartre, renvoient dans la première partie des *Mouches* à l'avoir et à la propriété qu'Oreste ne détient pas encore<sup>19</sup>. Son déracinement, sa distance par rapport aux choses qui l'entourent sont ainsi soulignés verbalement. Au début, le jeune Atride apparaît dépersonnalisé et déraciné. Ce n'est qu'après la décision de commettre le matricide et après son accomplissement que les pronoms possessifs en italiques désignent ce qui lui appartient réellement et témoignent de son ancrage dans l'espace : « Tu es *ma* sœur, Electre, et cette ville est *ma* ville. *Ma* sœur ! », (Acte II, tableau I, scène IV, p. 64) ; « J'ai fait mon acte, Electre, et cet acte était bon » (Acte II, tableau II, scène VII, p. 84)<sup>20</sup>. La pièce met justement en scène la fin du déracinement d'Oreste et l'accession à ses attributs.

Bref, si chez Eschyle le protagoniste s'affirme dans le discours par un emploi de pronoms possessifs et d'un vocabulaire qui le rattachent à la terre familiale et à la terre paternelle, chez Ritsos, le lien du protagoniste avec le passé et l'espace auquel il renvoie est repoussé. Par l'emploi du pluriel, le sujet se dépersonnalise, il fait de son destin l'histoire de tout un chacun. À la place d'une relation verticale au monde qui le ramènerait à ses racines, vers le monde des morts et la terre des Mycènes, il préfère l'horizontalité d'un fleuve qui s'éloigne et le regard contemplatif. Chez Sartre, Oreste ne parvient à s'ancrer dans l'espace et n'accède à sa propre identité que quand il prend librement la décision d'agir.

<sup>19</sup> Sur la fonction des italiques dans *Les Mouches*, voir Hollier 1990.

<sup>20</sup> À ce propos, cf. Burdick 1959 qui se focalise sur les images concrétisant la situation d'Oreste, son déracinement, son étrangeté par rapport au monde qui l'entoure et qui l'emprisonne. cf. Nudelmann 1993 : 66-67.

Son acte ne vise pas à réparer le passé mais à s'en distancer et à se révolter contre ceux qui alimentent la peur du passé.

### *La reconnaissance*

La scène de la reconnaissance est très significative pour notre propos. Elle permet de comprendre la place qui est accordée au passé familial d'Oreste. La comparaison montrera à quel point dans les textes contemporains la reconnaissance est rendue difficile, elle est différée voire effacée vu le manque d'attaches du personnage avec le passé ou tout au moins son désir de s'affranchir. Plus précisément, si l'on observe une revendication du lien familial chez Eschyle, chez Ritsos on refuse la reconnaissance et le message de vengeance qu'elle véhicule. Chez Sartre, la reconnaissance ne se fait pas tout de suite justement parce qu'il n'existe aucun objet, aucun attribut physique du frère et de la sœur qui ferait le lien entre le passé et le présent.

Dans les *Choéphores*, c'est autour de la tombe d'Agamemnon que la famille d'Oreste est reconstituée. C'est aussi là qu'on dresse le plan de vengeance<sup>21</sup>. Dieux, hommes et morts sont en quelque sorte tous présents dans la scène et contribuent à la reconnaissance<sup>22</sup>. Oreste prie Zeus et Hermès de l'entendre (v. 1-19) alors qu'Electre implore Hermès et les dieux chthoniens pour que son frère revienne (v. 123-151). À peine les prières sont-elles accomplies que le frère et la sœur se rencontrent, comme si leur vœu avait été exaucé par les dieux<sup>23</sup>. Plus loin, le Chœur qui encourage Oreste souligne la présence active des morts en décrétant que « sous terre, les morts âprement se plaignent et s'irritent contre leurs meurtriers »<sup>24</sup>. On est plongé ici dans un univers où les dieux, les hommes

---

<sup>21</sup> Comme le suggèrent les craintes du Chœur (v. 265) et d'Oreste (v. 233), le tombeau d'Agamemnon était situé près du palais. Voir Taplin 1977 : 338-340. Cette tombe est l'espace où la *philia* de la famille se reconstitue. cf. Fartzoff 1997 : 48.

<sup>22</sup> À propos de la singularité de la scène de reconnaissance chez Eschyle, voir Solmsen 1967 ; Rich 1972.

<sup>23</sup> Sur l'efficacité des dieux suite à la prière d'Electre, cf. Fartzoff 1997 : 50-52.

<sup>24</sup> Cassandre dans *Agamemnon* avait, elle aussi, annoncé l'aspect performatif de l'invocation du père par Oreste : « l'appel suppliant de son père abattu le conduira au but » (v. 1279-1285). Voir à ce propos les remarques intéressantes de Roberts 1985.

et les défunts sont en communication par l'intermédiaire d'actes rituels. C'est un monde où les morts entendent et se souviennent, un monde où les dieux exaucent les souhaits des mortels pour autant que ces derniers respectent les lois divines et les frontières qui les séparent des dieux.

La reconnaissance, nourrie d'un désir de vengeance, est par ailleurs rendue possible par une série d'indices qui ravivent la mémoire, renvoient au passé et rapprochent par là Electre et Oreste. En fait, il s'agit d'attributs physiques et d'objets appartenant au héros, tels la mèche de cheveux d'Oreste (v. 226 : τήνδε κηδεῖου τριχός; v. 230 : βόστρυχον τριχός), les empreintes de pas ou plutôt les traces de pas qui convergent vers la tombe d'Agamemnon (v. 228 : ἐν στίβοισι τοῖς ἐμοῖς)<sup>25</sup>, et du tissu brodé offert par Electre à Oreste dans le passé (v. 230-231 : ἰδοῦ δ' ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερός, / σπάθης τε πλιγὰς ἠδὲ θήρειον γραφήν). En même temps, par un subtil jeu de mots, les indices signalent indirectement le meurtre futur. En effet, quand Oreste dit à Electre de contempler les images de chasse représentées sur le tissu, il emploie le terme « les coups du battant ». Le mot « σπάθη » signifiant « battant », renvoie à la fois à l'instrument du tissage et à un couteau<sup>26</sup>. Par là, allusion est faite au cadeau du passé ainsi qu'au meurtre de Clytemnestre. Ainsi, le présent, le passé et le futur s'entrecroisent dans cette scène de reconnaissance, rendue possible par des indices physiques et facilitée par la prière aux dieux et au défunt Agamemnon.

Si les dieux, les hommes et les morts jouent un rôle essentiel dans la reconnaissance chez Eschyle, dans *Les Mouches*, les dieux n'y contribuent pas. C'est au contraire la parodie, la ridiculisation des offrandes aux dieux qui est à l'origine de la première rencontre entre Oreste et Electre. Celle-ci a lieu au pied de la statue de Jupiter où Electre vient déverser des ordures et insulter le dieu : « Ordure ! Tu peux me regarder, va ! Avec tes yeux ronds dans ta face barbouillée de jus de framboise, tu ne me fais pas peur... » (Acte I, scène III, p. 27). Les ordures sont, pour elle, les seules offrandes que le dieu mérite. C'est alors qu'Oreste se présente à sa sœur sous une fausse identité, celle d'un jeune dénommé Philèbe

<sup>25</sup> Sur cette interprétation et sur les métaphores de chasse dans la scène de reconnaissance cf. Jouanna 1997. A propos des indices dans la scène de la reconnaissance, voir aussi Solmsen 1967 ; Rich 1972.

<sup>26</sup> Voir Sommerstein 1980 : 64-65 ; Garvie 1986 : 102.

de Corinthe et lui propose de fuir avec lui<sup>27</sup>. Electre, insensible au stratagème ne réalise pas qu'il s'agit d'Oreste, elle refuse de partir car elle attend l'arrivée de son frère qu'elle croit enragé.

Cette scène de la première rencontre prend le contre-pied des libations offertes par la pieuse Electre chez Eschyle. Par ailleurs, si dans les *Choéphores* la rencontre et la reconnaissance sont présentées comme étant la conséquence de la prière du frère et de la sœur, dans *Les Mouches* aucune supplication aux dieux n'est formulée pour que les retrouvailles aient lieu. Le monde dans lequel évoluent les personnages dans *Les Mouches* n'est pas celui de la transcendance. Bien au contraire : dès la première scène, les dieux apparaissent responsables du mensonge et des fausses valeurs qui terrorisent les Argiens<sup>28</sup>. Ainsi, par exemple, quand Oreste s'étonne d'apprendre que l'assassin d'Agamemnon règne heureux sur Argos depuis quinze ans, Jupiter répond « valait-il pas mieux tourner ce tumulte au profil de l'ordre moral ? » (Acte I, scène I, p. 16). Il fait régner la terreur sur la ville, une terreur basée sur le sentiment de culpabilité, de peur et de repentir. Cela apparaît explicitement dans ses paroles lorsqu'il chasse une vieille dame qui se repent continuellement et lui dit : « voilà de la bonne piété, à l'ancienne, solidement assise sur la terreur » (Acte I, scène I, p. 18). La morale prônée par le dieu se situe loin de la justice et encore moins de la justice des *Choéphores*.

Dans *Les Mouches*, les dieux répugnent tellement les deux jeunes Atrides qu'Oreste décide d'agir pour contrecarrer leur volonté. En effet, quand il implore Zeus de se manifester pour autant que « la résignation et l'abjecte humilité » soient les lois qu'il lui impose, le dieu fait fuser la lumière autour de la pierre devant la tombe d'Agamemnon (Acte II, tableau I, scène IV, p. 62). Oreste se demande alors si « c'est ça le Bien », et annonce d'une voix changée qu'il y a « un autre chemin ». C'est justement à ce moment-là qu'il décide d'agir. Dégouté, il va

---

<sup>27</sup> Comme le suggère Noudelmann 1993 : 66-67, on peut voir ici une allusion au *Philoète* de Platon. Le sujet du dialogue, porté sur la définition du plaisir, fait penser à la fausse identité du jeune Philoète dans *Les Mouches*, celle d'un jeune homme de Corinthe, ville où les jeunes gens mènent une vie plaisante, insouciant et heureuse.

<sup>28</sup> Sur le nouveau rôle qu'assument les dieux païens et plus particulièrement Jupiter dans *Les Mouches* de Sartre et *Amphitryon* de Giraudoux, cf. De Mourgues 1988.

en effet tuer Clytemnestre car il réalise que le Bien des dieux est étroitement lié à la soumission, la résignation, la lâcheté et l'injustice humaines.

Ainsi les dieux ne contribuent pas à la reconnaissance. Par ailleurs, aucune importance n'est accordée à l'aspect physique du frère et de la sœur et à leurs attributs, tissu ou boucle de cheveux. Electre est incapable de reconnaître Oreste parce qu'elle est trompée par son rêve qui le montrait en soldat vengeur. Quand Oreste assure qu'il est bel et bien son frère, elle pense qu'il ment. Electre nommera pour la première fois Oreste dans le deuxième acte, une fois que ce dernier prend la décision de commettre le matricide (Acte II, tableau I, scène IV, p. 65-66). Si Sartre n'insiste pas particulièrement sur l'aspect extérieur d'Oreste et d'Electre, c'est parce qu'il privilégie les actes. Ce n'est pas le monde dans sa matérialité qui importe mais le rapport que l'homme entretient avec lui et plus précisément l'action libre qu'il déploie pour changer le monde. Contrairement à la pièce d'Eschyle, l'acte ne découle pas ici de la scène de reconnaissance. Chez Sartre ce n'est pas le passé ni les retrouvailles avec la sœur qui incitent Oreste à agir. D'ailleurs, frère et sœur sont en constant décalage l'un par rapport à l'autre. Lorsqu'Electre attend le retour du frère vengeur, ce dernier se présente sous une fausse identité. Quand Oreste est prêt à agir, elle commence à douter et à avoir peur. Ce ne sont donc ni les dieux, ni la relation au passé, ni enfin les attributs physiques qui importent ici mais plutôt le rapport au présent et à l'action.

Dans *Oreste* de Yannis Ritsos, la scène de la reconnaissance est sans cesse différée. Le sujet refuse au départ la rencontre avec la sœur bien qu'il reconnaisse sa voix insupportable. Il fait tout pour ne pas la rencontrer physiquement : « Je ne veux plus l'entendre. Je ne peux pas le supporter » (str. 4). Le frère refuse aussi de se rendre sur la tombe qui pourrait le relier physiquement avec son père et son passé familial. Il s'oppose en outre aux libations, aux gestes rituels qui lui permettraient de se faire reconnaître, comme c'est le cas chez Eschyle (str. 4) :

ὄς σταθοῦμε πιο κάτου· — ὄχι στοὺς τάφους τῶν  
προγόνων·  
ὄχι σπονδὲς ἀπόψε. Τὰ μαλλιά μου  
δὲ θέλω νὰ τὰ κόψω...

restons plus bas ; — non, pas devant les tombes des ancêtres ;  
pas de libations ce soir. Mes cheveux  
je ne veux pas les couper (...)

Le regard qu'il porte sur la sœur révèle l'obstination de celle-ci (str. 14) :

κι αὐτὴ ἐπιμένει νὰ ἐτοιμάζει ὑδρομέλι καὶ τροφὲς γιὰ  
πεθαμένους  
ποὺ πιά δὲ διψοῦν καὶ δὲν πεινοῦν κι οὔτε ἔχουν στόμα  
κι οὔτε ὄνειρεύονται ἀποκαταστάσεις ἢ ἐκδικήσεις.

Et elle s'obstine à préparer l'hydromel et le manger pour des  
morts  
qui n'ont plus soif et n'ont plus faim et qui n'ont plus de bouche  
et qui ne rêvent ni réhabilitations ni vengeances.

S'il refuse la reconnaissance, c'est parce que sa sœur est prisonnière du passé alors que, lui, il regarde le présent, il aspire au momentané, à l'éternellement nouveau. Autrement dit, il est réceptif à tout ce qui obéit aux besoins du moment et qu'il perçoit grâce à ses propres sens. Lui, il recherche la légèreté alors que, elle, elle s'attache à tout ce qui est volumineux, emphatique et lourd (str. 13) :

...φοβοῦμαι· δὲ δύναμαι  
ν' ἀποκριθῶ στὸ κάλεσμά της — τόσο ὑπέρογκο καὶ τόσο ἀστεῖο συ-  
νάμα —

σ' αὐτὰ τὰ στομφώδη της λόγια, παλιωμένα, σάμπως  
ξεθαμμένα  
ἀπὸ σεντούκια «καλῶν ἐποχῶν» (ἔτσι ποὺ λένε οἱ γέροντες),  
σὰν μεγάλες σημαῖες, ἀσιδέρωτες, ποὺ μέσα στίς ραφές  
τους  
ἔχει εἰσδύσει ἡ ναφθαλίνη, ἡ διάψευση, ἡ σιωπή, - τόσο  
πὶὸ γερασμένες  
ὅσο καθόλου δὲν ὑποψιάζονται τὰ γηρατειά τους...

J'ai peur ; je ne peux pas  
répondre à son appel — si démesuré, à la fois si dérisoire —  
à ses mots emphatiques, vieillis, on les croirait exhumés  
d'une malle du « beau temps jadis » (comme disent les vieillards),  
pareilles à de grands drapeaux froissés — la naphtaline, le  
démenti,

le silence ont imprégné les coutures — d'autant plus vieillis  
qu'ils n'ont aucun soupçon de leur vieillesse...

Étonnamment, c'est une fois son sort accepté, à la fin du monologue poétique, que le protagoniste annonce le début de la scène de la reconnaissance. Il demande à son camarade de prendre avec lui l'urne contenant ses « cendres prétendues » et il ajoute (str. 53) :

καὶ μόνο ἐσὺ κ' ἐγὼ θὰ ξέρουμε πὼς μες σ' αὐτὴ τὴ λήκυθο  
κρατάω, στ' ἀλήθεια, τὴν ἀληθινὴ σου τέφρα. — μόνο οἱ  
δύο μας

Et toi et moi seuls nous saurons que dans cette urne je tiens vraiment mes vraies cendres ; nous deux seulement...

Ici, le protagoniste se présente à la fois comme le héros et le lecteur d'un mythe ancien dont il connaît l'intrigue. Cela dit, cette reconnaissance n'en est pas vraiment une puisque le vrai Oreste sera déjà mort. De cette situation, on conclut qu'Oreste refuse toute possibilité de vraie reconnaissance. S'il décide de commettre son acte, il le fait, poussé par un idéal humaniste et dans l'optique de libérer le monde de la soif de vengeance, « pour que respire enfin, si c'est possible, ce pays », pour mettre fin aux vieilles histoires sanguinaires et à la logique infernale de la vengeance. Le refus premier de la reconnaissance traduit sa volonté de rompre définitivement avec le passé et une société assoiffée de sang.

### *La mémoire : moteur de l'action ?*

Le parcours d'Oreste est déterminé par le passé avec lequel ou contre lequel il doit composer. Le lien avec ce passé se manifeste dans le statut accordé au souvenir du père et de son meurtre. Il est significatif que cette mémoire du passé soit traitée dans les trois versions sous des aspects différents : soit elle constitue un moteur d'action, soit elle pousse à l'inaction. Le lien fort que les enfants d'Agamemnon établissent dans les *Choéphores* avec la mémoire de leur père et avec le crime dont il a été victime, disparaît ou est affaibli dans *Les Mouches* et dans *Oreste* de Ritsos, de même que les éléments qui renvoient au déterminisme et à la nécessité aveugle.

Le *kommos* des *Choéphores*, c'est-à-dire le *thrène*, le chant de lamentation du Chœur, d'Electre et d'Oreste, met l'accent sur l'importance de la mémoire et de la renommée du héros pour ses exploits guerriers, renommée que les enfants doivent maintenant restituer<sup>29</sup>. On est en fait plongé dans un univers héroïque analogue à celui des héros homériques, à savoir un univers où l'on lutte contre l'oubli, où les vivants doivent se souvenir et louer les exploits des héros du passé, contribuant ainsi à l'immortalisation de leur souvenir<sup>30</sup>. C'est la raison pour laquelle Oreste, Electre et le Chœur regrettent la mort infâme du roi qui aurait pu mourir glorieusement à Troie et gagner ainsi un renom (v. 348 : εὐκλειαν) auprès des vivants et des morts parmi lesquels il régnerait (v. 356-358).

Dans cet univers obnubilé par le passé, le *thrène* rituel du frère, du Chœur et de la sœur de même que les libations offertes à Agamemnon viennent réparer l'oubli dont le roi risque d'être la victime. Il équivaut en fait à la lamentation rituelle qui était due à Agamemnon lors de ses funérailles mais qui n'a pas eu lieu à l'époque. Comme le précise le Chœur, le chant constitue le rite dû sur la tombe du défunt (v. 511 : τίμημα τύμβου τῆς ἀνοιμώκτου τύχης). Ce chant abolit la distance temporelle entre le meurtre passé et le moment présent rendant le passé momentanément actuel et poussant Oreste à sa résolution du matricide<sup>31</sup>. Il faut en effet souligner que le jeune Atride, au départ, n'était pas fixé sur le type de vengeance qu'il voulait accomplir. Seule lui était acquise la certitude de revenir pour se venger (v. 18). Les détails outrageants du meurtre donnés par le Chœur et Electre dans le *kommos* frappent l'oreille d'Oreste (v. 380-381) et génèrent sa colère contre sa mère. Il apprend par Electre que sa mère a traité son mari comme un ennemi et qu'elle ne lui a pas rendu les honneurs funèbres qui lui étaient dus (v. 429-433). Le Chœur, de son côté, précise que Clytemnestre l'a mutilé et l'a enseveli dans cet état (v. 439-443).

De plus, le souhait formulé par Oreste et Electre de voir leur père se sou-

<sup>29</sup> Sur les effets du *kommos* cf. Fartzoff 1997.

<sup>30</sup> Sur la transformation de la mort du guerrier en gloire impérissable, voir Vernant 1980 qui montre que la mémoire du héros dans l'épopée est l'équivalent d'un rite funéraire prolongé. cf. aussi Floyd 1980 ; Nagy 1994.

<sup>31</sup> Dans le chant, Electre et le Chœur s'adressent explicitement à Oreste. cf. vv. 324, 372, 374, 439, 450. Leur influence dans sa prise de position est claire. cf. Fartzoff 1997 : 60-63.

venir du bain où il fut immolé, du filet et des chaînes qui l'ont emprisonné ainsi que des « voiles du complot » (v. 491-495), viennent souligner à quel point le ressassement des actes passés alimente les décisions présentes et l'action future. Le souvenir du meurtre motive la mise en place du plan de vengeance, calqué sur une logique d'une ancienne forme de justice. Ainsi, la mémoire des événements passés et la renommée du héros qu'on cherche à réhabiliter révèlent que le monde héroïque dans lequel évoluent les personnages est celui où l'on veut se remémorer du passé, où l'on lutte contre l'oubli où l'on répare des actes infâmes par des actes infâmes. Le remède contre l'oubli est justement l'action.

Si l'on compare ces passages avec des extraits des *Mouches* thématissant la mémoire, on constate très vite que chez Sartre on pervertit la tradition de la belle mort. Dans *Les Mouches* les vivants ne se souviennent pas des morts tombés glorieusement mais ils cultivent le souvenir de ceux qui ont eu une vie et une mort atroces. Ce sont « des soldats qui moururent en blasphémant », des « malchanceux », des « humiliés », « des morts de faim dont le cri d'agonie fut une malédiction » (Acte II, Tableau I, scène II, p. 46).

Mais le renversement le plus étonnant dans cette pièce réside dans le fait que les morts doivent se souvenir et haïr les vivants. Le roi Egisthe et l'Eglise s'efforcent d'inculquer aux habitants d'Argos la conviction que les défunts ont une mémoire et peuvent se venger sur eux à tout moment. Le jour de la fête des morts, le grand prêtre les appelle : « Vous, les oubliés, les abandonnés, les désenchantés...vous les morts, debout, c'est votre fête! ...venez assouvir votre haine sur les vivants! » (Acte II, tableau I, scène II, p. 46). Les morts attendent ce jour et se réjouissent « à la pensée du mal » qu'ils vont faire infliger aux vivants. Quant à ces derniers, ils vivent dans la peur permanente et doivent se souvenir des morts en quête de vengeance. Les paroles d'Egisthe adressées à la foule une fois la fête commencée, sont éloquentes à ce propos « Chiens! Osez-vous bien vous plaindre? Avez-vous perdu la mémoire de votre abjection? Par Jupiter, je rafraîchirai vos souvenirs. » (Acte II, tableau I, Scène II, p. 45). C'est ainsi que la peur des morts les envahit quotidiennement et les pousse dans l'immobilisme et la séquestration<sup>32</sup>. En effet, Argos est une ville fermée au monde, les fenêtres

<sup>32</sup> Sur la séquestration, thème fréquent dans les œuvres de Sartre, voir Boros 1968.

tourment « vers la rue leurs culs... » ; les cours intérieures sont « bien closes et bien sombres » (Acte I, scène I, p. 12).

Contrairement aux Argiens, Oreste n'a pas de souvenir de son passé familial ni des morts : « Ah, pas le moindre souvenir » (Acte I, scène II, p. 22). C'est pour cela qu'il est sans poids et qu'il ne parvient pas à s'ancrer dans l'espace de la ville. Il reconnaît lui-même que « les souvenirs sont des grasses nourritures pour ceux qui possèdent les maisons, les bêtes, les domestiques et les champs » (Acte I, Scène II, p. 123). Contrairement à Oreste d'Eschyle, ce n'est pas le souvenir du père et de son meurtre qui le pousse à l'action. L'acte du protagoniste n'est pas prémédité et n'obéit pas à la logique de cause à effet découlant d'un passé dont on se souviendrait. Comme nous l'avons déjà mentionné, c'est bien plutôt l'acte d'un Sujet qui évalue les circonstances présentes et décide d'agir librement<sup>33</sup>. Son geste est un geste de révolte contre un pouvoir usurpateur et abusif cultivant la mémoire des morts et le souvenir d'un passé terrifiant. Le héros sartrien apparaît définitivement affranchi et détaché du passé. Oreste est le seul des Argiens qui n'a pas de souvenir et qui agit. *Les Mouches* prennent véritablement le contre-pied des *Choéphores* puisque la mémoire pousse à l'inaction alors que l'absence de souvenir aboutit finalement à un acte librement consenti.

Dans *Oreste* de Yannis Ritsos, le protagoniste repousse la voix de sa sœur, il ne veut pas l'entendre, ni la rencontrer car il ne veut pas se souvenir. Dans son effort continu de se débarrasser du poids du passé, il opte pour des images anodines et légères qui lui permettent de revisiter et de fusionner avec les lieux qui l'entourent et qui l'ont entouré dans le passé. Ainsi, il oublie le passé, et ne ressent aucune haine (str. 25) :

Ἔχω κ' ἐγὼ μιὰ δική μου ζωὴ καὶ πρέπει νὰ τὴ ζήσω, Ὅχι  
ἐκδίκησιν —  
τί θὰ μποροῦσε ν' ἀφαιρέσει ἀπ' τὸ θάνατο, ἕνας θάνατος ἀκόμη  
καὶ μάλιστα βίαιος; — στὴ ζωὴ τι νὰ προσθέσει; Πέρασαν τὰ  
χρόνια.  
Δὲ νιώθω μίσος πιά· — ξέχασα μὴπως; κουράστηκα; Δὲν ξέρω.

<sup>33</sup> Cf. Royle 1972, qui se focalise sur la dimension ontologique de la pièce.

J'ai moi aussi une vie à moi et je dois la vivre. Pas de vengeance ;  
 une mort de plus, que pourrait-elle arracher à la mort,  
 surtout une mort violente ? — à la vie que peut-elle ajouter ?  
 Les années ont passé  
 Je ne sens plus de haine ; — j'ai oublié, peut-être ? je suis fatigué ? Je ne sais pas.

Le personnage désire même oublier le meurtre du père (str. 26) :

Θέλω κ' ἐγὼ νὰ δῶ τοῦ πατέρα τὸ φόνο μὲς στὴν κατευναστικὴ τοῦ  
 θα-  
 νάτου γενικότητα  
 νὰ τὸν ξεχάσω μὲς σ' ὀλόκληρο τὸ θάνατο  
 ποὺ περιμένει κ' ἐμᾶς.  
 Je veux moi aussi voir le meurtre de mon père dans la totalité  
 apaisante de la mort,  
 l'oublier dans la mort entière  
 qui nous attend nous aussi.

La mémoire vindicative et punitive constitue en fait une entrave à la liberté, comme il le signale dans la strophe 27 :

Πάρ' το...σφίξε το· τὸ περιμένεις  
 ἐλεύθερο ἀπὸ τιμωρίες, ἀντεκδικήσεις, ἀναμνήσεις...  
 prends-là [ma main] ; serre-là ; tu  
 l'attends  
 libre de tous châtiments, revanches, souvenirs...

Aux souvenirs des défunts, des vengeances et des meurtres, le protagoniste préfère le souvenir prosaïque de ce qui a frappé son ouïe, son odorat et sa vue, comme cela a été dit plus haut. Ainsi la mère, en donnant un compte-rendu très empirique du monde, fortement imprégné d'une vision picturale des événements, se démarque nettement des propos de la sœur. Elle est si « actuelle, quotidienne » et « juste » qu'elle semble honorer tout ce qui peut être perçu par les sens : « un papillon est entré par la fenêtre », « il faudrait plus de bleu pour les serviettes de lin », « une note m'échappe de cet arôme de la nuit » (str. 16). La

mère n'apparaît pas comme la meurtrière, mais comme une instance inspiratrice aux paroles persuasives et mystérieuses (str. 18) :

Τόσο ἀπλή και πειστικὴ εἶταν ἡ μητέρα  
καὶ δυνατὴ μαζί, ἐπιβλητικὴ κι ἀνεξερεύνητη.

Si simple et convaincante était la mère  
et forte à la fois, imposante et inexplorable.

La mère à la voix coercitive et fraîche, personnifie le pouvoir poétique, le pouvoir de la parole et de l'expression. En effet, comme le dit le sujet qui se souvient d'elle, elle « peut prononcer les plus grands mots d'une façon naturelle, ou les plus petits, avec leur sens le plus grand » (str. 16 : *μπορεῖ νὰ προφέρει φυσικά τὰ πιὸ μεγάλα λόγια / ἢ τὰ πιὸ μικρά, στὴν πιὸ μεγάλη σημασία του*). Quand elle arrangeait ses cheveux devant le miroir par un mouvement de sa paume, c'était comme « si elle déplaçait trois ou quatre étoiles sur le front du monde » (str. 18 : *σὰν νὰ μετακινούσε τρία-τέσσερα ἀστέρια στὸ μέτωπο τοῦ κόσμου*). Les termes « pluridimensionnel » (str. 17 : *πολυδιάστατο*) et « polysémique » (str. 19 : *πολυσήμαντο*) qualifiant respectivement son rire et le son de sa boucle d'oreille, nous incitent à envisager le personnage de la mère comme une métaphore de la poésie. De tels qualificatifs dénotent en effet le pouvoir du langage poétique. Dès lors, on comprend encore mieux la volonté du Sujet d'échapper à son destin de personnage matricide : s'il tuait sa mère, il tuerait sa propre inspiration étouffant sa propre voix poétique.

### *Échos contextuels*

Tant *Les Mouches* qu'*Oreste* de Ritsos mettent à distance les valeurs héroïques et la soif de vengeance, présentes dans les *Choéphores*. L'intrigue de la pièce antique serait démystifiée par les deux (re)configurations contemporaines. Chez Eschyle, Oreste se conforme à l'ancienne justice et respecte les traditions qui protègent la renommée du héros tandis que les deux pièces contemporaines, le voient prendre ses distances et adopter un regard critique.

Cela dit, le respect de l'ancienne justice, fondée sur la loi de talion dans les *Choéphores* ne correspond pas à la réalité des spectateurs de l'époque.

Le citoyen athénien assistait en effet aux intrigues royales de la pièce avec la distance de celui qui baigne dans le contexte de la démocratie, empreints donc de valeurs civiques. À l'inverse des deux (re)configurations contemporaines, la version d'Eschyle est représentée à une période où le régime démocratique à Athènes s'affirme et se renforce à travers des mutations politiques et institutionnelles importantes. La justice humaine est désormais fondée sur des lois écrites, elle s'exerce dans des tribunaux populaires et tranche par rapport à l'ancienne justice, partisane de la punition du meurtre par le meurtre<sup>34</sup>. Il n'est pas surprenant, dès lors, qu'Eschyle présente le matricide comme un sacrifice rituel perverti et corrompu, comme un acte de vengeance aveugle qui ne permet pas à la cité de continuer paisiblement son existence<sup>35</sup>. Ce n'est que dans les *Euménides*, la dernière pièce de la trilogie, où le tribunal d'Aréopage et les citoyens d'Athènes mettent une fin à une affaire familiale sans issue jusque-là. Ainsi, le poète tragique interroge la notion de justice telle qu'elle était pratiquée dans un passé lointain en mettant en scène des pratiques institutionnelles fortement inspirées de celles qui avaient cours à Athènes au V<sup>e</sup> siècle et dans lesquelles les citoyens occupaient une place importante<sup>36</sup>.

De façon analogue, *Les Mouches* présente une étroite interaction entre le parcours du personnage, la mise en discours de l'intrigue et le contexte historique de la pièce. Cette dernière a été écrite alors que la France est ébranlée par l'occupation allemande et la collaboration vichyste. Dans cette France divisée, on exaltait les valeurs de la révolution nationale, on prônait la discipline, le travail, la famille et la tradition. C'est précisément contre ces valeurs, contre le « méaculpsisme » entretenu par le régime que Sartre entend se battre en écrivant

---

<sup>34</sup> Cf. Jones 1987. Voir aussi Souzeau 1997 qui explore les multiples significations de la représentation d'Argos à une époque marquée à Athènes par des mutations politiques et institutionnelles dans la cité.

<sup>35</sup> Sur le thème du sacrifice corrompu dans l'*Orestie*, cf. Zeitlin 1965.

<sup>36</sup> Sur les liens de la trilogie avec la politique et les institutions athéniennes, voir l'étude de Rosenbloom 1995 pour qui la trilogie remet en cause la conquête d'Agamemnon et met indirectement les Athéniens en garde contre les dangers d'une politique impérialiste fondée sur la puissance navale. cf. aussi Dover 1957 ; Podlecki 1966 ; Dodds 1973 et Macleod 1982 qui se penche sur les liens entre Athènes et Argos au Ve siècle et dont la trilogie d'Eschyle se fait l'écho.

*Les Mouches*<sup>37</sup>. Rappelons que le régime de l'époque entretenait une forme de culpabilité en répétant que la défaite de la France était due aux gouvernements précédents<sup>38</sup>. La réponse de Sartre consiste à recourir au mythe en représentant un Oreste qui déjoue les valeurs d'un tel régime et qui contrecarre les pouvoirs religieux et politique. Dans un entretien sur le théâtre accordé à Bernard Dort en 1979, il précise que « Derrière le conflit Oreste-Jupiter, celui de l'individu et de Dieu, on ne pouvait pas ne pas voir aussi le conflit entre les résistants et les Allemands. Oreste venant de Thèbes, c'étaient aussi les Français rentrant, après l'exode, dans leur ville occupée ». Le théâtre de Sartre cherche à inciter les gens de l'époque à agir et à remettre en question le pouvoir et certaines valeurs que celui-ci défendait<sup>39</sup>.

Dans *Oreste* de Yannis Ritsos, on rompt aussi avec l'idéal de l'Antiquité. L'esprit de réconciliation et de sacrifice s'est substitué à l'esprit de vengeance. Comme dans les autres œuvres de la *Quatrième Dimension*, ce monologue contient l'affirmation d'un libre arbitre par lequel on ferait entendre sa voix au-delà des luttes de pouvoir et au-delà des vengeances sanguinaires. Cette aspiration libertaire est particulièrement significative pour le poète dont les œuvres ont été censurées, dont la voix a failli être étouffée durant ses multiples emprisonnements, assignations à domicile et exils. Elle est aussi d'une importance particulière dans le contexte de l'époque où la famille royale empêche la démocratie de s'affirmer. Les intrigues et les coups de forces du roi et de la reine en Grèce étaient de véritables freins au renouveau démocratique. C'est peut-être une allusion à ce pouvoir conservateur et nationaliste qui est faite dans « les vers emphatiques et vieilliss » ainsi que « les drapeaux froissés et vieilliss » dans la strophe 13. Ces termes introduisent un anachronisme plein de sens dans le poème. Ils rattachent en effet l'histoire familiale d'Oreste à celle des Grecs d'après-guerre. Ce sont justement les multiples anachronismes dans le monologue qui permettent de lire le passé comme une projection du contexte historique du poème.

Il faut aussi rappeler que Ritsos a été victime du déchirement de la Grèce

---

<sup>37</sup> Royle 1972. cf. aussi Noudelmann 1993 : 20-22.

<sup>38</sup> Voir les remarques de Sartre lui-même sur le sujet, dans Sartre 1949 : 35-36.

<sup>39</sup> Conacher 1954 : 405.

entre 1945 et 1949 qui a vu les communistes se battre pour le pouvoir contre les royalistes et la droite. Son attachement à l'idéal communiste lui a valu par ailleurs ses emprisonnements. Le déchirement évoqué dans le poème par le protagoniste pourrait être celui d'un pays qui a entretenu la haine des uns contre les autres. Au milieu de cette division se dresse la voix de celui qui ne veut pas suivre le chemin battu de la haine mais choisit l'idéal humaniste.

Cette dimension humaniste et pacifiste du poème devait avoir un impact particulier à l'époque de sa publication lorsque les pacifistes se faisaient assassiner. Je pense en particulier au meurtre du député socialiste Lambrakis, qui a secoué la Grèce en 1963, au moment où Ritsos était en pleine écriture d'*Oreste*. Ce représentant de l'EDA, le seul parti politique de gauche autorisé depuis la guerre civile, prônait la paix au-dessus des intérêts des partis politiques. Son assassinat entraîna la démission du gouvernement<sup>40</sup>. C'était Lambrakis qui, après la dispersion de la marche pacifique organisée par la *Commission pour la Détente Internationale*, effectua la marche tout seul d'Athènes à Marathon, profitant pleinement de son immunité de député. Lambrakis fut assassiné en mai 1963 lors d'une rencontre contre la guerre, organisée à Thessaloniki. Environ 500 000 personnes participèrent à ses funérailles. Ils protestèrent contre le gouvernement et la famille royale qu'on soupçonnait de soutien actif aux mouvements de l'extrême droite. Ritsos était parmi eux. Toile de fonds d'*Oreste*? Tout laisse à le penser.

La lecture des *Mouches* et d'*Oreste* nous montre qu'en sortant de l'ombre du mythe on s'affranchit d'une vieille histoire. Par là, on laisse derrière soi une intrigue empreinte de valeurs héroïques, jugée désormais dépassée. Le Sujet met ainsi à distance un chemin tracé par un pouvoir usurpateur rattaché au passé, et qui l'utilise pour manipuler les individus et pour barrer le chemin de la liberté. Les *Oreste* du 20<sup>e</sup> siècle sont un peu à l'image des artistes / philosophes qui les créent : ils sont en porte à faux avec les normes politiques, idéologiques, culturelles et artistiques véhiculées par le pouvoir en place. De ce point de vue, les deux (re)configurations ont quelque chose d'exemplaire car elles thématisent par le procédé de mise en abîme la distance critique qu'une (re)configuration

<sup>40</sup> Sur le meurtre de Lambrakis, cf. Παπαϊωάννου 1983.

peut entretenir par rapport à une autre. Dans des régimes totalitaires où la démocratie est mise à mal, l'affranchissement par rapport à un destin littéraire vient signifier un affranchissement idéologique et politique auquel l'homme aspire. Rien n'est donc plus efficace que le mythe par les possibilités de dissimulation, de distanciation et d'identification qu'il offre.

## BIBLIOGRAPHIE

*Œuvres*

- PAGE D. (éd.) (1972): *Septem quae supersunt tragoedias*, Oxford, Oxford University Press.
- SARTRE J.-P. (1942): *Théâtre: Les Mouches, Huit-clos, Morts sans sépulture, La Putain respectueuse*, Paris, Gallimard.
- PITΣΟΣ Γ. (1966): Ὀρέστης, Αθήνα, Κέδρος, traduction C. Papandréou et A. Vitez dans C. Papandréou, *Ritsos Yannis 1968, Étude, choix de textes et bibliographie. Dessins, portraits, fac-similes*, Paris, Seghers.

*Études*

- ΒΕΛΟΥΔΗΣ Γ. (1977): Γιάννη Ρίτσου Επιτομή: Ιστορική ανθολόγηση, Αθήνα, Κέδρος.
- ΒΕΛΟΥΔΗΣ Γ. (éd.) (1979): «Αυτοβιογραφία, Μύθος και Ιστορία στο έργο του Γ. Ρίτσου», in Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών, *70 χρόνια του Γιαννη Ρίτσου*, Αθήνα, Κέδρος, σ. 17-41.
- BIEN P. (1983): *Three generations of Greek writers: Cavafy, Kazantzakis, Ritsos*, Athens, Eustadiadis Group.
- BOROS M. D. (1968): *Un séquestré: l'homme sartrien. Etude du thème de la séquestration dans l'œuvre littéraire de Jean-Paul Sartre*, Paris, A. G. Nizet.
- BURDICK D. M. (1959): «Concept of Character in Giraudoux's *Electre* and Sartre's *Les Mouches*», *The French Review* 33, p. 131-136.
- CALAME C. (éd.) (1988): *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, Genève, Labor et Fides.
- CALAME C. (2000): *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette Supérieur.
- CALAME C. (2004): «Du muthos des anciens Grecs au mythe des anthropologues: Entretien avec Claude Calame», *Europe: revue littéraire mensuelle* 82, p. 9-37.

- CONACHER D. J. (1954): « Orestes as existentialist hero », *Philological Quarterly* 33, p. 404-417.
- CONACHER D. J. (1987): *Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary*, Toronto, University of Toronto Press.
- ΔΑΛΛΑΣ Γ. (2008): « Οπτική του θέματος και την ποιητική στα αρχαϊόθεμα ποιήματα του Ρίτσου », in Μακρυνικόλα, Μπουρνάζος, σ. 53-81.
- DE MOURGUES O. (1988): « Avatars of Jupiter in Sartre's *Les Mouches* and Giraudoux's *Amphitryon 38* », in *Myth and its Making in the French Theatre: Studies presented to W. D. Howarth*, E. Freeman (et al. eds.), Cambridge, New York, Cambridge University Press, p. 166-176.
- DETIENNE M. (1980): « Le Territoire de la Mythologie », *Classical Philology* 75, p. 97-111.
- DODDS E. R. (1973): « Morals and Politics in the "Oresteia" », in *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*, éd. E. R. Dodds, Oxford, Oxford University Press, p. 45-63.
- DOVER K. J. (1957): « The Political Aspect of Aeschylus' *Eumenides* », *JHS* 77, p. 230.
- FARTZOFF M. (1997): « Oreste, héros des *Choéphores* ? », in Moreau, Souzeau, p. 41-68.
- FLOYD E. D. (1980): « KLEOS APHTHITON: An Indoeuropean Perspective in Early Greek Poetry », *Glotta* 58, p. 133-157.
- GARVIE A. F. (1970): « The Opening of the *Choephoroi* », *BICS* 17, p. 79-91.
- GARVIE A. F. (éd.) (1986): *Aeschylus' Choephoroi*, Oxford, Oxford University Press.
- GELY V. (2004): « Mythes et littérature. Perspectives actuelles », *Revue de Littérature Comparée* 311, p. 329-347.
- GOLDHILL S. (1987): « The Great Dionysia and Civic Ideology », *JHS* 107, p. 58-76.
- GRANDMONT D. (éd.) (2001): *Yannis Ritsos. Le mur dans le miroir et autres poèmes*, Paris, Gallimard.
- HEIDMANN U. (2003): « (Ré)écritures anciennes et modernes des mythes: la comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée », in *Poétiques comparées des*

*mythes. En hommage à Claude Calame*, éd. U. Heidmann, Lausanne, Payot, p. 47-64.

HEIDMANN U. (2005): «Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode», in *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, éd. J.-M. Adam, U. Heidmann, Lausanne, *Etudes de Lettres* 1-2, et Genève, Slatkine, p. 99-118.

HEIDMANN U. (2008): «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*, éd. S. Parizet, coll. Poétiques comparatistes, volume 3, Paris, Société Française de Littérature générale et comparée, p. 143-160.

HOLLIER D. (1983): «Actes sans paroles (À propos du théâtre de Sartre)», *Les Temps Modernes*, 1990, 531-533, p. 803-820. [«I've Done my Act: An Exercise in Gravity» in *Representations* 4, p. 88-100].

JOUANNA J. (1997): «Notes sur la scène de la reconnaissance dans les *Choéphores* d'Eschyle (v. 205-211) et sa parodie dans l'*Electre* d'Euripide (v. 532-537)», in Moreau, Souzeau, p. 69-85.

JONES L. A. (1987): «The Role of Ephialtes in the Rise of Athenian Democracy», *Classical Antiquity* 6, p. 53-76.

KOKOPHS Δ. Γ. (1991): «Η πορεία του Γιάννη Ρίτσου προς τον ελεύθερο στίχο», *Τα Ποταμόπλοια* 4, σ. 139-159.

ΚΟΥΛΟΥΦΑΚΟΣ Κ. (1975): «Πέντε φάσεις στην ποιητική σταδιοδρομία του Γιάννη Ρίτσου», *ANTI* 23, σ. 26-27.

LARAQUE F. (1976): *La révolte dans le théâtre de Sartre: vu par un homme du Tiers-Monde*, Paris, J.-P. Delarge.

MACLEOD C. W. (1982): «Politics and the *Oresteia*», *JHS* 102, p. 124-44.

ΜΑΚΡΥΝΙΚΟΛΑ Α., ΜΠΟΥΡΑΖΟΣ Σ. (éd.) (2008): *Διεθνές Συνέδριο. Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι εισηγήσεις*, Αθήνα, Κέδρος.

MARSHALL C. W. (2003): «Casting the *Oresteia*», *CJ* 98, p. 257-274.

ΜΑΣΤΡΟΔΗΜΗΤΡΗ Π. Δ. (1987): *Εγκώμιο στον ποιητή Γιάννη Ρίτσο*, Αθήνα.

METOUDI M. (1989): *Yannis Ritsos: Qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture.

ΜΕΡΑΚΛΗΣ Μ. Γ. (1980): «Η Τέταρτη Διάσταση του Γιάννη Ρίτσου:

- Μια πρώτη προσέγγιση» in Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, Αθήνα, σ. 517-544.
- MOREAU A., SOUZEAU P. (éd.) (1997): «*Les Choéphores d'Eschyle: textes réunis*», *Cahiers du Gita* 10, Montpellier.
- ΜΠΟΛΛΑΣΘ. (1979): «Τα αρχαιόθεμα ποιήματα του Γ. Ρίτσου και η παράδοση», in Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών (éd.) 70 χρόνια του Γιάννη Ρίτσου, Αθήνα, σ. 18-27.
- NAGY G. (1994): *Le meilleur des Achéens: La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*, trad. J. Carlier, N. Loraux, Paris, Seuil.
- NENCI F., ARATA L. (éd.) (1999): *Eschilo: Le Coefore. Fra genos e polis. La scelta di Oreste*, Bologna, Cappelli Ed.
- NOUDELMANN F. (1993): *Huit clos et Les Mouches de Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard.
- ΠΑΠΑΙΩΑΝΝΟΥ Κ. (1983): Πολιτική δολοφονία (Υπόθεση Λαμπράκη), Αθήνα, Το Ποντίκι.
- PARKER R. (2009): «Aeschylus' Gods: Drama, Cult, Theology», in *Eschyle à l'aube du théâtre occidental: neuf exposés suivis de discussions*, éd. J. Jouanna et F. Montanari, *Vandœuvres-Genève* 25-29 août 2008, *Entretiens sur l'Antiquité classique* 55, Genève, p. 127-153.
- PODLECKI A. J. (1966): *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- ΠΙΡΕΒΕΛΑΚΗΣ Π. (1983): Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος: Συνολική θεώρηση του έργου του, Αθήνα, Το Βιβλιοπωλείο της Εστίας.
- PROKOPAKI C. (1973): *Yannis Ritsos. Avec un choix de textes, une bibliographie, des illustrations*, Paris, Seghers.
- RICH C. G. (1972): «The Recognition Scene in Aeschylus' *Choephorae*», *PCA* 69, p. 28-29.
- ROBERTS D. H. (1985): «Orestes as Fulfillment, Teraskopos, and Teras in the *Oresteia*», *The American Journal of Philology* 106, p. 283-297.
- ROSENBLOOM D. (1995): «Myth, history and hegemony in Aeschylus», in *History, Tragedy, Theory. Dialogues on Athenian Drama*, éd. B. Goff, Austin, University of Texas Press, p. 91-130.

- ROYLE p. (1972): « The Ontological Significance of *Les Mouches* », *French Studies* 26, p. 42-53.
- SAÏD S. (1983): « Concorde et civilisation dans les *Euménides*. (*Euménides*, vv. 858-866 et 976-987) », in *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité: Actes du Colloque de Strasbourg*, 5-7 novembre 1981, Leiden, Brill, p. 97-121.
- ΣΑΝΤΖΙΑΙΟ Κ. (1978): Μύθος και Ποίηση στον Ρίτσο. Μετάφραση Θ. Ιωαννίδης, Αθήνα, Κέδρος.
- SARTRE J.-P. (1949): *Situations III: Lendemain de guerre*, Paris, Gallimard.
- SLOCHOWER H. (1948): « The Function of Myth in Existentialism », *Yale French Studies* 1, p. 42-52.
- ΣΟΚΟΛΙΟΥΚ Β. (1980): « Ο μύθος στο έργο του Γιάννη Ρίτσου: Η Τέταρτη Διάσταση στα μυθολογικά ποιήματα », in Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, Αθήνα, Κέδρος, σ. 391-399.
- SOLMSEN F. (1967): « Electra and Orestes. Three Recognitions in Greek Tragedy », *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, Afd. Letterkunde Nieuwe Reeks, 30, p. 31-62.
- SOMMERSTEIN A. H. (1980): « Notes on the *Oresteia* », *BICS* 27, p. 63-75.
- SOURVINOU-INWOOD C. (2003): *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham MD, Lexington Books.
- SOUZEAU p. (1997): « Argos et l'Orestie d'Eschyle », in Moreau, Souzeau, p. 191-212.
- TAPLIN O. (1977): *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Uses of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press.
- TZITZIS S. (1982): « To Dikaion metabainei: réflexion sur la conception de la justice chez Eschyle », *Dioniso* 53, p. 65-75.
- VERNANT J.-P. (1980): « La belle mort et le cadavre outragé », *Journal de Psychologie* 2-3, p. 209-241.
- VITTI M. (1979): Η γενιά του Τριάντα Ιδεολογία και μορφή, Αθήνα, Ερμής.
- WRESZIN M. (1961): « Jean-Paul Sartre: Philosopher as Dramatist », *The Tulana Drama Review* 5, p. 34-57.
- ZEITLIN F. I. (1965): « The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia* », *TAPhA* 96, p. 463-508.



# PERSÉPHONE RAVIE AUX ENFERS. (R)ÉCRIRE LES MYTHES SOUS L'OPPRESSION : YANNIS RITSOS ET SÁNDOR WEÖRES

Myriam Olah

L'enlèvement de Perséphone par Hadès, maintes fois décliné dans les écrits littéraires et dans les arts plastiques, a fait l'objet de nombreuses études thématiques. Mais une analyse proche du texte peut s'avérer plus révélatrice que l'identification de motifs communs. Les contextes sociaux, culturels et politiques sont des facteurs qu'il est indispensable de prendre en compte, particulièrement dans le cas d'écrits composés pendant des régimes d'oppression. C'est l'étude de la mise en langue qui permet de relever les caractéristiques de chaque (r) écriture du rapt de Perséphone.

Le poète grec Yannis Ritsos (1909-1990) et l'auteur hongrois Sándor Weöres (1913-1989) ont consacré une large partie de leur œuvre poétique aux mythes grecs. Par « mythe », j'entends de « vieilles histoires » issues de l'Antiquité. Perséphone dont l'enlèvement est décrit dans l'*Hymne à Déméter*<sup>1</sup>, est commune à leurs œuvres : Déméter, partie à la recherche de sa fille, initialement nommée Coré, demande l'intercession de Zeus. Avant son retour, Perséphone a été nourrie de pépins de grenade par son époux Hadès et doit, donc, demeurer dans les enfers une partie de l'année. Claude Calame rappelle les trois parties de l'*Hymne homérique* : « évocation de la divinité, éloge descriptif et narratif plus ou moins développé de ses qualités, adresse directe sous forme de prière » (Calame 1997 : 118). La figure de Coré est traitée par les deux auteurs du XX<sup>e</sup> siècle sous le nom de « Perséphone ». Yannis Ritsos a écrit *Περσεφόνη (Perséphone)* entre décembre 1965 et décembre 1970, à Athènes, Eleusis, Diminio, Samos, comme

---

<sup>1</sup> Selon différentes hypothèses, l'*Hymne à Déméter* est rattaché aux cultes d'Eleusis ou aux Thesmophories. Claude Calame démontre que, par l'utilisation de la formule du « makarismos », cette « poésie méliques » devient acte de culte (Calame 1997 : 111-133 ; 2000b : 16-38).

indiqué à la fin de son poème. Le 21 avril 1967<sup>2</sup>, a lieu le coup d'Etat des colonels. L'auteur, engagé dans la lutte contre la dictature, a été exilé sur l'île de Yaros, puis transféré à Léros. Après le départ du roi Constantin de la Grèce en 1968, Yannis Ritsos a été assigné à résidence au domicile de sa femme sur l'île de Samos jusqu'en 1970, avant de retourner à Athènes. Pendant cette période, la diffusion de son œuvre a été fortement limitée par la censure imposée par la junte militaire. *Περσεφόνη* (*Perséphone*) a été intégré au recueil de la *Τέταρτη Διάσταση* (*Quatrième Dimension*), achevé en 1983, qui comprend d'autres (r)écritures de mythes grecs<sup>3</sup>.

Sándor Weöres a composé un court poème intitulé *Perséphonét sirató Eros* (*Eros pleurant Perséphone*)<sup>4</sup>. Ce texte a été édité avec d'autres poèmes regroupés sous le titre de *A hang vonulása* (*Défilé du son*) au sein du recueil *Tűzkút* (*Fontaine de feu*). Malgré l'assouplissement de la censure exercée par le régime communiste après 1956<sup>5</sup> et la parution de *A hallgatás tornya* (*La tour du silence*)<sup>6</sup> de Sándor Weöres, l'histoire éditoriale de *Tűzkút* (*Fontaine de feu*) comporte plusieurs zones d'ombres (Murányi 2009 : 36-38). Le recueil a été doublement publié en 1964, d'abord en France par *Magyar Műhely* (*L'atelier hongrois*), puis en Hongrie quelques semaines plus tard. L'édition française<sup>7</sup>, organe d'expression de l'émigration hongroise a été déclarée illicite en Hongrie. Selon un bref communiqué de Sándor Weöres, le 21 mars 1964, dans l'hebdomadaire *Élet és Irodalom*, il s'agissait d'une « édition pirate » et la publication hongroise était la seule édition certifiée. Mais de nombreux indices ont montré que Sándor Weöres

<sup>2</sup> Voir l'ouvrage de Pascal Neveu, publié récemment chez Ypsilon, *L'amertume et la pierre. Poètes au camp de Makronissos 1947-1951* : « Deux colonels, Yorgos Papadopoulos et Nikolaos Makarezos et un brigadier, Stylianos Pattakos, anticommunistes convaincus proches de la CIA et profondément nationalistes, très hostiles au régime parlementaire, menaient cette « Junte des Colonels ». La Constitution fut abolie. » (Neveu 2013 : 266-268)

<sup>3</sup> Dont *Τό νεκρό σπίτι* (*La maison morte*), *Ἡ ἐπιστροφή τῆς Ἰφιγένειας* (*Le retour d'Iphigénie*), *Χρυσόθεμις* (*Chrysothémis*), *Ἰσμήνη* (*Ismène*), *Ἡ Ἑλένη* (*Hélène*) et *Ὀρέστης* (*Oreste*) analysé par Maria Vamvouri Ruffy dans le présent volume.

<sup>4</sup> Cet article comprend exclusivement mes traductions de travail du hongrois vers le français.

<sup>5</sup> Seuls les écrits soi-disant destinés aux jeunes lecteurs et les traductions de Sándor Weöres avaient été publiés entre 1948 et 1956.

<sup>6</sup> Cet ouvrage comprend des poèmes comme *Medeia*, *Orpheus* et *Minotauros*.

<sup>7</sup> Il s'agit d'une édition en langue hongroise.

avait été contraint à une fausse déclaration de vol car il a continué à entretenir d'excellentes relations avec *L'atelier hongrois*. De plus, il semble que l'auteur se soit entendu avec l'éditeur français pour déjouer la critique particulièrement virulente contre lui, en Hongrie, au moment où le recueil était édité à Paris.

L'intérêt d'une comparaison entre *Perséphonét sirató Eros* (*Eros pleurant Perséphone*) et *Περσεφόνη* (*Perséphone*) réside dans les différences inhérentes à chaque texte. Leurs particularités discursives sont inscrites dans les cadres culturels de la Grèce et de la Hongrie du XX<sup>e</sup> siècle. De plus, elles prennent forme dans deux situations politiques qui ont opprimé la voix de plusieurs artistes : la dictature de droite exercée par la junte militaire et le régime communiste contre lequel se sont révoltés les intellectuels hongrois en 1956.

*Perséphonét sirató Eros* et *Περσεφόνη* appartiennent à la vaste catégorie de la poésie, mais la classification au sein d'un même « macro-genre » reste superficielle. Ces deux textes diffèrent par leurs caractéristiques rythmiques : *Eros pleurant Perséphone* est un court poème en trois strophes de longueur inégale, principalement composé de rimes plates, tandis que *Perséphone* est un long « monologuethéâtral », évoquant une « méditation psychologique » comme le souligne Maria Vamvouri Ruffy, à la suite de Chrysa Prokopaki (Prokopaki 1973 : 30-33). Le monologue de Perséphone est introduit par un « prologue » qui construit en détail une scénographie. Dans cette présentation du décor, apparaît son interlocutrice et amie silencieuse, Cyanée (Κυάνη) qui tire les rideaux dans l'« épilogue » alors que Perséphone se lève pour aller à la fenêtre. La structure tripartite du long poème de Yannis Ritsos débute par une première scène figurant en caractères italiques dans le texte marqué par le genre narratif. Elle est suivie du monologue de Perséphone formé de strophes de longueur variable. Elle se termine, enfin, par l'ouverture des rideaux qui contraste avec l'habituelle fermeture opérée au théâtre. Cette strophe se détache typographiquement du corps du texte par une mise en italiques, en écho à la forme narrative de la première strophe.

Alors que le poète grec associe les vers libres, la forme théâtrale et le style narratif, Sándor Weöres adopte des rimes se succédant par paires, en variant progressivement les voyelles ou les consonnes finales. Cette souplesse dans la

versification apparaît également dans la longueur inégale des trois strophes composées successivement de huit, trois et sept vers. Le poète varie le nombre de syllabes en déclinant une caractéristique de la langue hongroise qui comprend à la fois des voyelles longues et des voyelles brèves. La première strophe décrit la fuite de Perséphone, uniquement nommée dans le titre. La dernière strophe s'attarde sur sa capture. Entre ces deux parties, Sándor Weöres insère une apostrophe attribuée à Eros. Il introduit ainsi une première instance énonciative qui s'adresse à une deuxième personne représentant Perséphone. En hongrois, celle-ci est le sujet des verbes au passé de la première strophe, puisque les pronoms personnels ne sont pas indispensables, mais servent uniquement à l'emphase. Ce phénomène linguistique se retrouve en grec moderne. Mais dans le texte de Yannis Ritsos, *Perséphone*, à la fois narratrice et locutrice, s'exprime à la première personne du singulier. Dès la deuxième strophe, les verbes du présent — subjectivement vécu par elle comme insupportable (« Ici, je n'en peux plus » Ἐδῶ δὲν ἀντέχω) — contrastent avec l'imparfait et l'aoriste. Dans le monologue, l'alternance de ces deux modes verbaux permet la description d'un lieu idéalisé et l'évocation de souvenirs.

### *Variantes d'un rapt*

Pour l'analyse de *Περσεφόνη (Perséphone)* et de *Perséphonét sirató Eros (Eros pleurant Perséphone)*, l'*Hymne homérique à Déméter (Εἰς τὴν Δήμητρα)*, est un intertexte incontournable. Le rapt y est raconté par le Soleil dont le récit est relaté par l'aède à Déméter :

ὄς μιν ἔδωκ' Αἶδη θαλερὴν κεκληῖσθαι ἄκοιτιν,  
αὐτοκασιγνήτω· ὁ δ' ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα  
ἀρπάξας ἵπποισιν ἄγεν μεγάλα ἰάχουσαν.

Il l'a accordée à Hadès, son frère, pour être sa florissante épouse.

Hadès l'a ravie malgré ses cris et entraînée avec ses chevaux dans les ténèbres des Enfers brumeux.  
(*Hymnes homériques* 1997, v. 79-81)

Le participe aoriste du troisième vers ἀρπάξας signifie « a capturé », « a

ravi », « a attrapé » et inclut la notion de violence. Cette dimension est absente de la septième strophe du poème de Yannis Ritsos :

Ὁ θεῖος  
ἔπιασε τὴ ματιά μου. Ντράπηκα. Ἦθελα νὰ φύγω. Δὲν  
μποροῦσα.  
(Ρίτσος 2008 : 192-193)

L'oncle  
surprit mon regard. J'eus honte. Je voulais m'échapper.  
Impossible.

Dans *Περσεφόνη (Perséphone)*, l'oncle est en convalescence dans la maison familiale. L'action est inversée puisqu'il ne tente aucunement de capturer sa nièce. Celle-ci ressent subitement l'envie de quitter la pièce car elle est gênée par le croisement de leurs regards. La scène est décrite de façon imprécise car Yannis Ritsos accentue le caractère subjectif de l'événement. Le texte grec comprend le verbe conjugué : « Je ne pouvais pas » (Δὲν μποροῦσα), au lieu de la traduction française par Gérard Pierrat : « Impossible » déplacée au vers suivant. Perséphone n'est pas limitée par l'action de son oncle, mais par ses propres sentiments. Elle devient protagoniste principale dans le texte de Ritsos qui dépeint l'expérience d'une femme désormais mûre, à travers ses sensations.

Le titre en hongrois, *Perséphonét sirató Eros (Eros pleurant Perséphone)*, place cette figure au premier plan pour des raisons syntaxiques liées à la langue, Perséphone étant l'objet du verbe par l'ajout du suffixe « t » qui marque l'accusatif en hongrois. Eros apparaît comme le locuteur s'adressant à Perséphone, non nommée dans les vers. Le poème de Weöres débute par la fuite décrite l'énonciateur Eros aux vers 1 à 2 :

*Futottál túske és palánk között,  
mögötted vaskos szomjas árny, s üzött* (Weöres 1964a : 61)  
Tu courais entre épines et palissades,  
derrière une ombre rustre assoiffée te pourchassait

En comparant les trois extraits décrivant une forme de « capture », il est possible d'analyser les intentions de Yannis Ritsos et de Sándor Weöres. Le terme ἀρπάξας de ἀρπάζω qui, en grec ancien, a la définition d'« enlever »,

« ravir », sous-entend une forme de violence, dans l'intertexte homérique. Dans le texte de Ritsos, *ἔπιασε*, traduit par « surprit » par Gérard Pierrat, signifie également « attrapa » en grec moderne. Dans le poème de Weöres, *üzött*<sup>8</sup> a le sens de « chasser », « poursuivre », « pourchasser », « traquer ». Ces trois verbes cités, tout en se référant à un enlèvement, désignent des variantes très diverses d'un supposé rapt. Le poète grec exploite le sens initial de *πιάνω* (« saisir », « attraper », « prendre ») afin de préserver l'allusion au texte homérique, tout en apportant une nouvelle signification à la rencontre entre Perséphone et son oncle : « Ὁ θεῖος ἔπιασε τὴ ματιά μου » (*L'oncle surprit mon regard*). Aux dépens de l'action, Yannis Ritsos privilégie l'instant bref où l'oncle, malade, « saisit » le regard de sa nièce qui le scrute. Il donne un sens nouveau à la scène homérique, puisque Perséphone est l'instigatrice d'une forme différente de capture : celle des sens. En s'attardant sur une séquence courte, Yannis Ritsos insiste sur l'importance de la vue en tant qu'outil de perception sensorielle. Pour le poète grec, l'expérience personnelle prévaut sur les faits. C'est dans cette optique et sous forme d'analepse qu'il a recours au même verbe *ἄρπάζω* utilisé en grec moderne à la douzième strophe :

Ὁ ὑπηρέτης ἐκεῖνος  
εἶταν φτιαγμένος σὰν ἀπὸ σκοτάδι. Θυμᾶσαι ; — Ὅταν  
μ' ἄρπαξε μαζεύαμε λουλούδια στὸ μεγάλο λιβάδι.

Ce domestique  
semblait fait d'ombre. Tu te souviens ? — lorsqu'il m'a saisie,  
nous étions en train de cueillir des fleurs dans le pré.

Dans le texte de Ritsos, c'est un domestique qui attrape (« saisit ») physiquement Perséphone, son action est décrite à l'aide du verbe *ἄρπάζω* à l'aoriste. Leur dialogue intégré au monologue précède leur relation qui est une première expérience pour Perséphone. Cette nouvelle expérience est à la source de la peur de la jeune fille. Yannis Ritsos insère une antiphrase entre parenthèses afin de créer un parallèle entre le domestique, en position de force et les puissants. Dans la dix-septième strophe, le verbe « avoir peur » (*φοβᾶμαι*) est successive-

<sup>8</sup> Weöres utilise les voyelles courtes de l'infinitif du verbe « üz » qui est composé de voyelles longues.

ment conjugué à la deuxième personne du singulier à la forme interrogative, à la troisième personne du pluriel, puis, à la première personne du pluriel dans le texte grec, renvoyant le lecteur à une réalité plus large, le concernant :

« Φοβᾶσαι ; », μοῦ εἶπε

(τί ἀνίσχυροι ποῦναι οἱ πολὺ δυνατοί : —φοβοῦνται πάντα μήπως δὲν τοὺς φοβόμαστε ὅσο πρέπει, —οἱ ὠραῖοι, οἱ ἀνύποπτοι μέσα στὴν παιδικὴν ἀλαζονεία τους). «Ναί, τοῦ εἶπα, —φοβᾶμαι», κ' ἐκεῖνος μ' ἔσφιξε πάνω του πιότερο, τόσο ποὺ αἰσθάνθηκα τοῦ χεριοῦ του τὸ τρίχωμα  
νὰ εἰσδύει μὲς ἀπ' τοὺς πόρους μου σὰ νᾶμουν δεμένη στὸ σῶμα του μὲ χιλιάδες λεπτότατες ρίζες — καθόλου δεσμευμένη, μιὰ κ' εἶμουν ἀφημένη.

« Tu as peur ? » me demanda-t-il

(que les puissants sont faibles ; ils craignent toujours qu'on ne les craigne pas autant qu'il faudrait, — beaux, sans soupçons  
dans leur arrogance puérole). « Oui — lui dis-je — j'ai peur » ;  
il me serra encore plus étroitement contre lui au point que je sentis les poils de sa main  
pénétrer dans mes pores comme si j'étais liée à son corps  
par des milliers de racines ténues, — nullement captive,  
puisque j'étais dans un abandon total. (Ritsos 2008 : 196)

Yannis Ritsos, en détournant le mythe de Perséphone ravie par Hadès, apporte un double sens à la peur de la jeune fille. C'est, d'une part, la peur d'une première expérience amoureuse, en lien avec les sens et, d'autre part, une peur des « puissants » (δυνατοί) qui font régner la terreur. L'antiphrase « que les puissants sont faibles » (τί ἀνίσχυροι ποῦναι οἱ πολὺ δυνατοί), emprunte d'oralité dans le texte grec, est insérée dans un propos érotique et souligne la fragilité des détenteurs, ou, plutôt, des usurpateurs du pouvoir.

Contrairement à l'*Hymne homérique* où il n'y a pas d'intermédiaire si ce n'est Zeus qui a planifié le rapt, le court poème hongrois met en scène un nouveau personnage. Il ne s'agit pas d'un domestique comme dans le texte de Ritsos, mais d'Eros. Sándor Weöres, prolonge l'action du rapt dans la durée de la fuite qui sert de support au rythme. Le verbe *űz*, employé précédemment avec

une voyelle courte pour des raisons rythmiques, au deuxième vers, est repris au troisième vers :

*Ne más lépteiben  
én űzzelek és ész-nem lakta szomjam,  
lélegzeted fogyását megraboljam,*

Non pas dans les pas d'un autre  
que je te chasse moi et ma soif déraisonnée,  
que je vole l'épuisement de ton souffle,

Eros, à la première personne du singulier, devient le sujet du verbe *űz* (qui signifie « chasser » ou « traquer »). La forme négative placée en début de vers crée une confusion volontaire de la part de l'auteur. Sándor Weöres mélange les attributs, par le choix énonciatif, afin de montrer la dichotomie du personnage Eros. Il cherche, ainsi, à lui donner une dimension psychologique. Eros apparaît à la fois comme observateur de la scène aux vers 1 à 8, comme amant jaloux aux vers 9 à 11 et comme double du ravisseur aux vers 12 à 18.

*Perséphonét sirató Eros (Eros pleurant Perséphone)* fait appel à un deuxième intertexte, révélé par le « co-texte », c'est-à-dire par la répartition des poèmes au sein de l'œuvre. L'ouvrage *Tűzkút (Fontaine de feu)* comprend un autre recueil de la même période, *Átváltozások (30 szonett) (Métamorphoses (30 sonnets))*, qui reprend le titre d'Ovide, poète latin du I<sup>er</sup> siècle, exilé par l'empereur Auguste. Le livre V des *Métamorphoses* (vers 341-571) est le second intertexte intervenant dans le poème *Perséphonét sirató Eros (Eros pleurant Perséphone)*. Chez Ovide, l'acte de l'enlèvement est fortement souligné : au vers 402, *Raptor agit currus* (Le ravisseur lance son char) ; au vers 425, *At Cyane, raptamque deam contemptaque* (Or Cyané, affligée par le rapt de la déesse) et la répétition à l'accusatif au vers 471 du terme *raptam* (l'enlèvement). La terreur accompagnant le rapt est relevée par l'intervention de la nymphe Cyané : au vers 416, *non rapienda fuit* (Non l'enlever), puis *exterrita (sous la terreur)*. Le poète hongrois exploite la dimension effrayante du rapt annoncée aux vers 395 à 398 du livre V où Perséphone est terrifiée. Mais dans cette (r)écriture de l'enlèvement par Sándor Weöres, la terreur n'est plus un attribut de la déesse. Celle-ci semble être en proie à des émotions ambivalentes. Elle fuit, tout en s'apitoyant

sur le ravisseur, « prise de nausée par une pitié trouble à cause d'une ombre » (*és zavaros szánalom émelyített egy árny miatt*) (Weöres 2009 : 264). Les sentiments de Perséphone sont ambigus, mêlés de dégoût et de compassion, alors que la terreur règne dans l'atmosphère du texte. La peur, inscrite dans le rythme saccadé du poème, est dépersonnalisée. On retrouve le paradoxe de l'écriture de Weöres basée sur une forme rimée, dynamique, dans le style de ses comptines pour enfants où le jeu des sonorités prévaut, au premier abord, sur le sens. Mais la forme se met au service d'une sémantique emprunte de gravité dans la dernière strophe.

*Ne más lépteiben  
én űzzelek és ész-nem lakta szomjam,  
lélegzeted fogyását megraboljam,  
rád hajló párás súlyos árny alatt  
túrd hanyatt-dermedt diadalmadat  
hullásod üdvét, hogy az aljas árnyék  
királynői dicsőségedre válják.* (Weöres 1964a : 61)

Non pas dans les pas d'un autre  
que je te chasse moi et ma soif déraisonnée,  
que je vole l'épuisement de ton souffle,  
sous l'ombre obscure lourde penchée sur toi  
endure ton triomphe léthargique  
le salut de ta chute, afin que l'ombre infâme  
t'accorde ta gloire de reine.

Derrière une légèreté feinte dans la description rythmique d'un jeu de poursuite, transparaît une scène lugubre pour le spectateur. Cette aversion tourne à son paroxysme, marqué par l'ironie finale où la victime est laissée à une gloire douteuse au dernier vers.

### *Ombres et contrastes*

L'intertexte ovidien permet de cerner le motif de l'ombre, rivale et alter ego d'Eros. Sándor Weöres cite l'« ombre » trois fois, dans son court poème : au vers 2 *vaskos szomjas árny* (une ombre rustre assoiffée), au vers 8 *egy árny miatt* (à cause d'une ombre) et au vers 15 *rád hajló párás súlyos árny alatt* (sous l'ombre

obscur<sup>9</sup> lourde penchée sur toi). Le terme *árny* (*ombre*) reste indéfini. Le poète hongrois exploite le livre V des *Métamorphoses*, aux vers 357-358 : *Ne pateat latoque solum retegatur hiatu immissusque dies trepidantes terreat umbras* (Que son domaine ne soit découvert, dévoilé par une ouverture béante, et que l'irruption du jour n'effraie les ombres frémissantes). Mais il développe le terme *umbras* qui devient, dans le poème, le ravisseur de Perséphone, sans qu'Hadès ne soit mentionné. *Árny* (*ombre*) remplace ainsi l'oncle.

Dans un contexte politique où les individus se méfient les uns des autres, où les dénonciations sont courantes, l'image de l'ombre est éloquente pour les lecteurs hongrois qui comprennent un tel procédé métaphorique. De plus, l'ambivalence de Perséphone, séduite par l'ombre qui lui apporte une vaine gloire, n'est pas sans évoquer tous ceux, notamment les artistes et écrivains, qui ont accepté les compromis avec le pouvoir, à la recherche de la reconnaissance. A mon avis, l'ombre, impersonnelle, est une marque de l'oppression chez Weöres qui donne volontairement un caractère vague à ses images. Le terme *párás* qui peut être traduit par *vaporeux*, *embué*, *obscur* et qui décline le passage homérique : *ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα* (*Hymnes homériques* 1997, v. 80), est utilisé dans d'autres poèmes de cette période. Sándor Weöres développe l'adjectif « brumeux » par *párás* qui qualifie l'ombre. Ainsi, *árny* devient non seulement la personnification d'Hadès, mais aussi des enfers. De manière plus large, l'ombre renvoie à une atmosphère.

Dans *Περσεφόνη* (*Perséphone*) de Yannis Ritsos, au contraire, l'ombre apparaît de manière contrastée puisqu'elle est assimilée, dès le prologue, à une couche protectrice, tel le maquillage des acteurs : *Σὰν ἓνα στρῶμα προφυλακτικῆς σκιᾶς σκεπάζει ἀκόμα τὸ πρόσωπό της καὶ τὰ χέρια της* (Une sorte de couche d'ombre protectrice recouvre encore son visage et ses mains). L'ombre (*σκιά*) est matérialisée. Elle ne correspond pas à une présence personnelle, comme dans le texte de Weöres, mais à une matière, devenue attribut de la déesse mise en scène par Ritsos. Perséphone accepte son lien avec l'ombre puisqu'il s'agit d'un accessoire nécessaire à son rôle d'actrice de théâtre.

<sup>9</sup> L'adjectif qualificatif « *párás* » signifie également *vaporeuse* ou *embuée*.

Ἴσως γι' αὐτὸ διαλέγοιμε στὸ τέλος τῆ σκιά. Τὸ σκοτάδι εἶναι μαῦρο-  
μαῦρο, στιλπνό, ἀναλλοίωτο, χωρὶς ἀποχρώσεις. Γλυτώνεις  
ἀπ' τὴν προσπάθεια νὰ διακρίνεις, — πρὸς τί;  
(Ρίτσος 2008 : 194)

C'est peut-être pour cela, en fin de compte, que nous choi-  
sissions l'ombre. L'obscurité est noire,  
noire, luisante, inaltérable, sans nuances. On échappe à  
l'effort  
de distinguer, — à quoi bon ?

Dans cet extrait de la douzième strophe, emprunt d'oralité par le questionnement final, l'énonciateur souligne le problème de la prise de position dans une situation d'oppression. Par l'usage du verbe διακρίνω conjugué à la deuxième personne du singulier, au présent, il développe le double sens du mot qui signifie à la fois « distinguer dans l'obscurité » et « discerner ». Le terme de διάκριση signifie également le « discernement de l'esprit ». L'ombre, associée à l'obscurité (σκοτάδι) dans le monologue, est à la fois le masque de l'actrice de théâtre et le moyen d'exister dans un contexte d'injustice. Allégoriquement, elle sert de refuge contre la forte chaleur du soleil. Elle n'est pas sans rappeler les conditions extrêmes de détention dans les îles rocheuses, désertes, dénuées de végétation. L'ombre est une échappatoire, un outil permettant d'accéder à un « autre lieu ».

### *Enfers ou évasions ?*

Les « enfers », un *topos* souvent associé au personnage de Perséphone, ne sont cités ni par Yannis Ritsos, ni par Sándor Weöres. Quel est, alors, cet « autre lieu », dans le texte de Yannis Ritsos ? Dans la première phrase du monologue, Perséphone revient, comme chaque été, de cette « obscure contrée étrangère » (ἀπ' τὴν ξένη σκοτεινὴ χώρα). Le monologue est rythmé par l'opposition entre la maison familiale à la saison estivale et un « pays étranger » idéalisé. Il comprend des formes orales en grec moderne par l'élimination de la première voyelle dans Δῶ πέρα (Ρίτσος 2008 : 200) qui signifie « Par ici ». L'adverbe, récurrent dans le texte accompagne des propositions négatives, comme au début du discours de Perséphone aux premiers vers de la deuxième strophe : « Ici, je

n'en peux plus ; la lumière est trop vive » (Ἐδῶ δὲν ἀντέχω : εἶναι πολὺ τὸ φῶς —). Il est mis en opposition avec l'expression « toujours là-bas » (πάντα ἐκεῖ) (Ρίτσος 2008 : 201). L'utilisation de déictiques accentue l'antithèse marquée entre les deux lieux, comme illustré à la dix-huitième strophe marquée par la répétition :

Ἐκεῖ, τὰ σπίτια εἶναι ὑπόγεια, τὰ ποτάμια ὑπόγεια, ὁ οὐρανὸς ὑπόγειος :  
λίγες λεῦκες μονάχα τεφρὲς στὸ ὑπόγειο περιβόλι,  
τὰ μαῦρα κυπαρίσσια, οἱ ἄγόνες ιτιές, ἡ ἄγρια μέντα  
καὶ μερικὲς ροδιές.  
(Ρίτσος 2008 : 196)

Là-bas les maisons sont souterraines, les fleuves souterrains,  
le ciel souterrain ;  
de rares peupliers tout en cendres dans le parc souterrain,  
des cyprès noirs, des saules stériles, la menthe sauvage,  
quelques grenadiers.

La vingt-et-unième strophe qui évoque Cerbère, muet, débute par un autre déictique signifiant « là-bas » :

Κεῖ πέρα  
τίποτα δὲν ταραίζει τὴ σιωπῇ. Μονάχα ἓνας σκύλος (κι αὐτὸς δὲ γαυγίζει),  
ἄσκημος σκύλος, ὁ δικός του, σκοτεινὸς μὲ στραβὰ δόντια,  
μὲ δυὸ μεγάλα μάτια ἄοριστα, πιστὰ καὶ ξένα/  
σκοτεινὰ σὰν πηγάδια, — κι οὔτε ξεχωρίζεις μέσα τους  
τὸ πρόσωπό σου, τὰ χέρια σου ἢ τὸ πρόσωπό του.  
(Ρίτσος 2008 : 198)

Là-bas,  
rien ne vient troubler le silence. Seul un chien (qui se garde d'aboyer),  
un chien affreux, son chien à lui, sinistre, avec ses crocs de travers,  
ses deux grands yeux vagues, fidèles et bizarres,  
sombres comme des puits ; tu ne peux discerner en eux  
ton propre visage, tes mains, pas plus que son visage à lui.

Les descriptions de l'« au-delà », paradoxalement, ne sont pas négatives mais emphatiques. Le silence, auquel fait allusion Ritsos dans son œuvre<sup>10</sup>, n'est

<sup>10</sup> Voir à ce sujet l'étude d'Ellī Philokyprou (Φιλοκυπρού 2004).

pas qu'une contrainte imposée par un pouvoir de type dictatorial, c'est aussi un refuge. Le silence, en tant que « milieu » de création permet l'expérimentation des sens exaltés par le poète grec. Il est mis en contraste, à la vingt-quatrième strophe, avec « une multitude de voix » (ένα σωρὸ φωνῆς) :

Δῶ πέρα, ἓνα σωρὸ φωνῆς κι ἀνταύγειες, ἀπ' ἀντίθετες μεριές, σε κα-  
λοῦν, σὲ μοιράζου-  
σαν ὅταν μπαίναμε στὸ Στάδιο — θυμᾶσαι ;

Ici, une multitude de voix et de reflets surgissent de tous  
côtés, vous sollicitent, vous écartèlent,  
comme lorsque nous pénétrions dans le stade — te souviens-  
tu ?

Le tumulte opposé au silence permet d'évoquer un souvenir douloureux, introduit par un lieu, le « stade » qui, par son altérité au mythe, marque un élément d'actualité, celui du coup d'état des colonels, suivi de l'arrestation de Yannis Ritsos qui fut conduit à l'hippodrome de Phaliro avec dix mille autres otages de la junte pour être exilé sur l'île hostile et rocheuse de Yaros, un lieu de déportation qui avait été réouvert au moment de la junte des colonels.

L'enfer n'est nommé à aucun moment du monologue. L'énonciateur se réfère à un espace « autre », « étranger » (ξένη), en le qualifiant de « pays » (χώρα). Ce dernier terme apporte une connotation politique au lieu, d'autant plus que l'obscurité qui y règne permet de retrouver une nouvelle forme de liberté, présentée sous la forme de l'oxymore : « plus rien que cette liberté lointaine, sombre » (μονάχα ἢ μακρινή, σκοτεινὴ ἐλευθερία) (Πίτσος 2008 : 195). Yannis Ritsos, dans ce long poème, ne se réfère pas aux enfers. L'au-delà, d'après son texte, est un espace vague désigné par l'adverbe de lieu « Là-bas » (Εκεῖ ou la forme orale qui coupe la première voyelle Κεῖ πέρα) en début de vers. C'est un lieu idéalisé en comparaison avec les paysages estivaux de la Grèce, vus de manière péjorative. La plage ensoleillée devient synonyme de souffrance dans le récit de Perséphone. Cette image renvoie aux sentiments du poète, interné dans l'île rocheuse de Yaros<sup>11</sup> en 1967 ou assigné à résidence au domicile de sa

<sup>11</sup> Pascal Neveu décrit, dans un ouvrage récent, *L'amertume et la pierre. Poètes au camp de Makronissos 1947-1951*, les conditions de détention extrêmes sur cette petite île des cyclades qui

femme à Samos, en 1968. Dans l'espace clos et obscur, l'auteur a su trouver un refuge, grâce à l'abandon aux sens qui servent de support à la création, et sont le seul espace de liberté laissé au poète.

*Perséphonét sirató Eros (Eros pleurant Perséphone)* apporte une autre variante des « enfers brumeux ». Dans la réécriture par Sándor Weöres, il n'y a nulle trace de l'expression « ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα » (*Hymnes homériques* 1997 : v. 80). En hongrois, le mot « alvilág » désigne le monde souterrain de l'Antiquité et n'est pas un synonyme de *pokol* (enfer). Aucun de ces termes n'apparaît dans le poème de Weöres. L'ombre chasse Perséphone vers un paysage champêtre : « vers le pré lointain » (*messzi rétre*), au troisième vers (Weöres 1964a : 61). Puis, elle est traquée « parmi les tours blanchies par les rayons de lune » (*holdsütéstöl fehér tornyok közébe*), au quatrième vers. Ces tours sont désignées comme le lieu où Perséphone fut sa « propre aïeule » (*önnön ősanýád*). Même si le pré est une marque intertextuelle qui se réfère à l'*Hymne homérique*, les tours évoquent plutôt les ruines d'un château. Il s'agit donc d'une autre période historique, imprécise.

Dans ce court poème, Sándor Weöres reprend les aspirations de la revue *Sziget*, signifiant *Île*, lancée par le philologue Károly (Carl) Kerényi afin de dénoncer le nazisme et revendiquer les idées humanistes en s'appuyant sur l'étude d'autres cultures. Le cercle du *Sziget* (Kenyeres 1974 : 267) cherche l'élévation de l'esprit vers une « île » idéale d'où il est possible de percevoir le monde dans sa « plénitude unie », où le savant et l'artiste font un même travail de création, où les traditions européennes et non-européennes, les cultures antiques égyptiennes, grecques et latines forment un terrain humaniste. L'idéal du *Sziget* est né des désillusions causées par la guerre, en réponse à la matérialisation et à la déshumanisation de l'époque. Sándor Weöres, collaborateur du *Sziget*, a été marqué par l'interprétation du « mythe » de Perséphone faite par Károly Kerényi. Claude Calame conteste celle-ci dans *Poétique des mythes dans la Grèce antique*. Il souligne les failles d'une interprétation qui réduit le « mythe » à une éventuelle essence sans considérer son contexte d'émergence :

---

« a servi de lieu de déportation de 1947 à 1952 » et qui « réouvrit à nouveau le 28 avril 1967, premier jour de la Junte des Colonels, pour les déportés politiques. » (Neveu 2013 : 269).

La tentative herméneutique conjointe de Jung et Kerényi signifie donc non seulement un retour à des catégories et à des concepts dont les figures divines ne sont que les représentations dans un mythe grec transformé en substance ; mais elle correspond aussi au postulat d'un état originaire qui est situé autant dans le temps de l'histoire que dans celui de la psyché. L'ordre matriarcal que l'on suppose à l'origine de la société est ainsi projeté dans l'histoire de la vie psychologique profonde de l'individu, essentiellement dans celle de la femme. (Calame 2000b : 34)

*(Re)configurations de Perséphone en « comparaison différentielle »*

Le poème *Perséphonét sirató Eros (Eros pleurant Perséphone)* ne dénonce pas explicitement le régime communiste mais il en dépeint l'atmosphère à l'aide d'une mise en discours rythmée par un sentiment d'angoisse. D'une manière différente, Yannis Ritsos, victime de la dictature des colonels où la vérité est constamment bafouée, insiste sur la réalité dans *Perséphone*.

*Περσεφόνη* illustre le choix par l'auteur d'un personnage secondaire du point de vue de l'énonciation. Yannis Ritsos (r)écrit l'*Hymne à Déméter* où Perséphone est évoquée à la troisième personne du singulier, en la faisant narratrice. Le choix de la première personne du singulier renforce l'effet d'une confession intime. Une brève introduction situe la scène où se produit une discussion à huis clos entre Perséphone et sa meilleure amie Cyané. L'auteur privilégie la description physique de manière picturale, insistant également sur certains détails intérieurs de la maison. Le lecteur peut ainsi s'imaginer la situation d'élocution, comme dans une mise en scène théâtrale à l'ouverture des rideaux. Par ce procédé, Yannis Ritsos mêle le genre du prologue à celui de la didascalie. Cette ouverture propre au recueil de la *Quatrième dimension*, est suivie, ici, par le monologue de Perséphone qui s'exclame : « C'est vrai » (Ἀλήθεια) à la deuxième strophe (Ρίτσος 2008 : 191). La narratrice cherche à légitimer ses dires, non pas dans le but de leur donner un caractère absolu, mais pour accentuer ses propres sensations. Elle complète : « σοῦ λέω » (Ρίτσος 2008 : 192), traduit par « je t'assure » par Dominique Grandmont, afin de préciser qu'il s'agit de sa vision

personnelle. La traduction française insiste sur une forme justificative, alors que le texte grec souligne plutôt la notion d'oralité.

Contrairement à l'hymne antique qui met l'accent sur la relation de Déméter et de sa fille, la mère est très peu présente dans ce poème de la *Quatrième Dimension*. Yannis Ritsos utilise l'insistance sur la véracité des faits traduits par les dires de Perséphone dans l'*Hymne homérique*. Lorsque sa mère l'invite à rapporter les circonstances de sa disparition, la jeune fille termine son récit par : « Telle est la vérité, je te la révèle, malgré mon affliction », (Ταῦτά τοι ἄχτυμένη περ ἀληθέα πάντ' ἀγορεύω) (*Hymnes homériques* 1997 : v. 434). Le poète contemporain exploite ce dispositif scénographique pour donner un autre concept de la vérité. Cette « scène de parole »<sup>12</sup> est placée dans la partie finale de l'hymne, tandis que le monologue est introduit par l'insistance sur la vérité (Ἀλήθεια) dans le texte de Yannis Ritsos. Il est possible d'en déduire que l'auteur a compris l'importance donnée à la véracité du récit de Perséphone dans le texte homérique<sup>13</sup>. Mais il exerce un double détournement : textuel et sémantique. En plaçant la confirmation de la vérité en début de témoignage, il lui donne de l'emphase. Il ne s'agit plus de la même ἀλήθεια car elle correspond, cette fois, à l'expérience vécue par Perséphone qui apparaît comme une femme mûre, maîtresse de son destin. Perséphone n'a plus besoin de se justifier, elle peut exprimer librement ses sentiments à son amie intime. L'accent est mis sur la confession psychologique en toute liberté. L'insistance sur la vérité au début du monologue « répond » au texte homérique. Ce « dialogue intertextuel »<sup>14</sup> permet

<sup>12</sup> Le terme de « scène de parole » est défini dans l'étude d'Ute Heidmann « Comparaison "différentielle" et scène(s) de parole. Le double recours à Eurydice dans l'œuvre poétique de Sylviane Dupuis », dans la continuité de la « scène d'énonciation » de Dominique Maingueneau.

<sup>13</sup> Dans l'*Hymne homérique*, Perséphone donne sa propre version du rapt, différente de celle de Hélios. Ann Suter, qui note que Perséphone était une divinité antérieure à Déméter à Eleusis (Suter 2002 : 19), se base sur la longueur et la forme du discours de chacune des protagonistes (Suter 118-148). Elle souligne le rôle de Perséphone, en tant que divinité de la fertilité, dans le *hieros gamos* (« mariage sacré ») et sa rivalité avec Déméter. Tout en se référant à Gregory Nagy qui analyse le mot « alêthea » comme opposé au terme « muthos », Ann Suter montre la dimension méta-narrative du discours de Perséphone : par un récit enchâssé adressé à Déméter, le « poète invite les récepteurs à accepter une nouvelle forme de relations entre Perséphone, Déméter, Hadès et Zeus » (Suter 2002 : 23-48).

<sup>14</sup> Ute Heidmann propose le terme de « dialogue intertextuel » qui « permet de concevoir un proces-

de souligner l'authenticité de l'expérience personnelle. Par extension, les faits en soi perdent de leur signification, au profit du vécu individuel. Perséphone de Ritsos est sincère et spontanée. La subjectivité du réel en fonction de l'expérience personnelle, se retrouve dans d'autres « monologues » de la *Quatrième Dimension*.

*Περσεφόνη (Perséphone)* et *Perséphonét sirató Eros (Eros pleurant Perséphone)* sont-ils deux textes écrits sous l'oppression ou des « coïncidences littéraires » ? Une certitude est à la base de leur comparaison : les deux poèmes diffèrent. Au lieu de chercher les similitudes par une mise en relation avec *l'Hymne à Déméter*, comprendre par la ou les différence(s) le projet énonciatif de chaque auteur permet de relever les traces de deux types d'oppression politique. Face à un régime communiste où règne l'atmosphère sombre de l'angoisse, Sándor Weöres propose la fuite vers un idéal de plénitude. À un ancrage dans le « concret » imposé par l'idéologie matérialiste, il oppose l'élévation. Le contraste entre deux mondes, l'antithèse entre l'extérieur et l'intérieur témoignent de l'enfermement expérimenté par Yannis Ritsos, assigné à résidence sur l'île de Samos, au cours de la dictature de droite. A deux formes d'oppression prenant place dans des aires géopolitiques distinctes, porteuses de traditions littéraires propres, le poète grec et l'auteur hongrois proposent deux formes de refuge.

Ecrire ou (r)écrire un mythe dans le sens des « ἀρχαῖα », des *vieilles histoires hellènes* (Heidmann 2008 : 143), constitue un processus de création différent selon le lieu et l'époque où il s'inscrit. De plus, lorsqu'un auteur s'approprié un « μύθος » en fonction de ses présupposés littéraires, il le « (re)configure », il crée un nouvel ensemble sémantique. Le terme de « (re)configuration » a été élaboré par Ute Heidmann (2009 : 91-92) dans le cadre d'une comparaison « différentielle » (Heidmann 2005 : 99-118). Cette méthode insiste sur les particularités discursives de chaque texte en fonction de son contexte de production. La « comparaison différentielle » n'est pas thématique, mais étudie la mise en discours opérée dans les œuvres sous différentes formes énonciatives. Il est nécessaire de faire preuve de circonspection lors de l'analyse d'œuvres écrites sous des

---

sus dans lequel un texte fait une *proposition de sens* à laquelle un autre texte *répond* » (Heidmann 2010 : 37).

régimes dits d'« oppression » politique car l'auteur avant d'être militant, résistant ou conciliant, est avant tout l'opérateur d'une mise en discours. Limité dans son action créatrice, il doit établir un ensemble de stratégies pour laisser libre cours à la création.

Les écrits de Yannis Ritsos se situent dans la continuité d'un vaste héritage antique. Le recours, même sous forme moderne, à une langue historiquement riche, donne une large portée à ses textes. Le détournement appliqué aux « mythes » est perçu par les lecteurs grecs modernes à la lumière des « vieilles histoires ». La réception des poèmes de Sándor Weöres diffère, malgré le partage d'un héritage européen commun et des siècles d'expression latine qui ont marqué les lettres hongroises. Dans une Grèce nationaliste, Yannis Ritsos démystifie les héros de l'Antiquité, alors que Sándor Weöres exhorte à l'élévation pour supporter la médiocrité matérialiste imposée par le régime communiste. La confrontation de deux écritures si distinctes permet de mettre en relief les caractéristiques textuelles déployées à partir du mythe de Perséphone. Ainsi, les différences n'apparaissent plus comme origines d'une disjonction, mais comme les générateurs de l'analyse. La comparaison de *Περσεφόνη* (*Perséphone*) et de *Perséphonét sirató Eros* (*Eros pleurant Perséphone*) montre deux stratégies poétiques face à l'oppression politique. *Περσεφόνη* est une (re)configuration pragmatique, qui s'appuie sur les traits humains de Perséphone dans une mise en scène imitant le théâtre. Au contraire, *Perséphonét sirató Eros* est une (re)configuration abstraite, basée sur des références fictives, éloignées dans l'espace et dans le temps.

## BIBLIOGRAPHIE

*Œuvres*

- HYMNES HOMÉRIQUES*, édition bilingue (1997) : traduit du grec par R. Jacquin, Paris, Ophrys.
- OVIDE (2001) : *Les Métamorphoses*, traduit du latin, présenté et annoté par D. Robert, Arles, Actes Sud.
- PITΣΟΣ Γ. [1972] : Τέταρτη διάσταση, Αθήνα, Κέδρος, 2008.
- RITSOS Y. [1982] : *Philoctète, Perséphone, Ajax suivi de Écriture d'aveugle*, traduit du grec par G. Pierrat, Paris, Gallimard.
- RITSOS Y. [1973] : *Le mur dans le miroir et autres poèmes*, traduit par D. Grandmont, Paris, Gallimard, 2011, p. 371-380.
- WEÖRES S. (1964a) : *Tűzkút*, Paris, Magyar műhely.
- WEÖRES S. (1964b) : *Tűzkút*, Budapest, Magvető könyvkiadó.
- WEÖRES S. (2009) : *Egybegyűjtött költemények II*, Budapest, Helikon kiadó.

*Études*

- ADAM J.-M., HEIDMANN, U (2009) : *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Bruylant.
- BARTAL M. (2009a) : « Orfikus impulzusok Weöres Sándor költészetében » in *Nyugat népe : tanulmányok a Nyugatról és a koráról*, Budapest, Petőfi Irodalom Múzeum, p. 388-397.
- BARTAL M. (2009b) : « Mítosztröredékek újraírása Weöres Sándor *Medeia* című költeményében », *Irodalom történet*, 11évf. 2 sz., p. 200-242.
- BENEY Z. (2005) : « Weöres Sándor mitológiája », *Életünk* 43 évf. 3sz., márciús, p. 60-63.
- BIEN p. (1983) : *Three generations of Greek writers: Cavafy, Kazantzakis, Ritsos*, Athens, Eustadiadis Group.
- CALAME C. (1996) : *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque : la création symbolique d'une colonie*, Lausanne, Payot.
- CALAME C. (1997) : « L'Hymne homérique à Déméter comme offrande : regard

- rétrospectif sur quelques catégories de l'anthropologie de la religion grecque, *Kernos* [en ligne], 10, p. 111-133, mis en ligne le 12 avril 2011. URL: <http://kernos.revues.org/652>.
- CALAME C. (2000a): *Le récit en Grèce ancienne*, Paris, Belin.
- CALAME C. (2000b): *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette.
- CALAME C. (2008): *Sentiers transversaux — Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*, Grenoble, Éditions Jérôme Million.
- ΦΙΛΟΚΥΠΡΟΥ Ε. (2004): Η αμείλικτη ευεργεσία: όψεις της σιωπής στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, Αθήνα, Βιβλιόραμα.
- FOLEY H. p. (1977): *The Homeric Hymn to Demeter, Translation, Commentary and Interpretive Essays*, Princeton, Princeton University, 1994.
- GENETTE G. (1982): *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- GELY V. (2007): « Mythes et littératures » in *La recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, Presses Universitaires de Valenciennes, Valenciennes, p. 37-46.
- HEIDMANN U. (2003) (éd.): *Poétiques comparées des mythes — De l'Antiquité à la Modernité*, Lausanne, Payot.
- HEIDMANN U. (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*, M. Burger et C. Calame (éds.), Paris et Milan, Edidit et Archè, p. 141-159.
- HEIDMANN U. (2008): « 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*, éd. S. Parizet, coll. Poétiques comparatistes, volume 3, Paris, Société Française de Littérature générale et comparée, p. 143-160.
- KATHLEEN L. M. (2009): *Persephone rises: 1860-1927: mythography, gender, and the création of a new spirituality*, Ashgate, Farnham, Burlington.
- KENYERES Z. (1974): *Gondolkodó irodalom*, Budapest, Szépirodalmi könyvkiadó, p. 243-305.
- KENYERES Z. (1983): *Tündérsíp — Weöres Sándorról*, Budapest, Szépirodalmi könyvkiadó.

- KENYERES Z. (2013): *Weöres Sándor*, Budapest, Kossuth Kiadó.
- ΚΟΚΟΡΗΣ Δ. (2003): Μία φωτιά. Η ποίηση. Σχόλια στο έργο του Γιάννη Ρίτσου, Αθήνα, Σοκόλη.
- ΚΟΚΟΡΗΣ, Δ. (2009): Εισαγωγή στην ποίηση του Ρίτσου. Επιλογή κριτικών κειμένων, Ηράκλειο, Πανεπιστήμιακες Εκδόσεις Κρήτης.
- MAINGUENEAU, D. (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- ΜΑΚΡΥΝΙΚΟΛΑ Αι., ΜΠΟΥΡΝΑΖΟΣ Σ. (éds.) (2008): Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος: Διεθνές Συνέδριο, Αθήνα.
- MURÁNYI G. (2009): « Egy Weöres-kötet hányattatásai: Egyből kettő », *HVG 10 jan.*, p. 36-38.
- NAGY L. J. (1998): *Szavak és világok Weöres Sándor verseiben*, Budapest, Akadémiai kiadó.
- NAGY L. J. (2003): *A retorikus nyelvhasználat Weöres Sándor költészetében*, Budapest, Akadémiai kiadó.
- NEVEU p. (2013): *L'amertume et la pierre. Poètes au camp de Makronissos 1947-1951*, Paris, Ypsilon.
- ΠΡΕΒΕΛΑΚΗΣ Π. (1981): Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του, Αθήνα, βιβλιοπωλείον της « Έστιας ».
- PROKOPAKI C. (1973): *Yannis Ritsos. Avec un choix de textes, une bibliographie, des illustrations*, Paris, Seghers.
- ΣΑΝΤΖΙΛΙΟ Κ. (1978): Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο, μετάφραση από τα ιταλικά Θόδωρος Ίωαννίδης, Αθήνα, Κέδρος.
- ΣΟΚΟΛΙΟΥΚ Κ. (1980): « Ο μύθος στο έργο του Γιάννη Ρίτσου: Η τέταρτη διάσταση στα μυθολογικά ποιήματα », in Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, Αθήνα, Κέδρος, p. 391-399.
- SUTER A. (2002): *The Narcissus and the Pomegranate: An Archaeology of the Homeric Hymn to Demeter*, Ann Arbor, University of Michigan.
- VAMVOURI RUFFY M. (2004): *La fabrique du divin: les Hymnes de Callimaque à la lumière des Hymnes homériques et des hymnes épigraphiques*, Liège, p. 73-92 et p. 131-159.



# EN LUGAR DEL VARÓN. ANTÍGONA EN SÓFOCLES Y EN ZAMBRANO

Luis Miguel Pino Campos

## *Introducción*

Antígona es uno de los mitos griegos que han recibido mayor atención a lo largo de la historia. Sófocles representó la tragedia que lleva su nombre en el año 442 a.C., con la que obtuvo el primer premio. Este mito pertenece al denominado ciclo tebano, entre cuyos personajes se encuentran su abuelo Layo y su padre Edipo. Antígona se hizo famosa por honrar con libaciones y enterramiento a su hermano Polinices contraviniendo lo establecido por el nuevo rey, Creonte, en un decreto real; en éste se prohibía enterrar a Polinices porque había traicionado a su patria, Tebas, cuando la atacó con tropas extranjeras con el fin de derrocar al rey Etéocles, su propio hermano. La acción piadosa de Antígona con su hermano Polinices es la causa de su condena a muerte, dado que desobedeció el decreto de la *pólis*. Su muerte, sin embargo, fue heroica, porque ella quiso cumplir ante todo con las leyes divinas, que disponían honrar a los muertos, y estas leyes, por ser eternas, debían prevalecer sobre las normas humanas, que son cambiantes y de duración limitada. La desobediencia de las leyes humanas llevaron a Antígona a aceptar conscientemente el sacrificio de su vida inocente, cuando aún era una doncella menor de edad. Antígona se convirtió así en un símbolo histórico y social porque su desobediencia implicaba una rebeldía, en nombre de los dioses, contra el poder establecido y contra los usos sociales de los griegos, en los que estaba reservado al varón mayor de edad la representación familiar en actos públicos, entre los que se encontraba la celebración de los ritos funerarios. De aquí el significado del nombre «Antígona»: «nacida (o hija) en lugar de»... varón. Como tantos nombres griegos, el nombre de Antígona es también parlante, es decir, tiene un significado relacionado con su vida; en este caso, con el hecho de que tendría que ejercer el papel social que estaba reservado

al varón. Aquella acción piadosa supuso también renunciar conscientemente al matrimonio, a la maternidad y a la vida.

### *El interés de María Zambrano*

Importa destacar la causa por la que María Zambrano eligió a Antígona como protagonista de su única obra dramático-filosófica, *La Tumba de Antígona* (1967), y como referencia en otras reflexiones. Adelantemos que María Zambrano expone en este drama sus ideas de piedad, sacrificio y conciencia dentro de una concepción histórica del hombre («mientras haya hombres, Antígona no morirá», dice al final del drama), y propone una sociedad nueva, una forma nueva de convivencia social, que denomina «la ciudad de los hermanos», en la que las ideas de amor y de hermandad serían predominantes. En su libro *Persona y democracia* (1958) había desarrollado filosóficamente estas inquietudes sociales y políticas proponiendo que el mejor sistema de convivencia debía ser la democracia, pero que, para que ésta fuera válida, cada hombre, cada ciudadano, debía actuar en todo momento conscientemente, sin dejarse influir por ideologías ni por intereses ajenos; a este nuevo hombre lo definirá con el término «persona»; además, quienes ejerzan el poder en esa sociedad no podrán actuar con la máscara del poderoso que suele olvidar su condición humana e imperfecta, las limitaciones de su poder y el carácter transitorio de su mandato.

Decía el maestro de María Zambrano, José Ortega y Gasset, en su libro *Kant, Hegel, Dilthey* (Madrid 1961 : 64), que los clásicos no son los hombres, sino los problemas que algunos hombres han tratado de solucionar, porque esas soluciones resuelven los problemas temporalmente, mas, pasado el tiempo, los problemas vuelven a plantearse y requieren nuevas soluciones. Sófocles es uno de los autores considerados clásicos por sus siete tragedias, pero siguiendo a Ortega, lo clásico no es Sófocles sino, con más precisión, los problemas que Sófocles quiso resolver en sus obras. Y, tal vez, los más clásicos de los problemas abordados por Sófocles sean los de Edipo y de Antígona, esto es, la imperfección del conocimiento humano y la prioridad de unos principios universales — leyes divinas o eternas — sobre las leyes humanas.

*El significado del término « Antígona »*

Dice Antígona en la tragedia de Sófocles que lleva su nombre :

Οὐ γάρ ποτ' οὐτ' ἄν εἰ τέκνων μήτηρ ἔφυν  
οὐτ' εἰ πόσις μοι καταθάνων ἐτήκετο,  
βία πολιτῶν τόνδ' ἄν ἠρόμην πόνον.  
Τίνος νόμου δὴ ταῦτα πρὸς χάριν λέγω ;  
πόσις μὲν ἄν μοι καταθάνοντος ἄλλος ἦν,  
καὶ παῖς ἀπ' ἄλλου φωτός, εἰ τοῦδ' ἤμπλακον·  
μητρὸς δ' ἐν Ἄιδου καὶ πατρὸς κεκευθότοι  
οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἄν βλάστοι ποτέ.  
Τοιῶδε μέντοι σ' ἐκπροτιμήσασ' ἐγὼ  
νόμῳ, Κρέοντι ταῦτ' ἔδοξ' ἄμαρτάνειν  
καὶ δεινὰ τολμᾶν, ᾧ κασίγνητον κάρα. (v. 905-915)

Pues nunca, ni aunque hubiera sido madre de hijos, ni aunque mi esposo muerto se estuviera corrompiendo, hubiera tomado sobre mí esta tarea [enterrar al hermano Polinices] en contra de la voluntad de los ciudadanos. ¿En virtud de qué principio hablo así? Si un esposo se muere, otro podría tener, y un hijo de otro hombre si hubiera perdido uno. Pero cuando el padre y la madre están ocultos en el Hades no podría jamás nacer un hermano. Y así, según este principio, querido hermano, yo [mujer] te he distinguido entre todos con mis honras, que parecieron a Creonte una falta y un terrible atrevimiento.

En estas palabras se condensa el significado del nombre de Antígona (ἄντι - γονή / : « nacida — hija — en lugar de »... varón), que podemos interpretar como « la hija que actúa en lugar del varón », porque a Antígona no le quedaba ningún varón en la familia : ni padre, ni hermano ; y tampoco había tenido marido ni hijo por su juventud. Ha de actuar, por consiguiente, contra un decreto real, aprobado por el Consejo de la ciudad, en el que se establece el castigo de insepultura para el traidor a la patria y la pena de muerte para quien incumpla el decreto. Desobedecer este decreto es la falta (ἄμαρτάνειν) que Creonte atribuye a Antígona, quien reconoce haberla cometido. El problema de Antígona es que no le queda ningún hermano vivo ni podrá nacer ningún otro, porque sus padres murieron ; esta orfandad la arrastra a sus terribles atrevimientos

(δεινὰ τολμᾶν), en plural: la acción desobediente del decreto y la suplantación del papel de representación familiar reservado exclusivamente a los varones mayores de edad. Un familiar muerto debe recibir las honras fúnebres de acuerdo con una ley no escrita de origen divino, por tanto, por una ley que no se discute ni se debe transgredir; desde este punto de vista, la actuación de Antígona es legítima, aunque no sea legal en esos momentos. Si el muerto hubiera sido un hijo, que no ha tenido, o un marido, que tampoco ha tenido, Antígona afirma que no habría desobedecido este decreto, porque habría podido engendrar otro o casarse de nuevo; pero es un hermano y éste no puede ser honrado ni por otro hermano, ni por un hijo ni por un padre o ascendiente reconocido, porque todos los varones de su familia han muerto; su tío Creonte, responsable de la promulgación del decreto, queda descartado por la coherencia de los acontecimientos; sólo quedan dos mujeres: Ismene y Antígona; ambas menores de edad; aquélla no se atreve a desobedecer el decreto ni se enfrenta a su tío Creonte ni al poder político ni a ningún varón. En cambio, Antígona con su acción rebelde asumirá el papel reservado al varón en la sociedad griega: la representación de la familia y su actuación en lo privado y en lo público. Además, Antígona acepta, cuando es detenida, la condena a muerte, porque valora más la piedad con los dioses y con los suyos que su propia vida. Es por ello una rebelde y una víctima sacrificada: pura, virgen y consciente, las tres cualidades que debe reunir una víctima propiciatoria de sacrificio, como Zambrano recordará en el « Prólogo » a su drama citado.

### *Precedentes y continuadores del mito*

Entre las Antígonas de Esquilo y de Sófocles por un lado, y la de Zambrano por otro, se han sucedido más de dos centenares de re-configuraciones de este mito griego, de las que sólo haremos una breve mención en esta ocasión.

### *Sófocles y Antígona*

Antígona aparece en tres de las siete tragedias conservadas de Sófocles:

*Antígona* (442 a.C.), *Edipo Rey* (ca. 427 a.C.) y *Edipo en Colono* (escrita en el año 406 y representada en el 401 a.C.).

### *Precedentes : Homero, Mimnermo y Esquilo*

En los poemas homéricos encontramos alusiones a algunos personajes del ciclo tebano que intervienen directa o indirectamente en el mito de Edipo y de Antígona. Por ejemplo, su madre, Yocasta en las tragedias, aparece denominada Epicasta, seguramente por un problema de tipo métrico : (*Od.* XI, 271).

El Argumento II de Salustio sobre *Antígona*, informa que Mimnermo, poeta del siglo VII a.C. (frg. 21 Bgk, y A.C. Pearson, *Sophoclis Fabulae*, OCT, 1967), afirmaba que Ismene, hermana de Antígona, murió a manos de Tideo por indicación de la diosa Atenea, cuando mantenía relaciones con el soldado tebano Teoclímeneo. Tideo era compañero de Polinices en la guerra contra Tebas ; ambos eran concuñados, porque estaban casados respectivamente con las hermanas Deipile y Argía, hijas de Adrasto, rey de Argos.

Antes de Sófocles, la figura de Antígona aparece también en la tragedia *Los Siete contra Tebas*, de Esquilo, única conservada de una tetralogía compuesta además por *Layo*, *Edipo* y el drama satírico *La Esfinge*.

### *Continuadores griegos*

— Eurípides : *Fenicias*, *Fragmenta*. En *Fenicias* Eurípides presenta a Yocasta, esposa y madre de Edipo, tratando de reconciliar sin lograrlo a Etéocles y Polinices, los dos hermanos enemistados, por lo que se ahorcará ante el doble error trágico de su matrimonio incestuoso y de su papel de madre ; los dos hermanos se darán muerte mutua y Creonte se hará con el poder, expulsará a Edipo y prohibirá la sepultura de los invasores.

— Ferecides (hist.) 48.9 : ofrece una variante en la familia de Edipo, pues éste se casa con Eurigania, mientras que Yocasta sería una más de sus hijas :

Ἐπεὶ δὲ ἐνιαυτὸς παῖθ' ἔλαθε, γαμειὶ ὁ Οἰδίπους Εὐρυγάνειαν  
τὴν Περίφαντος. Ἐξ ἧς γίνονται αὐτῷ Ἰοκάστη, Ἀντιγόνη,

Ἴσμήνη, ἦν ἀναιρεῖ Τυδεὺς ἐπὶ κρήνης, καὶ ἀπ' αὐτῆς ἡ κρήνη Ἴσμήνη ἐκλήθη. Υἱοὶ δὲ αὐτῶ ἐξ αὐτῆς, Ἐτεοκλῆς καὶ Πολυνείκης.

Después de transcurrido un tiempo, Edipo se casó con Eurigania, hija de Perifanto. Con ella engendró a Yocasta, Antígona e Ismene, a la que Tideo mató junto a una fuente, a la cual se llamó desde entonces la fuente Ismene. Tuvo con ella otros dos hijos: Etéocles y Polinices. (Schol. Eurip. Phoen. 53).

— Androción (hist.), Demóstenes, Aristóteles, Diodoro Sículo, Plutarco, (Ps)-Apolodoro, Ateneo, Luciano, Pausanias, Claudio Eliano, Clemente de Alejandría, Hermógenes, Filóstrato, Frínico, Estobeo, etc., ofrecen comentarios diversos haciendo referencia a la Antígona de Sófocles.

### *Continuadores latinos*

— Publio Papinio Estacio: *Thebaida*, poema épico en doce libros con 9.741 versos;

— Séneca: dos tragedias: *Edipo*, *Las Fenicias*;

— Otras menciones de Antígona aparecen en Lucio Accio, Aulo Gelio, Higino, Propercio, Juvenal, Tito Livio, Ovidio; hemos registrado también siete alusiones en varios autores medievales según la base de datos CETEDOC de Brepols.

### *Continuadores modernos y contemporáneos*

La *Tebaida* de Estacio en versión de Juan de Arjona (libros I-IX) y de Gregorio Morillo (cantos X-XII), Jean Racine (*La Thébaïde ou Les frères ennemis*, 1664), Hegel (*Aesthetik*, II; críticas de A. Díaz Tejera: *La Antígona de Sófocles. Su mensaje humanista*, Sevilla, 1982; y de Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, París 1990), Friedrich Hölderlin, Jean Cocteau (1922), Kierkegaard (1813-1855; versión española de Juan Gil-Albert 2003), Jean Anouilh (1942), José María Pemán (1953), Alex Simmons (*Antígona de París*, Barcelona, 1962), Grete Weil (*Mi hermana Antígona*, 1990), Leopoldo Marechal (*Antígona Vélez*, Buenos

Aires, 1951), Antón Arrufat (*Los Siete contra Tebas*, La Habana, 1967), Jean Bol-lack (*La mort d'Antigone. La tragédie de Créon*, París, 1999, PUF), etc. [Véase G. Steiner, *Antígonas*, Oxford 1984; Barcelona 1987].

### *Nuestros estudios anteriores sobre la Antígona de María Zambrano*

— Lo que significa Antígona en Zambrano con las ideas de rebeldía y sacrificio ha sido expuesto en seis estudios anteriores<sup>1</sup>.

— Lo que significa Edipo-hombre para Zambrano ha sido expuesto en dos estudios<sup>2</sup>.

— Lo que representa el pensamiento de Sófocles según Zambrano fue objeto de dos amplios estudios<sup>3</sup>.

— Lo que representa *Antígona* de Sófocles para nosotros ha sido expuesto en « Conciencia y sacrificio en los orígenes de la democracia: Atenas y María Zambrano », estudio inédito aún, presentado en el curso « Persona y democracia », de la Universidad de Málaga (28 / 07 / 2010), en el que proponemos que tras la figura mítica de Creonte se encuentra la persona histórica de Pericles, y que Antígona representa alegóricamente a la joven democracia ateniense, cuyos rasgos políticos distintivos habían quedado anulados en la década que transcurre entre los años 454 a 443 a.C., años en los que Pericles concentró en sus manos el poder civil, el poder militar y el tesoro de la Liga Marítima Ático-Délica, así como controló las decisiones de la asamblea y de los jueces; además anuló

<sup>1</sup> « Una Antígona inmortal: Recreación zambraniana del personaje de Sófocles », en J. Peláez y L. Roig Lanzillota, eds.: *Sófocles Hoy. Veinticinco siglos de Tragedia*. Universidad de Córdoba. 2007, p. 207-220.

<sup>2</sup> — « Héros trágicos en la obra de María Zambrano: los personajes de Sófocles y el ejemplo de Edipo », en Aurelio Pérez Jiménez y otros, (eds.): *Sófocles el Hombre / Sófocles el Poeta*. Málaga, Charta Antigua, p. 453-462.

— « Edipo-Rey y Edipo-Mendigo: Un héroe trágico en la filosofía de María Zambrano », *Laguna, Revista de la Facultad de Filosofía*, 14, 2004; p. 89-118. Universidad de La Laguna. Santa Cruz de Tenerife.

<sup>3</sup> « La trascendencia de Sófocles en la obra filosófica de María Zambrano », en Luis Miguel Pino Campos, Juan Barreto Betancurt y María José Martínez Benavides (eds.): *Congreso Canariense sobre el Teatro de Sófocles. Desde la Antigüedad a nuestros días. Obra, pensamiento e influencias*. Madrid 2007. Ediciones Clásicas, p. 141-180.

el partido de la oposición, desterró a su rival Tucídides de Alopeces, persiguió a Anaxágoras y restringió el derecho de ciudadanía con efectos retroactivos<sup>4</sup>.

### *Semejanzas entre María Zambrano y Antígona*

El primer vínculo que parece relacionar a María Zambrano con Antígona es el hecho de que esta mujer, filósofo<sup>5</sup> del siglo XX, y la trágica heroína tebana tuvieron la experiencia, histórica y mítica respectivamente, de haberse enamorado de un primo: Miguel Pizarro en el caso de Zambrano, Hemón, hijo de Creonte y de Eurídice, en el caso de Antígona. En el caso de Zambrano, su padre, Blas Zambrano, se oponía a dicha relación por los antecedentes de taras familiares atribuidas a la consanguinidad. En el caso de Antígona la relación entre primos contaba con el beneplácito de ambas familias.

En segundo lugar, las vincula el haber tenido que padecer la sangrienta experiencia de una guerra civil, lo cual supuso en ambos casos un duro golpe en sus vidas y el corte de sus expectativas. Para Antígona el final de esa guerra supuso un castigo añadido por dar sepultura a su hermano Polinices, al sufrir la pena de muerte y ser encerrada viva en una cueva-tumba. En el caso de Zambrano, el estallido de la guerra supuso la ruptura de su carrera docente universitaria, la imposibilidad de doctorarse y el tener que vivir casi en la miseria.

En tercer lugar, ambas mujeres padecieron un exilio de su patria. Antígona por tener que acompañar a Edipo fuera de Tebas al descubrirse que era el asesino de Layo; exilio del que regresaría tras la muerte de su padre en la localidad de Colono, cercana de Atenas. En el caso de Zambrano, se autoexilió a consecuencia de la derrota sufrida en la Guerra Civil española. Coincide que en ese exilio a las dos les faltó el alimento, el hogar y el trabajo, hasta que regresaron a su patria respectiva.

---

<sup>4</sup> Ha sido publicada una versión de este estudio en «ANTIGONA y sus circunstancias», *Fortunatae* 21, 2010, p. 163-188.

<sup>5</sup> En una entrevista publicada en la revista *Anthropos*, Zambrano insiste en que ella es «filósofo», y no «filósofa», porque en castellano existe la regla ortográfica según la cual los nombres de profesión carecen de género.

*El interés de Zambrano por Antígona*

Dice Ana Bundgaard (2000 : 296) que las referencias de Zambrano a Antígona son una interpretación alegórica de ese prolongado sufrimiento « desplazado a contexto griego ». Nosotros entendemos que es mucho más. Para Zambrano Antígona representa ante todo la figura que ve lo que está fuera de ella no con los ojos solamente, sino que su visión es exterior e interior al mismo tiempo, ve fuera y dentro de sí, intuye desde el fondo de su alma, desde las entrañas, desde el corazón, lo que el hombre normalmente ve superficialmente. Antígona, en efecto, hace algo más : a la asimilación racional que la visión, que la percepción sensible, proporciona al hombre, ella añade su visión interior : no ve sólo con sus ojos, con sus sentidos biológicos, sino que realiza su visión desde el alma a través de los sentidos, queriendo ver y con-sentir (*sim-pathía*, συμ - παθεῖα) al mismo tiempo.

Esta visión singular de Antígona reúne los dos elementos que constituyen el lema filosófico de María Zambrano : *Razón Poética*, λόγος ποιητικός, *lógos poético*, que le había sido inspirado por la lectura de Antonio Machado. En el drama *La Tumba de Antígona* dice la nodriza Ana, personaje que Zambrano incorpora al mito, tal vez siguiendo a Anouilh (1983 : 56) : « Ni siquiera cuando me tenían delante de los ojos me veían », donde se recoge la idea de que no basta con el ver sensorial, sino que es necesario ver más, más profundamente, justo lo que la misma nodriza dice más adelante (1983 : 57) : « Y eso es todo lo que nos ha pasado a las dos : estar viendo, lo que se dice viendo sin poder remediarlo, lo que está pasando, lo que va a pasar ; lo que les está pasando ya sin que ellos lo sepan, ni quieran ». Y un poco más adelante se precisa la idea cuando Antígona dialoga con las almas de sus dos hermanos. Ambos discrepan de la forma de ser tan especial que tenía su hermana, por lo que Etéocles dice (1983 : 71) : « Ella tenía que quedarse para saber. Era todo lo que quería : saber ». A lo que Antígona responderá con contundencia y singularidad (1983 : 71) :

¿A qué llamas tú saber? Dices saber como si fuera posible no saber. Yo no elegí, sabedlo : no elegí. Dices « saber » como si no costara nada. Ese saber que no busqué se paga. Cada gota de esa luz, de ésta que venís a beber ahora ya muertos, cuesta

sangre. A mí también me la llevaron, la sangre. Mi sangre fue, todavía más que la vuestra, sacrificada : a ese poco de saber, a esa brizna de luz.

## *El mito*

### *Precedentes del mito*

El ciclo mítico tebano, en el que se inserta la heroína Antígona, remonta al establecimiento, en la región helénica de Beocia, del héroe Cadmo, hijo de Agenor, rey de la ciudad fenicia de Tiro, lo que explica que algunos autores como Eurípides y Séneca titulen sus tragedias con el título de *Fenicias*. Cadmo fundaría la ciudad Cadmea, luego denominada Tebas, y se casaría con la divina Harmonía, hija de Ares y de Afrodita. Entre los hijos de Cadmo destacan Sémele, madre de Dionisos por su amor con Zeus, y Polidoro, sucesor en el reino tebano y padre de Lábdaco. Éste, quedó huérfano con un año, por lo que se hizo cargo de la regencia su abuelo Nictéo, hijo de Ctonio (« nacido de la tierra », como el « esparto »), después de que Cadmo matara al dragón de Tebas, le arrancara los dientes y los « esparciera » sembrándolos por la tierra. Muerto el abuelo Nictéo y siendo todavía menor de edad Lábdaco, se hizo cargo del reino su tío Lico. Finalmente, Lábdaco, cuyo nombre significa « cojo » (la letra alfabética *lambda* → *labda*, se escribía con el trazo derecho más corto que el izquierdo), quedó marcado por su enfrentamiento con Pandión, rey de Atenas, y por morir desgarrado por las Bacantes a causa de su oposición al culto de Dioniso, su primo.

Hijo de Lábdaco era Layo, padre de Edipo y abuelo de Antígona. Layo no pudo tomar posesión del reino a la muerte de su padre, porque también era menor de edad. Se hizo cargo de la regencia por segunda vez su tío-abuelo Lico. Éste, casado con Dirce, obedeció el ruego de su hermano Nictéo, quien se había suicidado tras comprobar que su hija Antíope, seducida por Zeus, había huido a Sición por miedo al castigo de su padre. Lico atacó y mató a Epopeo, rey de Sición, detuvo a Antíope y la encarceló en Tebas. Antíope dio a luz a los gemelos Zeto y Anfión cuando, detenida, era conducida a Tebas ; sus dos hijos fueron abandonados en el monte, pero sobrevivieron al ser protegidos por Zeus ;

cuando eran ya mayores, atacaron Tebas, liberaron a su madre y mataron a Lico y Dirce. Layo, aún joven, logró huir de la matanza y se refugió en Esparta, en el palacio del rey Pélope, quien lo acogió hospitalariamente.

Es a partir de este punto cuando se inicia el mito central de Edipo y de Antígona. Pasado el tiempo, Layo (« zurdo »), refugiado en Esparta, sedujo y secuestró a Crisipo, hijo de Pélope; éste lo maldijo y rogó a Hera que lo castigara. Crisipo, deshonrado, se suicidó. En Tebas los ciudadanos se sublevaron contra Zeto y Anfión e hicieron regresar al trono a Layo.

### *La razón del primer y del segundo oráculos delficos*

La diosa Hera, protectora de la familia y del matrimonio, castigaría a Layo y a su descendencia hasta exterminarla, por haber quebrantado las leyes del matrimonio y haber inventado un amor no natural: el amor homosexual. La seducción y secuestro de Crisipo sería pagada con la tragedia familiar a raíz del nacimiento de Edipo. Por eso, el oráculo de Apolo en Delfos vaticinaba que si Layo tuviese un hijo, éste lo mataría. Mas en *Edipo Rey* (v. 1.176) el criado de Layo que había entregado el recién nacido a un pastor corintio, afirmaba que el oráculo decía que ese niño mataría a sus padres, en plural: « κτενεῖν νιν τοὺς τεκόντας ἢ λόγος ». El segundo oráculo anunciaba que Edipo se casaría con su madre.

### *Las contradicciones humanas: conocer y saber*

Desde que Edipo tuvo uso de razón lo veía todo claro, hasta el punto de que, enterado del contenido de los dos oráculos, abandonó Corinto. Hombre práctico y seguro, tomaba sus decisiones convencido de que obraba correcta, racional y coherentemente. Creía que con su actitud prudente evitaría que el oráculo se cumpliera. No se daba cuenta de que su conocimiento era falso, pues ignoraba lo principal: su propia identidad.

La vida de Edipo es la imagen que representa al hombre, el ser que cree « conocer » la verdad a través de su percepción sensible y de su inteligencia racional, sin darse cuenta de que uno y otro medios son insuficientes para « saber », para alcanzar la verdad. [Hay una diferencia conceptual de los térmi-

nos griegos «saber» y «conocer», «sabiduría», «conocimiento» y «ciencia»: οἶδα, γινώσκω, σοφία, γνώσις, ἐπιστήμη. El término marcado es «conocer»; el término no marcado y, por tanto, se puede utilizar con los dos significados es «saber». Ver mis dos estudios (2003 y 2004) sobre estos términos en Sófocles]. En realidad, la vida contradictoria de Edipo guarda relación con las palabras de Sócrates en respuesta al oráculo delfico, cuando a la pregunta de «¿quién de entre los hombres es el más sabio?», el oráculo respondió que «nadie [= ningún hombre] es más sabio que Sócrates»; respuesta que indicaba el relativo valor del conocimiento humano, pues Sócrates respondería a esas palabras admitiendo con humildad y cierta ironía que «si yo sólo sé que no sé nada, y soy el más sabio de todos...», se ha de concluir que nadie sabe, que «ningún hombre sabe». [Si nadie sabe, ningún hombre sabe; ningún hombre es sabio; sólo los dioses saben; sólo Dios es sabio. José Ortega y Gasset: los animales ni saben ni conocen; el hombre, porque no sabe, quiere conocer; Dios no conoce, porque lo sabe todo]. En *Edipo Rey* (v. 1.485) dice Edipo de sí mismo: «Este padre, que se mostró como tal para vosotras, hijas mías, sin conocer [ver] ni averiguar [informarse] dónde había sido engendrado él mismo» (ὄς ὑμῖν, ὃ τέκν', οὐθ' ὁρῶν οὐθ' ἱστορῶν / πατήρ ἐφάνθηεν ἔνθεν αὐτὸς ἠρόθηεν).

### *Edipo-rey: primera conclusión de María Zambrano*

Zambrano dirá que Edipo en cuanto Rey de Tebas era un hombre que conocía [sabía] aparentemente, pues supo adivinar el enigma de la Esfinge, terminar con las muertes de los jóvenes, dar a la ciudad de Tebas unos años de paz e indagar hasta descubrir quién había sido el asesino del rey Layo: el propio Edipo. Pero esa sabiduría edípica era falsa, pura apariencia, porque Edipo ignoraba su verdadera identidad: desconocía quiénes eran sus padres verdaderos, ignoraba que había matado a su padre y que había mancillado el lecho de su madre cumpliendo el trágico oráculo de Delfos. [Ver mi estudio «Edipo-rey, Edipo-mendigo»]

Y, además, se había equivocado en todo -dirá Zambrano-: hasta en la respuesta del enigma, pues no era «el hombre», cualquier hombre, sino «este hombre», el que respondía a la Esfinge. Era él, Edipo, el que caminó sobre cua-

tro y sobre dos apoyos y lo haría sobre tres más adelante ; era él quien tenía que provocar la destrucción de la Esfinge, fuera cual fuese su respuesta, pues era el que estaba predestinado a ser elogiado por los ciudadanos de Tebas y propuesto como nuevo rey y marido de la reina viuda, a fin de que el castigo de la diosa Hera se cumpliera.

### *El segundo oráculo de Delfos*

Su tranquilidad respecto al otro oráculo délfico según el cual se casaría con su madre, era otro error, tranquilidad que transmitía a su esposa Yocasta, pues se consideraba hijo de Mérope [o Peribea], reina de Corinto.

Y la paz en la que vivió Tebas durante unos años, no fue por su sabio gobierno de la ciudad, sino porque estaba previsto que así fuera para que sus cuatro hijos alcanzaran la edad necesaria y su destrucción trágica fuera posible. Esa paz era ficticia, porque la sangre de Layo no había sido purificada con el castigo del asesino y las furias infernales no actuaban hasta que llegase el momento previsto.

Los dos vaticinios délficos, realizados en momentos muy distantes, se verificarían al mismo tiempo, descubrimiento del asesino y del matrimonio incestuoso ante el mensajero corintio, con lo cual el dolor trágico sería mucho más intenso.

### *Edipo mendigo : conocimiento humano y anagnórisis*

Desde que descubre la verdad, su homicidio, su incesto y su identidad, después de haber padecido tantos sufrimientos desde su nacimiento, Edipo se arrancó los ojos para no ver más esa realidad sensible en la que había vivido y creído, porque cuanto veía lo interpretaba mal, aunque muy racionalmente ; su coherencia era sólo humana, es decir, imperfecta. Y ya sin ojos, como Edipo-mendigo, se dejará guiar por Antígona a modo de lazarillo que orienta y conduce a un ciego, el tercer apoyo que anunciaba la Esfinge ; Antígona lo llevará hasta el lugar reservado para su muerte. Todo lo que Edipo hizo en la vida mientras sus ojos veían fue un error tras otro. En cambio, humillado por sus trágicos y funestos errores, ciego, se dejó llevar hasta el momento de su muerte por Antígona, la que

estaba dispuesta a cumplir siempre las leyes divinas y eternas antes que las establecidas por los hombres; la que no se guiaba sólo por sus cinco sentidos, sino ante todo por lo que le dictaba el alma, su corazón o sus entrañas. A partir de ese momento Edipo pareció vivir con más coherencia, porque Antígona tenía otra forma de « ver » la realidad y le aconsejaba de manera diferente de como los otros hombres le habían aconsejado. Por eso se afirma en el drama zambrano que Antígona tenía un « saber », un « pensar » singular.

*El saber griego por revelación : inspiración de María Zambrano*

En Grecia son precisamente los que no ven, los ciegos, como los adivinos Tiresias y Calcante, los que llegan a « saber » algo de verdad, saber verdaderamente, pero no porque su percepción sensible o su racionalidad les permita descubrir la verdad y « conocerla », sino porque su piedad con los dioses les facilita acceder al favor divino de « revelarles » (o, en el caso de los poetas, « inspirarles ») la verdad de las cosas y de la vida, de lo pasado, lo presente y lo futuro. Y si no son los adivinos, ciegos, son las sacerdotisas de los templos en estado ajeno de razón, de enajenación mental, en éxtasis o poseídas por la divinidad, hasta el punto de que sus vaticinios (oráculos) requieren que un sacerdote interprete, el « hermeneuta », lo que la sacerdotisa en estado de trance haya podido decir. Unos y otros, adivinos y sacerdotes, carecen de las principales percepciones sensibles del hombre (vista y oído) o de su facultad intelectual más importante, el razonamiento (λόγος). De ahí que la revelación de los adivinos y de los sacerdotes no sea un conocimiento, un acto racional del conocimiento, sino una sabiduría, cuyas afirmaciones no se discuten ni se demuestran, simplemente se expresan : ellos, adivinos y sacerdotes, sólo prestan su voz a los dioses — los verdaderamente sabios — quienes les revelan o les inspiran las verdades.

En cambio, lo propio del hombre es un conocimiento racional, relativo e imperfecto, que se fundamenta, por un lado, en el razonamiento que se expresa con palabras (λόγος, *lógos*: expresión verbal de un razonamiento coherente) a partir de la percepción sensible (αἴσθησις, *aísthesis*: estética, los cinco sentidos) y de la experiencia (ἐμπειρία, *empeiria*) y, por otro, en las pruebas que

demuestran una vez tras otra que lo razonado por el hombre es coherente, pero sin que ello quiera decir que sea absolutamente verdadero ni perfecto.

Por tanto, la « sabiduría » (σοφία, *sophía*) que el hombre puede alcanzar es aquella que le viene concedida por revelación o por inspiración de los dioses ; en cambio, lo que el hombre puede alcanzar por sus propios medios naturales es el « conocimiento » (γνώσις) de origen lingüístico posterior, y cuando puede demostrar su veracidad con pruebas se denomina « conocimiento científico » (ἐπιστήμη, del verbo ἐπίσταμαι : ← ἐπί — στα — μαι : originariamente significa « estar encima de »). Los latinos adaptaron la voz *sapere*, que designa el sentido del gusto : « tener sabor a », « saber a algo », para designar ese tipo de sabiduría divina, propio de los dioses, con derivaciones a partir del participio de presente : *sapiens*, « sabio », *sapientia*, « sabiduría » ; los griegos, por su parte, habían aplicado la voz que usaban para designar el sentido de la vista en su raíz del tema verbal de perfecto : οἶδα, ← del indoeuropeo \**woid-* / \**weid-* / \**wid-*, que da en latín *uideo* (ver). La mayor antigüedad del término οἶδα explica que haya funcionado en la oposición semántica « saber / conocer », como término no marcado y por ello puede usarse con los dos significados, tanto « saber » como « conocer » ; en cambio, γνώσις, γινώσκω (*conocimiento*, *conocer*) son más recientes y por ello funcionan como término marcado en esa oposición, siendo su significado único el « conocimiento » o el « conocer » propio del hombre.

La sabiduría es un tipo de saber distinto al racional, distinto al científicamente humano, distinto del adquirido por la experiencia sensible. Es un saber intuitivo y de revelación : el hombre lo lleva dentro de sí, en el fondo de su alma, en los ínfimos o entrañas, como dice María Zambrano ; o bien, le es revelado por un dios, por Dios. Por eso, este tipo de conocimiento, más que conocer, es un saber, pues sus afirmaciones no se discuten ni se explican, son como son : intuitivas o reveladas. Un saber propio de poetas, propio de adivinos, propio de aquellos que están inspirados por las musas o por la divinidad.

### *El conocimiento humano : saber trágico*

Todos los sufrimientos de Layo, Yocasta, Edipo y sus hijos y de cuantos

tuvieron relación con ellos (Creonte, Hemón, Eurídice...) son consecuencia del castigo de Hera. En Grecia, y especialmente en la Tragedia, la culpa, la impiedad y las consecuencias de la *hýbris* (ὑβρις: « insolencia ») afectan no sólo al culpable, al impío o al insolente, sino a toda su familia. De ahí que mitos como el de Edipo y Antígona o el de Agamenón y Orestes no se puedan limitar para su comprensión a hechos concretos y limitados de un único héroe o personaje. Edipo no se podría comprender sin Antígona, tampoco sin Layo ni Yocasta. Antígona no se podría comprender sin Polinices, Ismene, Etéocles, Edipo y Layo. Del mismo modo, la tragedia de Agamenón no se explica sólo con Clitemnestra, su esposa, y Egisto, amante de ésta; hay que recordar que su tragedia es consecuencia del sacrificio de su hija Ifigenia para que él pudiera combatir en Troya y resultar vencedor; y, además, hay que recordar que ese sacrificio es una consecuencia de la impiedad de su padre Atreo, cuando sacrificó a sus sobrinos y se los sirvió en un banquete a su hermano Tiestes, padre de las criaturas cocinadas. Y Orestes, hijo de Agamenón y de Clitemnestra, no se explica sin los elementos míticos anteriores y la existencia de su hermana Electra.

Todas estas tragedias, todos esos sufrimientos trágicos llevan al hombre a darse cuenta de que su capacidad tiene unos límites, límites que en Sófocles están bien definidos: la muerte y la sabiduría absoluta. El hombre conoce y por su experiencia es capaz de dominar algunas cosas, de transformar otras y de sobrevivir hasta que le llega la muerte que es irremediable. Pero su conocimiento no alcanza el grado de sabiduría y aunque ha aprendido con esfuerzo, con dolor, con sufrimiento trágico, hay muchos aspectos de la realidad que no logra ni logrará conocer; por eso Sófocles propone que aquello que es inescrutable para el hombre, se abstenga éste de presumir que lo sabe, pues en este caso actúa con insolencia (ὑβρις: « insolencia »); lo inescrutable para el hombre puede que sea sólo accesible a los dioses, y el hombre debe aceptar su condición de ignorante de muchas cosas, pues en caso contrario surgirá la tragedia. A aquello que es sólo accesible a los dioses, sólo acudiendo a ellos se podrá saber: bien a través de los adivinos, bien a través de los hermeneutas oraculares.

*El saber trágico y la Razón Poética de María Zambrano*

María Zambrano, después de criticar el racionalismo como única vía de acceso al conocimiento, propone un nuevo método de pensamiento filosófico, la Razón Poética, una especie de *Lógos Poietikós*, (λόγος ποιητικός), razón creadora<sup>6</sup>, en la que intervengan no sólo la razón, sino también el *páthos*, lo pático (πάθος), entendido como toda aquella experiencia que el hombre siente en su interior, sean sentimientos o intuiciones, que se manifiestan en la poesía, en el arte y en la mística. De ahí que María Zambrano vea en Antígona la representante de un tipo de persona que «ve» con ojos distintos al sentido de la vista, y que su manera de ver le aporta una «verdad» (εἰδέναι ἀληθές: «saber verdadero») distinta de la del conocimiento sensible y experimental; la verdad del conocimiento sensible (ἀλήθεια: «verdad no oculta» [verdad que se percibe por los sentidos], verdad no olvidada) es un tipo de verdad que alcanza el hombre con sus sentidos, con su razón y con su experiencia; en cambio, el saber verdadero es un tipo de verdad que no puede ser exclusivamente «racional», sino que es vivido interiormente, sentido en las entrañas, y que su expresión sólo se puede manifestar a través de la poesía, del arte, de la mística o de una expresión metafórica. La filosofía debe aspirar a ofrecer una razón del hombre que incluya sus dos dimensiones: la racional y la pática; sólo de este modo será posible alcanzar un *lógos poético*.

Por eso Antígona prefiere ante todo las leyes divinas, porque están desde siempre y son eternas; en cambio, las leyes humanas surgen del hombre en un momento, para una circunstancia determinada y a la vista de unos fines concretos; luego se modifican y se derogan; por eso las leyes humanas siempre habrán de respetar ante todo las divinas, y si no las respetan, su aplicación desembocará en tragedia, en «castigo de los dioses», como sucede cuando Hera castiga a Layo.

---

<sup>6</sup> ποιέω: «crear», de creación en sentido humano, creación a partir de una materia prima previamente existente, previamente creada; el concepto de «creación de la nada» es un atributo de Dios, del Dios de Israel y del Dios cristiano, pero es incomprensible e inexpresable en el mundo griego.

*Lo esencial de Antígona para María Zambrano*

De las múltiples connotaciones políticas, sociales, culturales, religiosas, históricas y filosóficas que hay implícitas en la figura mítica de Antígona, para entender el uso que María Zambrano hace de ella, conviene sintetizar las esenciales y descartar aquellas otras que siendo esenciales en el mito griego, no han sido consideradas por la escritora española.

— Antígona es hija de un matrimonio que tuvo lugar de manera voluntaria por ambos contrayentes, pero ambos ignoraban la relación biológica que los unía; sólo al cabo de los años y cuando habían engendrado cuatro hijos, se descubriría la trágica circunstancia de que aquellos contrayentes eran ya hijo y madre<sup>7</sup>.

— El incesto no se produce conscientemente, sino como consecuencia de un castigo impuesto a Layo por la diosa Hera, castigo que irremediamente se irá cumpliendo como consecuencia de la expresa voluntad del propio Layo, quien desobedece la advertencia del oráculo de Delfos y decide engendrar un hijo heredero, a pesar del anuncio de que si tenía un hijo, éste lo mataría.

Las tragedias griegas conservadas no exponen la razón por la que Layo no debería tener hijos (Layo rompe las normas de buena hospitalidad que Pélope le había ofrecido; secuestra y seduce a Crisipo; éste, deshonrado, se suicida; Pélope suplica a la diosa Hera venganza) y la justificación de ese oráculo (castigo de Hera por inventar un amor *contra natura* y quebrantar con ello el matrimonio). Sí la exponen mitógrafos como (Ps.)-Apolodoro (*Biblioteca mitográfica*, III.5) e Higino (*Fábulas*, 9, 66, 76), entre otros.

— La decisión posterior de Layo y de Yocasta de matar al hijo recién nacido para evitar que éste lo matase, agravará la culpabilidad de Layo, de la que se hará partícipe su esposa.

— La salvación, traslado y crianza de Edipo en Corinto formaba parte de la venganza de Hera, para que el hijo, Edipo, pudiera crecer y cumplir el destino de

---

<sup>7</sup> Es un error grave la propuesta psicoanalítica de Freud: soñar erótico con la madre. Edipo ni se enamoró nunca de su madre conscientemente ni tampoco lo hizo en sueños. De la que él consideraba su madre huyó.

matar a su padre. Es necesario para ello que Edipo viva sin conocer su propia identidad; y siendo ignorante de ésta, huya de sí mismo.

— Edipo, creyendo ser más inteligente (ὕβρις: « insolencia ») que el oráculo de Apolo, huye de Corinto para no dar muerte al que considera su padre (Pólipo, rey de Corinto) ni contraer nupcias con la que considera su madre (Mérope o Peribea). En el camino de huida se ve obligado a dar muerte a Layo, su verdadero padre, aunque él no lo sepa todavía.

— La prueba de la Esfinge es otra pieza en el castigo de Hera, a fin de que Edipo llegue a Tebas y se case con su madre. Responderá bien al enigma de la Esfinge, y la ciudad, regentada por Creonte transitoriamente, lo premiará con el trono y con la boda con la reina viuda. Es otra parte del castigo.

— Celebradas las bodas, nacidos y criados los cuatro hijos, será el momento de que toda la familia de Layo sea extinguida trágicamente.

En las tragedias griegas no se alude a la muerte de Ismene, pero sí lo dice el poeta Mimnermo (siglo VII a.C.).

— Antígona decide tributar honras fúnebres a Polinices porque el nuevo rey ha decretado que su cadáver quede insepulto por traidor. Conoce el decreto y lo desobedece con todas sus consecuencias.

### *Los argumentos que justifican la actitud de Antígona*

— Las leyes de los dioses ctónicos (subterráneos) exigen dar sepultura a los muertos y derramar libaciones sobre su tumba.

— Las leyes humanas son de rango inferior y en ningún caso pueden atentar contra leyes divinas. Una ciudad, sin embargo, tiene derecho a defenderse de un ataque enemigo, para lo cual es legítimo que tome medidas que sirvan de disuasión a posibles traidores. En este punto surge el conflicto trágico.

— En la familia no queda ningún varón legitimado para llevar a cabo las honras fúnebres; Creonte, el único posible, es el autor de la prohibición; Hemón, su hijo, no está legitimado por tener a su padre por encima en el escalafón; sólo queda el hecho de que una mujer asuma el papel de varón legitimado; Antígona entiende que ha de ser ella y asume ese papel; sin embargo, la jurisdic-

ción griega no lo permitía por ser mujer, menor de edad y soltera. La legislación ateniense, como posiblemente otras legislaciones griegas, preveía que un magistrado público representara a una mujer en casos como el de Antígona, pero nunca una mujer podría hacerlo personalmente.

En efecto, jurídicamente en la sociedad griega Antígona no podía estar legitimada porque era menor de edad, soltera y mujer, por lo que en las tres circunstancias dependía de Creonte, único varón de la familia capaz de ejercer su representación; por otro lado, al tratarse de un acto público (honras públicas), sólo podían realizarlas varones. Recuérdese el caso de Electra, que envía a su hermano Orestes lejos de Micenas, para que alcance la mayoría de edad y pueda, cuando haya alcanzado la edad legal, vengar a su padre Agamenón matando a Clitemnestra y a Egisto. Hasta aquí la dimensión política y social de la acción de Antígona.

Por otro lado, la postura de Antígona es inicialmente religiosa y respetable, pero se extralimita cuando hace de su creencia religiosa una imposición para todos, dimensión política, y se hace intransigente; el ataque de Polinices ha afectado a toda la ciudad destruyéndola y ésta tiene derecho a defenderse; la justicia no está en Antígona sólo, ni en Creonte sólo tampoco. Considerar que la acción de Antígona es justa, está bien; pero considerar que esa acción es la única justa, es osadía y soberbia. Su justicia individual no cabe en la *pólis*, y por eso ha de pagar un precio: la muerte. Cuando camina hacia la tumba, pone en evidencia su duda y la credibilidad de sus dioses (*Ant.* 923-924): « Ἐπεὶ γὰρ δὴ τὴν δυσσέβειαν εὐσεβοῦσ' ἐκτησάμην »: « Aunque he respetado a los dioses, me he ganado un castigo por impiedad ».

### *Los argumentos que justifican la actitud de Creonte*

— La prohibición ha sido publicada por un decreto (*ψῆφος*) del rey (*βασιλεύς*); ello significa que el rey lo ha consultado con su Consejo o que, simplemente, ha aplicado una norma ya existente; de ambos casos hay ejemplos históricos en Grecia, si bien, cuando se prohíbe la sepultura de un traidor

en suelo patrio, sí se permite que sea enterrado en tierra extranjera ; (*Ant.* 157. Lesky 1956 : 114 ; Kitto 1977 : 166 ; Mackay 1962 : 169).

— La ciudad le ha confiado a Creonte el mando total (κράτη; plural, « los poderes ») ante la situación de guerra (*Ant.* 173).

— Hay que estimar a la patria más que a un ser querido ; (*Ant.* 178-179).

— Hay que enseñar a los vivos lo que no se debe hacer, dando un castigo ejemplar a los traidores de la patria.

— Los argumentos de Creonte, políticamente correctos, constituyen unas buenas razones de Estado, dimensión política y social, pero se desautorizan a sí mismos cuando Creonte actúa con desmedida, creyendo que gobierna para sí mismo y que no hay otra alternativa de castigo ; con lo cual se convierte en tirano. Su razón de Estado se extralimita en lo personal. Y desborda el límite cuando menosprecia al adivino Tiresias (ataca a la religión, a los dioses y a sus leyes) e insulta al coro de ancianos (representantes del pueblo). Creonte pasará en esta tragedia de una postura coherente al principio a un personalismo egocéntrico en lo político, religioso y familiar. Pero, al final y ya demasiado tarde, Creonte cederá a los ruegos de los ancianos y de Tiresias, para que atienda las pretensiones de Antígona y de Hemón ; Creonte lo hace porque tiene una conciencia racional y crítica ; Tiresias le ha hecho ver la realidad que no era capaz de ver con los atributos del poder. Revocará el decreto y permitirá la sepultura de Polinices, pero habrán muerto Antígona, Hemón y su madre Eurídice, esposa de Creonte.

### *La prudencia, virtud de la tragedia*

Cuatro momentos clave ofrece la tragedia de Sófocles, *Antígona*, en los que se resalta la prudencia, virtud que se elogia una vez tras otra en las tragedias :

— uno, cuando Ismene dice a su hermana Antígona (v. 49 y 61) : « φρόνησον... ἐννοεῖν χρῆ » (*reflexiona hermana... preciso es reflexionar*).

— dos, cuando Hemón dice a su padre (v. 723) : « καὶ τῶν λεγόντων εὖ καλὸν τὸ μανθάνειν » (*es hermoso aprender de los que hablan bien*).

— tres, cuando Tiresias dice a Creonte (v. 1031-1032) : « τὸ μανθάνειν δ »

ἤδιστον εὖ λέγοντος, εἰ κέρδος φέρει» (*lo más agradable es aprender de quien habla con razón, si además trae provecho*).

— y cuatro, las últimas palabras de la tragedia en boca del corifeo (v. 1347-1348): «πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας πρῶτον ὑπάρχει» (*con mucho, la sensatez es la primera condición de la felicidad*).

### Conclusiones

— El personaje de Antígona, interpretado etimológicamente como «hija en lugar del... varón», adquiere su pleno significado mítico, pues se trata del caso singular en el que una mujer, menor de edad y soltera, se atreve a realizar un papel social y político reservado en la sociedad griega sólo a los varones mayores de edad y jefes de familia. Pero la gravedad de Antígona es mayor cuando a ese atrevimiento se une la desobediencia al varón jefe de familia (Creonte tío-tutor), la rebeldía contra el jefe político (Creonte regente y tirano) y la desobediencia de las normas sociales (reserva exclusiva para los varones de la representación pública y obligatoriedad de la mayoría de edad para ejercerlas). Por otro lado, la consideración de su propio suicidio como un acto de impiedad no corresponde ni a Sófocles ni a los griegos antiguos, dado que el suicidio no implicaba una acción injusta ni en las creencias ni en el pensamiento griego. Sólo con el Cristianismo el suicidio resulta una acción pecaminosa porque la vida nos ha sido dada por Dios, y no podemos disponer de su principio ni de su fin. Ello no obsta para que la muerte de Antígona, sea por el suicidio en Sófocles, sea por el delirio en Zambrano, implique una renuncia expresa a la vida, al matrimonio y a la maternidad.

— El personaje de Antígona encarna con su visión singular de la realidad, un entendimiento sensible, racional e intuitivo, que le ofrece un tipo de saber superior al simple conocimiento propio del hombre. En este tipo de «saber», propio de Antígona, (entendamos por ello un «conocimiento más completo que el ordinario del hombre»), está presente lo racional y lo pático. En esta diferencia consiste el interés de María Zambrano y en ello coincide con el interés que le suscitan otros personajes de la historia (Sócrates, Séneca) y del mito (Edipo, Eurídice, Perséfone, Ariadna, Atenea, etc.): Antígona es el ejemplo adecuado

para expresar metafóricamente su pensamiento filosófico : Antígona significa una conciencia nueva del hombre ante todo cuanto le rodea, su libertad, su responsabilidad, su piedad con los dioses y con los demás hombres. Es esta idea el fundamento de su « Razón Poética ». Dice en su *Delirio...* :

No sabemos cuánto tiempo permaneció Antígona delirando entre las cuatro paredes de su tumba. Tampoco es necesario. El tiempo del delirio no se mide 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. (Zambrano 1948 : 16)

[...] Y entre todas [las jóvenes de la especie <Antígona>] Antígona gime, la enterrada viva. [...] No podemos dejar de oírla, porque la tumba de Antígona es nuestra propia conciencia oscurecida. Antígona está enterrada viva en nosotros, en cada uno de nosotros. (Zambrano 1948 : 18)

[...] DESCONOCIDO SEGUNDO] Sí ; vida y voz tendrá mientras siga la historia [...] Mientras haya hombres hablará sin descanso, como la ves ahora, en el confín de la vida con la muerte. (Zambrano 1967 : 89)

— A Zambrano le sobra de Antígona su suicidio. Por eso en su drama Antígona no se suicida, porque el suicidio no es cristiano ; Antígona perece por delirio al no comprender por qué ha sido condenada por su piedad, por qué ha de morir joven si ha cumplido con las leyes divinas.

— En Zambrano la muerte de Antígona no es un corte desgarrador del hilo de la vida, sino un tránsito indoloro como el de una víctima de sacrificio : muere para dar vida nueva. Antígona, virgen, pura y voluntariamente (recuérdese que ha aceptado el castigo por desobedecer el decreto) transita hacia la muerte generando para el hombre su conciencia : la conciencia de su propio ser, de su libertad, de su individualidad, de su singular e intransferible persona.

— En Zambrano Antígona representa el saber estar en la vida con la razón y la pasión, con una « razón poética » que se inspira en el amor al otro, al prójimo,

única garantía de la convivencia social y política que, en última instancia, se inspira en la condición trascendente y divina de ese amor.

— María Zambrano ha reconfigurado la figura literaria de Antígona al hacer de ella, protagonista heroica en la tragedia de Sófocles (s. V a.C.), una mujer nueva, joven, virgen e inocente, alegoría filosófica de la conciencia humana nueva, trascendente, que aspira a encaminar al hombre hacia un modo nuevo de convivencia social (la « ciudad de los hermanos »), donde los hombres sean algo más que simples individuos o simples ciudadanos ; ella había propuesto en un libro anterior (*Persona y democracia*, San Juan de Puerto Rico, 1958) denominar esa sociedad nueva la « sociedad de las personas », en la que cada uno pueda y deba actuar libre y con conciencia de sí mismo en todo momento, sin la máscara del personaje-masa ni del personaje-poder ; persona que vive en sociedad con la conciencia histórica sobre sí y presente en cada una de sus decisiones, en la idea de que la vida es un proceso o movimiento continuo.

— Mientras la Antígona de Sófocles, condenada por un decreto regio y encerrada viva hasta morir en una cueva-tumba, heroica y trágicamente se suicida al no comprender por qué los dioses la han abandonado cuando su único acto castigado ha sido, precisamente, ser piadosa con ellos, representa un múltiple conjunto de significaciones históricas, políticas, religiosas y culturales que han sido recogidas en los numerosos estudios que se le han dedicado. A ellas hay que añadir las significaciones que hemos aportado en el reciente estudio antes citado<sup>8</sup>, según el cual hemos interpretado que Antígona pudo ser la alegoría de la ciudad de Atenas, porque el objetivo de Sófocles habría sido criticar la política imperialista y totalitaria que Pericles había adoptado desde que en el año 454 a.C. trasladara el tesoro de la Liga Marítima Ático-Délica desde la isla sagrada de Delos a Atenas, y desde que en el año 443 a.C. se hiciera elegir *Demagogós* y *Estrategós Autokrátor* cada año de forma ininterrumpida, presidiera y controlara la citada confederación marítima, anulara a la oposición, deterrara a Tucídides, persiguiera al filósofo Anaxágoras y publicara con carácter

---

<sup>8</sup> « Conciencia y sacrificio en la génesis de una democracia : Atenas y María Zambrano », en el curso de verano *Persona y Democracia*, Universidad de Málaga, sede de Vélez-Málaga, 28 / 07 / 2010 ; en prensa. Una versión de este estudio se recoge en la nota 4.

retroactivo una nueva ley de ciudadanía que exigía ser hijo de padre y de madre atenienses para ser reconocido como ciudadano ateniense, entre otras actuaciones no democráticas; ello explicaría, por un lado, la actuación inocente de Antígona, por otro, el cambio de tratamiento de Sófocles respecto al rey, primero denominado βασιλεύς, luego denominado τύραννος, y finalmente presentando a Creonte, tras atender las palabras del adivino Tiresias, arrepentido de su ciega crueldad. Sófocles en el año 442 a.C. estaría sugiriendo a su amigo Pericles que abandonara su práctica política imperialista y totalitaria, que volviera al cauce democrático que había practicado en sus primeros años de gobierno (461-455 a.C.). La hija de Edipo sería la alegoría de una ciudad, Atenas, que habría sido sorprendida y traicionada en su inocencia y juvenil democracia por quien menos cabría esperar que lo hiciera: por el mismo Pericles.

— En cambio, la Antígona de Zambrano no se suicida, sino que permanece viva como conciencia del hombre, mientras haya historia ella permanecería viva, en el límite de la vida con la muerte, para recordar que el hombre es libre y que quien ejerce el poder ha de actuar con prudencia y moderación, sin extralimitarse en sus funciones y respetando los derechos fundamentales de cada persona.

— María Zambrano ha reconfigurado también el género del que arranca su creación literaria, es decir, la tragedia griega del siglo V a.C. En ésta la heroína Antígona, protagonista de la tragedia, al menos es la que da su nombre para titular la obra, era una joven doncella piadosa con los dioses hasta el extremo de declararse rebelde contra las normas sociales con tal de cumplir religiosamente con su amor fraternal al dar honrosa sepultura a su hermano. En cambio, en Zambrano no es tanto una heroína trágica cuanto una protagonista de un drama, porque no muere, sino que delirando transita hasta ese punto del que no se puede regresar a la vida, pero tampoco se puede afirmar que haya muerto; una especie de « estado de coma » permanente, que no le permite vivir pero tampoco morir. Esta figura femenina no es ya la protagonista de una tragedia griega, pues no muere en cumplimiento de un destino prefijado, sino que su acción dramática consiste en dialogar, en medio de su delirio, con distintas sombras que representan a sus familiares y a ciertos personajes simbólicos como son la Harpía, la nodriza y los desconocidos; diálogo de contenido filosófico, místico, religioso y

social, pero que por su contenido está muy lejos del diálogo que leemos en una tragedia griega. Es más destacable aún señalar que la obra de Zambrano, que preferimos definir como drama filosófico, ha perdido elementos esenciales de la tragedia griega: el coro con su canto y danza, los actores sólo recitan y ya no cantan, y no aparecen la música instrumental acompañada de voces, el diálogo de actores con el coreuta o jefe de coro, las invocaciones de los dioses y de los elementos del cosmos, las referencias de los adivinos, oráculos, mensajeros y destino, etc. Los pocos elementos de la antigua tragedia que aparecen lo hacen como simples referencias retóricas vacías de significación, parecen viejos formulismos que sirven para dar forma al pensamiento de la autora, para expresarlo dramáticamente, pero sin que respondan a una razón argumental. Al final del drama sólo queda el mensaje que interesa a la autora: Antígona, símbolo de la conciencia, conciencia histórica del hombre, permanecerá viva, mientras haya hombres, mientras haya historia.

### *Apéndice: Los escritos de María Zambrano sobre Antígona*

— María Zambrano dedicó cuatro textos a la heroína de Tebas<sup>9</sup>.

— Además, dedicó a Antígona otras referencias incluidas en distintos libros<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> a) « Delirio de Antígona » (1948), redactado en París en 1947, tras el fallecimiento de su madre. *Orígenes* 18, 1948, 14-21 (La Habana), (= facsímil, Madrid 1992, vol. III, p. 282-289). b) Un drama, *La tumba de Antígona* (Méjico 1967. Siglo XXI), que es en realidad un « relato dialogado en prosa », según lo define la profesora Bundgaard (2000: 298). En este drama, a diferencia de las tragedias de Sófocles dedicadas al ciclo tebano (*Antígona*, *Edipo Rey*, *Edipo en Colono*) o de Esquilo (*Los siete contra Tebas*), no participan ni el adivino Tiresias, ni mensajeros, ni criados ni pastores ni soldados; en su lugar, Zambrano ha introducido cuatro personajes nuevos: una Harpía, símbolo de una razón retorcida y malévol; la nodriza, Ana, que todo lo sabe por intuición mas no encuentra palabras para expresarlo (tal vez Zambrano lo imita de Anouilh); y dos Desconocidos, del primero de los cuales – dice Ana Bundgard (2000: p. 294-295) – encarnaría al poeta-filósofo (es decir, a la propia autora), pues recoge y propaga los gemidos de los que sufren en silencio « en los pozos de la muerte ». El Desconocido segundo podría simbolizar la muerte. c) El « Prólogo » al drama anterior, en el que explica el sentido simbólico y filosófico de su heroína. d) « La hermana », 1952; en *Delirio y destino* (ed. 1989, p. 249-251).

<sup>10</sup> *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*

— Igualmente abundan otras referencias indirectas a Antígona en numerosos escritos como en *Los intelectuales en el drama de España*, *Un descenso a los infiernos*, etc.

— Hay también otros textos en la Fundación « María Zambrano » que hablan de Antígona. Hasta el momento no hemos podido confirmar si han sido o no publicados en alguna ocasión anterior<sup>11</sup>.

---

*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, p. 713-714.

<sup>11</sup> M-268 (« Antígona, la vocación de la mujer »); M-404 (« Antígona »); M-440 (« Antígona. El sacrificio a la luz engendra el ser ») y M-517 (« Antígona o el fin de la Guerra Civil »).

## BIBLIOGRAFIA

*Obras*

- BOWRA C. M. [1944]: *Sophoclean Tragedy*, Oxford, (1965, 2ª).
- JOUANNA J. (2007): *Sophocle*, Paris, Ed. Fayard.
- LIASSO DE LA VEGA J. S. (2003): *Sófocles*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- SOFACLIS (1967): *Fabulae*, Oxford, Ed. A. C. Pearson.

*Estudios*

- ALLAIGRE-DUNY A. (2004): « L'Antigone de María Zambrano: de la réflexion philosophique à la création poétique », in *Femme et écriture dans la Peninsule Ibérique*, vol. II, eds. M.G. Besse y N. Mekouar-Hertzberg, Paris, L'Harmattan, p. 137-152.
- ARMIÑO M. (1991): « La tumba de Antígona », *El Sol* 8-II, p. 24.
- BALCELLS DOMENECH J. M. [2003, en prensa]: « La Antígona de María Zambrano », in *Las raíces de la Cultura Española: María Zambrano*, éd. Juana Sanchez-Gey Venegas, Sevilla, Edic. F. Rielo.
- BRECHT B. (1958): *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinsche Übertragung für die Bühne bearbeitet*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag.
- BUNGAARD A. (2000): « Antígona: figura alegórica del exilio », in *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid, Trotta, p. 293-306.
- BUTTARELLI A. (1999): « Il gesto politico di Antigone », in *La Guerre che ho visto*, eds. Luisa MURARO (et alii), Milano, Librerie delle donne.
- CABANILLES A. (2007): « Las criadas de Penélope. Escribir la violencia », *Estravío. Revista electrónica de literatura comparada* 2, Valencia, Universidad de Valencia.
- CARCHIDI L. (2006): « La Tumba de Antígona. María Zambrano e la figura del conflitto e della grazia », in *Scrittura e conflitto: Actas del XXI Congreso Associazione. Ispanisti Italiani*, eds. A. CANCELLIER y otros, Atania-Ragusa. vol. I, p. 67-78.

- CASTILLO J. (1983): « La Antígona de María Zambrano », *Litoral* 121-123, p. 9-15.
- CEREZO p. (1991): « De la historia trágica a la historia ética », *Philosophica Malacitana* IV, p. 71-90.
- CERRI C. (1979): *Legislazione orale e tragedie greca. Studi sull Antigone*, Napoli, Liguori Editore.
- DIAZ TEJERA A. (1982): *La Antígona de Sófocles. Su mensaje humanista (Discurso leído en la solemne apertura del curso académico 1982-1983)*, Sevilla, S. p. Universidad de Sevilla.
- DORANG M. (1995): « Die Entstehung der razón poética » in *Werk von María Zambrano*, Frankfurt am Main.
- DURANTE L. M. T. (1999): *Elementi simbolici ed essenziali del pensiero di Maria Zambrano ne La tumba de Antígona [Relatore, Federico Pastore; correlatrice, Paola L. Gorla]*, Università degli Studi di Genova, Genova, Facoltà de Scienza della Formazione, Corso di Laurea in Pedagogia, [Tesi di Laurea].
- FUENTES C. (1991): « La hermana de Antígona », *Diario* 16. 7 II, p. 23.
- GARCIA FUENTES M. C. (2006): « La saga de los Labdácidas y la de los Pelópidas en la tragedia senecana », *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* XXVI, p. 55-75.
- 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.
- GIL FERNANDEZ L. [1962 in Anuario de Letras II, p. 157-190]: « Antígona o la <areté> política. Dos enfoques : Sófocles y Anouilh », in *Transmisión mítica*, Barcelona, Planeta, 1975.
- GIL FERNANDEZ L. (2009): *Sobre la democracia ateniense*, Madrid, ed. Dykinson.
- HURTADO J. (2000): « La tragedia del ser » en *María Zambrano 1904-1991*, Diputación Provincial de Málaga, p. 32-36.
- IGLESIAS SERNA. (2004): « Algunos lugares de la poesía. La palabra pensante de María Zambrano », in *María Zambrano. La visión más transparente*, eds. J. M. Beneyto y J. A. González Fuentes, Madrid, Trotta, p. 191-205.

- INVERSI M. (1999): *Antigone e il sapere femminile dell' anima : percorsi intorno a María Zambrano*, Roma, Ed. Lavoro.
- JIMENEZ MILLAN A. (2000): « Antígona, el sueño del umbral » in *María Zambrano 1904-1991*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, p. 20-23.
- KITTO H. D. F. (1971): *Form and Meaning in Drama*, London, Methuen & Co.
- LIASSO DE LA VEGA J. S. (1968): « La Antígona de Sófocles, por Bertold Brecht », *Cuadernos Hispanoamericanos* 228, p. 549-602.
- LIASSO DE LA VEGA J. S. (1971): « De Sófocles a Brecht », Barcelona, Editorial Planeta, p. 311-379.
- LESKY A. (1956): *Die griechische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- LOPEZ CASTRO A. (2001): « María Zambrano y su visión del exilio », in *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939). Sesenta años después IV*, eds. J. M. Barcells y José Antonio Pérez Bowie, Aquilafuente 16, Universidades de Salamanca y de León, p. 119-126.
- LLOYD-JONES H. (1959): « The end of the Seven against Thebes », *Classical Quarterly* XVII, p. 81-115.
- MACKAY L. A. (1962): « Antigone, Coriolanus and Hegel », *American Philological Association* 93, p. 166-174.
- MARTINEZ HERNANDEZ M. (2010): « Un libro esencial sobre Sófocles », *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 20, p. 295-301.
- MESA TORE J. A. (2000): « Antígona, el camino hacia la luz », in *María Zambrano 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*, Jesús Moreno Sanz (coord.), Málaga, Amigos de la Residencia de Estudiantes, Diputación Provincial de Málaga, p. 26-29.
- METTE H. J. (1956): « Die Antigone des Sophokles », *Hermes* 84, p. 398-422.
- MOREY FARRE M. (1998): « Sobre Antígona y algunas otras figuras femeninas », in *María Zambrano: la razón poética o la filosofía*, coord. Teresa Rocha Barco, Madrid, Tecnos, p. 150-158.
- ORTEGA MUÑOZ J. F. (1991): « Antígona, arquetipo de la naturaleza humana », *Cor Unum* 213, vol. 46, p. 37-46.
- ORTEGA MUÑOZ J. F. (2000): « El paradigma existencial de Antígona », in *María*

- Zambrano 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*, Jesús Moreno Sanz (coord.), Málaga, Amigos de la Residencia de Estudiantes, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, p. 4-12.
- PEINADO ELLIOT C. (2005): « Cercada por las tentaciones. El descenso de Antígona a las sombras », in *Actas del II C. I. del centenario del nacimiento de María Zambrano*, Vélez-Málaga, p. 329-344.
- PETERSMANN H. (1978): « Mythos und Gestaltung in Sophokles Antigone », *Wiener Studien* XII, p. 67-96.
- PICKLESIMER M. L. (1998): « Antígona : de Sófocles a María Zambrano », *Florentia Iliberritana* 9, p. 347-76.
- PINO CAMPOS L. M. (2003): « Los misterios de Eleusis en la obra de María Zambrano : un pensamiento nuevo a partir del antiguo Hierós Lógos », *Revista de Filología*, ULL 21, p. 267-293.
- PINO CAMPOS L. M. (2003b): « Saber y conocer en las tragedias de Sófocles. I : formas simples », *Fortunatae* 14, Univ. de La Laguna (Santa Cruz de Tenerife), p. 149-186.
- PINO CAMPOS L. M. (2004a): « Edipo-Rey y Edipo-Mendigo : Un héroe trágico en la filosofía de María Zambrano », *Rev. Fac. Filosofía* 14, Univ. de La Laguna (Santa Cruz de Tenerife), p. 89-118.
- PINO CAMPOS L. M. (2004b): « La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano. Apuntes en torno a la historia sacrificial. (II) : El sueño creador », *Postdata, Revista de Artes, Letras y Pensamiento*, 26, Murcia, Museo Ramón Gaya, p. 119-134.
- PINO CAMPOS, L. M. (2004c): « Saber y conocer en las tragedias de Sófocles. II : formas compuestas », *Fortunatae* 15, Univ. de La Laguna (Santa Cruz de Tenerife), p. 143-155.
- PINO CAMPOS L. M. (2005a): « La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano. Apuntes en torno a la historia sacrificial. (I). *Delirio de Antígona y Delirio y destino* », 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 L. M. (2005b): « La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano. Apuntes en torno a la historia sacrificial. (III) : *El Prólogo a La*

*Tumba de Antígona* », *Revista de Filología* 23, Univ. de La Laguna (Santa Cruz de Tenerife), p. 247-264.

PINO CAMPOS L. M. (2007a): « Una Antígona inmortal: Recreación zambrana del personaje de Sófocles », in *Sófocles Hoy. Veinticinco siglos de Tragedia*, eds. J. Pelaez y L. Roig Lanzillota, Universidad de Córdoba, p. 207-220.

PINO CAMPOS L. M. (2007b): « Antígona ¿ rebeldía o sacrificio ? (IV) », in *Interculturalidad, insularidad, globalización*, éd. Félix Rios, Santa Cruz de Tenerife, S. p. Universidad de La Laguna, vol. II, p. 549-568.

PINO CAMPOS L. M. (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 L. M. (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*, eds. Aurelio Perez Jimenez y otros, *Charta Antiqua*, Málaga, p. 453-462.

PINO CAMPOS L. M. (2007e): « La trascendencia de Sófocles en la filosofía de María Zambrano », in *Actas del Congreso Canariense sobre el teatro de Sófocles*, éd. Luis Miguel Pino Campos y otros, Madrid, Ediciones Clásicas, p. 141-180.

PINO CAMPOS L. M. (2010): « ANTÍGONA y sus circunstancias », *Fortunatae* 21, p. 163-188.

PINO CAMPOS L. M. (en prensa): « Conciencia y sacrificio en la génesis de una democracia: Atenas y María Zambrano », Vélez-Málaga, Curso de Verano de la Universidad de Málaga, julio de 2010.

POUMIER-TAQUECHEL M. (1994): « Antígona y María Zambrano », in *Segundo Congreso Internacional María Zambrano*, Vélez-Málaga, p. 621-638.

PREZZO R. (1999): « Imágenes del subsuelo: las figuras femeninas en la Antígona de Zambrano », *Aurora* 1, Barcelona, p. 104-112.

PRIETO S. (1999): « El ethos de Eloísa y las figuras trágicas de Electra y Antígona en María Zambrano a propósito de una distinción lucreciana », in *Actas del XIII Simposi de Secció Catalana de SEEC, Tortosa*, p. 265-269.

- RODRIGUEZ ADRADOS F. (1964): « Religión y política en la Antígona », *Revista de la Universidad de Madrid* 13, p. 493-523.
- ROMERO ESTEO M. (2000): « El mito de Antígona desde el remoto trasfondo mediterráneo », in *María Zambrano 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*, Jesús Moreno Sanz (coord.), Málaga, Amigos de la Residencia de Estudiantes, Diputación Provincial de Málaga, p. 14-18.
- RUIPEREZ M. S. (2006): *El mito de Edipo. Lingüística, psicoanálisis y folklore*, Madrid, Alianza Editorial.
- SANCHIS J. (1994): « Desde la tumba de Antígona », *Asparkia* 3, p. 75-90.
- SANTIAGO BOLAÑOS M. F. (2004): « El misterio del arte en La Tumba de Antígona de María Zambrano: la sombra de la madre », *República de las Letras* 84-85, p. 123-131.
- SANTIAGO BOLAÑOS M. F. (2004): « 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 M. F. (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 M. F. (2005b): « Recursos del lenguaje en el pensar zambraniano: a propósito de *La Tumba de Antígona* », in *Pensamiento y palabra. En recuerdo de María Zambrano*, eds. J. L. Mora García y J. M. Moreno, Valladolid, Junta de Castilla y León, p. 225-238.
- TRUEBA V. (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.
- VERDU DE GREGORIO J. (1998): « Antígona y el germen de la palabra: la trascendencia del morir », in *Regeneracionismo y Generación del 98. Los universos de una crisis*, Madrid, Endymion, p. 289-323.



# L'IMPACT DU GENRE. *LA TUMBA DE ANTÍGONA* DE MARÍA ZAMBRANO, (R)ÉCRITURE MODERNE DE SOPHOCLE

Nadège Coutaz

Cette étude se propose d'examiner l'utilisation de la figure d'Antigone dans *La tumba de Antígona* (*La tombe d'Antigone*), texte de la philosophe espagnole María Zambrano, publié en 1967. Cette analyse mettra en lumière les changements opérés par cette (r)écriture moderne face à son intertexte antique, la célèbre tragédie de Sophocle, *Antigonè*, représentée en 441 avant J.-C. à Athènes. Il s'agira de montrer comment ce texte, que Zambrano rédige lors de son exil hors de l'Espagne franquiste, instaure une nouvelle dynamique de sens par le biais d'une interprétation personnelle de la pièce antique et d'une réflexion sur le genre. Dans cette entreprise de (r)écriture, nous verrons que le prologue atypique de *La tumba de Antígona* occupe une place primordiale.

## *La comparaison différentielle*

Cette recherche repose sur la conviction selon laquelle les mythes ne sont pas signifiants en soi. En effet, chaque texte se référant à ces récits gréco-romains les réactualise *de facto*, puisqu'il inscrit un personnage et son histoire dans une nouvelle situation énonciative. Leurs effets de sens, en constante réélabo-ration, dépendent donc à la fois de leur contexte de production et de leur mise en texte. Je m'inscris en ce sens dans le sillage des travaux menés par Ute Heidmann sur les (r)écritures de mythes<sup>1</sup>. L'épistémologie d'Ute Heidmann s'ancre dans une réflexion sur la particularité et la pertinence du regard comparatiste dans ce domaine de recherche complexe : « L'étude des mythes grecs engage aujourd'hui de nombreuses disciplines et il importe de se demander quelle dimen-

---

<sup>1</sup> Je renvoie aux différentes études d'Ute Heidmann citées dans ma bibliographie. Dans ces dernières, la comparatiste propose d'utiliser le terme de *(r)écriture* pour signaler la dynamique de ces textes qui, déjà dans l'Antiquité, « 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 his-toires" (*ta archaia*) » (Heidmann 2008 : 143).

sion de ce phénomène complexe requiert plus spécifiquement les compétences des comparatistes » (Heidmann 2008 : 143). Dans cette optique, le regard comparatiste doit s'attacher à ce qui « a trait à l'écriture et aux poétiques des textes anciens et modernes qui recourent aux mythes grecs »<sup>2</sup>. Pour ces spécialistes des langues et des textes littéraires, « l'objet de l'étude comparative 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)<sup>3</sup>. Cette attention donnée aux textes et à la variation comme principe moteur de la (r)écriture a nécessité le développement d'une nouvelle méthode : la *comparaison différentielle*. Mise au point par Ute Heidmann celle-ci a pour objet « l'examen de la singularité et de la spécificité des façons plurielles (culturellement, historiquement et linguistiquement diversifiées) de (r)écrire les mythes » (Heidmann 2008 : 145). Il ne s'agit donc plus de pratiquer une analyse par motifs qui évaluerait les textes à la lumière d'un hypothétique mythe originaire, mais au contraire d'examiner la poétique propre à chaque (r)écriture, ainsi que sa mise en texte. À la lumière de ces considérations méthodologiques, l'enjeu principal de mon analyse sera de montrer l'impact du choix générique de *La tumba de Antígona* qui irradie à tous les niveaux du texte et demeure un facteur essentiel de la production d'un sens nouveau pour la figure d'Antigone<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Plus précisément, ce qu'Ute Heidmann appelle « la mise en langue et en texte des mythes » (Heidmann 2008 : 145). Quant aux dimensions extra-discursives et extra-textuelles du récit mythique, le comparatiste est invité à appuyer sa propre recherche sur celles des spécialistes. Les travaux des archéologues, philologues de l'Antiquité, anthropologues ou historiens des religions seront dans ce domaine des outils précieux. Cette conception de partage des informations et des compétences dans la pratique de l'interdisciplinarité, rejoint celle explicitée dans ce volume dans l'étude de Myriam Watthee-Delmotte.

<sup>3</sup> Celle-ci évoluant, précise encore la comparatiste, « à côté des formes de leurs représentations orales, rituelles, cultuelles, iconiques et autres » (Heidmann 2008 : 1).

<sup>4</sup> Bien que mon analyse se focalise ici sur le texte de Zambrano, ma démarche s'inscrit plus largement dans le travail de comparaison différentielle que je mène pour ma thèse. Les observations faites dans cette étude sur *La tumba de Antígona* doivent donc se comprendre à la lumière des recherches que je mène depuis 2008 sur diverses (r)écritures d'Antigone, notamment le roman d'Henry Bauchau.

*Antigone et le contexte hispanophone*

Partageant le constat selon lequel, « des textes appartenant à des langues et des cultures différentes et énoncés dans des contextes socio-historiques distincts diffèrent forcément dans leurs *façons* d'évoquer [un] personnage [...] » (Heidmann 2008 : 145), je voudrais brièvement rappeler le contexte littéraire et historique hispanophone<sup>5</sup>. Étudiant la postérité littéraire de cette figure, George Steiner avait noté un renforcement de sa présence sur la scène européenne au moment de l'avènement des totalitarismes : « Les années 1943-44 [...] connurent de véritables *épidémies d'Antigone* » (2000 : 120). Les récentes recherches menées sur la sphère hispanique<sup>6</sup> permettent désormais de confirmer que l'Espagne est en effet concernée par ce phénomène : « Le personnage grec le plus utilisé au XX<sup>e</sup> siècle dans le théâtre espagnol est sans aucun doute Antigone » (Ragué Arias 1992 : 140)<sup>7</sup>. Cette tendance semble se renforcer lors de la période franquiste<sup>8</sup>. L'étude de ce corpus atteste de la diversité des utilisations du person-

<sup>5</sup> Le lecteur excusera le caractère schématique de ce parcours qui n'a pour ambition que de donner une vue d'ensemble dans une sphère culturelle et une époque données. La brièveté de ce dernier ne nous permet pas de rendre compte de la singularité de chaque œuvre.

<sup>6</sup> Si l'essai de George Steiner, *Les Antigones*, reste une référence dans l'étude des réécritures d'Antigone, il est vrai qu'il n'accorde que peu d'intérêt à la sphère hispanophone. Certaines recherches plus récentes complètent donc avantageusement cet ouvrage. C'est le cas du collectif dirigé par Rose Duroux et Stéphanie Urdician, *Les Antigones contemporaines*, qui met un point d'honneur à rendre compte de certaines réécritures importantes – notamment féminines ou hispaniques laissées de côtés par la critique. On peut encore citer le livre de Rómulo E. Pianacci, *Antígona una tragedia latinoamericana* qui enrichit l'analyse par des réécritures contemporaines inédites. Signalons enfin l'ouvrage de María José Ragué Arias, *Lo que fue Troya – Los mitos griegos en el Teatro Español actual* et l'étude de Verónica Azcue, *Antígona en el teatro contemporáneo*.

<sup>7</sup> Sauf mention contraire, les citations des critiques espagnoles présentes dans ce texte sont traduites par moi.

<sup>8</sup> Je renvoie ici au travail de Rómulo E. Pianacci qui énumère en effet les (r)écritures qui s'inscrivent dans ce contexte totalitaire : *Antígona* de Salvador Espriu (1939), *Antígona* de José María Pemán (1946), *La tragedia 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). À cette liste, Verónica Azcue ajoute encore la pièce de José Martín Elizondo, *Antígona entre muros* (1967). Zambrano demeure influencée par cette production espagnole, alors même qu'elle est en exil. On peut en outre émettre l'hypothèse d'une seconde influence, celle des ouvrages publiés dans les pays dans lesquels María Zambrano a séjourné lors de son exil, l'Amérique latine notamment, où foisonneront les (r)écritures d'Antigone. Il s'agit là d'hypothèses que je m'attache à étayer dans ma thèse.

nage, qu'on trouve à la fois dans des (r)écritures d'obédiences républicaines et phalangistes, écrites dans les divers idiomes du pays. Les écrivains espagnols de l'époque trouvent non seulement dans le mythe d'Antigone une figure de la résistance, mais aussi le miroir d'un conflit civil fratricide : « c'est au cœur d'une Histoire identifiable que nous plongeant les Antigones ibériques » (Duroux et Urdicán 2010 : 22). María Zambrano y fait d'ailleurs elle-même explicitement allusion dans le Prologue de *La tumba de Antígona* :

*La guerra civil con la paradigmática muerte de los dos hermanos, a manos uno de otro, tras de haber recibido la maldición del padre. Símbolo quizá un tanto ingenuo de toda guerra civil, mas valedero. (Zambrano 1967b : 4)<sup>9</sup>*

La guerre civile et la mort paradigmatique des deux frères, chacun mort de la main de l'autre après avoir reçu la malédiction du père. Symbole peut-être un peu ingénu, mais valable, de la guerre civile.

La philosophe place ainsi à son tour son héroïne « dans le labyrinthe de la guerre civile et de la tyrannie subséquente, c'est-à-dire dans le double labyrinthe de la famille et de l'histoire » (*en el laberinto de la guerra civil y de la tiranía subsiguiente, es decir : en el doble laberinto de la familia y de la historia* (Zambrano 1967b : 7)). *La tumba de Antígona* s'éloigne toutefois du théâtre, très majoritairement utilisé par les textes contemporains. La spécificité de cette œuvre réside au contraire dans sa recherche d'un nouveau genre discursif et poétique. Cette modulation des genres et formes est une donnée essentielle des (r)écritures des mythes, comme Claude Calame le faisait déjà remarquer pour l'Antiquité :

Les mythes ne sont pas de simples intrigues. En Grèce, comme ailleurs, ces récits traditionnels 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 — poème épique, célébration rituelle d'un athlète, tra-

---

<sup>9</sup> Sauf mention contraire, toutes les traductions françaises de l'édition de 1967 de *La tumba* sont extraites du recueil *Sentiers* de Nelly Lhermillier (Lhermillier 1992).

gédie, historiographie naissante, poésie hellénistique — et faire apparaître ainsi les fonctions successives des mythes, chaque fois réinventés et réorientés dans leur logique et leurs valeurs. (Calame 2000 : 4<sup>e</sup> de couverture)

Dans le contexte moderne, cette constatation demeure valide ; l'inscription dans de nouveaux genres reste un des processus les plus féconds de la réinvention des mythes et fait partie intégrante du renouvellement du projet discursif mis en place par chaque (r)écriture.

### *Un projet générique complexe*

L'intérêt que porte María Zambrano à Antigone est manifeste, tant le recours à cette figure est fréquent dans ses œuvres<sup>10</sup>. Cette étude porte sur l'une de ces occurrences, *La tumba de Antígona*, publié en novembre 1967 à Mexico, alors que son auteure était en exil en France. Il s'agit en effet de la première édition du texte, tel que nous continuons de le lire aujourd'hui, œuvre bipartite composée d'un prologue philosophique et d'une fiction<sup>11</sup>. Cette édition mexicaine a toutefois été précédée de quelques mois par une version publiée à Madrid dans la *Revista de Occidente*<sup>12</sup>. Version « tronquée » du texte qui paraîtra en novembre au Mexique, cette dernière se composait uniquement du 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 »<sup>13</sup> de *La tumba de Antígona*.

<sup>10</sup> Voir à ce sujet l'étude de Luis Miguel Pino Campos dans ce même volume.

<sup>11</sup> S'y ajoutent des péritextes ultérieurs sur lesquels je reviendrai dans la suite de mon analyse.

<sup>12</sup> Célèbre revue scientifique et philosophique espagnole, fondée par José Ortega y Gasset.

<sup>13</sup> J'emprunte cette notion à Heidmann et Adam : « Les textes ne sont pas des objets naturels, mais des constructions modifiées au gré des procédures médiatrices qui vont de la réécriture par les auteurs eux-mêmes [...] jusqu'aux variations éditoriales ultérieures et aux traductions » (Heidmann et Adam, 2010 : 27). L'essai de la *Revista de Occidente* forme d'ailleurs une autre textualisation de la version publiée quelques mois plus tard. Toutefois, je me restreindrai dans cette étude à comparer le texte de 1948 à celui de novembre 1967, puisque c'est l'aspect mixte de ce discours philosophico-fictionnel qui m'intéresse ici.

## De Delirio à La tumba de Antígona

La version de novembre 1967 de *La tumba* a été l'objet d'un travail de ré-énonciation notamment générique qui l'éloigne des textualisations antérieures. Une brève comparaison<sup>14</sup> entre cette version de *La tumba* et *Delirio* révèle tout d'abord un allongement très sensible : d'une dizaine de pages l'ouvrage passe à une centaine. Le type de publication l'explique en grande partie, *Delirio* étant un article destiné à une revue littéraire, *La tumba* se présentant sous la forme d'une monographie. Dans *Delirio*, le monologue d'Antigone était précédé d'un préambule que la parution de 1967 prolongera et nommera désormais « Prólogo ». Un changement énonciatif et fictionnel important sépare en outre ces deux œuvres : l'Antigone de *Delirio* demeurerait en effet résolument seule, « enfermée avec [elle]-même » (*encerrada conmigo misma*) (Zambrano 1948 : 89). Dans sa chambre mortuaire, son vibrant appel aux « mâles » (*varones*)<sup>15</sup> de sa famille restait 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 estais? ¿Por qué no venis 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? (Zambrano 1948 : 21)*

Homme, mâle, frère-fiancé inconnu, pourquoi n'es-tu pas apparu ? Père... seul homme que je connus ! 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 jusqu'à moi ? Et que tu m'as appelée à travers le cadavre de mon frère ? Père, frère, où êtes-vous ?

<sup>14</sup> Il s'agit là d'une première amorce de réflexion qui sera poursuivie dans mes recherches de thèse.

<sup>15</sup> Sur cette thématique du genre (*gender*), voir l'étude de Luis Miguel Pino Campos dans le présent ouvrage.

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, pauvre colombe perdue. Que faites-vous ?<sup>16</sup>

Dans *La tumba*, le monologue devient au contraire dialogue (même si demeurent des soliloques). La fiction s'enrichit d'une dizaine de « scènes », dans lesquelles Antigone reçoit la visite de ses proches (Ismène, Œdipe, sa nourrice Ana, Jocaste, Polynice, Étéocle, Hémon et Créon) et de personnages plus mystérieux, ajouts par rapport à la tragédie sophocléenne (la Harpie, les deux Inconnus). Les différents états de conscience de ces interlocuteurs — personnages ombres (*sombras*), figures réelles ou rêvées (*sueños*) — participent à densifier la mise en récit et son niveau d'intellection. L'adjonction d'éléments péritextuels dans les éditions postérieures de *La tumba* renforcera encore cet effet. Tous ces changements énonciatifs et textuels ne restent pas sans conséquences sur le genre de ces récits. S'il était aisé de rapprocher *Delirio* de l'essai, le travail de (re)configuration opéré dans *La tumba* se traduit au contraire par une hétérogénéité discursive qui rend difficile son insertion dans une seule catégorie, rendant caduque la taxinomie générique traditionnelle. C'est pourquoi je partage les conclusions d'Ute Heidmann et Jean-Michel Adam et je lui préfère le concept de *généricité* qu'ils ont développé à la suite des travaux de Jean-Marie Schaeffer. Notion dynamique, la *généricité* permet, contrairement au genre, « la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes ». Dans cette optique, « un texte n'appartient pas, en soi, à un genre, mais est mis, à la production comme à la réception-interprétation, en relation avec un ou plusieurs genres » (Adam et Heidmann 2004 : 62).

### *Généricité lectoriale*

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

---

<sup>16</sup> Dans le cas de *Delirio de Antígona*, dont il n'existe pas de version française, il s'agit de ma traduction de travail.

consiste à étudier la réception de ce texte, sa *généricité lectoriale*<sup>17</sup>, puisque que « 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 publica María Zambrano » (*única obra dramática que publicó María Zambrano*) (Ortega Muñoz 2007 : 7)<sup>18</sup>. Or, si cet ouvrage possède une potentialité dramatique réelle (ce que confirment les mises en scène dont elle a récemment fait l'objet en Espagne), cette appellation exige toutefois quelques précisions, ne résolvant pas à elle seule cette orientation générique complexe. *La tumba* allie en effet de façon surprenante une réflexion de type analytique et philosophique sous la forme d'un long prologue et une création littéraire, (r)écriture très libre de l'*Antigone* sophocléenne. Or la dénomination critique, « œuvre dramatique », repose 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<sup>19</sup>.

### *Le statut d'un prologue insolite*

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) interrogent son statut de *simple* prologue, surtout si l'on considère la fonction introductive qu'on attribue traditionnellement à cette partie du discours. À première vue, il semblerait d'ailleurs possible de lire celui-ci

---

<sup>17</sup> Sur cette première distinction entre *généricité auctoriale* et *lectoriale* voir également *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Schaeffer 1989 : 147-185 et *Lector in fabula*, Eco 1985.

<sup>18</sup> 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). Dans le présent ouvrage, Luis Miguel Pino Campos parle de « drama filosófico » (*drame philosophique*) et complète cette première définition par celle donnée par Bundgaard « récit dialogué en prose » (p. 149-150).

<sup>19</sup> C'est notamment le cas de *La tumba de Antígona, versión 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.

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)<sup>20</sup>. La plupart des études critiques choisissent d'ailleurs de distinguer cette première partie du reste de l'œuvre en la qualifiant d'*essai*<sup>21</sup>. Il semble toutefois que l'édition mexicaine bipartite appelle au contraire à *penser ensemble* ses composantes et à réfléchir à une généricité qui parvient à les faire dialoguer<sup>22</sup>.

Après son 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. Plutôt qu'une inscription dans un genre précis, sont relevés l'hybridité, l'aspect composite et innovateur de la composition et du ton. 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, j'emprunterai trois exemples à la critique ; on trouve les deux premiers sous la plume de M<sup>a</sup> Fernanda Santiago Bolaños :

*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. (Santiago Bolaños 2005 : 227)*

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, l'incarnation de sa biographie.

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

<sup>20</sup> C'est d'ailleurs, je le rappelle, sous ce format « autonome » que l'auteure choisit de faire paraître dans *Orígenes* ce qui deviendra le « Prologue » de l'édition mexicaine de *La tumba*.

<sup>21</sup> Voir par exemple Santiago Bolaños 2005 : 227.

<sup>22</sup> C'est un des enjeux de ma recherche de thèse que de montrer comment ces deux parties se répondent et forment un tout cohérent qui pourra notamment être saisi par le concept de généricité.

poème en prose avec des images qui “se voient”, qui se “représentent”, [grâce auxquelles Zambrano] est en train de créer les conditions d’un temple » (2010 : 77). Examinons enfin un exemple issu de la sphère francophone :

En effet, *La tombe d’Antigone* s’ouvre sur un long prologue en forme d’essai, puis 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 (sa famille, sa nourrice, la Harpie...). Le texte est donc constitué de plusieurs monologues / délires et de dialogues [...]. (Fiorini 2010 : 334-335)

Toutes ces observations s’avèrent pertinentes<sup>23</sup>. *La tumba* relevant à la fois et successivement de toutes les dimensions génériques et discursives relevées, elle exige en effet toute la souplesse conceptuelle permise par la notion de généricité. Il s’agit donc avant tout d’une œuvre qui *mêle* les types de discours et les dispositifs génériques : elle emprunte au genre théâtral un cadre d’énonciation scénique. Les monologues et les dialogues se succèdent en effet sous la forme de tableaux, rappelant une alternance théâtrale, rythmée par l’entrée et la sortie des personnages. La perspective focale adoptée (tant d’un point de vue spatial qu’énonciatif) reste celle d’un plan fixe, puisque le lecteur-spectateur n’a accès qu’à l’espace fictif narratif occupé par l’héroïne. 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<sup>e</sup> siècle où les (r)écritures sont avant tout théâtrales. L’autorité de la tragédie sophocléenne s’ajouterait ainsi 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.

Toutefois, d’autres éléments éloignent au contraire *La tumba* du modèle

---

<sup>23</sup> 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 des 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 me semble probant de réfléchir à une généricité qui, au vue de son importance, intégrerait le prologue dans sa réflexion.

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*. Néanmoins, l'effet de mise en scène présent dans la partie fictionnel démontre que la qualification d'*essayiste* ne serait pas *non plus* suffisante pour saisir la pluridimensionnalité de cette œuvre, même si elle participe à la réflexion à mener sur ce texte.

### *Généricité auctoriale*

Le recours à la généricité lectoriale a souligné la variété des procédés énonciatifs utilisés. Il a mis en lumière, sans toujours la problématiser explicitement, l'hétérogénéité discursive et générique de ce texte. Il convient maintenant d'examiner 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).

Pour qualifier le discours qui lui fait suite, les dernières lignes du prologue utilisent le terme de « delirio » (*délire*)<sup>24</sup>. S'il ne résout pas le problème générique, le régime auctorial indique toutefois la volonté de l'auteur d'inventer un genre nouveau pour sa production et de se distancer ainsi des catégories existantes. Si l'œuvre de Zambrano paraît « peuplée de délires et de sujets délirants »<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Dans la première textualisation de *La tumba* déjà évoquée, 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.

<sup>25</sup> Ce terme, riche de signification dans toute l'œuvre de la philosophe, se retrouvera en outre dans le titre de différents ouvrages de la philosophe (*Delirio de Antígona* que j'ai déjà cité, mais aussi le très important *Delirio y destino*, publié à son retour d'Espagne en 1988). Je ne peux malheureusement pas ici m'attarder sur la polysémie de ce terme et je renvoie pour ce sujet à l'étude « Maria Zambrano, el Delirio y Ortega » (Gutiérrez Revuelta 2009) qui offre une synthèse des différents

(*semebrada de delirios y de sujetos delirantes*), Antigone demeure cependant le premier personnage, « chronologiquement et par importance », de cette « armée de personnage infernaux et délirants » (*ejercito de personajes infernales y delirantes*) à laquelle elle semble avoir ouvert la voie (Gutiérrez Revuelta : 2009 : 155). Cette récurrence du *delirio* dans l'œuvre de Zambrano nous permet d'affirmer qu'il ne s'agit pas d'une simple fantaisie narrative, mais de sa décision d'ériger ce type de discours en paradigme. Le terme choisi reste particulièrement ouvert et permet d'intégrer les composantes discursives et génériques relevées dans le texte (théâtrales, poétiques, philosophiques, etc.). Il marque sa distance face au discours philosophique moderne en lui proposant une autre façon de *faire sens*. Le terme *delirio* reflète ainsi 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 recreation 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 en effet dans la démarche d'une philosophe soucieuse de réconcilier philosophie et littérature et de revivifier ainsi la pensée occidentale.

### *Un délire appelé à faire sens*

De par son statut de (r)écriture, *La tumba* s'inscrit dans un réseau de représentations d'Antigone dans lequel elle doit se positionner. La notion de *dialogue ou dialogisme intertextuel* « permet de concevoir ce phénomène comme un 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 » (Heidmann 2010 : 37-38). Le texte de *La tumba* est ainsi appelé à construire la cohérence de sa propre version de l'histoire. Dans cette perspective, le prologue occupe selon moi une place prépondérante dans cette démarche d'auto-justification préalable du discours à venir.

L'enceinte péritextuelle fait tout d'abord appel à un premier dispositif discursif validant sa propre énonciation, une *scénographie* pour reprendre les termes

---

travaux abordant cette thématique. Je m'attache ici à rendre compte de l'utilisation du terme *delirio* comme indice générique pour ce texte.

de Maingueneau<sup>26</sup>. Absentes de la version de *La tumba* publiée dans *La Revista de Occidente*, ces quelques lignes serviront notamment à faire le lien entre 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 posible » (*Ainsi n'y aura-t-il rien d'étrange à ce que quelqu'un écoute ce délire et le transcrive le plus fidèlement possible*) (Zambrano 1967b : 27). Les ajouts péritextuels de la réédition de *La tumba* dans le recueil *Senderos* complèteront cette scénographie. On trouve ainsi dans la Préface, rédigée deux ans avant la publication 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 certains 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 ainsi aux yeux du lecteur, en simple transcripateur des paroles du personnage, suivant un subterfuge narratif classique. Une autre modalité vient renforcer ce dispositif, le parallèle biographique<sup>27</sup> 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 traves de la sangre derramada*

<sup>26</sup> Selon Maingueneau 2004 193 : « La scénographie apparaît ainsi à la fois comme ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours ; elle légitimise un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément la scénographie requise pour énoncer comme il convient ».

<sup>27</sup> La rapprochement qu'établit Zambrano entre Antigone et sa sœur Araceli, persécutée par les nazis, puis avec elle-même semble faire polémique chez les critiques espagnols. Je laisse au lecteur le soin de consulter l'étude de Luis Miguel Pino Campos « Precisiones en torno a la biografía de María Zambrano ».

*historicamente 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 mise en scène, mais aussi sur une empathie entre l'instance narrative et le personnage, représentés comme des victimes sacrificielles de l'histoire. Tous ces éléments fictionnels<sup>28</sup> attestent de l'authenticité du discours à venir et conduisent naturellement le lecteur de la Préface jusqu'au syntagme qui débute le Prologue<sup>29</sup> : « En verdad » (*En vérité*) (Zambrano 1967b : 3). Bien qu'elle postule la véracité du discours qui va suivre, l'expression « en verdad » est celle utilisée dans les *Evangiles*. Elle nuance donc implicitement la nature de la vérité que le texte s'apprête à dévoiler, qui ne sera pas de type analytique.

### *L'erreur inévitable de Sophocle*

Dans *La tumba*, l'appareil péritextuel et plus particulièrement le Prologue participent donc à avaliser le délire à venir. Si la *scénographie* de transmission déjà évoquée apparaît comme un procédé littéraire courant (d'où son effet validant)<sup>30</sup>, le texte présente un second dispositif plus inhabituel, de type argumentatif. *La tumba* met ainsi en place un argumentaire *a priori*, jeu subtil de réponses à la tragédie sophocléenne, dont je ne pourrai donner ici que quelques exemples. Déjà dans la Préface, on trouve :

---

<sup>28</sup> Pour les parallèles qu'il serait possible d'établir entre la philosophe et la figure d'Antigone, je laisse le soin au lecteur de consulter les études de Luis Miguel Pino Campos, notamment le point 7 de son étude, « El interés de Zambrano por Antígona » dans le présent ouvrage.

<sup>29</sup> On la trouve par exemple dans l'*Évangile selon Saint Jean*, Chapitre 1, verset 51.

<sup>30</sup> À ce sujet, voir Maingueneau 2004 : 193.

*Recuerdo, indeleblemente, las primeras palabras que en 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 pitié ».

Toujours dans cette posture d'écoute, l'auteur de la préface prête non seulement l'oreille à son personnage mais aussi aux paroles proclamées par Antigone chez Sophocle. Cette citation se réfère aussi au célèbre vers 423 de cette tragédie : « οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλιν ἔφυν » (*Je ne suis pas de ceux qui haïssent, mais je suis née pour aimer*) (trad. P. Mazon, Sophocle 2002 : 43). Toutefois, il ne s'agit pas d'une simple reprise de Sophocle, puisque la fin du vers a été modifiée pour introduire deux thématiques importantes chez Zambrano, le destin sacrificiel de la jeune fille et la piété qui la caractérise<sup>31</sup>. Sophocle est ainsi présenté à son tour dans cette même posture de raconteur d'histoire, ce qui ne le met pas à l'abri de l'erreur, comme le montre le prologue : « 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 »] (Zambrano 1967b : 4)). Il convient de s'arrêter sur cette « erreur inévitable » dont aurait été victime Sophocle. Incongrue et presque oxymorique, cette curieuse expression invite à la réflexion, si l'on veut résoudre la tension entre ces deux termes. Luís Miguel Pino Campos délie ce paradoxe grâce à une explication à la fois religieuse et culturelle :

*El suicidio habría roto su virginidad sin mancha. Por eso Sófocles cometió un inevitable error. Inevitable, porque Sófocles, como cualquier hombre y mujer de la Antigüedad, estaba en la creencia, consuetudinaria creencia, de que la única salida antes una situación trágica era la muerte [...]. (Pino Campos 2005 : 419)*

---

<sup>31</sup> Il s'agit en outre des premières paroles prononcées par l'héroïne de *Delirio de Antígona*. La philosophe engage donc ici un dialogue à la fois *intertextuel* avec Sophocle et *intratextuel* avec sa propre œuvre.

Le suicide aurait brisé sa virginité sans tâche. Voilà pourquoi Sophocle a commis une erreur inévitable. Inévitable parce que Sophocle, comme n'importe quel homme ou femme de l'Antiquité était dans la croyance, croyance coutumière que, devant une situation tragique, la seule issue était la mort [...].

Le christianisme est certes une pierre angulaire de la pensée de Zambrano et l'ensemble de son œuvre dénote d'une grande préoccupation face à la spiritualité. Le motif du suicide prend donc un tout autre sens dans le contexte antique grec et dans l'Espagne catholique<sup>32</sup>. Cependant, ce texte peut à mon avis offrir une interprétation différente (et non contradictoire) de cette erreur sophocléenne. Le paradoxe de cette proposition peut être levé dans une optique de pertinence du discours. Justifiant sa propre représentation d'Antigone, Zambrano doit « attaquer » la version proposée par Sophocle. Par cette curieuse expression, elle semble pourtant en reconnaître l'à-propos mais dans la perspective qui était la sienne, celle d'une généricité tragique. Même si cela ne concorde pas avec qu'elle voudrait faire de ce personnage, d'où le terme d'« erreur », Zambrano reconnaît donc que la logique tragique mise en place nécessitait certains choix fictionnels.

### *Un temps à soi*

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'argu-

---

<sup>32</sup> Le critique appuie son argumentation sur un passage tiré de *Delirio de Antígona* de Zambrano : « Antígona, según nos cuenta Sófocles, se ahorcó en su cámara mortuoria. Por mucho que nos atemorice el respeto al Autor de su poética existencial, parece imposible de aceptar tal fin. No; Antígona, la piadosa, nada sabía de sí misma, no siquiera que podía matarse; esta rápida acción le era extraña y antes de llegar a ella – en el supuesto de que fuera su adecuad final – tenía que entrar en una larga galería de gemidos y ser presa de innumerables delirios; su alma tenía que revelarse y aun rebelarse. » *Delirio de Antígona*, citado por Pino Campos 2005 : 419. (*Antígone, selon ce que nous raconte Sophocle, s'est pendue dans sa chambre mortuaire. Malgré tout le respect que nous avons pour l'Auteur de sa poétique existentielle, il semble impossible d'accepter cette fin. Non; la pieuse Antigone ne savait rien d'elle-même, elle n'aurait pas non plus pu se tuer; cette action rapide lui était étrangère et avant d'en arriver à elle – dans l'hypothèse où ce serait une fin appropriée – elle devait entrer dans une longue galerie de gémissement et être pressée d'innombrables délires; son âme devait se révéler et aussi se rebeller.*)

mentaire 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 ¿pida 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 ainsi 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 note Luis Miguel Pino Campos :

*[...] es cierto también que Antígona representa para la filósofa malagueña la imagen de un lazarillo que acompaña a un ciego (su padre Edipo) en su errante caminar, de acuerdo con el contenido de la tragedia sofoclea Edipo en Colono. Es la otra imagen*

*de Antígona, menos política y mucho mas filosófica, la de la joven que intuye desde el fondo de su alma cuál es el camino que ha de seguir, la que comprende aquello que otros hombres, como su padre, no podían ver, la que sacrifica su propia vida en beneficio de los otros.* (Pino Campos 2007 : 80-81)

[...] il est aussi certain qu'Antigone représente pour la philosophe de Malaga l'image d'un lazarillo<sup>33</sup> 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 pressent 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.

Le prologue pose ainsi 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* (p. 3)). Le temps (en tant que durée diégétique) est en effet présenté comme le facteur d'une évolution possible du personnage, élément primordial dans une perspective générique :

*Entre todos los protagonistas de la Tragedia griega, la muchacha Antígona es aquella en quien se muestra con mayor pureza y más visiblemente, la trascendencia propia 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.

---

<sup>33</sup> Le philologue fait ici allusion à un personnage très célèbre de la nouvelle picaresque espagnole (Lazarillo de Tormes) qui, selon le dictionnaire de la Real Academia Española, est aujourd'hui passé dans le langage courant pour désigner une personne ou un animal guidant une personne aveugle ou nécessitant de l'aide. URL : [http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3etLEMA=lazarillo](http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3etLEMA=lazarillo).

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 dárselo 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 » (*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* (Zambrano 1967b : 8)).

Par le biais d'une relecture des enjeux du genre tragique<sup>34</sup>, influencée notamment par celle proposée dans *La Phénomologie de l'Esprit* par Hegel<sup>35</sup>, 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 ejemplificara 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

---

<sup>34</sup> Il s'agit ici d'une lecture qui 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). À ce sujet, voir Klimis 2003 et 2005.

<sup>35</sup> Sur les distorsions introduites par la lecture hégélienne dans la perception de la tragédie sophocléenne, voir Klimis 2003 : 43-47.

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 plainte éternelle, une lamentation sans fin et sans finalité, sauf à aboutir à l'Élégie — laquelle est déjà une autre expression poétique.

Le noir bilan tiré de la pièce sophocléenne semble indiquer sa défaillance quant à la prescription établie par le prologue zambranien. Sont en effet 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* (Zambrano 1967b : 4)). Dans la (r)écriture de la philosophe, l'héroïne va au contraire par son sacrifice et la quête de sens auquel elle s'emploie, parvenir à sauver, « racheter » (*rescatar*) quelque chose de la destruction et du conflit, sans toutefois pouvoir les empêcher.

### *Sortir du temps du conflit*

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 : « Dès le commencement de l'œuvre, se détache l'intention de définir 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 » [Je traduis] (Azcue 2009 : 37). *La tumba* quitte en effet la sphère de la performance et de l'affrontement tragique et marque ainsi clairement sa distance face à la pièce sophocléenne. La (r)écriture moderne focalise sa diégèse sur une péripétie jamais représentée 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 réa-

ménagements de l'intrigue qui serviront le projet discursif de cette (r)écriture. Le premier réside dans le manque d'intérêt porté à la figure de Créon. Dans la tragédie athénienne, cette figure formait le pendant nécessaire à celle d'Antigone. La pièce de Sophocle reposait en effet sur le destin croisé de ces personnages, tous deux incapables de se soumettre aux lois de la cité<sup>36</sup>. 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 pas explicitement cet épisode à Créon :

*Y sólo entonces [...] quedase para siemper de manifesto 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 [...] 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 met 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 dégagait du débat mené par Antigone et Créon. Or, cette prise de conscience est désormais l'apanage de la seule

---

<sup>36</sup> Il s'agit d'une interprétation différente de celle offerte habituellement par la critique qui résume le débat entre Antigone et Créon par la confrontation entre les lois humaines et les lois divines. Sophie Klimis 2005 montre au contraire le même caractère incivique chez les deux personnages, voir Klimis 2005.

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 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. En effet, 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 appartenir à un temps suranné, révolu pour l'héroïne, alors que la figure de Créon reste ancrée dans le temps tragique du conflit et demeure pour cela exclu de la véritable entreprise de *catabase* effectuée par Antigone.

### *La tragédie d'Antigone*

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 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 :

ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς  
οἴκησις ἀείφουρος, οἷ πορεύομαι  
πρὸς τοὺς ἐμαντῆς, ὧν ἀριθμὸν ἐν νεκροῖς  
πλεῖστον δέδεκται Φερσέφασσ' ὀλωλότων·  
ὧν λοισθία ἴγῳ καὶ κάκιστα δὴ μακρῶ  
κάτειμι, πρὶν μοι μοῖραν ἐξήκειν βίου...  
... ἄλεκτρον, ἀνυμέναιον, οὔτε του γάμου  
μέρος λαχοῦσαν οὔτε παιδείου τροφῆς,  
ἀλλ' ὄδ' ἔρημος πρὸς φίλων ἢ δύσμορος  
ζῶσ' εἰς θανόντων ἔρχομαι κατασκαφάς. (v. 891-920)

ANTIGONE — Mon tombeau sera donc ma chambre nuptiale,  
Je me blottirai dans les bras de la mort,  
Et la terre sera ma maison pour toujours.  
Je rentre chez moi retrouver ma famille  
Au pays des morts. Ils sont nombreux là-bas.  
J'arrive la dernière et la plus malheureuse,  
Sans avoir commencé ma vie de femme. [...]  
C'est trop tôt, je n'ai pas partagé le lit d'un homme,  
Je n'ai pas célébré mes noces,  
Je n'ai pas eu le mariage qui m'était dû ;  
Je n'ai pas allaité de bébé.  
Je pars seule avec ma peine, sans compagnon.  
Je descends vivante chez les morts. (trad. Dupont 2007 : 58-59)

Véritable charnière dans la tragédie, ce *kommos* définit pour la philosophe espagnole la véritable « vocation d'Antigone » (*vocación de Antígona*, p. 24)). C'est à cet instant que 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*, p. 4). Et dans ce rituel de mise au tombeau qu'elle 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 la verdadera y más honda condición de Antígona de ser la doncella sacrificada a los « inferos », sobre los que se alza la ciudad*, p. 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 révèle 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, sino 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 [...].

Antigone descend alors dans un espace intermédiaire entre la vie et la mort, les « inferos », à la fois enfer et purgatoire<sup>37</sup>. Le suicide tragique s'avérant incompatible avec la vision de la philosophe, celle-ci concède à son Antigone une autre mort<sup>38</sup>, « une façon de mourir qui lui permette de laisser quelque chose, l'aurore qu'elle portait, et de sortir purifiée » (*un género de morir conveniente para que dejara algo, la aurora que portaba, y para que saliera purificada*, p. 8).

### *La passion d'Antigone*

À l'image des grands héros antiques et du poète Dante, Antigone est appelée à accomplir une véritable *catabase* et à quitter cette terre, « pur[e] et tout[e] prêt[e] à monter aux étoiles » (*pur[a] e dispost[a] a salire alle stelle*<sup>39</sup>). Ce voyage rituel aux enfers s'avère nécessaire, puisque avec l'amour il demeure pour la philosophe « celui qui éclaire la naissance de la conscience. » (*quien alumbró el nacimiento de la conciencia*, p. 6). Suivant le principe des récits initiatiques, ce parcours dans les limbes s'apparente tout d'abord à une descente dans l'intériorité et la conscience de la jeune fille, occasion pour elle de plusieurs découvertes :

<sup>37</sup> Traduit en français par les « enfers », le terme « inferos » est un mot formé par Zambrano, lequel s'il a été formé sur le modèle de « infernos » ne lui est évidemment pas équivalent, puisqu'il est à la fois enfer et purgatoire.

<sup>38</sup> La pendaison aurait au contraire inscrit Antigone dans la lignée des suicidées tragiques, à l'instar de sa mère Jocaste. Voir à ce sujet Lorau 1985.

<sup>39</sup> Il s'agit du dernier vers du *Purgatoire* de la *Divine comédie* de 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; cf. Zambrano 1967 : 9.

*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 inferos de la cuidad. Y entonces se desatan al par su llanto y su delirio. Lloro la muchacha — como lloró Juana camino de la hoguera, como han llorado sin ser oídas las enterradas vidas en sepulcro de piedra o en soledad bajo el tiempo. (Zambrano 1967b : 26-27)*

Antigone entra dans sa tombe, selon Sophocle, en se lamentant sur ses nocces non consommées. Elle y entre en délirant. [...] Elle sut alors qu'il ne lui avait pas été permis d'avoir des nocces 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. La jeune fille pleure, comme pleura Jeanne en allant au bûcher, comme ont pleuré sans être entendues les vies ensevelies dans un tombeau de pierre ou dans la solitude, sous le temps.

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 »<sup>40</sup>. Forte de cette sagesse intérieure et pratique où l'héroïne doit sentir et souffrir pour connaître<sup>41</sup>, la jeune fille est alors appelée à transmettre ce savoir. Selon le prologue, Antigone doit dans un deuxième temps servir de catalyseur heuristique aux autres personnages et leur offrir à eux 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*, p. 25).

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

<sup>40</sup> Cette citation espagnole se réfère au passage espagnol suivant : « se conoce, y aun antes se siente como lo que es » (Zambrano 1967 : 18).

<sup>41</sup> Sur les différents types de savoirs chez Zambrano, l'étude de L. M. Pino Campos dans ce volume.

le prologue, « le cours tragique de la famille et de la cité n'auraient pas pu se poursuivre, et moins encore dévoiler son sens » (*Sin ella el proceso trágico de la familia y de la ciudad no hubiera podido proseguir ni, menos aún, arrojar su sentido*, p. 3). Pour appuyer cette représentation, Antigone devient une figure messianique et s'éloigne ainsi de la représentation ambiguë offerte par la tragédie sophocléenne. L'utilisation d'un vocabulaire et d'images bibliques nimbe Antigone d'une aura mystique. Tout comme le Christ, Antigone apparaît « sans faute propre, singulière » (*sin culpa propia, singular*, p. 16). Le prologue la présente comme « l'innocent condamné » (*innocente condamnada*), « la véritable victime de sacrifice » (*la víctima verdadera del sacrificio*), p. 18). Le lecteur est alors invité à contempler « la passion de la fille » (*la pasión de la hija*, p. 9). Elle épouse ensuite une image mariale, devenant la femme « sans tache » (*sin mancha*), « une jeune fille entièrement virginal » (*una muchacha enteramente virginal*, p. 17-18). Dans cette représentation moderne, Antigone s'avère digne de tenir le *speculum justitiae*, instrument de la justice attribué à la vierge dans l'exégèse catholique.

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 la réapproprier. 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 ainsi 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). Et 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.

## BIBLIOGRAPHIE

*Œuvres*

- CASTELLON A. (1997) : *La tumba de Antígona. Versión de Alfredo Castellón*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- DANTE A. (2005) : *La Divine comédie, Le Purgatoire [Divina Commedia]*, trad. J. Risset, Paris, Flammarion.
- SOPHOCLE [1997] : *Antigone*, trad. P. Mazon, introduction, notes et postface de N. Loraux, Paris, Les Belles Lettres, Classiques en poche, 2002.
- SOPHOCLE (2007) : *Antigone*, trad. F. Dupont, Paris, L'Arche, Coll. Scène ouverte.
- ZAMBRANO M. (1948) : « Delirio de Antígona », *Orígenes* 20, La Habana, p. 63-69.
- ZAMBRANO M. (1967a) : « La tumba de Antígona », *Revista de Occidente* 67, Madrid, p. 272-293.
- ZAMBRANO M. (1967b) : *La tumba de Antígona*, México, Siglo veintiuno editores.
- ZAMBRANO M. (1986) : « La tumba de Antígona », in *Senderos : Los intelectuales en el Drama de España*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, p. 199-265.
- ZAMBRANO M. (1992) : « La tombe d'Antigone », in *Sentiers*, trad. N. Lhermillier, Éditions des femmes, Paris, p. 239-310.

*Études*

- ADAM J.-M. et HEIDMANN U. (2006) : « Six propositions pour l'étude de la généricité », *La Licorne* 79, p. 21-34.
- ADAM J.-M. et HEIDMANN U. (2009) : *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant.
- ALLAIRE A. (2004) : « L'Antigone de Zambrano : de la réflexion philosophique à la création poétique », in *Femmes et écriture dans la péninsule Ibérique*, Vol. 2, éd. M. Garcette et N. Mékouar-Hertzberg, Paris, L'Harmattan, p. 137-151.

- AZCUE V. (2009) : « Antígona en el teatro español contemporáneo », *Acotaciones, Revista de investigación teatral* 23, p. 33-46.
- CALAME C. (2000) : *Poétique des mythes dans la Grèce Antique*, Paris, Hachette.
- BERENGUER A. (2007) : « Antígona, un arquetipo de mujer », *Antígona, revista cultural de la Fundación Zambrano* 1, p. 11-18.
- DUROUX R. et URDICIAN S. (éds.) (2010) : *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal.
- ECO U. (1985) : *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- FIORINI M. (2010) : « Antigone et l'agonie de l'Europe », in Duroux, Urdician, p. 333-344.
- GENETTE G. (2003) : « Fiction ou diction », *Poétique* 134, p. 131-139.
- GUTIEREZ REVUELTA p. (2009) : « María Zambrano, el delirio y Ortega », *Antígona, Revista cultural de la Fundación Zambrano* 1, p. 155-178.
- HEIDMANN U. (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*, éd. U. Heidmann, Lausanne, Payot, p. 47-64.
- HEIDMANN U. (2005) : « Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode », in *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, éds. J.-M. Adam et U. Heidmann, Lausanne, *Etudes de Lettres* 1-2, et Genève, Slatkine, p. 99-118.
- HEIDMANN U.(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*, éds. M. Burger et C. Calame, Paris et Milan, Edidit et Archè, p. 141-159.
- HEIDMANN U. (2008) : « 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*, éd. S. Parizet, coll. Poétiques comparatistes, volume 3, Paris, Société Française de Littérature générale et comparée, p. 143-160.
- HEIDMANN U. (2010) : « Genres et textes en dialogue : une approche comparative », in *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fon-*

- taine, L'héritier*, éd. U. Heidmann et J.-M. Adam, Paris, Classiques Garnier, p. 32-80.
- KLIMIS S. (2003) : *Archéologie du sujet tragique*, Saint-Estève, Ed. Kimé.
- KLIMIS S. (2005) : « Le poète, le philosophe et les Muses : (auto-)création du discours inspiré », *Kairos* 25, p. 21-60.
- KLIMIS S. (2004) : « L'ambivalence constitutive de l'identité d'Antigone », in *Antigone et la résistance civile*, éd. L. Couloubaritsis et F. Ost, Bruxelles, Ousia, p. 63-102.
- LORAUX N. (1985) : *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette.
- MAINGUENEAU D. (2004) : *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- ORTEGA MUÑOZ J. F. (2007) : « Una puerta abierta al diálogo. Presentación por el Director de la revista », *Antígona, revista cultural de la Fundación Zambrano* 1, p. 6-7.
- PIANACCI ADRAN R. E. (2008) : *Antígona : una tragedia latinoamericana*, Ediciones de Gestos, Colección *Historia del teatro* 12, Edición electrónica en [www.hnet.uci.edu/gestos](http://www.hnet.uci.edu/gestos)
- PINO CAMPOS L. M. (2005) : *Estudios sobre María Zambrano el magistrario de Ortega y las raíces grecolatinas de su filosofía*, Tenerife, Servicio de Publicación de la Universidad de la Laguna.
- PINO CAMPOS L. M. (2007) : « Antígona : de la piadosa rebelde de Sófocles a la mística inmortal de María Zambrano », *Antígona, Revista cultural de la Fundación Zambrano* 1, p. 78-95.
- RAGUE ARIAS M. J. (1992) : *Lo que fue Troya — Los mitos griegos en el Teatro Español actual*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- SANTIAGO BOLAÑOS M. F. (2005) : « 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)*, éd. J. L. Mora García et J. M. Moreno, Valladolid, Junta de Castilla y León, p. 225-238.
- SANTIAGO BOLAÑOS M. F. (2010) : « María Zambrano dialogue avec Antigone », in Duroux et Urdician, p. 76-86.
- STEINER G. [1984] : *Les Antigones*, trad. de Ph. Blanchard [Antigones], Paris, Gallimard, 1986.

URDICIAN S. (2008): «Antigone. Du personnage tragique à la figure mythique »,  
in *Figures mythiques : Fabriques et métamorphoses*, éd. V. Léonard-  
Roques, Clermont-Ferrant, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 69-94.

## UN FILM DE GUERRES.

### ANTIGONE DE DANIELÈ HUILLET ET JEAN-MARIE STRAUB

Benoît Turquety

Ce que l'on nomme usuellement « l'adaptation cinématographique » est une forme exemplaire de reconfiguration. À partir d'une œuvre originale étrangère au medium — roman, pièce, opéra, voire cette chose à la fois plus précise et moins nette de contours qu'est un « mythe » —, une série d'opérations est menée qui la désorganise, la déforme, la restructure, la refonde autre. Si la perspective de l'*adaptation* balance entre homogénéité des significations et hétérogénéité des mediums, le principe de *reconfiguration* permet de concevoir la forme nouvelle dans la singularité de ses enjeux propres au sein d'une plus vaste constellation. Mais que se passe-t-il si la « mise en film » d'une œuvre ne s'accompagne en fait d'aucune opération concrète d'« adaptation » ? Appréhender alors ce que le cinéma met en jeu dans cette œuvre, amènera à le chercher uniquement dans la mise en forme visuelle : mouvements des acteurs, construction des cadres, structure du découpage et montage. Cela implique de considérer que ce niveau de la forme cinématographique puisse à lui seul entraîner suffisamment de déplacements et transformations de sens pour constituer pleinement une reconfiguration.

La « mise en film » de l'« Antigone » de Brecht réalisée en 1991 par Danièle Huillet et Jean-Marie Straub se présente, à première vue, comme absolument neutre : la pièce y est présentée dans son intégralité, le texte respecté à la césure près, et la scénographie ne laisse apparaître aucune « actualisation »... Pourtant, l'entrée et la sortie du film suggèrent déjà des déplacements. Le générique de film présente, tandis que l'on entend passer un hélicoptère, une citation de Brecht datée de 1952 selon laquelle :

*der Menschheit drohen Kriege, gegen welche die vergangenen wie armselige Versuche sind, und sie werden kommen ohne jeden Zweifel, wenn denen, die sie in aller Öffentlichkeit vorbereiten, nicht die Hände zerschlagen werden.*

l'humanité est menacée par des guerres, vis-à-vis desquelles celles passées sont comme de misérables essais, et elles vien-

dront sans aucun doute, si à ceux qui tout publiquement les préparent, on ne coupe pas les mains<sup>1</sup>.

Quant au générique de début, il est accompagné du tout dernier mouvement de la *Musique pour les soupers du roi Ubu*, de Bernd Alois Zimmermann, intitulé « Marche du décervelage ». Le morceau cite notamment le « *Walkürenritt* » (la *Chevauchée des Walkyries*) dans un contexte sonore de percussions martiales qui ne peut pas ne pas renvoyer à l'utilisation qui est faite de cette pièce, en hélicoptère justement, dans *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (1979), œuvre canonique du genre « film de guerre », fréquemment citée par Straub en débat car copieusement détestée par lui<sup>2</sup>. Ainsi, Huillet et Straub posent la question de la guerre au centre du film, et *Antigone* comme réponse à l'apocalypse américaine — cinématographique et plus directement militaire, puisque le film est contemporain de la première Guerre du Golfe.

Mais c'est déjà la guerre qui intéresse Brecht dans « *Antigone* » — guerre inscrite dans son texte à plusieurs niveaux, qui tous intéressent les Straub. D'abord, la pièce est la première réalisation de Brecht à son retour en Europe, en Suisse précisément, après qu'il a dû quitter les États-Unis inquiété par la commission McCarthy et avant de retourner en Allemagne. Elle fut, dans sa première représentation à Coire le 15 février 1948, précédée d'un prologue situé à Berlin en 1945 et qui en explicitait cet enjeu<sup>3</sup>. Mais le « *Mein Führer* » que l'on adresse parfois, dans la pièce, à Créon<sup>4</sup>, suggère suffisamment. Ensuite, et c'est crucial pour Huillet et Straub, Brecht choisit de partir de la traduction hölderlinienne de la tragédie, une des dernières œuvres du poète (1803), qui fit conclure à sa folie par le cercle de Goethe, mais aussi l'une des œuvres qui poussent le plus loin la langue allemande, tentative dont l'ambition démesurée est aussi politique : il s'agit pour Hölderlin, après les espoirs suscités par la Révolution française,

<sup>1</sup> Trad. Danièle Huillet, *Antigone* de Sophocle, version allemande de Friedrich Hölderlin retravaillée pour la scène par Bertolt Brecht, texte découpé par Jean-Marie Straub en 147 plans cinématographiques et traduit en français par Danièle Huillet, Toulouse, Ombres / Cinémathèque française, 1992, p. 159 (ci-après désigné Ombres).

<sup>2</sup> Cf. par exemple Raymond 2008 : 16.

<sup>3</sup> Ce prologue est donné dans Hecht 1988 : 58-67.

<sup>4</sup> C'est ainsi que le garde s'adresse à Créon dès son entrée (vers 186), ce que D. Huillet traduit « Mon conducteur » (Ombres : 29).

de rendre l'Allemagne, avec et par sa langue, à cet âge d'or que fut la Grèce classique<sup>5</sup>. Que Brecht ait choisi de retrouver sa voix dans son idiome natal en Europe d'après-guerre par ce texte est hautement signifiant, et renvoie en écho au fait que le film fut réalisé par les Straub peu de temps après leur mise en cinéma de la première et de la troisième versions de *Der Tod des Empedokles*, le *Trauerspiel* inachevé de Hölderlin, respectivement en 1986 et 1988. Ce travail sur l'œuvre théâtrale du poète allemand s'est d'ailleurs avéré un moment charnière dans l'œuvre des Straub, entraînant un renouvellement des procédures autant que des transformations thématiques<sup>6</sup>.

Or, le film s'intitule en français *Antigone*, mais dans l'original : *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948* (Suhrkamp Verlag). Le « héros » du film n'est donc pas tant Antigone, que le texte lui-même, la pièce comme problème, et sa langue comme cristallisant, ensemble, pensée et histoire. Déjà Brecht et Caspar Neher dans leur préface au *Antigonemodell 1948* — ensemble de prescriptions de mise en scène établi pour et à partir de la première à Coire, et publié à Berlin (Ouest) en 1949 — soulignaient ce décentrement par rapport à l'héroïne, d'une part parce que « das alte Stück durch seine historische Entrücktheit nicht zu einer Identifizierung mit der Hauptgestalt einlud » (*la pièce antique — par son éloignement dans le temps — n'invite pas à s'identifier avec le personnage principal*), d'autre part parce que « die große Figur des Widerstands im antiken Drama repräsentiert nicht die Kämpfer des deutschen Widerstands, die uns am bedeutendsten erscheinen müssen » (*la grande figure de la Résistance dans le drame antique ne symbolise pas ces combattants de la Résistance allemande auxquels nous devons attacher le plus d'importance* (Hecht 1988 : 48-49, trad. in Brecht 1962 : 66-67)). Il semble clair qu'en 1948, la proximité immédiate des événements modifie la perception du personnage d'Antigone. L'assimilation trop immédiate de l'héroïne à une « figure de la Résistance » atemporelle simplifie la position du spectateur à

<sup>5</sup> Pierre Bertaux notamment explicite cet aspect dans sa biographie de Hölderlin – cf. Bertaux 1983 : 194.

<sup>6</sup> À propos de l'articulation entre les adaptations hölderliniennes et l'*Antigone*, cf. « Le Chemin passait par Hölderlin », entretien avec J.-M. Straub et D. Huillet par Burghard Damerau (Storch 1993 : 94-106).

son égard, la rend un peu trop confortable. Le véritable problème devra donc se situer ailleurs... Pour Brecht, « das Sehenswerte dieses Antigonestückes [ist] die Rolle der Gewaltanwendung bei dem Zerfall des Staatsspitze » (*ce qui constitue la valeur d'Antigone [est] la signification du recours à la force quand l'État tombe en décadence* (Hecht 1988 : 48 ; Brecht 1962 : 66)). Ce qu'il appelle « la rationalisation [Durchrationalisierung] de la pièce » va être sa constitution en un problème politique, qui a pour pivot la question de la guerre.

À ces opérations brechtiennes, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub vont superposer leurs propres principes de mise en scène qui, sans toucher au texte lui-même, vont néanmoins y réaliser une série de basculements.

La genèse du projet fut liée pour eux à la conjonction de trois éléments : le texte lui-même, une invitation de la Schaubühne de Berlin à venir y mettre en scène une pièce<sup>7</sup>, et un lieu : le théâtre antique de Ségeste, en Sicile, découvert par eux dix-huit ans plus tôt. C'est en fait l'idée de ce texte dans ce lieu qui fut décisive. Le travail concret s'est donc déroulé en deux temps : d'abord les répétitions et la mise en scène, pour quelques représentations, à Berlin, en mai 1991 ; ensuite, le tournage de la version cinématographique en Sicile, l'été suivant, accompagné d'une unique représentation théâtrale à Ségeste même, le 14 août. Gestes, diction, mise en scène, tout reste identique entre versions théâtrale et cinématographique ; toutefois, la « machine cinéma » (cadrage, découpage) va y produire un certain nombre de transformations.

L'idée fondamentale est donc de tourner le film en plein air, ce qui a des implications, comme l'avait rappelé Roland Barthes à propos justement du spectacle grec antique<sup>8</sup>, et contraste avec la version théâtrale. L'attachement des cinéastes au principe de l'enregistrement en son direct va en renforcer l'importance. La manière dont on parle est conditionnée par ce que l'on a à dire ; mais aussi, indissociablement, par la position de notre corps à cet instant, par les vêtements que l'on porte, par la force du vent ou la résonance de l'amphithéâtre, etc.

---

<sup>7</sup> À l'initiative de l'actrice Libgart Schwarz, qui joua dans le film de D. Huillet et J.-M. Straub *Klassenverhältnisse* d'après *Der Verschollene* de Kafka en 1983 – cf. Danièle Huillet, « Supplique ! » (Albera 1993 : 8).

<sup>8</sup> Cf. notamment Barthes 1982 : 76.

La forme de la parole est donc inséparable de l'instant précis de son énonciation, et le son de l'image.



(Fig. 1)

Ce travail sur les corps justifie également le choix des costumes, les toges modifiant la manière dont les acteurs portent leur corps dans l'espace aussi bien que la manière dont ces corps apparaissent à l'écran — étrangeant les corps pour ceux qui écoutent et regardent comme pour celui ou celle qui

parle, rappelant aussi qu'un corps est toujours historique (fig.1). Ce sont des corps de 1991 dans des vêtements imités de l'antique, parlant une langue de 1803 et 1948 inextricablement, et jouant, dans les ruines d'une construction réellement antique, une situation stratifiant toutes ces époques ensemble.

L'autre parti pris « sonore » est celui du respect absolu de l'unité « vers » : il y aura au moins une césure à la fin de chaque vers, et parfois un arrêt plus long, compté intérieurement par l'acteur ; mais aucune pause à l'intérieur, et ce quelle qu'y soit la ponctuation — qui influe sur le rythme, la dynamique ou l'intonation de l'acteur, mais ne fait pas pause. Ce principe straubien fondamental est déjà présent dans leur œuvre avant *Antigone*, mais rejoint en l'occurrence les indications de Brecht dans le « modèle » de 1948.

Le film est donc tourné en un lieu unique, qui fut un théâtre. Cette décision est déjà cruciale. Nous allons assister à une représentation. Pour autant, une fois cette unité de lieu donnée, le déroulement de « l'action », les enjeux de parole, ne nous sont pas montrés de manière beaucoup moins réaliste que dans un western classique. Un parti pris supplémentaire va pourtant rejouer et radicaliser, jusqu'à peut-être implosion, ce principe éminemment « aristotélicien » d'unité de lieu : l'ensemble du film sera tourné selon une unique position de caméra. Les autres paramètres de mise en cadre (angulation, focale, etc.) peuvent varier, ainsi que la hauteur de point de vue, le film étant réparti selon deux positions principales

possibles pour la caméra : à hauteur d'yeux, ou sur un praticable à quatre mètres de hauteur. Les cent quarante-sept plans du film sont tous pris depuis un seul point de l'espace, et on ne verra jamais ce théâtre d'ailleurs que de là. Cela est à peu près unique dans l'histoire du cinéma.

Les implications de ce principe travaillent à plusieurs niveaux. Tout d'abord, la relation du spectateur à l'espace représenté en est radicalement bouleversée ; comme l'écrivait François Albera :

[...] cette pratique de filmage vise à la construction d'un espace de référence par le spectateur sur la base des marquages du site et non à la constitution d'un espace imaginairement homogène comme le cinéma de fiction s'y emploie d'ordinaire pour ménager au spectateur une place centrale (maîtrise illusoire). (Albera 1997 : 104)

Cela va aussi impliquer, pour les cinéastes, afin que soit évitée, dans un cadre aussi contraint, la monotonie, un travail incessant sur les possibilités de variations dans des séries préétablies. L'affinité des Straub avec Bach ou Schönberg a à voir avec cette dialectique<sup>9</sup>.

Or donc, tout le film sera présenté sous un « point de vue » — et d'écoute — unique. Cette option donnée, le *choix* du lieu devient évidemment crucial : il implique directement la manière dont choses et événements seront physiquement perçus. Il décide très concrètement d'une position du spectateur dans cet espace. Cette position est géographique, plastique, mais aussi, inséparablement, politique. Elle articule l'espace perçu par le spectateur, l'espace symbolique et architectural du théâtre, l'espace géographique concret de ces collines siciliennes, et la manière dont ceux qui parleront ici, l'un avec l'autre ou l'un contre l'autre, se tiendront.

Quel sera, finalement, l'option de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub ? Ils placent leur caméra tout au bord de la scène, dans l'ellipse, légèrement du côté « chœur » de la ligne centrale, très visible dans le film et sur laquelle le découpage

---

<sup>9</sup> L'opéra de Schönberg *Moses und Aron*, mis en film par Huillet et Straub en 1975, est entièrement constitué par l'exploration thématique d'une unique série fondamentale, ce qui est crucial pour la signification d'ensemble de l'œuvre.

va régulièrement insister. L'architecture de cet espace étant parfaitement claire, nous savons donc bien où, peut-être faut-il dire « de quel côté », nous sommes.

Cette position n'est pas du tout celle du spectateur « classique », telle qu'elle sera privilégiée par l'histoire ultérieure du théâtre (ou le dispositif cinématographique). Ce n'est même pas une position de spectateur possible dans cette architecture (surtout à quatre mètres de hauteur!). Elle est située à une double frontière entre scène et gradins, protagonistes et chœur, montrant à l'image la position des spectateurs « réels » (mais absents) derrière le chœur, mais ne montrant jamais les événements depuis le point de vue de ce spectateur supposé, ni même de ce spectateur approchant que serait le chœur. Notre position — puisque regardant le film, c'est la nôtre — n'est pas en-dehors de la scène, sur les gradins, mais sur la scène, au bord mais à l'intérieur de l'arène des jeux de pouvoir.

Ainsi, la caméra semble s'appuyer sur cette ligne centrale, dessinée au sol par des pierres affleurantes, qui sépare matériellement l'espace en deux, et fonde la mise en scène — frontière ou ligne de front : d'un côté, l'espace des princes, ouvert physiquement (les personnages peuvent entrer et sortir) et visuellement (la plaine en contrebas, l'horizon, le ciel) ; de l'autre, l'espace du chœur, fermé visuellement (pas de ciel) et physiquement (on ne peut entrer ni sortir, le chœur est *là* et ne peut s'échapper). Ainsi, Huillet et Straub retrouvent, dans ce texte de 1948, la hiérarchie classique entre *skênê* et *orchestra*, qui y souligne le tragique. La ligne ne sera franchie qu'une fois, par Créon remettant son épée au chœur, et en recevant le sceptre. Étant donné l'unicité de point de vue, on n'aura donc finalement jamais, hors ce cas, les personnages et le chœur dans le même cadre. Les lois rigoureuses de cet espace — domaines réservés et frontières infranchissables, position unique de l'observateur — vont interagir avec les autres éléments de la mise en scène. La



Fig. 2

première scène montre, comme on le sait, la dispute entre Antigone et Ismène, l'une tentant de convaincre l'autre de faire ce qu'il faut ou ce qu'il faut ne pas — ensevelir ou pas Polynice leur frère, braver ou pas l'interdit du tyran Créon. Or dans le film, les deux sœurs s'affrontant, premiers personnages apparaissant au spectateur dans un lieu inconnu de lui, ne le font pas face à face, mais orientées toutes deux vers la droite du cadre (fig.2).



Fig. 3

Leurs regards ne semblent pas vraiment arrêtés sur quelqu'un ou quelque chose qu'elles observeraient toutes deux, justifiant de façon manifeste cette disposition ; mais en tout cas, elles ne se regardent pas l'une l'autre, ce qui, lorsque le cadre les isole et que ces regards deviennent notre seule

accroche pour les orienter dans cet espace, est encore plus déconcertant. La mise en scène appuie sur le parallélisme de leurs situations, et la différence de leurs réactions, plutôt que sur la dimension de conflit ; et par ailleurs, là passe certainement quelque chose de l'orgueil d'Antigone, qui demandant l'aide de sa sœur, ne la regardera pas. Il est également important que l'on voie non Ismène prononçant le « Antigone, wilde ! » (*Antigone, sauvage !*) qui définit sa sœur dès le début de la pièce, mais le visage d'Antigone, seule, recevant ces mots (fig.3).

Les corps restent obstinément dirigés vers ce que nous verrons être l'*orchestra*, vers un hors-champ que nous ne sommes pas encore en mesure d'imaginer. Rétrospectivement, nous pouvons dire : elles étaient tournées vers le chœur, déjà là puisqu'il y apparaîtra immédiatement après, dans le plan suivant ; mais cette conclusion ne peut être que rétrospective, et quelque peu douteuse (rien ne l'*assure*). Cette ambiguïté formelle est une modification apportée par le caractère singulier du hors-champ cinématographique : au théâtre, il aurait bien fallu choisir. Et la situation s'en trouve profondément modifiée : cette conversation entre deux sœurs, où était évoquée la possibilité d'enfreindre la loi pour l'honneur

du frère, semblait devoir rester intime et secrète ; si elle a eu lieu devant le chœur, alors l'affront d'Antigone prend une dimension plus radicale de se faire ouvertement, et le refus d'Ismène devient peut-être plus facilement excusable.

La scène a deux sorties : celle côté palais, utilisée rarement, uniquement par Créon et Ismène (on voit quel lien entre ceux-là est ainsi désigné), et positionnée étrangement — elle « devrait » être juste à gauche de la caméra, elle est en fait placée frontalement par rapport aux gradins, au fond de la scène (fig.4).



Fig. 4

L'autre sortie mène vers la ville. Elle est capitale : tous les « personnages secondaires » comme on dit au théâtre et au cinéma entrèrent et sortirent par là. Elle se trouve de fait exactement face à la caméra. S'y met en jeu un élément fondamental : la ville est le vrai point d'attraction de la mise en scène, le « centre de gravité » du film. Le peuple n'est pas dans les gradins, mais il est là-bas, et, hors champ, peut agir, réellement, sur le mouvement de l'histoire. Ainsi, le film de Huillet et Straub est entièrement tendu vers ce *là-bas* d'où proviennent les bouleversements, dont il faudra ici tenir acte. L'arbre qui structure le cadre, le chemin fuyant qui s'enfonce à son côté, sont comme la trace visuelle métonymique de cette tension de la pensée vers ce qui peut de là-bas toujours surgir. Car si l'on



Fig. 5

s'en va longuement, s'éloignant lentement vers le fond du champ, ce qui advient ou celui qui vient le raconter le fait toujours sur le mode brutal du surgissement, de l'apparition : on évoque qui arrive, puis il y a raccord, et quelqu'un est déjà là, messenger, garde, fils ou amant, aveugle ou voyant. Le

réel politique ne peut pénétrer ici que sur le mode du « tout à coup » — ou du « déjà là » — , à l'exception de Créon au début de la scène avec Tirésias, revenant dans le champ au pas de course, appelé par les propos du voyant (fig.5).



Fig. 6

Cette sortie côté ville produit donc une troisième aire de jeu, symétrique à la position de la caméra dans le champ de l'arène : près de la ligne centrale, face à nous (fig.6).

Pour le film, peut-être la véritable scène. La caméra — le spectateur — se trouve ainsi placé(e) dans la même position

intermédiaire que ces personnages-là, entrant et sortant, mais restant proches de l'issue sans s'aventurer plus avant sur la scène, tentant d'intervenir dans le jeu du pouvoir qui oppose ou semble opposer le tyran et le chœur. C'est à ces personnages finalement, dont les visages sont les plus lisibles car filmés presque de face, que nous sommes invités à nous intéresser de plus près ; c'est leur position qui ressemble le plus à la nôtre. Les éléments se trouvent donc organisés en un agencement complexe, bien qu'il fasse jouer un nombre apparemment relativement limité de paramètres : les princes (Antigone, Ismène, Créon) sont face au chœur ; les autres (le garde, Tirésias, le messager) restent entre les deux, près de la sortie côté ville, et donc face à nous. Or dans ce système apparaissent des « anomalies » : Hémon fait partie de la famille princière, mais il est face à nous ; et la messagère est une servante (ce qui est une modification de Brecht, puisque dans Sophocle, il s'agit d'Eurydice), mais elle est face



Fig. 7

au chœur, à la place laissée vide par le tyran (fig.7). C'est de là qu'elle énonce finalement la catastrophe.

L'ensemble de ce dispositif est encore complexifié par un élément qui est toujours important au cinéma, mais joue un rôle particulier dans l'organisation ici du découpage : les directions de regard des personnages. La position unique de caméra et la répartition des acteurs dans l'espace du théâtre font, on l'a dit, qu'ils se trouvent isolés dans le cadre, et qu'ainsi, leurs positions relatives ne sont repérables pour le spectateur qu'à partir de leurs directions de regard, dont le réseau de lignes forme la structure portante du montage et de la perception de l'espace. Or Huillet et Straub travaillent à perturber cette trame, à en éprouver la cohésion sur la base de la forme solide qui en est le socle : l'unique point-pivot, et le théâtre, espace d'une clarté inaltérable, par ses volumes visuels et la stratification historique qui en construit, de très loin, la lecture.

Antigone et Ismène, je l'ai mentionné déjà, s'adressant l'une à l'autre ne se regardent pas. La confrontation cruciale entre Créon et Tirésias développe singulièrement ce motif. À plusieurs reprises pendant la scène, le tyran, isolé dans le cadre tandis qu'il parle à l'aveugle, regarde en fait droit



Fig. 8

devant lui, le chœur donc. Créon fait parfois pire encore : il s'adresse à nous, directement. Dès le début, arrivant pour parler au vieil homme, Créon ne regarde pas autre chose que la caméra (fig.8) — qui pourtant se trouve précisément à l'opposé dans l'espace de la scène. Il ne se tournera finalement vers Tirésias qu'à la fin du plan suivant (fig.9), rotation finale qui nous confirme que la caméra est bien restée à sa place, qu'il ne s'agit pas d'une entorse au principe. Créon est le seul personnage à pouvoir regarder directement la caméra. Ces déplacements de regard du tyran montrent que le dialogue n'a jamais lieu entre lui et Tirésias strictement, mais entre eux devant le chœur, et devant nous, et que les



Fig. 9

comme prêtre ou autorité religieuse, mais comme voyant. Cette sorte de laïcisation, où le magique remplace l'institutionnel, correspond certainement pour Brecht à l'objectivation de la pièce dans le contemporain. Comme prêtre, Tirésias avait un lien particulier avec le pouvoir ; comme voyant ici, son lien est surtout et d'abord avec la parole et la vérité. Bien sûr la vérité est aussi politique, ce pourquoi Créon met sans cesse en doute cette parole encombrante, en insistant sur la corruption de la corporation. Tirésias, par ses dons peut-être, mais surtout par la justesse de son attention (de son écoute) et sa lucidité (son objectivité), qualités politiques, a la connaissance de ce qui se passe effectivement dans le peuple. Cela contraste assez fortement avec le chœur, dont il apparaît à mesure qu'il n'en sait manifestement rien. Comment le pourrait-il d'ailleurs ? Il est enfermé dans cet espace, entre ces gradins vides et la famille princière. Mais qui est alors ce chœur, composé pour le film de quatre hommes d'âge mûr ? Comment peut-il être connaître si mal cette collectivité qu'il est censé justement représenter ? Le discours de Tirésias désolidarise de fait le chœur du peuple de Thèbes, ce qui n'est pas sans conséquences.

Mais Tirésias n'est pas seulement voyant, il est aussi aveugle, comme déjà chez

arguments de Créon s'adressent autant au chœur, à nous, qu'à l'aveugle, qu'il ne persuadera pas.

Dans ce dispositif de mise en scène, Tirésias occupe une place singulière. Il est d'abord l'un des points de basculement sur lesquels opère l'adaptation brechtienne : il est ici défini non



Fig. 10

Sophocle et dans toute la tradition antique ; et dans ce dispositif cinématographique entièrement construit sur l'échange des regards, cela ne peut qu'avoir d'importantes conséquences. Ainsi, concrètement, son « regard » n'est dirigé vers personne (fig.10), il n'adresse sa parole à personne, même si sa colère est clairement dirigée contre le tyran : il la profère, à qui entendra.

Dans ce système d'écriture cinématographique reposant entièrement, pour la construction des rapports, sur les échanges de regards, cela lui confère une position radicalement autre. Créon, en bon rhétoricien, ne cesse de destiner sa parole, de jouer de ses regards, de ses gestes. La parole de Tirésias est sans destinataire précis, elle est énoncée comme parole objective, hors stratégies — c'est en cela exactement qu'elle est profondément politique, qu'elle est dangereuse. Physiquement, Tirésias partage ce lieu près de la sortie côté ville, face à la caméra ; mais il est le seul parmi tous ceux qui y seront à n'avoir pas le regard orienté vers Créon, à gauche du cadre. Il ne « regarde » pas non plus exactement dans la direction du chœur ; malgré tout, son visage est orienté vers la droite du cadre, et son « regard » circule donc, si j'ose dire, de ce côté de la ligne centrale, entre caméra et chœur.

Tout ceci amène à interroger finalement ce pôle : le chœur. Or quelque chose advient à un moment précis du film, juste après cette scène avec Tirésias : sous le coup de l'inquiétude provoquée par ce que rapporte l'aveugle, de la guerre et de la ville — une ville où, malgré l'annonce faite de la guerre achevée, on continue de fabriquer des lances et des fourrures pour l'armée —, le chœur des quatre Anciens en appelle à la loyauté de Créon et, finalement, se dévoile, énonce ce qui n'était pas encore apparu si clairement :

*Kreon, Sohn des Menökeus,  
immer folgten wir dir. Und Ordnung  
war in der Stadt; und hieltst uns vom Halse  
unsere Feinde allhier, unterm thebanischen Dach  
räuberisch Volk, das nichts hat und gut im Kriege versorgt ist.*

Créon, fils de Ménécée,  
toujours nous te suivîmes. Et l'ordre  
était dans la ville ; et tu maintenant loin de notre gorge  
nos ennemis d'ici, sous le toit thébain,

peuple brigand, qui n'a rien et dont la guerre prend bon soin.  
(Ombres : 130-131, trad. Danièle Huillet)

Alors, nous spectateurs commençons de comprendre peut-être quelque chose ; et lorsque l'Ancien demande des comptes au tyran sur sa guerre — pratique propre de la cité démocratique — , la réaction ne se fait pas attendre. Créon là tout à coup se défend d'autre chose, rappelle quelques faits, quelques responsabilités :

*Da ich auf Argos zog  
wer hat mich geschickt? Das Erz im Speer ging  
Erz zu holen im Berg  
auf euer Geheiß; denn Argos  
reich ist's an Erz.*

Quand je suis parti pour Argos  
qui m'a envoyé ? Le bronze dans la lance alla  
chercher du bronze dans la montagne  
sur votre injonction ; car Argos,  
riche elle est en bronze.  
(Ombres : 130-131, trad. Danièle Huillet)

Cela est assez important ; cela n'avait pas encore été dit. Et ces mots sont prononcés par le tyran dans un cadre fantastique et inouï dans le film, tout en bas d'un plan le montrant minuscule et bloqué dans un coin du champ, avec derrière lui toute la plaine, les montagnes, et même une autoroute (fig.11). Cette composition plastique exceptionnelle dans l'œuvre souligne l'importance cruciale de ce moment, de ce face à face, de ces paroles, pour l'ensemble de la structure — importance qui n'a curieusement pas été notée dans les études straubiennes<sup>10</sup>.



Fig. 11

<sup>10</sup> Ni par Louis Seguin (« Le Théâtre d'Antigone », in Albera 1993 : 10-22), ni par Barton Byg (1995), qui pourtant s'occupent de problèmes liés.

Ce dont le chœur accuse ici le tyran, ce n'est pas tant d'avoir provoqué une guerre injuste, mais d'avoir détourné cette guerre pour lui-même — ou de l'avoir mal menée, finalement d'avoir oublié leurs intérêts au profit des siens propres, ou d'avoir perdu les deux dans l'enchaînement sans fin et l'ivresse de la force appelant la force.

Cette scène, celle où Créon finalement « cède », et accepte, trop tard, de relâcher Antigone, est fortement développée par Brecht, la version sophocléenne en étant beaucoup plus courte. Or elle porte entièrement sur la question de la responsabilité de la guerre, Créon rappelant aux Anciens leur implication, ceux-ci la refusant absolument. Ces échanges opèrent un renversement radical dans la pièce. À partir de là, notre rapport change quelque peu avec Créon. Il n'apparaît pas moins tyrannique qu'auparavant, ni ne gagne la sympathie du spectateur : sa brutalité est manifeste, terrible, peut-être ubuesque. Mais notre condamnation du tyran devient moins assurée, moins tranquille. À mesure que tout s'écroule autour de lui, que sa douleur aussi apparaît pour ce qu'elle est, humaine hélas, sa trajectoire prend la dimension exemplaire du désastre, la mort à l'œuvre, nue, gagnant tout — et ce sans que jamais la catastrophe ne prenne une signification autre que politique. Et à partir de là également, nous commençons de soupçonner les Anciens de n'être pas tout à fait les spectateurs neutres et de bonne volonté que nous attendions. Ils semblaient être le peuple, et sa partie la plus sage ; ils sont sans doute autre chose. Spectateurs, notre position est devenue bien difficile.

La question du statut du chœur, et de son traitement cinématographique, est bien sûr d'une importance considérable pour la mise en jeu du politique dans le film. Quelle sera la constitution du chœur et sa disposition dans l'espace ? Comment parlent-ils ensemble ? L'unisson doit-il être parfait, ou doit-on sentir des dissonances, des décalages, plus ou moins importants ? Doivent-ils être montrés à l'écran toujours ensemble, ou



Fig. 12

chacun des Anciens peut-il être isolé dans un cadre (fig.12) ? Et même montrés ensemble, cadrage et mise en scène pourront accentuer leur forme collective, leur alignement, ou la relativiser (le plus grand trouble dans l'alignement des quatre Anciens intervient juste après le départ d'Antigone vers la mort (fig.13), mais il se reconstitue immédiatement), ne serait-ce que par la présence plus ou



Fig. 13

moins sensible de leur visages. Jusqu'où, visuellement et dramaturgiquement, doivent-ils être individualisés, dotés chacun d'un « caractère » ou d'une position politique identifiable ? Ces questions ne peuvent être tranchées de manière trop univoque, et ces paramètres s'agenceront selon toutes les combinaisons possi-

bles, les variantes engageant à chaque instant la question politiquement fondamentale de la forme exacte de cette instance collective décisive : ce chœur tragique, et ce qui s'y joue.

Or, c'est sur ce point précisément que porte centralement d'abord l'adaptation brechtienne, puis le travail de mise en film de Huillet et Straub. Cette scène après le départ de Tirésias produit, après une heure et quart de film et à l'approche de sa fin, un basculement soudain. Le spectateur est depuis le début naturellement « du côté du chœur », et pas seulement parce que la caméra est concrètement légèrement à droite de la ligne centrale, de son côté. Créon est un tyran, il n'y a pas à tergiverser. Mais le chœur est aussi marqué de connotations positives de principe : quatre anciens du peuple de Thèbes, constituant cette instance supposément neutre ou pondérée, figure historique de la présence du peuple dans le théâtre (aristotélien), de sa constitution comme peuple dans l'institution démocratique classique. Mais ici, on s'en aperçoit à ce moment-là, quelque chose ne tourne pas rond, et ce chœur-là a finalement une responsabilité dans la situation. Il n'en est pas en-dehors, il y est impliqué, il l'a même pour partie provoquée, et il en refuse les conséquences. Le texte est marqué, dans

cette scène, par un cruel écho. Brecht fait dire à Créon, excédé par le refus du chœur de reconnaître qu'il fut, lui aussi, à l'origine de tout cela :

*Undankbare ! Fresser der Fleische, aber  
des Kochs blutige Schürze gefällt nicht !*

Ingrats ! Dévoreurs de viande, mais  
le tablier sanglant du cuisinier ne plaît pas !  
(Ombres : 134-135, trad. Danièle Huillet)

Ce passage fait écho au discours que Brecht avait écrit pour le Congrès international des intellectuels contre le fascisme qui eut lieu à Paris en 1935, dont un passage est précisément entendu dans un autre film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, *Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene (Introduction à la « Musique d'accompagnement pour une scène de film » d'Arnold Schönberg)*, réalisé en 1972 (extrait de « Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit », 1934-35 ; trad. D. Huillet, in Straub 1973 : 63) :

*Die gegen den Faschismus sind, ohne gegen den Kapitalismus zu sein, die über die Barbarei jammern, die von der Barbarei kommt, gleichen Leuten, die ihren Anteil vom Kalb essen wollen, aber das Kalb soll nicht geschlachtet werden. Sie wollen das Kalb essen, aber das Blut nicht sehen.*

Ceux qui sont contre le fascisme sans être contre le capitalisme, ceux qui gémissent sur la barbarie qui vient de la barbarie, ressemblent à des gens qui mangent leur part du veau, mais le veau ne doit pas être abattu. Ils veulent manger le veau, mais pas voir le sang.

Ce chœur n'est donc pas le peuple ; il est, s'il faut assumer un radical anachronisme et dans un vocabulaire brechtien, la bourgeoisie. Ce n'est pas exactement la position que nous lui avons donnée depuis le début du film.

Mais ce basculement ne concerne pas seulement le chœur, ou ne va pas sans implications. Le chœur est posé, dans la mise en scène, comme ayant une place particulière, de l'autre côté de la ligne centrale par rapport aux personnages, à la fois séparé et face à eux — place soulignée par les séquences déjà évoquées où, même « absents » de la scène, les acteurs sont néanmoins

orientés vers eux. Ils ont donc une position physique de « spectateurs » des événements, d'autant qu'ils sont visuellement, étant donné notre point de vue, associés aux gradins toujours présents derrière eux. Ainsi, c'est par ricochet notre propre position de spectateur qui se trouve interrogée. Le chœur est-il ce à quoi le pouvoir se confronte, ou ce à quoi il s'adresse, ceux devant qui, pour qui il agit et parle, construit sa rhétorique ? Le chœur n'est — comme il se doit — pas sur les gradins, ni la caméra, qui n'est pas non plus derrière lui ou à ses côtés. Nous sommes concrètement au milieu, entre les princes et le chœur, ce qui les met en scène comme deux formes symétriques du pouvoir, et non comme deux instances qui auraient un statut radicalement différent. Au milieu, mais tout de même du côté du chœur, ce dont il faudrait se demander s'il s'agit de fraternité face au tyran ou de complicité dans le crime, dans la responsabilité de la guerre. Le peuple, c'est plutôt ceux qui sont à notre hauteur, et symétriques par rapport à nous dans cet espace : le garde, le soldat, etc., tous caractérisés comme figures populaires avec le *gestus*, parfois l'humour, afférents. La place là d'Hémon est finalement logique, puisqu'il est celui qui prend en charge la révolte d'Antigone en la politisant — car lui aussi sait ce qui se passe en ville. Mais sa charge est facile à contrer pour Créon : Hémon, étant l'amant d'Antigone, « Weibesknecht » (*valet d'une femme*, Ombres : 92-93), ne saurait être objectif, et sa parole n'a pour le tyran son père que peu de poids.

Le seul personnage à bouger réellement dans le film, à occuper plusieurs places dans cet espace, tantôt parmi les princes, tantôt avec ceux du peuple, tantôt tout contre la ligne centrale, face au chœur (fig.14), avant de disparaître, est Antigone la sauvage, l'inflexible, est finalement celle



Fig. 14

qui ici opère un mouvement, change de position, à la fois construit sa trajectoire propre et travaille au démantèlement de cette structure spatiale et politique.

Le film de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub réalise une série de basculements, de renversements, par lesquels la machine tragique se trouve quelque peu décentrée. Antigone n'est peut-être plus tout à fait l'héroïne terrible en laquelle le jeu du destin et les conflits des droits, l'idée de la résistance au tyran, trouvent à s'incarner. Elle est plutôt le catalyseur d'une révolte qui sourdait, dans la ville, contre la guerre infâme. Mais la révolte est difficile, pour ce qu'elle implique de violence elle aussi, et parce qu'elle requiert de comprendre que cette guerre est plusieurs guerres à la fois : celle de Créon et celle des Anciens, celle pour le pouvoir et celle pour le bronze, et celle qui est le résultat des guerres anciennes dont on ne sort pas, parce que la force appelle la force. Reste à savoir si nous pouvons sereinement affirmer que de toutes ces guerres, aucune n'est la nôtre.

## BIBLIOGRAPHIE

*Œuvres*

- BRECHT Bertolt et NEHER Caspar (1949) : *Antigonemodell 1948*, redigiert von R. Berlau, Berlin, Gebrüder Weiss Verlag.
- BRECHT Bertolt (1962) : « De la libre utilisation d'un modèle. Préface au Modèle d'Antigone 1948 », trad. G. Eudeline et J. Tailleur, in *Théâtre complet. X. Adaptations. Antigone d'après Sophocle, Le Précepteur d'après Lenz, Coriolan d'après Shakespeare*, Paris, L'Arche.
- STRAUB J.-M. et HUILLET D. (1992) : *Antigone de Sophocle, version allemande de Friedrich Hölderlin retravaillée pour la scène par Bertolt Brecht*, texte découpé par J.-M. Straub en 147 plans cinématographiques et traduit en français par D. Huillet, Toulouse / Paris, Ombres / Cinémathèque française.

*Études*

- ALBERA F. (éd.) (1993) : *Sophocle / Hölderlin / Brecht / Huillet-Straub / Zimmermann. Autour d'Antigone. Film, concerts, débats*, Lausanne, Université de Lausanne / Section d'histoire et esthétique du cinéma.
- ALBERA F. (1997) : « Filmer le texte théâtral. L'Antigone de J.-M. Straub et D. Huillet », in *Le Film de théâtre*, éd. Béatrice Vallin, Paris, CNRS (Arts du spectacle), p. 103-105.
- BARTHES R. (1982) : *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Le Seuil, coll. Tel Quel.
- BERTAUX p. (1983) : *Hölderlin ou le temps d'un poète*, Paris, Gallimard, coll. Leurs figures.
- BYG B. (1995) : « Antigone », in *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, p. 215-232.
- HECHT W. (éd.) (1988) : *Brechts Antigone des Sophokles*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag (Suhrkamp Taschenbuch Materialien).
- RAYMOND J.-L. (éd.) [1995] : *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle*

*Huillet*, Paris / Le Mans : Beaux-Arts de Paris, les éditions / École supérieure des Beaux-Arts du Mans, coll. D'art en questions, 2008, rééd. complétée.

STORCH W. (éd.) (1993) : *Brecht après la chute*, Paris, L'Arche.

STRAUB J.-M. (1973) : « Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene », trad. Danièle Huillet, *Ça cinéma*, 1<sup>e</sup> année, 2<sup>e</sup> état, octobre 1973, p. 58-65.

STRAUB J.-M. et HUILLET D. (1993) : « Le chemin passait par Hölderlin » (entretien avec Burghard Damerau), in *Brecht après la chute. Confessions, mémoires, analyses*, W. Storch, avec la collaboration de J. Mackert et O. Ortolani, Paris, L'Arche, p. 94-106.

SEGUIN L. (1993) : « Le théâtre d'Antigone », in *Sophocle / Hölderlin / Brecht / Huillet-Straub / Zimmermann. Autour d'Antigone. Film, concerts, débats*, Lausanne, Université de Lausanne / Section d'histoire et esthétique du cinéma, p. 10-22.



# POUR UNE ANTHROPOLOGIE HISTORIQUE DES RÉCITS HÉROÏQUES GRECS : COMPARAISON DIFFÉRENTIELLE ET PRAGMATIQUE POÉTIQUE

Claude Calame

« On peut donc concevoir *une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale* ; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale ; nous la nommerons *sémiologie* (du grec *semeion*<sup>1</sup>, « signe ») » (Saussure 1972 : 33). Les réflexions de Ferdinand de Saussure sur la langue envisagée comme système de signes ont été déterminantes dans la rupture avec toutes les perspectives évolutionnistes sur les récits considérés comme constituant des « mythes ». En inscrivant ces récits dans la ligne orientée qui conduirait du primitif au civilisé, ces perspectives d'ordre philosophique en ont réduit la diversité à un universel et à une essence ; de Giambattista Vico à Ernst Cassirer, *le mythe*, ontologisé, est devenu l'emblème d'un premier développement de la pensée humaine. On a ainsi constamment confondu différentes formes narratives, dans différents usages de la langue pour différentes circonstances collectives, avec un mode primitif de rationalité<sup>2</sup>.

Mais avec les anthropologues que Saussure a inspirés, ce sont les sciences humaines en général qui font irruption dans la lecture, dans l'interprétation et par conséquent dans l'appropriation des cultures autres et singulièrement de leurs récits mémoriels, subsumés sous la catégorie du « mythe ». Et il faudra le long travail critique d'une anthropologie culturelle et sociale comparative pour finalement rompre avec l'ethnocentrisme occidental et l'évolutionnisme qui lui est attaché. Dans une perspective de relativisme réflexif, la lecture des manifestations narratives et culturelles que nous dénommons encore *mythes* s'est soumise à la dialectique entre culture indigène et perspective érudite. Occasion donc de

---

<sup>1</sup> Le soulignement indique que la voyelle concernée en grec est longue. Depuis le colloque où ce texte a été présenté, une version un peu plus développée est parue dans *Europe* 1005-1006, 2013 : 147-169.

<sup>2</sup> Avec le soutien d'illustres prédécesseurs, j'ai retracé quelques étapes de ce parcours ontologisant dans l'essai introductif à l'ouvrage de de 2011 : 19-89.

revenir, pour les mythes grecs, sur les lectures marquées par l'anthropologie et la linguistique structurales pour déboucher sur une perspective de pragmatique prenant en compte les formes de poésie ritualisée qui rend le récit « mythique » actif dans la conjoncture historique et culturelle dont par ailleurs il dépend, dans chacune de ses versions singulières. Pas de littérature donc, mais des formes poétiques qui, par la performance rituelle, inscrivent les récits du passé héroïque et fondateur de la communauté dans une mémoire culturelle partagée.

### *Mythes grecs et logiques narratives*

Énoncés par Saussure, deux principes linguistiques sont apparus comme essentiels pour une analyse rigoureuse des récits que nous englobons dans la catégorie moderne et semi-figurée du « mythe » (une notion qui doit être distinguée du *mûthos* grec qui désigne toute forme de discours argumenté et pensé dans son efficacité).

a. Dans un système de signes tel que la langue, toute unité se définit par la valeur qu'elle prend en relation avec les éléments voisins, ceci aussi bien du point de vue phonétique (« signifiant ») que du point de vue de la signification (« signifié »).

b. Toute langue, tout système linguistique n'existe qu'actualisé en « parole » dans des énoncés dont les unités sont à considérer aussi bien dans leur articulation syntaxique (dimension du syntagme) que dans l'axe des substitutions possibles (dimension du paradigme).

Reportés sur l'étude des mythes, ces deux principes ont fondé d'une part les différentes analyses narratologiques focalisées sur le déroulement de l'action narrative du mythe selon une logique propre, d'autre part les analyses structurales sensibles aux valeurs véhiculées par la logique narrative et à leur organisation en un certain nombre d'oppositions de contraires. C'est ainsi qu'est née la grande entreprise comparative de Claude Lévi-Strauss, intitulée, de manière significative, *Mythologiques*. Dans le système de la « mythologie », chaque « mythe » ne trouverait sa signification que dans la position qu'il occupe par rapport à d'autres versions et d'autres mythes (principe de la valeur), par le biais de permutations

et de transformations logiques (principe de la dimension paradigmatique) ; ces procédures relèveraient en dernier ressort, selon Lévi-Strauss, des structures de l'esprit humain. Par ailleurs, dans un même mythe et par l'intermédiaire de l'enchaînement narratif, le récit s'organiserait en plusieurs niveaux (géographique, techno-économique, sociologique, cosmologique, alimentaire, etc.) considérés comme des « codes » ; la matière sémantique s'y articulerait elle-même, selon le modèle offert par la phonologie, en de grandes oppositions binaires, tels les contrastes devenus paradigmatiques « nature vs culture », « masculin / féminin » ou « cru / cuit »<sup>3</sup>. D'ordre invariant et fondant les structures élémentaires de la signification, ces oppositions binaires sont les opérateurs de ce qui a été reconnu comme l'analyse structurale des mythes.

### *Syntaxe : fonctions narratives et « motifèmes »*

La mythologie gréco-romaine fut l'une des premières concernées. En reprenant au folkloriste et formaliste russe Vladimir Ja. Propp la notion de « fonction narrative » et en se faisant mythographe, Lévi-Strauss lui-même a tenté de réduire la légende de la famille d'Œdipe à une seule version pour la découper en une séquence de « mythèmes » qu'il réorganise ensuite selon l'axe paradigmatique en une série d'oppositions fondées sur la surestimation des rapports de parenté et sur la démarche boiteuse associée à l'autochtonie humaine : attachement de Cadmos à sa sœur, relation matrimoniale d'Œdipe avec sa propre mère, amour d'Antigone pour son frère Polynice ; boiterie inscrite dans les noms de Labdacos, de Laios et d'Œdipe lui-même, « Pied enflé », dans une logique des contradictions par laquelle on tenterait en définitive de résoudre la question de l'origine et de la naissance de l'homme : de l'un ou de deux !

Mais, dans une tentative de systématisation structurale, on a aussi repris à la morphologie du conte proposée par Propp aussi bien la séquence des fonctions narratives (parfois devenus « motifèmes ») avec toutes leurs variantes (tort commis, manque, réaction du héros, conquête du moyen magique, épreuve, etc.)

---

<sup>3</sup> Aux pages introduisant les *Mythologiques* (Lévi-Strauss 1964 : 17-22 ; cf. Saïd 2008 : 121-123), on ajoutera les remarques méthodologiques qui ponctuent l'ouvrage de 1973 : 82-84, 189-193, 244-245, 322-325, etc.

que l'idée du personnage-type (le héros, le mandataire, l'antagoniste, l'adjuvant, etc.) pour en dégager le schéma canonique de la narration : avec sa séquence de logique narrative (manque — manipulation — compétence — performance — sanction) et ses protagonistes dénommés « actants » parce qu'ils correspondent à des positions fonctionnelles (destinateur — destinataire, sujet — anti-sujet, adjuvant — opposant). Fondée sur une transformation d'états, cette logique provoque un renversement des contenus pensés en termes de contraires et de contradictoires : de la nature à la culture, par exemple. Ainsi, notamment avec l'aide d'Algirdas J. Greimas, était née la narratologie<sup>4</sup>.

Dans une perspective structurale qui clôt le texte sur lui-même, le mythe est dès lors réduit à un récit de mythographe et c'est le schéma de la narration qui devient l'opérateur de la lecture de son intrigue. De cette manière, des récits aussi divers que la folie qui saisit les filles de Proïtos le roi fondateur de Tirynthe, du suicide de deux des trois filles de Cécrops le premier roi autochtone d'Athènes, ou du transport bachique qui condamne à un acte cannibale les filles de Minyas, le fondateur de la ville d'Orchomène et l'ancêtre des Minyens, peuvent être non seulement réduits à la même intrigue, mais aussi être comparés entre eux. Dans chaque cas l'accès de folie est provoqué par un dieu offensé : Héra en raison de l'arrogance des trois Proïdides, Athéna puisque deux des Cécropides avaient rompu son interdit, les trois Minyades parce qu'elles refusèrent de se consacrer au culte orgiastique de Dionysos<sup>5</sup>.

C'est à cet exercice de narratologie mythographique que se livre par exemple Walter Burkert en réduisant à une même séquence de cinq actions narratives l'histoire de la naissance de plusieurs héros fondateurs par le biais de leur mère : Callistô, la mère d'Arcas, le fondateur de l'Arcadie ; Danaé, la mère de Persée, le fondateur de Mycènes ; Iô, la mère d'Epaphos, l'ancêtre des Danaens ; Tyrô, la mère de Pélias et de Néleus, les futurs rois de Iolcos et de Pylos respectivement, etc. Dans un premier temps (« leaving home »), la jeune fille abandonne enfance et famille. Puis (« the idyl of seclusion ») l'adolescente connaît

---

<sup>4</sup> Le schéma canonique de la narration a assumé différentes formes, inventoriées et commentées par Adam 1991 : 65-95.

<sup>5</sup> Voir à ce propos l'analyse comparative nuancée offerte par Dowden 1989 : 71-95.

une période de marge : Callistô devient la compagne de chasse d'Artémis dans la forêt ; Danaé est emprisonnée dans une chambre souterraine en bronze ; Iô est condamnée à la virginité en devenant la prêtresse d'Héra ; Tyrô après avoir été élevée par son oncle paternel rejoint un dieu-fleuve dont elle s'éprend. La jeune fille est ensuite séduite, violée et mise enceinte par un dieu (« rape ») : Callistô, Danaé et Iô sont séduites par Zeus dont le pouvoir générateur peut assumer la forme d'une pluie d'or ou correspondre à un simple toucher quand il ne prend pas les apparences d'un dieu adolescent tel Apollon ; Tyrô s'unit à Poséidon qui prend l'apparence du fleuve. La jeune fille est alors sévèrement punie (« tribulation »), qu'elle soit transformée en ourse comme Callistô ou en génisse comme Iô, qu'elle soit enfermée dans un coffre pour être jetée à la mer telle Danaé ou qu'elle soit persécutée et martyrisée par sa belle-mère comme ce fut le cas de Tyrô. Finalement la mère, ayant donné naissance à un futur héros fondateur, est réhabilitée (« rescue ») : poursuivie par son propre fils en tant qu'ourse, Callistô est sauvée par Zeus lui-même qui la métamorphose en constellation ; en butte aux avances du roi de Sériphos qui l'a recueillie, Danaé est sauvée par son fils Persée qui pétrifie le prétendant en lui présentant la tête de la Méduse ; Tyrô est également délivrée par ses propres enfants qui tuent la cruelle belle-mère ; quant à Iô elle épouse Télégonos qui règne sur l'Égypte où elle introduit le culte d'une Déméter que les Egyptiens assimilent à Isis.

Comme le reconnaît Burkert lui-même dans une note, un tel exercice de narratologie structurale ne peut s'accomplir qu'au prix de simplifications extrêmes qui réduisent les récits, en leurs différentes versions et valeurs, à un compendium de mythographie érudite. A s'en tenir uniquement aux mises en scène tragiques, les variations frappent : selon l'Hélène mise en scène par Euripide, Zeus se serait uni à Callistô déjà métamorphosée en ourse ; à saisir non pas comme « seclusion » mais comme « tribulation », les errements d'Iô transformée en génisse vers les confins de la terre habitée prennent place, dans le *Prométhée* d'Eschyle, avant l'union de la jeune fille avec Zeus et par conséquent avant la naissance du héros fondateur ; dans les *Pêcheurs au filet*, un drame satyrique d'Eschyle, Danaé est sauvée sur l'île de Sériphos par un groupe de satyres ; et les mauvais traitements infligés à Tyrô par la marâtre Sidérô non seulement sont apparem-

ment une invention de Sophocle qui consacra deux tragédies à ces deux figures féminines, mais ils débute avant la naissance des deux enfants nés de l'union avec Poséidon<sup>6</sup>.

Dans la perspective à la fois éthologique et évolutionniste qui est celle de Burkert, le schéma narratif adapté à partir des fonctions définies par Propp (dans une morphologie construite sur la base d'un large corpus de contes) est rapproché du schéma de l'action rituelle que constituent le rite de passage et plus précisément le rite d'initiation tribale avec ses trois phases canoniques : séparation (du monde de l'enfance) — période de marge (marquée par une mort symbolique) — agrégation à la communauté des adultes (avec un statut nouveau) ; et ce comportement culturel ritualisé est lui-même reconduit aux fonctions fondamentales de la femme dans son développement biologique : puberté, défloration, grossesse, accouchement.

### *Pratiques de narratologie comparative*

Si le gain en intelligibilité d'un tel formalisme n'est pas garanti, en revanche le schéma narratif s'avère un utile instrument de comparaison par exemple quand il s'agit de comparer deux récits « mythiques » appartenant à des cultures différentes. Ainsi en va-t-il par exemple du mythe hittite de la lutte du dieu de l'orage contre le dragon Illuyankas et du combat de Zeus contre le monstre ophidien aux cent têtes Typhon. La version ancienne et la version plus récente du récit hittite se laissent réduire à une séquence de huit « motifèmes » (une notion qui entend tenir compte de la valeur sémantique de la fonction et de l'action concernées) qui caractérisent le « combat tale » : combat entre le héros (« champion » : le dieu Orage) et son adversaire (le dragon), défaite du héros (dont le dragon a arraché le cœur et les yeux), désarroi du champion, aide d'un adjuvant mortel (le fils du dieu né des amours d'Orage avec la fille du dragon), l'adjuvant trompe l'adversaire (l'épouse du dragon restitue les organes vitaux du dieu), l'adversaire

---

<sup>6</sup> Cf. Burkert 1979 : 7 avec n. 20 ; cf. Euripide *Hélène* 375-380 (Callistô) ; Eschyle, *Prométhée* 829-835 et 846-851 (sur la signification pratique des tribulations d'Iô, cf. Calame 2015 : 206-220) ; le mariage égyptien d'Iô n'est pas attesté avant Apollodore, *Bibliothèque* 2.1.3) ; Eschyle, p. 161-162 Radt (Danaé) ; Sophocle p. 463-464 et fr. 648 Radt (Tyrô) ; voir Gantz 2004 : 306-309.

perd son avantage (dans un nouveau combat contre le dieu de la tempête), le héros vainc son ennemi, l'adjuvant mortel périt (le dieu Orage tue le dragon et son propre fils) ; tout cela selon un scénario que l'on retrouverait dans des films d'action et bandes dessinées, avant que l'on tente d'y voir la trace de l'un de ces programmes d'action inscrits dans la nature biologique de l'être humain<sup>7</sup>.

Mais ce scénario permet surtout de rapprocher de la double version hittite le récit grec et de rendre compte, du point de vue de la logique narrative, de la signification de deux actions constitutives de ce récit fondateur : Typhon, dans sa victoire préalable contre Zeus, s'empare de la faucille avec laquelle le dieu tentait de couper les vipères attachées au corps du monstre tout en retirant les tendons des mains et des pieds du dieu ; Hermès et Aegipan volent les tendons à la dragonne Delphyné qui les cachait dans une grotte et permettent ainsi la victoire finale de Zeus sur le monstre Typhon, par la force du tonnerre. Mais la comparaison n'est productive que si elle est différentielle<sup>8</sup>. Burkert tente d'expliquer la disparition en Grèce du « motifème » de la mort de l'adjuvant par la généalogie du récit, au moment où, par le biais probable de la Cilicie, la version récente du récit hittite aurait été reprise et hellénisée ; il fait dès lors abstraction de la forme et de la fonction du texte par lequel les deux versions hittites nous sont connues tout en se fondant pour la version grecque sur le récit mythographique qui est consigné dans la *Bibliothèque* attribuée à Apollodore.

C'est dire d'une part que le caractère liturgique de l'inscription qui porte la version ancienne et la version nouvelle du récit hittite est mis entre parenthèses par l'analyse narratologique. Or le texte épigraphique s'ouvre avec une invocation à la prospérité et à la fertilité du pays hittite. Cette attaque énonciative en insère la récitation dans le culte rendu au dieu de l'Orage notamment dans la ville de Nerik, l'un des grands centres religieux de l'empire hittite, par la célébration de la fête du *pouroulli*. Faisant partie intégrante du rituel également exécuté en d'autres lieux du pays, la récitation de la double version est accomplie par le prêtre du dieu ; elle déroule l'étiologie du culte rendu au « dieu de l'Orage du

---

<sup>7</sup> Inscription hittite en cunéiforme traduite dans Anet 125-126 et commentée, après bien d'autres, par Burkert 1979 : 7-10, puis 14-18.

<sup>8</sup> Au sujet d'une telle comparaison « différentielle », voir en particulier l'étude de Heidmann 2006.

Ciel » vénéré à Nerik<sup>9</sup>. Pour nous, le texte se termine avec des indications sur une procession rituelle et sur les moyens prévus pour accueillir les dieux qui y prennent part dans un ordre bien précis. Autant les aspects d'hymne assumés par ce double récit que son insertion rituelle en font un acte de culte ; ces différentes procédures pragmatiques assurent à l'intrigue narrative et aux figures primordiales qu'elle anime une efficacité d'ordre aussi bien politique que religieuse, dans une conjoncture institutionnelle et culturelle particulière. C'est dans ce cadre cultuel et culturel que le récit « mythique » prend sa signification tout en assumant une fonction sociale par le biais de son efficacité rituelle.

D'autre part, pour son entreprise de comparaison narratologique, Burkert choisit la version mythographique offerte par le manuel tardif attribué à Apollodore ; par la réduction du récit à une séquence de motifèmes, l'historien de la religion grecque renchérit sur l'aspect mythographique d'un récit qui reste, dans le cas particulier, exceptionnellement haut en couleurs cosmiques et riche en références de géographie montagnarde. Peut-être la version aédique intégrée dans la *Théogonie* d'Hésiode aurait-elle permis de restituer sa pragmatique à une narration focalisée sur le combat primordial déchaînant les forces du cosmos et bouleversant ses éléments constitutifs<sup>10</sup>. Mais la logique de la narration théogonique, toute tendue qu'elle est vers l'affirmation du règne de Zeus, excluait sans doute tant une défaite préalable du maître de l'Olympe que l'intervention d'un adjuvant divin ; maître des dieux et des hommes, Zeus ne peut être apparemment que le protagoniste unique et incontesté d'un duel cosmogonique complémentaire à la lutte contre les Titans. Par ailleurs, ce récit simplifié dans sa séquence narratologique assume la même valeur étimologique que le récit hittite ; en effet les vents imprévisibles et tempétueux qui, dans le présent, font chavirer les navires et détruisent les récoltes sont reconduits à l'action de Typhôeus, par le passé précipité par Zeus dans le Tartare.

---

<sup>9</sup> Cf. Labat 1970 : 526-29 ainsi que 513 et 519.

<sup>10</sup> Hésiode, *Théogonie*, 820-860, avec le commentaire comparatif de West 1966 : 379-397 qui fait remarquer que la figure et l'action de Typhôeus doivent aussi être rapprochées de l'être monstrueux qu'est Ullikumî dans le récit de succession hourrite.

*Sémantique : codes et oppositions binaires*

En passant de la logique syntagmatique du récit considéré comme mythique à son organisation sémantique dans l'ordre du paradigme, Marcel Detienne a repris à Lévi-Strauss, avec beaucoup d'à propos, la notion d'une matière sémantique organisée de manière feuilletée en un certain nombre de « codes ». Le maître-concept, le principe organisateur d'une analyse structurale qui passe de la logique narrative à l'architecture du sens est à nouveau l'opposition binaire. C'est elle qui pousse à expliciter dans récits et rituels les valeurs métaphoriques attribuées, dans la culture grecque, aux végétaux et aux animaux d'une écologie signifiante ; c'est elle qui va permettre d'organiser ces valeurs en traits contrastés : le monde du texte non plus dans son développement linéaire, mais dans ses structures profondes, en relation avec le monde environnant comme un vaste ensemble interactif de représentations, pour anticiper sur une notion que le relativisme culturel postmoderniste a fini par privilégier.

L'une des enquêtes structurales les plus connues est celle qui oppose, grâce au savoir-faire de Detienne, la culture des jardins d'Adonis, dans leur éphémère et vaine floraison, aux pratiques agricoles dans le long processus productif de la culture céréalière : Aphrodite d'un côté et les forces passagères de la séduction érotique, Déméter de l'autre favorisant, avec le mariage légitime et fécond, la production céréalière qui assure la survie des humains ; la menthe odorante et aphrodisiaque, mais aussi humide et abortive dont l'ambivalence est éclairée par le récit de Mintha, la concubine d'Hadès dans son monde souterrain, en contraste implicite avec la maturation complexe des fruits de Déméter, favorisée par le mariage légitime de Perséphone avec le même Hadès et par les retrouvailles de la mère et de la fille<sup>11</sup>. Ces premières oppositions, par le biais des valeurs attribuées aux dieux et aux végétaux, permettent par exemple de confronter de manière binaire le rituel des Adonies à la fête des Thesmophories : Adonis et sa maîtresse Aphrodite en contraste avec Déméter Thesmophore et sa fille Perséphone du point de vue des puissances divines ; courtisanes et concubines opposées aux épouses légitimes quant au code sociologique ; rela-

---

<sup>11</sup> Cf. Detienne 1989 : 141-184.

tions sexuelles vs continence du point de vue du comportement sexuel ; encens et myrrhe d'un côté, gattilier de l'autre quant aux plantes impliquées ; abus de parfums aux Adonies, haine des femmes-abeilles pour les odeurs envoûtantes aux Thesmophories, etc. Autant de « codes » articulant la matière sémantique de la mythologie grecque, par le biais de textes allant des *Hymnes homériques* aux *Haliéutica* d'Oppien en passant par les *Métamorphoses* d'Ovide ou les *Problèmes* attribués à Aristote.

De telles organisations et manipulations de la matière sémantique des mythes grecs ne sont possibles qu'à condition de considérer l'ensemble de ces récits comme relevant d'une « mythologie-cadre de pensée », dans laquelle se déploie une « mythologie-savoir », à travers différentes formes de discours (Detienne 1988 : 31-32).

Nombreuses ont été dès lors les tentatives de combiner, dans l'étude sémiotique des mythes grecs, dimension paradigmatique et dimension syntagmatique tout en réduisant souvent l'une à l'autre. Ainsi, du côté anglo-saxon et avec l'aide de Geoffrey S. Kirk, le récit homérique de la confrontation d'Ulysse avec Polyphème a pu être envisagé dans une perspective lévi-straussienne pour devenir le « mythe des Cyclopes ». Dans une réduction des fonctions narratives à des traits distinctifs permanents, le Polyphème odysseéen oscille entre les pôles du « *super-uncivilized* » (ou « *barbaric* ») et du « *relatively civilized* » : d'un côté, l'être monstrueux ignorant l'alimentation céréalière, mais se nourrissant de chair humaine crue, sans reconnaître ni les dieux ni les lois des hommes ; de l'autre, le berger qui aime ses moutons, se nourrit des produits de leur lait et reconnaît la puissance de Poséidon. Quant aux Cyclopes qui vivent dans les cavernes entourant celle de Polyphème, leur figure serait partagée entre le (super)civilisé et le non-civilisé : proches des dieux, ils jouissent d'une sorte d'âge d'or qui ne requiert ni agriculture, ni viticulture, mais ils ne connaissant par ailleurs ni assemblées ni droit coutumier et ils n'ont aucun respect pour Zeus. Ainsi le récit combinerait des « *contradictory elements into a fantastic amalgam* », dans une série d'ambiguïtés poétiques fondées sur l'opposition entre *nómos* et *phúsis*. Dans cette mesure, la figure odysseéenne des Cyclopes et de Polyphème peut être comparée soit avec Gilgamesh, le protagoniste du poème épique accadien, soit avec Chiron et ses

confrères les Centaures qui diviseraient leur être mi-animal et leurs actions parfois violentes entre nature et culture<sup>12</sup>.

Mais dans l'imbrication narrative des codes et dans l'articulation structurale de catégories culturelles souvent considérées comme universelles, il convient de prendre en compte le rôle joué par la logique qu'implique la grammaire du récit : moins une logique de la non-contradiction qu'une « logique de l'ambigu, de l'équivoque, de la polarité ». Dès lors, Jean-Pierre Vernant a proposé d'insérer les deux versions hésiodiques de la création de Pandôra, la première femme grecque, dans la logique qu'implique le récit de l'institution par Prométhée du partage sacrificiel. A travers les oppositions et les homologues articulant les contenus sémantiques en relation avec le contexte culturel, la logique de l'ambigu qui traverse le double récit d'Hésiode permet de tracer une série d'homologies par inversion entre la figure de Pandôra, incarnation de la nourriture céréalière que Zeus cache aux hommes pour les punir, et celle de Prométhée qui cache la nourriture carnée aux dieux pour la réserver aux hommes ; homologie inversée aussi entre le ventre féminin où l'homme dépose sa semence pour engendrer sa descendance, garantie de survivance, et l'estomac qui dérobe à la vue la viande sacrificielle propre à la consommation, consacrant ainsi la séparation des dieux et des mortels. Ambiguïtés et ambivalences caractérisent désormais les relations des hommes mortels avec les dieux dans la mesure où le don est aussi une manière de dérober ; la condition humaine est ainsi placée sous le signe du mélange ambigu des biens et des maux, de la vie et de la mort<sup>13</sup>.

Déployés par la logique narrative, homologues et renversements, dans une alternance catégorielle entre le même et l'autre, peuvent organiser des « mythes » aussi divers que celui de Narcisse ou celui d'Héraclès : d'une part, la figure d'un jeune homme qui refuse de céder aux avances érotiques qu'il suscite par sa tendre beauté et qui provoque le suicide de son amant avant d'être la victime en miroir de sa propre beauté dans l'illusion de la réduction de l'autre

---

<sup>12</sup> Selon la tentative comparative offerte par Kirk 1970 : 132-171. Voir aussi, par exemple, entre chasse et élevage, entre nature et culture, les paysages de Pan visités par Borgeaud 1979 : 73-114.

<sup>13</sup> Selon l'étude du « mythe prométhéen chez Hésiode » proposée par Vernant 1974 : 177-194, avec les remarques méthodologiques formulées en 244-250 (p. 250 pour la citation) ; tentative de systématisation sur la base du « carré sémiotique » chez Csapo 2005 : 247-261.

au même ; d'autre part, un héros civilisateur, médiateur entre les différentes classes sociales, dont la biographie (limitée aux travaux) s'inscrirait dans une logique d'inspiration aristocratique — une logique fondée sur des « motifs » et des « modes » contradictoires (gain et non-gain, nécessité et liberté) et intégrant les deux catégories du travail pour soi et du travail pour les autres dans le système des valeurs grecques, entre profit et gloire, salaire et gratitude, esclavage et liberté, etc<sup>14</sup>.

*Pragmatique : récits « en performance »*

Mais on l'a signalé : dans ses différentes modalités de narratologie ou de sémantique structurale, l'analyse d'inspiration sémiotique réduit constamment les narrations que nous jugeons appartenir à la mythologie d'une culture à de simples récits de mythographie ; elle les coupe régulièrement de leur cotexte et de leur contexte. Dans une étude exemplaire, Lévi-Strauss lui-même reconnaît que certains codes organisateurs du contenu sémantique s'appuient sur et renvoient à la réalité de la culture concernée. Ainsi en va-t-il des « niveaux » géographique, techno-économique et sociologique selon lesquels, en plus du code cosmologique, s'agencent (en comparaison) quatre versions différentes de la « geste d'Asdiwal » ; ce récit héroïque met en scène l'itinéraire nomade assurant le repérage tribal, économique et culturel du territoire tsimshian (Lévi-Strauss 1973 : 175-233). Dans une perspective essentiellement structurale, les séquences de surface constituant la longue action narrative du héros fondateur sont organisées moins en fonction de « codes » que selon des « schèmes » plus profonds ; ceux-ci s'entrelacent en un contrepoint mélodique d'oppositions binaires. Rappelant la composition musicale, ce contrepoint conduit à la transformation du féminin, s'articulant sur l'axe est-ouest et caractérisé par la famine et le mouvement, en masculin, ordonné sur l'axe haut-bas et marqué par la réplétion et l'immobilité.

Or il s'avère que si la « structure du message » renvoie, selon Lévi-Strauss, au sens du mythe, celui-ci entretient avec la réalité (externe) une relation d'ordre

---

<sup>14</sup> Voir respectivement l'analyse narratologique de différentes versions du récit de Narcisse offerte par Pellizer 1991 : 46-58, et l'étude d'inspiration fortement structurale qui conclut schématiquement le parcours de méthodologie historique proposé par Csapo 2005 : 301-315.

dialectique : le récit mythique inverse par exemple les institutions dont par ailleurs il rend compte. Ainsi, dans la mise en perspective avec une version « affaiblie », la transformation narrative opérée à plusieurs niveaux par les schèmes est renvoyée à l'histoire connue par le récit et à son transfert culturel. En définitive, la question posée par l'analyse de Lévi-Strauss est celle de la référence externe du récit considéré comme mythique.

### *Mythe, fiction et référence*

Or, d'un point de vue qui reste attaché à une analyse des discours fidèle aux principes saussuriens, la référence du « mythe » pose autant la question de l'ensemble signifiant externe dont est tiré son univers symbolique que celle de la pragmatique des formes narratives et discursives qui l'adressent à un environnement social et institutionnel précis : par une mise en discours souvent ritualisée, les productions langagières que sont les mythes renvoient autant à l'écologie de la culture concernée qu'à l'ensemble des représentations qui la constituent et aux institutions qui en valident la création. Le récit mythique — ne l'oublions pas — est objet de croyance ; dans cette mesure il est doué d'une référence et d'une certaine efficacité discursive.

Dans la perspective d'anthropologie fonctionnaliste qui est la sienne, Bronislaw Malinowski avait déjà montré d'une part qu'au-delà de la phrase, « le fait linguistique véritable est l'énoncé complet en situation », d'autre part que les récits traditionnels, au-delà de leur fonction de divertissement, assument la fonction culturelle essentielle de « perpétuer l'ordre social »<sup>15</sup>. Par anticipation, Malinowski jetait ainsi, pour les récits que nous plaçons sous l'étiquette du « mythe », les bases de ce qui est devenu la pragmatique des discours. Bien avant l'intervention de John R. Searle, Malinowski est donc déjà sensible aux énoncés dont l'énonciation contribue à l'accomplissement d'une action quand ils ne correspondent pas entièrement à cet acte. L'anthropologue des Trobriandais note que, dans les énoncés sacrés en particulier, les mots prononcés fonctionnent comme

---

<sup>15</sup> Malinowski 1974 : 245-285 ; voir à ce propos les opportunes réflexions de linguiste des discours et de sémioticien proposées par Adam 1995 : 234-243.

des actes ; dans le cadre de la pragmatique, il invente en quelque sorte le « performatif ». Ainsi, souvent considérés comme des fictions narratives, les récits qui mettent en scène des figures de héros ou de dieux s'avèrent offrir une forte dimension pragmatique ; ceci autant en raison de leur référence externe que de leurs conditions de production et d'énonciation.

Mais, paradoxalement, en se substituant aux approches structurales, la sensibilité à la pragmatique des discours entretient sur le rôle de la fiction narrative dans la création du récit mythique bien des équivoques. C'est que, dans la perspective ouverte par la philosophie du langage, il appartiendrait aux seules conditions de production et de réception du récit de décider du caractère factuel ou fictionnel d'un récit comme le mythe ; tout dépendrait des intentions de l'auteur et des inférences provoquées par le récit au moment de sa réception. Ludique, la fiction narrative serait pure feintise<sup>16</sup>. A vrai dire, si les discours mythiques sont efficaces, c'est en raison de la relation forte que la fiction narrative et le monde du texte entretiennent avec un monde de représentations culturelles qui correspond à un univers de croyance marqué dans l'espace et dans le temps ; c'est en raison des formes poétiques et pratiques de communication en général ritualisées qui les insèrent dans cet univers, par le biais esthétique et par le biais émotionnel.

Avant qu'ils aient été transformés par une culture indigène lettrée en *mâthoi* écrits, avant qu'ils ne deviennent au siècle des Lumières des récits « fabuleux », avant qu'ils aient été constitués par la tradition anthropologique en « mythes grecs » puis en « mythologie grecque », les récits héroïques hellènes, dans et par leurs réalisations poétiques, ont été actifs dans des circonstances rituelles et culturelles particulières ; ceci par l'intermédiaire des différents genres et formes poétiques par lesquels ils nous sont d'ailleurs parvenus : récits homériques, poèmes méliques, chants hymniques, mises en scène tragiques, etc. L'ignorer signifierait en émousser la plupart des effets de sens ; cela reviendrait à effacer la pluralité des versions narratives exigées aussi bien par des règles de genre à forte composante pratique et institutionnelle que par les circonstances d'énonciation rituelles et les conjonctures historiques variées qui en ont provoqué la

---

<sup>16</sup> Selon la proposition célèbre formulée par Searle 1979 : 65-66 ; voir à ce propos l'utile commentaire de Genette 2004 : 143. Pour les mythes grecs, cf. Delattre 2005 : 34-43.

production ; cela voudrait dire en oublier la pragmatique et les fonctions signifiantes. Ce serait par exemple oublier que le récit du plongeon dans la mer Egée du jeune Thésée, le héros fondateur de l'Athènes moderne, et de sa visite auprès de la demeure de sa belle-mère divine Amphitrite est célébrée, dans le récit lui-même, par le péan des sept jeunes filles et des sept jeunes gens qu'il va sauver des crocs du Minotaure. Le récit poétique avec sa conclusion musicale et rituelle est lui-même l'objet d'une double manifestation pragmatique : iconique par son inscription sur l'une des parois du Théséion reconstruit à l'issue des guerres médiques auprès de l'Agora d'Athènes ; poétique par la performance chorale d'un dithyrambe composé par Bacchylide en l'honneur d'Apollon de Délos. La narration poétique est ainsi active dans le grand festival qui réunissait sur l'île les représentants des cités appartenant à la ligue du même nom, sous le contrôle des Athéniens<sup>17</sup>.

Ce qui importe en effet, ce sont les relations complexes que le poème lui-même et, par son intermédiaire, le « mythe » comme récit héroïque établissent, par des moyens verbaux, avec leur monde de référence. Ces rapports sont d'ordre à la fois sémantique et figuré, syntaxique et logique, pragmatique et fonctionnel, rituel et institutionnel. Mais la cohésion sémantique et logique interne du monde verbal (ou iconique) créé, fabriqué, fictif (au sens étymologique du terme) dépend fortement, et paradoxalement, de la cohérence des rapports établis avec le monde naturel et social externe, au moment de la création poétique, puis de la performance musicale et ritualisée. Par les moyens de l'imagination créatrice et poétique, par le biais de l'expression verbale et rythmée, par l'intermédiaire des procédures de désignation énonciative et pragmatique offertes par toute langue, le mythe grec sans cesse reconfiguré se révèle être un puissant moyen d'action poétique, musicale et sociale. Par la création de « mondes possibles » dans des formes poétiques cadencées et des formes de performance ritualisée (à composante également « ludique »), le récit héroïque grec est un opérateur essentiel de construction symbolique, « anthropopoiétique », de l'être social dans son identité

---

<sup>17</sup> Pausanias 1, 17, 3-6 et Bacchylide 17 ; cf. Calame 2006 : 143-194. Sur les différentes formes de performance des mythes grecs, voir par exemple Graf 1993 : 142-168 et Buxton 1994 : 18-52.

culturelle et religieuse<sup>18</sup> ; ceci dans des situations de réception institutionnelles qui varient suivant la conjoncture politique et la constellation culturelle qui en fournissent le contexte, qui en constituent le monde de référence.

Abandonnant tout principe structural du texte, l'approche narratologique et sémiotique des mythes (grecs) ne peut être que pragmatique, c'est-à-dire anthropologique au sens large du terme. Telle est la première parmi les cinq conclusions auxquelles devrait parvenir la présente étude.

*Sappho : référence par le hic et nunc du rituel poétique*

Ce premier propos peut être illustré de manière minimale par un poème mélique composé par Sappho, sur l'île de Lesbos au début du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Pourtant très fragmentaires, ces quelques vers en rythme éolien peuvent illustrer la relation linguistique que pratiquement tout poème mélique tisse entre le passé héroïque de la communauté civique (c'est-à-dire le « mythe ») et le *hic et nunc* de sa performance (correspondant à un « rite »).

Ici, près de moi, [apparais...  
puissante Héra, ta [...] la fête [charmante  
que, par leurs prières, les Atrides célébrèrent,  
les rois renommés.

Après avoir conduits de grands combats [...  
les premiers autour d'Illion [...  
ils partirent pour se rendre ici même, car ils ne pouvaient  
trouver le chemin,

avant que tu ne viennes toi et Zeus le dieu des suppliants,  
ainsi que (le fils) charmant de Thyôné [...  
Mais maintenant [aussi...] célébrer [...  
comme autrefois.

D'une beauté inspirant le respect [...] la foule  
...] des jeunes filles [...] des femmes

---

<sup>18</sup> Sur le concept d'« anthropopoiésis », voir les contributions réunies dans Affergan et al. 2003, notamment 17-74 (sur la notion de « fictif », cf. 75-98).

Dès le premier vers du poème, la particule et connecteur *dé* focalise l'appel adressé à la déesse Héra sur le *hic et nunc* de l'exécution du poème : geste verbal de *demonstratio ad oculos*<sup>19</sup>. D'emblée, l'« instance d'énonciation » qu'implique, dans l'appel direct à Héra, l'expression verbale au vocatif est installée dans le temps et dans l'espace du chant en train de s'accomplir.

Dans l'état actuel du texte, ce temps ne reçoit pas de détermination plus précise, en revanche une autre composition mélique du poète contemporain de Sappho qu'est Alcée permet d'en définir l'espace. Le poème d'Alcée s'adresse de manière analogue aux trois divinités mentionnées dans les vers de Sappho, partageant le même lieu : Zeus en tant que protecteur des suppliants ; Héra d'Éolie, la mère de toute chose ; Dionysos Kémélios, le mangeur de viande crue<sup>20</sup>. Dans ce poème, également en rythme éolien, plusieurs indices d'ordre déictique montrent non seulement que le *je / nous*, la *persona loquens* qui assume ces vers chantés correspond à un groupe choral, mais aussi que ce chœur se trouve dans le sanctuaire panlesbien consacré aux trois divinités invoquées. Produit d'une conjoncture historique précise, le poème fait état de préparatifs pour la libération de Mytilène, la cité de Lesbos gouvernée par le tyran Pittacos. Un autre poème du même Alcée nous apprend par ailleurs que ce sanctuaire commun aux différentes petites *póleis* de l'île abritait les célèbres concours de beauté destinés aux femmes ; ce sont elles qu'en particulier Sappho préparait à une féminité accomplie, par la grâce des attitudes esthétiques et par les charmes de la parole poétique<sup>21</sup>.

C'est donc en cet espace culturel que le probable groupe choral chantant le poème de Sappho invite la déesse Héra, à l'occasion d'une « fête charmante ». Pour renforcer l'efficacité culturelle de son appel chanté, la voix chorale évoque un événement « mythique », situé dans le temps paradigmatique des héros : le

<sup>19</sup> Sappho fr. 17 Voigt, commenté en particulier par Aloni 1997 : 28-29, avec des références bibliographiques aux différents suppléments proposés pour compléter ce texte très fragmentaire qui a connu une nouvelle publication par les soins de Burris, Fish, Obbink 2014 : 10 et 19-22. J'ai présenté de ce poème une analyse plus articulée dans l'étude de 2010a : 120-124.

<sup>20</sup> Alcée fr. 129 Voigt ; pour le rôle politique de ce sanctuaire « panlesbien », voir en particulier Burnett 1983 : 157-163.

<sup>21</sup> Alcée fr. 130 B, 17-40 Voigt. Pour plus de détails, voir les références données dans l'étude de 2010a : 120-124.

séjour, en ce même lieu consacré à Héra, des Atrides à l'occasion de leur retour du champ de bataille de Troie. Mais, de manière significative, la version choisie par Sappho du retour des héros achéens est différente de celle racontée par le poème homérique des *Nostoi*; elle diverge en particulier de la version épique évoquée par le poème de l'*Odyssée* qui mentionne le passage par Lesbos de Nestor, de Diomède et de Ménélas<sup>22</sup>. La brève mise en scène narrative reformulée par Sappho est donc focalisée sur Lesbos. Non seulement Agamemnon honore l'île de sa présence, mais Héra, la déesse de la triade locale (avec Zeus des suppliants et Dionysos fils de Thyôné), semble assurer la protection des héros grecs sur le chemin du retour.

Tout se passe donc comme si l'argumentation poétique fondant l'appel à l'intervention d'Héra reposait sur un exercice de mythographie avant la lettre : le poème ne mentionne que quelques éléments d'intrigue et quelques noms propres empruntés à la grande geste héroïque. A cette nuance près, néanmoins, que dans le récit apparemment mythographique de Sappho, le temps et l'espace de l'action héroïque sont étroitement imbriqués dans le temps et l'espace de l'action chantée, du *song act* que représente l'exécution du poème : l'ordre du « mythe » pénètre en quelque sorte l'ordre du « rite » ! En effet non seulement le lieu de l'action passée est désigné par l'adverbe déictique *tuïde* qui signifie « ici, sous nos yeux » (vers 7), mais dans l'évocation narrative du *nostos* des Atrides, Héra est toujours présente en tant que *tu*. Ainsi, dans ce poème à forte dimension pragmatique, les deux niveaux énonciatifs soigneusement distingués par Emile Benveniste s'interpénètrent : l'ordre du « discours » caractérisé par les indices du *je / tu, ici et maintenant* constituant « l'appareil formel de l'énonciation » recouvre l'ordre de « l'histoire » ou du « récit » marqué par les formes de *il / elle, là et autrefois*<sup>23</sup>.

À partir de cette identité spatiale, le retour temporel du passé héroïque vers le présent de l'exécution cultuelle du poème est assuré par l'expression *nûn dé* (« et maintenant ici », vers 11) ; ce geste de deixis verbale est courant dans les

<sup>22</sup> Homère *Odyssée* 3, 165-172 ; Page 1959 : 59-62 commente les variantes importantes offertes par la version lesbienne de ce « retour », notamment par la présence probable d'Agamemnon.

<sup>23</sup> On verra à ce propos les chapitres classiques de Benveniste 1966 : 237-250 et 258-266 ; pour les interférences entre « discours » et « histoire / récit » à partir des gestes de deixis verbale, voir les propositions que j'ai avancées dans l'étude de 2005.

poèmes relevant du genre du *mélôs*. De plus, les lambeaux du papyrus retrouvé à Oxyrinque laissent deviner qu'une ou plusieurs jeunes filles (vers 14) prenaient part à la cérémonie constituant le *hic et nunc* du poème. Cette mention est une invitation à imaginer que le récit mythique du retour des Atrides par Lesbos était chanté par un groupe choral de jeunes filles. Le récit mythique trouve probablement sa phase de sanction sémio-narrative dans la performance chorale du poème, *hic et nunc*.

Par ailleurs, ce n'est sans doute pas un hasard si, dans ce contexte de la coïncidence entre passé héroïque et présent de l'énonciation culturelle du poème, le temps du retour des Atrides semble être désigné en tant que *palaión* (vers 12). Ce terme renvoie à l'une des catégories indigènes qu'il convient de substituer, pour la Grèce classique, au concept moderne de « mythe » tel qu'il est entré dans notre savoir encyclopédique par l'intermédiaire de l'anthropologie culturelle comparée. Par respect anthropologique pour les catégories indigènes d'ordre « émique », il est préférable de suivre ici les premiers historiographes grecs. Pour éviter tout malentendu quant aux préjugés qu'entretiennent à propos du mythe le fabuleux et le fictif, il convient de n'utiliser le terme de *mythe* que par référence au *palaión*, à l'*arkhaïon*, sinon au *lógos*. Ce sont en effet ces termes qui désignent en Grèce classique une action narrative relevant de l'âge des héros ; mais elle est référée au présent par le biais de formes discursives qui en modèlent la plasticité<sup>24</sup>.

### *Le mythe entre fiction et performance*

Ce que nous rappelle une approche à la fois énonciative et sémio-narrative des univers sémantiques créés par la poétique des mythes, c'est qu'en raison même de sa forme discursive le mythe grec est aussi rituel ; c'est un *legómenon* qui est simultanément un *drómenon*, sinon un *deiknúmenon* dans la mesure où l'action héroïque évoquée est, dans le poème mélique, portée par la voix de l'acte de chant, qui correspond lui-même à un acte de culte. Cette relation d'ordre pragmatique qui tend au performatif est souvent renforcée quand le récit poétique

<sup>24</sup> Pour les deux notions de *palaión* et d'*arkhaïon*, voir Calame 2011 : 60-70.

raconte l'événement qui se trouve précisément à l'origine du rituel dans lequel s'insère la performance poétique ; cette relation étimologique entre un récit fondateur et le rituel qui inclut sa narration est une constante de la mythologie grecque en acte<sup>25</sup>. On assiste par conséquent, par les moyens d'une poésie musicale et chorégraphique, à la mise en discours esthétique d'un récit mythique dramatisé que l'on placera dès lors sous l'étiquette du « fictionnel ». La pragmatique poétique met la cohérence narrative et sémantique interne de ce monde possible en relation active avec le monde du *hic et nunc*, dans sa conjoncture historique, culturelle et religieuse. Seconde conclusion.

Rien de plus erroné donc que la perspective évolutionniste qui marque encore la conception qu'un Ernst Cassirer nous offre sur le mythe ; rien de plus artificiel que la distinction entre les trois phases supposées de la *Sprache*, du *Mythos* et de la *Erkenntnis* : la langue comme expression concrète des sens ; le mythe comme forme de pensée, en tant qu'expression du moi et de l'âme ; la connaissance comme savoir scientifique, d'ordre conceptuel<sup>26</sup>. Le mythe est ainsi ontologisé au bénéfice d'un ultime avatar de l'idéalisme allemand ; le mythe est érigé par Cassirer en substance pour mieux défendre le progrès vers une raison dont la pensée européenne aurait l'apanage ; le mythe grec assurerait encore une fois l'illusoire passage du *muthos* au *logos*<sup>27</sup>.

Cela signifie aussi — et c'est une troisième observation conclusive — qu'à l'écart de toute fiction au sens commun du terme, le vaste domaine narratif désormais circonscrit en tant que « mythologie (grecque) » ne mérite donc aucun statut d'autonomie sémantique et de clôture structurale. S'il est vrai que l'une des premières opérations de l'anthropologie culturelle est le classement, s'il est vrai que la phénoménologie des religions se fonde sur l'établissement de typologies, on ne s'étonnera pas du succès rencontré par les analyses structurales des mythes. La réduction d'univers sémantiques plastiques et évolutifs à une série d'opposi-

---

<sup>25</sup> Les fonctions étimologiques des récits mythiques à l'égard du rituel sont explicitées par Graf 1993 : 101-120, et par Delattre 2005 : 185-222.

<sup>26</sup> À part la grande entreprise de *La Philosophie des formes symboliques*, voir par exemple Cassirer 1973 : 104-122.

<sup>27</sup> Critique de cette notion ontologisée du mythe chez Detienne 1981 : 87-123 et 225-242, ainsi que par Calame 2011 : 19-41.

tions binaires, favorisée par les recherches sur l'intelligence artificielle, est sans doute intellectuellement aussi satisfaisante que rassurante. Aussi bien d'un point de vue d'anthropologie pratique que dans la perspective d'une sémiotique pragmatique, de telles constructions ne sont plus défendables ; dans sa clôture structurale, l'analyse sémiotique des mythes nous a fait courir le risque d'un nouvel idéalisme européocentré. Doublée d'une perspective de relativisme anthropologique qui concerne également nos lectures des mythes, l'ouverture pragmatique vers des situations marquées dans l'espace et dans le temps restituent ces récits, dans leur polysémie poétique, à la créativité culturelle et esthétique.

Quatrième conclusion : création par les moyens de la cadence conférée à la matière phonique, de la syntaxe énonciative mêlant « récit » et « discours », de la sémantique poétique fondée sur la métaphore et de la pragmatique déictique d'une poésie d'action, le « mythe » se confond avec sa poétique, une poétique essentiellement référentielle et pratique en ce qui concerne la Grèce antique. Temporalité et spatialité de la légende héroïque sont donc référées au *hic et nunc* de la célébration rituelle par l'intermédiaire du chant poétique, dans des circonstances politiques et religieuses ritualisées et dans une conjoncture historique et culturelle où cette coïncidence avec le présent trouve sa pertinence et, par conséquent, sa vérité ! En tant que création poétique verbale, le récit héroïque fictionnel, dans son extraordinaire plasticité, représente donc une forme de connaissance, une forme de connaissance pratique, avec un effet d'ordre « anthropopoïétique » qui se réalise aussi bien dans une pratique collective et esthétique du corps que dans la spéculation symbolique d'une mémoire collective ; une mémoire collective soumise aux aléas de la création et de la recomposition des cultures.

Ainsi — et ce sera le cinquième groupe de remarques conclusives — dans sa version pragmatique l'anthropologie historique et culturelle des récits de fiction que nous considérons comme des « mythes » nous engage à relire les récits d'une autre culture dans la perspective de leur efficacité symbolique et esthétique indigène : dans cette mesure, elle nous invite à être sensibles aussi bien à la dimension syntaxique du récit (selon les principes de la narratologie traditionnelle) qu'à ses potentialités sémantiques. Elle nous invite enfin à repérer les procédures énonciatives qui réfèrent à des circonstances d'énonciation et à

un contexte pragmatique d'ordre institutionnel et culturel, par l'intermédiaire de formes discursives, souvent poétiques, qui renvoient aux régularités des genres.

Et comme le regard porté sur une autre culture ne peut se justifier que s'il nous invite à porter un regard décentré (et par conséquent critique) sur notre propre paradigme culturel et académique, on affirmera qu'en une période post-moderniste finissante il est temps d'abandonner le textualisme relativiste qui découle de l'idéologie économiste et concurrentielle du néo-libéralisme. L'effet esthétique et l'impact émotionnel du récit considéré comme fictionnel sont à chercher à la fois dans le monde que construit la fiction narrative et dans les moyens, discursifs et poétiques, qui façonnent ce monde.

Autant pour être l'objet de communication que pour être efficace, la fiction (narrative) ne peut être que référentielle<sup>28</sup> ! Par la comparaison contrastive avec d'autres cultures, il apparaît en définitive que seule la postmodernité du libéralisme économique peut se payer le luxe de fictions qui seraient purement ludiques et esthétiques, qui seraient donc coupées de toute référence et de toute pragmatique, c'est-à-dire de toute insertion dans le monde où elle sont actives. La vitalité des récits héroïques grecs administre la preuve du contraire.

---

<sup>28</sup> À l'exemple des différents « mythes » grecs inscrits dans la mémoire civique par des formes poétiques ritualisées, j'ai développé l'oxymore de « fiction référentielle » dans l'étude de 2010a (citée dans la note 19) ainsi que dans celle de 2010b.

## BIBLIOGRAPHIE

*Études*

- ADAM J.-M. [1984]: *Le Récit*, Paris, PUF, 1991.
- ADAM J.-M. [1990]: « Aspects du récit en anthropologie », in *Le Discours anthropologique. Description, narration, savoir*, éd. J.-M. Adam (et al.), Lausanne, Payot, p. 227-254, 1995.
- AFFERGAN F. (et al.) (2003): *Figures de l'humain. Les représentations de l'anthropologie*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- ALONI A. (1997): *Saffo. Frammenti*, Firenze, Giunti.
- BENVENISTE E. (1966): *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- BORGEAUD p. (1979): *Recherches sur le dieu Pan*, Genève, Roma, Istituto svizzero.
- BREMMER J. (éd.) (1987): *Interpretations of Greek Mythology*, London, Sydney, Croom Helm.
- BURKERT W. (1979): *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- BURNETT A. p. (1983): *Three Archaic Poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho*, London, Duckworth.
- BURRIS S., FISH J., OBBINK D. (2014): « New Fragments of Book I of Sappho », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 189, p. 1-28.
- BUXTON R. (1994): *Imaginary Greece. The Contexts of Mythology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CALAME C. (éd.) (1988): *Métamorphoses du mythe dans la Grèce antique*, Genève, Labor et Fides.
- CALAME C. (1996): *Mythe et histoire dans l'antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Lausanne, Payot.
- CALAME C. (2005): « Pragmatique de la fiction : quelques procédures de deixis narrative et énonciative en comparaison (poétique grecque) », in *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, éd. J.-M. Adam et U. Heidmann, Genève, Lausanne, Slatkine, p. 119-143.

- CALAME C. (2006) : *Pratiques poétiques de la mémoire. Représentations de l'espace-temps en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte.
- CALAME C. (2010a) : « Fiction référentielle et poétique rituelle : pour un pragmatisme du mythe (Sappho 17 et Bacchylide 13) », in *Mythe et Fiction*, éd. D. Auger et C. Delattre, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, p. 117-135.
- CALAME C. (2010b) : « La pragmatique poétique des mythes grecs : fiction référentielle et performance rituelle », in *Fiction et cultures*, éd. F. Lavocat et A. Duprat, Paris, Société Française de Littérature générale et comparée, p. 33-56.
- CALAME C. (2011) : *Mythe et histoire dans l'antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Paris, Les Belles Lettres (2<sup>e</sup> éd.)
- CALAME C. (2015) : *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, Paris, Gallimard.
- CASSIRER E. [1925] : *Langage et mythe. À propos du nom des dieux [Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen]*, trad. O. Hansen-Love, Paris, Minuit, 1973.
- CSAPO E. (2005) : *Theories of Mythology*, Malden, Oxford, Blackwell.
- DELATTRE C. (2005) : *Manuel de mythologie grecque*, Paris, Bréal.
- DEL NINNO M. (éd.) (2007) : *Etnosemiotica. Questioni di metodo*, Roma, Meltemi.
- DETIENNE M. (1981) : *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard.
- DETIENNE M. (1988) : « La double écriture de la mythologie », in *Métamorphoses du mythe dans la Grèce antique*, éd. C. Calame, Genève, Labor et Fides, p. 17-33.
- DETIENNE M. [1972] : *Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Paris, Gallimard, 1989.
- DOWDEN K. (1989) : « Death and the Maiden. Girls' Initiation Rites », in *Greek Mythology*, London, New York, Routledge.
- DOWDEN K. (1992) : *The Uses of Greek Mythology*, London, Routledge.
- EDMUNDS L. (éd.) (1990) : *Approaches to Greek Myth*, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press.
- GANTZ T. [1993] : *Mythes de la Grèce archaïque [Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources]*, trad. D. Auger et B. Leclercq-Neveu, Paris, Belin, 2004.

- GENETTE G. [1991]: *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil 2004.
- GRAF F. [1985]: *Greek Mythology. An Introduction [Griechische Mythologie: eine Einführung]*, trad. Th. Marier, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1993.
- HEIDMANN U. (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*, M. Burger et C. Calame (éds.), Paris et Milan, Edidit et Archè, p. 141-159.
- HEIDMANN U. (éd.) (2003): *Poétiques comparées des mythes — De l'Antiquité à la Modernité. En hommage à Claude Calame*, Lausanne, Payot.
- KIRK G. S. (1970): *Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, Cambridge, Berkeley, Los Angeles, Cambridge University Press, University of California Press.
- LABAT R. (et al.) (1970): *Les Religions du Proche-Orient asiatique. Textes babyloniens, ougaritiques, hittites*, Paris, Fayard, Denoël.
- LEVI-STRAUSS C. (1958): *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- LEVI-STRAUSS C. (1964): *Mythologiques I. Le cru et le cuit*, Paris, Plon.
- LEVI-STRAUSS C. (1971): *Mythologiques IV. L'homme nu*, Paris, Plon.
- LEVI-STRAUSS C. (1973): *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon.
- MALINOWSKI B. [1935]: *Les Jardins de corail [Coral gardens and their magic: a study of the methods of tilling the soil and of agricultural rites in the Trobriand Islands]*, Paris, Gallimard, 1974.
- PAGE D. [1955]: *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1959.
- PELLIZER E. (1991): *La peripezia dell'eletto. Racconti eroici della Grecia antica*, Palermo, Sellerio.
- PROPP V. Ja. [1928]: *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore [Morfologija skazki]*, Torino, Einaudi. Leningrad, 1966.
- SAÏD S. (2008): *Approches de la mythologie grecque. Lectures anciennes et modernes*, Paris, Les Belles Lettres.
- SAUSSURE F. de [1915]: *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972.

SEARLE J. R. (1979) : *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press.

WEST M. L. (1966) : *Hesiod. Theogony*, Oxford, Clarendon Press.

# SUR LA RÉCEPTION À ROME DE DEUX IMAGES-CLEFS DU PROLOGUE DE LA *MÉDÉE* D'EURIPIDE : LES ROCHES SYMPLÉGADES ET LES PINS DU PÉLION

Jacqueline Fabre-Serris

Une des particularités de la culture romaine est la part croissante qu'y a prise la mythologie grecque, intégrée par le biais d'adaptations diverses dans un domaine dont l'importance sociale s'est également accrue : la littérature. Comprendre la façon dont cette intégration s'est effectuée implique des enquêtes au cas par cas, qui consistent en la déconstruction de processus de plus en plus complexes, dans la mesure où toute reconfiguration d'un mythe par un auteur latin s'effectue à partir des choix et remaniements divers qu'il opère parmi les noms, motifs et images de textes antérieurs, qu'il construit, ce faisant, comme la tradition dans laquelle il inscrit sa propre version.

Je voudrais présenter un exemple de la façon dont on peut pratiquer cette déconstruction grâce aux techniques d'analyse qui ont été développées à partir d'une théorie littéraire proposée dans les années 70 par Julia Kristeva, l'intertextualité (Edmunds 2001 : 8-16). Sans entrer dans les détails de l'adaptation de cette théorie au cas particulier de l'écriture latine par différents critiques, je soulignerai simplement qu'elle s'est révélée plus appropriée, que l'idée d'imitation, pour comprendre le processus de production des textes poétiques. La littérature est dans la culture latine globalement un objet d'importation : une situation qui suppose en soi que les auteurs aient une claire conscience de leur pratique poétique, puisqu'elle implique des sélections, des adaptations et des réélaborations. Chacun d'eux se place dans une tradition et / ou la constitue en insérant dans son texte des mots et expressions provenant des textes (grecs et latins) dans la lignée desquels il a choisi de se situer et / ou dont il se démarque par un certain nombre d'innovations et changements de perspective. On a ainsi affaire au même type d'opérations que dans le cas de la reconfiguration d'un mythe, ce qui n'a rien de surprenant puisque la mythologie est la matière privilégiée de la littérature antique.

Ce fonctionnement de l'écriture poétique à Rome (un héritage grec, qui a connu un développement sans aucune mesure avec la pratique alexandrine qui l'a inspirée) implique un certain rapport entre auteur et lecteur, ce dernier étant censé interpréter les textes en tenant compte du contexte d'où sont tirés les termes, expressions ou motifs qu'il a repérés comme renvoyant à tel ou tel passage d'un autre auteur, grec ou latin. C'est précisément ce mode de production qui d'une part fait que les textes poétiques latins requièrent implicitement la collaboration du lecteur, amené à confronter le texte lu à celui ou à ceux auxquels il renvoie, et à chercher à apprécier les raisons d'être et visées de cette mise en relation. D'autre part, et par contrecoup, ce mode légitime tout travail d'analyse visant à reconstituer les stratégies de l'auteur à l'œuvre de façon conjointe dans l'écriture du texte et dans la reconfiguration des mythes.

Comme exemple, j'ai choisi d'analyser deux images du prologue de la *Médée* d'Euripide, associées à l'expédition des Argonautes : le franchissement des Symplégades et l'abattage des pins du Pélion. Cela me permettra de proposer, à partir du texte-source, un parcours qui ira du 2<sup>e</sup> siècle av. J.-C. au 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C., à travers des textes appartenant à des genres littéraires différents : la tragédie, avec la *Médée* d'Ennius et celle de Sénèque, et un petit *epos* : le *carmen* 64 de Catulle<sup>1</sup>.

Ces deux images se situent dans les premiers vers de la pièce, vers dont la construction rhétorique est particulièrement travaillée :

Εἶθ' ὄφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος  
 Κόλκων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας,  
 μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε  
 τμηθεῖσα πεύκη, μηδ' ἐρετμῶσαι χέρας  
 ἀνδρῶν ἀριστέων οἱ τὸ πάγχρυσον δέρος  
 Πελία μετῆλθον. οὐ γὰρ ἄν δέσποιν' ἐμῆ  
 Μήδεια πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἴωλκίας  
 ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος·(v. 1-8).

Non, la carène de l'Argo n'aurait pas dû traverser au vol, vers le

<sup>1</sup> Mon article est un remaniement d'études publiées dans mon livre : *Rome, l'Arcadie et la mer des Argonautes. Essai sur la naissance d'une mythologie des origines en Occident* (Fabre-Serris 2008).

pays des Colchidiens, les Symplégades bleu de nuit ! Et dans les vallons boisés du Pélion jamais le pin n'aurait dû tomber coupé et équiper de rames les mains des hommes les plus valeureux, qui s'en allaient pour Pélias chercher la Toison toute d'or ! Ma maîtresse, Médée, n'aurait pas navigué vers les remparts d'Iolchos, le cœur foudroyé par son amour pour Jason !

L'image la plus marquante est celle de la traversée des Symplégades, mise en valeur par l'*usteron proteron*. La passe des roches Symplégades, appelées aussi Cyanées<sup>2</sup>, commandait, selon Strabon (1, 2, 10), l'entrée dans le Pont Euxin. On parle généralement de deux rochers, qui s'entrechoquaient dans un mouvement régulier et n'avaient jamais été franchis<sup>3</sup>. Leur sort était de s'immobiliser à jamais, si un navire se tirait indemne de ce détroit si particulier. Manifestement l'abattage des pins, évoqué en seconde position bien qu'il soit antérieur, n'a pas pour Euripide — au même degré — la valeur d'événement premier qu'il reconnaît à la traversée des Symplégades. L'importance de cet exploit des Argonautes est confirmée dans la suite du texte, où la mention des Symplégades réapparaît à trois reprises<sup>4</sup>. Chacun des malheurs de Médée — avoir cru aux serments d'un étranger, avoir quitté la maison de son père et se retrouver abandonnée par son mari, avoir connu de vaines peines pour ses enfants qu'on veut lui enlever — est associé à ce lieu qui empêchait originellement toute communication entre la Grèce et la Colchide.

C'est en revanche à l'abattage des pins du Pélion qu'Ennius réserve le statut d'événement premier dans un prologue, qui, comme c'est toujours le cas des pièces latines inspirées par des auteurs grecs, est une adaptation plus qu'une traduction :

*Utinam ne in nemore Pelio securibus  
caesa accedisset abiegnata ad terram trabes  
neue inde nauis inchoandi exordium*<sup>5</sup>

<sup>2</sup> C'est le cas d'Apollonios de Rhodes (1, 1-4).

<sup>3</sup> Pour une mise en point sur les Symplégades et les Planctes, les deux obstacles rencontrés en mer par les Argonautes, que l'on situe généralement l'un à l'aller en Orient, l'autre au retour en Occident, voir Desbordes 1979 : 23-41.

<sup>4</sup> Euripide, *Médée*, v. 207-212 ; v. 431-436 ; v. 1261-1264, texte édité par R. Flacelière, PUF, 1970.

<sup>5</sup> Le mot *exordium* a un sens concret : la mise en œuvre d'une trame et désigne, par métaphore, un

*coepisset, quae nunc nominatur nomine  
Argo, quia Argivi in ea delecti uiri  
uerti petebant pellem inauratam arietis  
Colchis imperio regis Peliae per dolum.  
Nam numquam era errans mea domo efferet pedem  
Medea animo aegro amore saeuo saucia (v. 1-9)<sup>6</sup>.*

Ah ! Si dans la forêt du Pélion, coupée à la hache, la poutre de sapin n'était pas tombée à terre, si à partir de là on n'avait pas commencé à entreprendre la mise en œuvre du navire, qui maintenant est nommé du nom d'Argo, parce qu'il transporta une élite de guerriers argiens<sup>7</sup> qui cherchaient à prendre aux gens de Colchide la toison dorée d'un bélier, sur l'ordre du roi Pélidas, par la ruse ! En effet, jamais ma maîtresse, Médée n'aurait porté le pied hors de sa demeure pour s'en aller errer, la souffrance au cœur, blessée par un amour sauvage.

La grille d'analyse à laquelle on peut recourir ici (comme dans tous les cas de reconfiguration, mais comme il s'agit d'un fragment, c'est la seule dont nous puissions user) est le relevé des similitudes et différences avec le texte-source. Ennius a privilégié l'événement qui chronologiquement était le premier : l'abat-tage des pins du Pélion, évoqué par l'image du tronc, arraché par la hache à son originelle verticalité pour rejoindre le sol. Sans insister davantage sur la transgression des lois naturelles, la nourrice développe le motif du commencement à propos de la fabrication du navire, avec des termes redondants jusqu'à la lourdeur : *inchoandi, exordium, coepisse*. Ces mots ont comme un effet de ralenti sur l'évocation de ce moment qui n'en finit pas de se mettre en marche, et qui est désigné comme l'origine de deux événements. Ces derniers sont repris aussi du prologue d'Euripide, mais présentés d'une façon négative : l'expédition des

---

commencement (le mot « ourdir » a les mêmes acceptions). Comme le relève Desbordes 1979 : 65, on trouve, à deux autres reprises, chez Ennius l'image du tissage à propos de la construction d'un navire : *iamque mari magno classis cita / textitur...* (et déjà une flotte rapide est construite pour la haute mer... ; *Alexandre*, sc. 87) ; *idem campus habet textrinum nauibus longis* (le camp a le même chantier naval pour les longs vaisseaux » ; *Annales*, 468). Le mot *texta* dans l'expression catul-léenne *pineae coniungens inflexae texta carinae* (64, 10) en est peut-être un écho.

<sup>6</sup> Il s'agit du texte d'Ennius le plus souvent cité, Desbordes 1979 : 58 (*The tragedies of Ennius, the fragments edited with an introduction and commentary* by H.D. Jocelyn, Cambridge, 1969).

<sup>7</sup> Sur l'étymologie du nom d'Argo proposée ici, voir Desbordes 1979 : 56.

Argonautes, dévalorisée par sa finalité même (enlever *per dolum*, « par ruse », aux Colchidiens un objet rendu précieux par l'or) et l'errance de Médée, poussée par un amour que la nourrice qualifie avec des mots disant la maladie (*aegro*), la cruauté (*saeuo*) et la souffrance (*saucia*). S'ils sont donc dans leur mouvement calqués sur ceux d'Euripide, les vers qui ouvrent la *Médée* d'Ennius sont, on le voit, beaucoup plus sombres.

Impossible d'aller plus loin puisqu'il s'agit d'un fragment. Le cas est totalement différent avec le *carmen* 64 de Catulle, un texte écrit en hexamètres (le vers de l'épopée donc), qui date de la période troublée où la guerre civile couve sous les affrontements de César et Pompée. L'image des pins du Pélion est reprise dans le *prooemium*, mais elle n'est pas associée à un changement dans le cours de la vie de Médée (l'exclamation de regret qui commande les vers d'Euripide a été abandonnée) :

*Peliaco quondam prognatae uertice pinus  
dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas  
Phasidos ad fluctus et fines Aeetaeos,  
cum lecti iuuenes, Argiuae robora pubis,  
auratam optantes Colchis auertere pellem  
ausi sunt uada salsa cita decurrere puppi,  
caerula uerrentes abiegnis aequora palmis.  
Diu quibus retinens in summis urbibus arces  
ipsa leui fecit uolitantem flamine currum,  
pineae coniungens inflexae texta carinae.* (v. 1-10)

Jadis des pins nés sur la cime du Pélion nagèrent, dit-on, à travers les ondes transparentes de Neptune jusqu'aux flots du Phase et aux confins du territoire d'Aiétès, lorsque une élite de jeunes gens, la fleur de la jeunesse argienne, qui voulait dérober aux gens de Colchide la Toison d'or, osa parcourir sur une poupe rapide les eaux salées, balayant leurs plaines azurées avec des palmes de sapin. C'est pour eux que la déesse qui protège les citadelles au sommet des villes, fabriqua, elle-même, un char volant sous le souffle léger, en assemblant des entrelacements de pins pour leur donner la courbe d'une carène.

Comme Ennius, Catulle ne parle que des pins du Pélion, mais, opérant un mixage avec le premier vers d'Euripide, c'est leur navigation jusqu'à la Colchide

qu'il décrit. Tout le travail de l'écriture qui joue, à l'exemple du poète grec, sur la charge poétique des noms propres et géographiques : *Peliaco*, *Neptuni*, *Phasidos*, *Aeetaeos*, *Argiaue*, *Colchis*, suggère que l'ordre de la nature a été alors bouleversé : de la montagne — grecque — du Pélion, des troncs d'arbres se sont retrouvés à l'embouchure d'un fleuve étranger, aux portes d'un territoire inconnu. L'idée que l'expédition des Argonautes était en soi un exploit découle, dans le texte d'Euripide, de la mention des Symplégades. Ici elle résulte de l'audace qu'il y eut à tenter une si longue traversée à travers l'étendue des mers sur des « pins » nés sur une montagne.

Ce qui rend frappant l'*incipit* du *carmen* 64, c'est la succession des métaphores : des pins « ont nagé », des hommes ont osé « courir » sur des *uada* salés (un terme qui, de la mer suggère la trahison des fonds, et qui est, en quelque sorte, substitué à la mention des Symplégades) ; ils ont pour cela « balayé » avec des *palmae* de sapin (le mot désigne à la fois la paume, la branche de palmier et par métaphore la pale de la rame) « leurs plaines azurées ». Le poète recourt à ces métaphores comme pour pallier et ainsi signaler l'absence de mots techniques, inexistantes encore à l'époque de l'invention du premier navire. Son intention est particulièrement claire aux vers 9-10, où il parle de « charvolant sous les souffles légers » pour décrire le résultat d'un agencement de pins utilisant la force du vent. Ce faisant, il vise (et c'est la principale innovation opérée) à donner une valeur positive à l'idée qu'Argo a été le premier navire, une idée restée implicite, semble-t-il, chez Ennius, chez qui le motif du commencement est développé seulement à propos de la construction et où il n'est pas clairement question d'invention, comme c'est le cas chez Catulle. Selon la tradition mythologique grecque, Argo aurait été construite par un homme, Argos, sur les instructions de la déesse. Pour Catulle, elle fut l'œuvre de la seule Athéna. La déesse n'est pas nommée, mais désignée par sa fonction de protectrice des hommes, une façon de suggérer qu'il s'est agi d'une invention bénéfique. Autant dire qu'on est ici très loin d'Ennius, et de son choix d'une tonalité négative. Le vocabulaire est, à cet égard, tout à fait significatif : un terme comme *auertere* minimise le rapt de la Toison d'or ; *aussi sunt* met l'accent sur l'audace de jeunes gens qu'une double série de termes *lecti iuuenes*, *Argiuae robora pubis*, a qualifiés d'élite.

L'analyse de la suite du texte implique le recours à d'autres techniques. Après ces variations sur les vers d'Euripide et d'Ennius, Catulle évoque une scène censée s'être déroulée au début du voyage en mer des pins du Pélion :

*Quae simul ac rostro uentosum proscidit aequor,  
tortaque remigio spumis incanduit unda,  
emersere freti candenti e gurgite uultus  
aequoreae monstrum Nereides admirantes.* (v. 12-15)

Dès que de son rostre elle (la carène) eut fendu la plaine ventueuse et que, retournée par les rames, l'onde eut blanchi sous l'écume, il émergea de l'abîme des eaux éclatant de blancheur les visages des Néréides de la mer, qui admiraient le prodige.

Pas d'invention, comme on pourrait le croire, dans ces vers, mais le souvenir de deux textes habilement fondus. Le premier texte est un passage des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes (1, 549-551)<sup>8</sup>, où le poète évoque la stupeur des nymphes du Pélion, qui assistèrent, du haut de leur montagne, au départ de Jason et de ses compagnons (le verbe utilisé, ἐθάμβεον, connote à la fois l'admiration et l'effroi). Le second texte, qui nous a été conservé par Cicéron, appartient à une tragédie : la *Médée* d'Accius. Cicéron l'introduit avec ce commentaire : *utque ille apud Accium pastor, qui nauem numquam ante uidisset, ut procul diuinum et nouum uehiculum Argonautarum e monte conspexit...* (et comme ce berger, chez Accius, qui n'avait jamais vu de bateau auparavant, quand il aperçut de loin, d'une montagne, le divin et nouveau véhicule des Argonautes ; *De nat. deor.*, 2, 89)<sup>9</sup>. Le reste de la citation consiste en une description de la chose vue, dont la nature n'est pas connue du berger (*dubitat primo quae sit ea natura quam cernit ignotam* ; il se demande d'abord quel est cet objet qu'il ne connaît pas). Celle-ci

<sup>8</sup> ἐπ' ἀκροτάτησι δὲ νύμφαι / Πηλιάδες κορυφῆσιν ἐθάμβεον, εἰσορόωσαι / ἔργον Ἀθηναίης Ἰωνίδος ἠδὲ καὶ αὐτοῦς / ἥρωας χεῖρεσσιν ἐπικραδάοντας ἑρετμῆα· (du haut des cimes, les nymphes du Pélion étaient frappées de stupeur à la vue de l'ouvrage d'Athéna Itonienne et des héros eux-mêmes, dont les mains maniaient les rames).

<sup>9</sup> Cicéron dit que le berger d'Accius est *primo admirans et perterritus...* Deux détails dans le texte de Cicéron laissent supposer qu'il est ici influencé par Catulle. Le motif de l'admiration n'est pas corroboré par les vers cités. D'un côté, à lire Apollonios de Rhodes, le fait que les bergers n'aient jamais vu de navires n'implique pas qu'Argo est le premier ; de l'autre, rien dans le fragment d'Accius ne permet de supposer qu'il est à l'origine de ce motif. C'est en revanche le motif central du début du *carmen* 64, et, nous allons le voir, celui qui commande le sens de tout le poème.

est, cette fois, évoquée par le biais de métaphores, un procédé que reprend, nous l'avons vu, Catulle :

... *tanta moles labitur*  
*fremibunda ex alto ingenti sonitu et spiritu :*  
*prae se undas uoluit, uertices ui suscitatur*  
*ruit prolapsa, pelagus respergit reflat.*  
*Ita dum interruptum credas nimbum uoluer*  
*dum quod sublime uentis expulsum rapi*  
*saxum aut procellis, uel globosos turbines*  
*existere ictos undis concursatibus...* (Méd., 391-394 Ribb.)<sup>10</sup>

... une masse si imposante glisse avec un grondement en provenance du large — le bruit et le souffle sont immenses — elle fait devant elle rouler les ondes, elle soulève avec violence des tourbillons, se rue en avant, fait jaillir en retour des éclaboussures et renvoie des souffles. C'est ainsi donc, croirait-on, qu'avance en roulant de façon discontinue un nuage de pluie, qu'un rocher est emporté et projeté dans les airs par des vents ou une tempête, ou que des tournoiements sphériques s'élèvent frappés par l'agitation des ondes...

Ces vers d'Accius sont, sans doute, eux-mêmes inspirés d'un passage des *Argonautiques*, où Apollonios de Rhodes évoque la réaction de bergers effrayés à la vue d'Argo parce qu'ils n'ont jamais vu de navire<sup>11</sup>.

Conclusion : Catulle renvoie, dans le même passage, à des vers d'Accius évoquant l'étonnement d'un homme à la vue d'un objet inconnu se déplaçant sur les flots, et au texte-source d'Accius, les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes. Mais il substitue au passage ayant inspiré Accius (l'étonnement *effrayé* de bergers à la vue d'Argo comme à la vue de « bêtes sauvages ») un autre passage, dont la tonalité est différente : l'étonnement *admiratif* des nymphes au départ

<sup>10</sup> Sur la façon dont Accius utilise Apollonios de Rhodes, voir Delage : 1935, pour une comparaison avec Catulle, voir Thomas 1982 : 158-160.

<sup>11</sup> εἰαμενηῖσι δ' ἐν ἄσπετα πάεα λειπον / ποιμένες ἄγραυλοι νηῶν φόβῳ, οἷά τε θῆρας / ὀσσόμενοι πόντου μεγακήτεος ἐξανιόντας (Sur les prairies humides les bergers habitants des champs laissent leurs vastes troupeaux, épouvantés à cause du bateau, comme à la vue de monstres, sortant de la mer immense ; 4, 316-318). Apollonios ajoute qu'en effet ils n'ont jamais vu des navires.

d'Argo, qui savent bien, elles, ce dont il s'agit. Six vers plus loin, Apollonius signale parmi les spectateurs Thétis, en train de montrer Achille qu'elle tient dans ses bras à Pélée qui s'en va (l, 557-558). Or dans le *carmen* 64 c'est de Thétis précisément qu'il est question dans les vers qui suivent la mention de la curiosité admirative des nymphes :

*Hac, illa atque alia uiderunt luce marinas  
mortales oculis nudato corpore Nymphas  
nutricum tenus extantes e gurgite cano.  
Tum Thetidis Peleus incensus fertur amore,  
Tum Thetis humanos non despexit hymenaeos  
Tum Thetidis pater ipse iugandum Pelea sentit.* (v. 16-21)

Ce jour-là, le suivant et un autre, des mortels virent de leurs yeux,  
le corps nu, des nymphes de la mer se dresser jusqu'à la poitrine  
au-dessus de l'abîme argenté.

C'est alors que pour Thétis Pélée s'enflamma, dit-on, d'amour, alors que Thétis ne dédaigna pas un hymen avec un mortel, alors que Thétis eut l'assentiment du Père des dieux lui-même pour être unie à Pélée.

On a affaire ici à une version tout à fait hétérodoxe. Selon la tradition mythologique en effet, Thétis épousa Pélée sous la contrainte ; ce mariage fut voulu par Zeus, qui, quoique amoureux de la néréide, décida, ayant appris que le fils qui naîtrait d'elle serait plus puissant que son père, de l'unir à un mortel. À cet endroit du texte, le lecteur, à qui la série des renvois a permis d'appréhender la façon dont Catulle entendait se situer dans la tradition mythologique et poétique, se rend soudain compte que le sujet du poème n'est pas ce que son début laissait présager. Ce qui va lui être raconté, ce n'est pas l'expédition montée autrefois par l'élite des guerriers grecs, mais un épisode amoureux en marge de leurs exploits : la rencontre d'un mortel et d'une déesse. Le texte se centre en effet sur les noces de la déesse et du mortel, qui rassemblèrent les dieux et les hommes. L'évocation de ces noces donne lieu à deux développements narratifs : la description d'un *uestis*, offert aux époux, et un épithalame, chanté par les Parques.

Sur le *uestis* sont représentées la scène finale de l'aventure amoureuse d'Ariane et de Thésée, puis l'arrivée de Dionysos venu, avec son cortège, cher-

cher la jeune femme abandonnée dans l'île de Naxos. Il est à noter que c'est à cet endroit du texte que Catulle reprend l'*incipit* de la *Médée* d'Ennius<sup>12</sup> pour regretter l'arrivée en Crète d'un héros si semblable à Jason :

*Jupiter omnipotens, utinam ne tempore primo  
Gnosia Cecropiae tetigissent litora puppes,  
indomito nec dira ferens stipendia tauro  
perfidus in Creta religasset nauita funem*<sup>13</sup>. (v. 170-174)

Jupiter tout puissant ! Ah, si, d'abord, les poupes des descendants de Cécrops n'avaient pas touché le rivage de Crosso, si apportant un tribut terrible au taureau indompté un matelot perfide n'avait pas attaché en Crète son amarre !

On a, dans tout le passage, de nouveau un jeu avec le texte d'Apollonios de Rhodes, où l'histoire d'Ariane est évoquée à deux reprises. Au livre 3 (v. 997-1006) des *Argonautiques*, Jason la cite en exemple à Médée dans une version qui frappe par ses omissions : pas un mot sur le Minotaure, rien sur l'abandon d'Ariane et sur sa rencontre avec Dionysos. Au livre 4, Apollonios de Rhodes évoque, parmi les cadeaux faits à Assyro pour le tromper, une étoffe (*pépon*) tissée par les Grâces sur laquelle auraient dormi à Naxos Dionysos et Ariane (v. 424-434). Catulle a mixé les deux passages : le *uestis* du *carmen* 64, qui est aussi destiné à une nuit de noces, évoque la totalité de la vie amoureuse d'Ariane. La partie consacrée à l'abandon de la jeune femme corrige le résumé du Jason des *Argonautiques*, en rétablissant l'épisode omis, en même temps qu'elle signale indirectement au lecteur le silence de Catulle sur l'abandon de Médée. Notons aussi que le don de cette étoffe met en abîme, dans l'histoire des amours de Thétis et de Pélée, sa propre fin : la séparation de la déesse et du mortel, un élément déterminant pour saisir l'usage que Catulle a fait de l'histoire des Argonautes et du prologue européen dans le *carmen* 64.

<sup>12</sup> On a mis également en rapport le vers 250 : *multiplices animo uoluebat saucia curas* (blessée, elle roulait dans son âme des soucis aux multiples replis) avec un des vers du prologue de la *Médée* d'Ennius : *Medea animo aegro amore saeuo saucia* (Médée, la souffrance au cœur, blessée par un amour sauvage), voir Zetzel, 1983 : 258.

<sup>13</sup> Virgile pensera au vers 171 du *carmen* 64 dans le lamento qu'il prête à Didon : *felix, heu nimium felix, si litora tantum / numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae* (heureuse, hélas, trop heureuse, si les carènes dardaniennes n'avaient jamais touché nos rivages ; 4, 657-658).

Le deuxième développement associé aux noces de Thétis et de Pélée est un épithalame des Parques qui chantent la concorde (présente) des deux époux et évoquent le glorieux destin de leur fils, Achille, durant la guerre de Troie. La guerre de Troie est, avec celle de Thèbes, l'un des deux épisodes évoqués par Hésiode pour caractériser la race des héros<sup>14</sup>. Or cette guerre est présentée ici très négativement : les combats sont décrits comme autant de massacres et de dévastations. L'auteur reprend ensuite la parole pour relever et commenter une série de contrastes entre cette lointaine époque et celle qui lui est contemporaine, condamnée en des termes empruntés en partie aux *Travaux et aux Jours*, qui stigmatisent en elle le triomphe de l'âge de fer. Comme chez Hésiode, c'est la ruine de la morale familiale, sous l'effet des passions, évoquées ici à travers deux expressions : *cupide de mente* (v. 398) et *malo furore* (v. 405), signes le plus patents d'une dégradation jugée irrémédiable.

Si l'on se place dans la perspective hésiodique, les Argonautes appartiennent à la race des héros, qui précède la race de fer et est séparée de la race d'or par celle d'argent et de bronze. Ce n'est pas la vision de la succession des âges qui ressort de la lecture du *carmen* 64. Avec les noces de Thétis et de Pélée, Catulle situe l'expédition des Argonautes à l'époque heureuse où les dieux rencontraient encore les hommes. On a là la première occurrence de ce qui sera un des motifs caractéristiques du mythe de l'âge d'or à Rome (un autre étant l'ignorance de la navigation, évoquée par l'image du pin pas encore abattu dans les *Métamorphoses* (I, 94-96), ou cessant d'être nautique avec le retour de l'âge d'or (dans la *Bucolique* IV, 38). Les deux derniers vers du *carmen* 64 présentent le retrait des dieux comme la conséquence d'une confusion entre ce qui est permis (*fanda*) et ce qui ne l'est pas (*nefanda*), dont les effets sont typiques de la race de fer. Le parcours d'une race à l'autre proposé par le *carmen* 64 revient donc à une simplification du système hésiodique. L'expédition des Argonautes est implicitement présentée comme l'événement charnière entre l'âge d'or (avec un

---

<sup>14</sup> « Ceux-là périrent dans la dure guerre et dans la mêlée douloureuse, les uns devant les murs de Thèbes aux sept portes, sur le sol cadméen, en combattant pour les troupes d'Œdipe ; les autres au-delà de l'abîme marin, à Troie, où la guerre les avait conduits sur des vaisseaux, pour Hélène aux beaux cheveux, et où la mort qui tout achève, les enveloppa » (Hésiode, *Travaux et Jours*, 161-166, trad. p. Mazon).

mariage entre un mortel et une déesse, mais qui ne durera pas) et l'âge des héros, évoqué à travers le déroulement de la destinée d'Achille. La question que le lecteur est alors amené à se poser est : mais qu'en est-il de l'expédition des Argonautes elle-même, en particulier, après leur débarquement en Colchide ? S'il prend en compte le fait que, dans l'évocation de l'âge de fer, l'accent est mis sur la destruction des liens familiaux, — le dernier exemple met en scène une mère et son fils — et que tous les comportements immoraux énumérés sont rapportés d'un côté à la cupidité (*cupide de mente*), de l'autre à la passion (*furore*), il est *de facto* amené à considérer que le rapt de la Toison d'or et le destin malheureux de Médée ont inauguré l'évolution des hommes vers la situation dénoncée par Catulle à la fin de son texte.

Le *carmen* 64 est un exemple magistral de reconfiguration romaine d'un récit mythique grec : l'expédition des Argonautes, dont le poète construit la signification à travers une série de renvois non seulement au texte qui a le premier remis en question la célébration de cet épisode héroïque, à savoir le prologue de la *Médée* d'Euripide, mais à tous les textes dont les auteurs ont ensuite pris position par rapport à ce premier texte : les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, la *Médée* d'Ennius et celle d'Accius, chacun de ces auteurs tenant par ailleurs compte de ses différents prédécesseurs. Au mariage de Thétis et de Pélée, racontaient les poètes, Éris, la Discorde, jeta entre les déesses une pomme « pour la plus belle ». Ce fut l'origine de la guerre de Troie. Catulle propose de reconnaître dans le même événement un autre moment symbolique, avant une autre rupture : non pas le conflit entre la Grèce et l'Asie, mais la séparation définitive entre la communauté des dieux et celle des hommes.

C'est dans la ligne exacte de Catulle que se situe Sénèque, de façon extrêmement subtile aussi, avec le deuxième chœur de sa *Médée*. Tout commence par une attaque de celui qui inventa la navigation, un acte d'une audace excessive parce qu'elle a mis la vie des hommes en péril :

*Audax nimium qui freta primus  
rate tam fragili perfida rupit  
terrasque suas post terga uidens  
animam leuibus credidit auris,*

*dubioque secans aequora cursu  
potuit tenui fidere ligno  
inter uitae mortisque uias  
nimium gracili limite ducto.* (v. 301-308)

Trop audacieux fut celui qui, le premier, sur un si frêle esquif brisa les flots perfides, vit derrière son dos sa terre, confia sa vie aux souffles légers et, fendant les eaux d'une course hasardeuse, put se fier à une mince planche de bois, frontière trop étroite tracée entre les routes de la vie et de la mort.

Le motif de l'audace était présent au début du *carmen* 64, sous la forme du verbe *ausi sunt*. Ici il a une tonalité négative qui rappelle la version ennienne du prologue euripidéen. Quelques vers après, le chœur donne le nom de cet audacieux : il ne s'agit ni du chef de l'expédition, ni du constructeur du bateau, mais de celui qui eut à le manœuvrer sur les flots : le pilote, Tiphys. En liaison avec ce motif, Sénèque reprend ensuite une des innovations majeures du *carmen* 64 : l'idée que la navigation d'Argo a mis fin à l'âge d'or :

*Candida nostri saecula patres  
uidere procul fraude remota.  
Sua quisque piger litora tangens  
patrioque senex factus in aruo,  
paruo diues, nisi quas tulerat  
natale solum, non norat opes.* (v. 329-334)

Radieux étaient les siècles que nos pères virent, à l'écart de la tromperie. Chacun, sans se fatiguer, n'abordait qu'à ses propres rivages, il vieillissait sur le champ paternel, riche de peu et ne connaissait d'autres ressources que celles du sol où il était né.

Cette période heureuse est ici thématifiée sous la forme proposée par les philosophes qui, tel Posidonius, ont cherché à reconstruire par la réflexion, les débuts de l'humanité : pas de mauvaise foi (incompatible avec la constitution des premiers liens sociaux et inexistante en raison de l'absence de toute convoitise à l'égard du bien d'autrui), pas de voyages dans des contrées lointaines et des productions indigènes probablement dues à un travail de la terre, qui n'est pas évoqué. Le vers suivant explicite la raison pour laquelle la première navigation, celle des pins du Pélion, mit fin à l'âge d'or. Argo détruisit l'ordre du monde qui carac-

térisait la première période heureuse vécue par l'humanité en reliant entre elles des terres jusque-là disjointes par les flots de la mer (v. 335-336) : *Bene dissaepi foedera mundi / traxit in unum Thessala pinus* (Le pacte qui maintenait l'univers bien séparé, le pin de Thessalie l'a emporté avec lui en unifiant l'espace)<sup>15</sup>. Avec ce vers entrent dans le jeu intertextuel mené jusque-là avec Catulle et Ennius deux autres poètes latins : Lucrèce et Horace. Je commencerai par le second. Le geste de celui qui accomplit l'irréversible en lançant sur l'eau une embarcation avait été déploré par Horace dans un texte dédié à Virgile. Il s'agit de l'Ode I, 3 : une *propemptikon* écrite à l'occasion du départ en mer de ce dernier :

*Illi robur et aes triplex  
circa pectus erat, qui fragilem truci  
commisit pelago ratem  
primus, nec timuit praecipitem Africum  
decertantem Aquilonibus  
nec tristis Hyadas nec rabiem Noti,  
quo non arbiter Hadriae  
maior, tollere seu ponere uolt freta.* (v. 9-16)

Il avait du bois de chêne et un triple rang d'airain autour du cœur celui qui, le premier, hasarda un frêle esquif sur la mer farouche et ne craignit ni l'impétuosité de l'Africus, quand il livre bataille aux Aquilons, ni les funestes Hyades, ni la rage du Notus, maître incontesté de l'Adriatique, quand il veut en soulever ou en laisser reposer les flots.

Pas un mot sur le courage de ce premier marin. Pour Horace son audace fut répréhensible du moment que l'entreprise tentée violait un interdit :

*Nequicquam deus abscidit  
prudens Oceano dissociabili*

---

<sup>15</sup> Je comprends *in unum* au sens de « de façon à former un seul espace ». Je ne crois pas qu'il faille traduire, comme le glose G. Biondi 1984 : 213, par le mot « chaos ». Même si le résultat aboutit à une absence de séparation entre les éléments, qui est la caractéristique du chaos originel, il me semble que la perspective privilégiée est celle de la transformation du rapport de l'homme au monde. L'expédition des Argonautes est le premier pas accompli dans la voie qui va conduire les hommes à prendre possession de la nature (voir les vers 374-379).

*terras, si tamen impiae  
non tangenda rates transiliunt uada.  
Audax omnia perpeti  
gens humana ruit per uetitum nefas.* (v. 21-26)

C'est en vain qu'un dieu a scindé prudemment les terres en les séparant avec l'Océan, si des esquifs impies n'en franchissent pas moins les flots qui ne devaient pas être touchés. Dans son audace à tout endurer, la race humaine se rue sur la voie interdite de ce qui est défendu par les dieux.

La reprise des mots *fragilis ratis* et *audax* dans *Médée* atteste l'intérêt de Sénèque pour l'interprétation d'Horace. Mais le mot qu'il choisit pour suggérer l'existence d'un ordre primitif du monde, où les mers servaient à séparer les terres, porte la marque de la philosophie. Il substitue en effet à la mention de la prudence divine une notion empruntée à Lucrèce, et sans doute au-delà de Lucrèce à Empédocle<sup>16</sup> : celle de *foedera mundi*. Le terme *foedera* apparaît, six

---

<sup>16</sup> Droz-Vincent 1996 : 191-211, à qui je suis redevable du développement qui suit sur la notion de *foedera mundi*, termine son analyse de l'expression lucrétienne en proposant de considérer que « la nature conclut des *foedera* avec ses propres créatures, en fixant les limites de leur devenir et de leur pouvoir » et que le mot *foedus* désigne « le pacte conclu, pourrait-on dire, entre la *natura naturans* et la *natura naturata* ». Après avoir souligné que la notion de *foedera naturae* n'a pas d'équivalent dans les textes d'Épicure que nous avons conservés, il rappelle l'hypothèse de Robin 1920, tome 1 : 128, selon laquelle Lucrèce pourrait l'avoir tirée d'Empédocle (B. 30, 3 ; 115, 2 D), chez qui il est question d'un « ὄρκος fondateur ». C'est aussi l'opinion de Garani 2010 : 177. Biondi 1984 : 212 - 218 met le mot *foedus* en rapport avec la conception stoïcienne selon laquelle les « liens » entre les quatre éléments garantissent la stabilité de l'univers, en renvoyant à une étude de Lapidge 1980. On rencontre la métaphore *uincula rerum* dans les dernières paroles du chœur : *Venient annis / saecula seris quibus Oceanus / uincula rerum laxet* (il viendra, avec le cours des ans, des siècles où l'Océan relâchera les liens de l'univers ; 374-376). Il me semble que, dans ce long passage, la métaphore des *foedera mundi* brisés et celle des *uincula rerum* relâchés sont deux façons d'évoquer la rupture d'un ordre, cet ordre étant soit conçu en termes de « sage séparation » des éléments, soit considéré comme produit par « des liens » entre ses éléments. La première, celle des *foedera*, renvoie à Lucrèce et, sans doute au-delà de lui, à Empédocle ; la seconde à la conception stoïcienne selon laquelle l'ordre de l'univers serait assuré par un *continuus πνεῦμα* liant entre eux les éléments. Les deux poètes que cite Lapidge sont Manilius et Lucain. On retrouve, chez ce dernier, la mention de liens dissous (*compagne dissoluta*, 1, 72) et le recours à l'expression *foedera mundi* pour évoquer le bouleversement de l'univers (1, 80). Il est probable que Lucain doive cette deuxième expression à Sénèque, même si elle ne correspond pas, chez lui, à l'idée d'une fin des limites qui auraient été, primitivement, imposées aux hommes sous l'aspect d'une séparation des terres par les mers.

fois, dans le *De rerum natura*, dont cinq fois accompagné de *naturae*, pour désigner, à travers l'image du contrat qui fixe des règles, les lois de la nature, qui président à l'apparition, à la durée et à la disparition de chaque élément vivant ou inanimé du monde (5, 57). Ce terme sert à expliquer l'existence de caractères particuliers, reproduits, de rejeton en rejeton, chez les espèces animales et les productions végétales (1, 586 ; 2, 302 ; 5, 924), les bornes temporelles assignées à tout ce qui existe, y compris aux pierres et aux rochers (5, 310), et la capacité d'attirer le fer propre à la pierre de Magnésie (6, 906). On a là un transfert, au domaine de la nature, de l'idée de pacte social ; le génitif *naturae* a un sens subjectif : c'est la nature qui impose ces règles. Dans cette notion, ce qui a visiblement séduit Sénèque, c'est l'idée de limites, imparties par la nature elle-même. La reprise du mot *foedera* accolé à *bene dissaepti mundi* à propos de la navigation d'Argo s'explique aussi par un autre élément du mythe qui pouvait servir de symbole à l'idée de rupture des limites : la première image rendue célèbre par le prologue d'Euripide, celle du franchissement des roches Symplégades. Dans les vers qui suivent, Sénèque qualifie les « deux montagnes », dont il décrit le mouvement, de *claustra profundum* (« verrous de la haute mer »).

C'est dans le cadre général de cette interprétation que le chœur évoque Médée :

... *Quod fuit huius  
pretium cursus ? Aurea pellis  
maiusque mari Medea malum,  
merces prima digna carina.  
Nunc iam cessit pontus et omnes  
patitur leges : non Palladia  
compacta manu regum referens  
inclita remos quaeritur Argo ;  
quaelibet altum cumba pererrat ;  
terminus omnis motus...* (v. 360-369)

... Quel fut le prix de cette course ? La toison d'or et Médée, mal plus grand que la mer, digne salaire du premier navire. Désormais les profondeurs de la mer ont cédé et souffrent toutes les lois qu'on leur impose : inutile de chercher l'illustre Argo, assemblée par la main de Pallas et porteuse de rames royales ; n'importe

quel rafiot va où il veut à travers l'océan ; toutes les bornes ont été déplacées...

On a là une variante de la question : « pourquoi cette course mit-elle fin à l'âge d'or ? ». Les éléments de la réponse donnée par le chœur : la toison d'or et Médée figuraient, l'un et l'autre, dans le prologue d'Euripide. Excepté que la vision du tragique grec et celle de l'auteur romain sont quasiment antagonistes. La première phrase de la *Médée* d'Euripide, prononcée par sa nourrice, incrimine l'expédition des Argonautes comme la cause du malheur de Médée. Le deuxième chœur de la *Médée* de Sénèque dénonce en Médée un *malus*, pire que la mer dont les terribles dangers *pour les hommes* viennent d'être énumérés. Le mot *aurea pellis* n'est pas commenté : on ne sait s'il faut comprendre la (fabuleuse) « Toison d'or » ou « une (simple) toison dorée ». Le mot *malum* n'est pas non plus explicité ; néanmoins, il est peu douteux, dans un contexte centré sur le mythe des races, qu'il ne renvoie pas à l'histoire précédant, dans les *Travaux et les Jours*, histoire où l'on apprend que, pour contrebalancer le don du feu, volé par Prométhée, Zeus offre aux hommes Pandora, la première femme : un « mal » qu'ils prendront plaisir « à entourer d'amour » (58).

C'est ce que confirme la troisième intervention du chœur, qui est une suite directe de la seconde, comme le montre la reprise du point de vue développé dans l'*Ode* I, 3 d'Horace. Ce dernier commentait la propension des hommes à la transgression, en citant l'exemple de Dédale. Sénèque évoque un équivalent, l'aventure de Phaéthon, suivie d'une série de maximes conseillant la prudence, qui se concluent sur l'expression *foedera mundi : rumpe nec sacro uiolente sancta / foedera mundi* (ne romps pas avec violence le pacte sacro-saint du monde (v. 605-606)) La thèse développée ensuite est que les membres de l'expédition des Argonautes ont payé, chacun, de leur vie une aventure dont le chœur redit les étapes criminelles : la forêt saccagée, le franchissement des Symplégades et le vol de l'or, et qui étaient tous coupables d'avoir rompu l'ordre naturel en reliant par la navigation des terres que les mers séparaient :

*Quisquis audacis tetigit carinae  
nobiles remos nemorisque sacri  
Pelion densa spoliauit umbra,*

*quisquis intrauit scopulos uagantes  
 et tot emensus pelagi labores  
 barbara funem religauit ora  
 raptor externi rediturus auri,  
 exitu diro temerata ponti  
 iura piavit. (v. 607-615)*

Quiconque a de l'audacieuse carène touché les fameuses rames et dépouillé le Pélion de l'ombre dense de son bois sacré, quiconque est passé entre les Roches errantes et, après être venu à bout de tant d'épreuves en mer, a attaché son cordage à un rivage barbare pour s'en retourner, une fois pillé l'or étranger, celui-là a expié par une fin terrible le fait d'avoir attenté aux lois de la mer.

On a à faire évidemment, dans cette déclaration, à une généralisation rhétorique. La tradition mythique dénombre cinquante rameurs ; le chœur n'évoque la fin que de seize d'entre eux. Sans entrer dans le détail, je soulignerai que, si les morts violentes énumérées ont chacune une explication dans la vie de ceux qu'elles ont frappés (explication que le lecteur connaît), celle-ci n'est pas évoquée, excepté dans deux cas sur lesquels le chœur s'attarde davantage, ceux d'Hercule et de Méléagre, victimes l'un et l'autre d'une femme (le premier périt consumé par un poison, *munere nuptae* (642), le second mourut *dextra / matris iratae* ; 645-646)<sup>17</sup>. C'est le sort qui attend aussi Jason, menacé par la violence d'une épouse répudiée et pour lequel le chœur implore en vain les dieux : *iam satis, diui, mare uindicastis : / parcite iusso* (Maintenant vous avez assez vengé la mer, ô dieux : épargnez celui qui a agi sur ordre (v. 668-669)).

Un des premiers mots de la quatrième intervention du chœur (v. 849-851) : *Quonam cruenta maenas / praeceps amore saeuo / rapitur ?* (où donc est emportée la ménade assoiffée de sang que précipite son amour sauvage ?) provient d'Ennius. Il s'agit de l'expression *saeuus amor*, que Virgile avait entre temps reprise, dans la *Bucolique* 8, pour évoquer, sans la nommer, une mère qui en vint à maculer ses mains du sang de ses enfants (*Saeuos Amor docuit natorum sanguine matrem / commaculare manus...* ; v. 47-48). La perte de la pièce d'Ennius nous empêche de mesurer ses effets sur celle de Sénèque.

<sup>17</sup> Sénèque suit ici Bacchylide, qui a rapproché les deux héros dans sa cinquième épinicie.

Je dirai donc seulement que la *Médée* de Sénèque peut être vue comme une relecture de celle d'Euripide à la lumière du mouvement du *carmen* 64, qui se termine sur le tableau de la ruine des familles et des états sous l'effet des passions. Chez Catulle, c'est implicitement que Médée est le paradigme des passions ; la tragédie de Sénèque est clairement un réquisitoire contre la Colchidienne, désignée comme le symbole du *furor* destructeur des hommes et des cités. Si, pour conclure, la lecture qu'il fait du voyage de Jason et de ses compagnons est fascinante, c'est qu'elle est — plus encore que celle de Catulle — unifiante. Elle relie plusieurs fils mythiques (une expédition en bateau vers un pays lointain pour aller s'emparer d'un objet fabuleux et les destins de ceux qui s'y embarquèrent) dans une perspective qui transforme les péripéties disparates d'une entreprise héroïque en aventure signifiante de l'homme, de son existence dans le monde et de ses rapports à l'autre, femme ou étranger. Avec ce qui introduit, disons, un bémol à l'universalité d'un tel point de vue : une vision terrifiée de la femme et... assez terrifiante !

## BIBLIOGRAPHIE

*Œuvres*

ENNIUS (1969) : *The Tragedies*, ed. by H. D. Jocelyn, Cambridge.

HESIODE (1979) : *Travaux et Jours*, texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, les Belles lettres.

LUCRECE (1962) : *De natura rerum. Commentaire exégétique et critique*, A. Ernout et L. Robin, tome 1, Paris, Les Belles lettres.

*Études*

BIONDI G. (1984) : *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologne, Pàtron.

DESBORDES F. (1979) : *Argonautica. Trois études sur l'imitation dans la littérature latine*, Bruxelles, Latomus.

DELAGE E. (1935) : « Accius imitateur d'Apollonios de Rhodes », in *Mélanges offerts à M. Octave Navarre*, Toulouse, Privat, p. 109-114.

DROZ V. (1996) : « Les foedera naturae chez Lucrèce », in *Le concept de nature à Rome. La physique*, éd. C. Lévy, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, p. 191-211.

EDMUNDS L. (2001) : *Intertextuality and the reading of Roman poetry*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press.

FABRE-SERRIS J. (2008) : *Rome, l'Arcadie et la mer des Argonautes*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.

GARANI M. (2007) : *Empedocles Redivivus : poetry and analogy in Lucretius*, New York, Routledge.

LAPIDGE M. (1980) : « A Stoic Metaphor in Late Latin Poetry », *Latomus* 39, p. 817-837.

THOMAS R. (1982) : « Catullus and the Polemics of Poetic Reference (Poem 64, 1-18) », *AJPh* 103, p. 144-164.

ZETZEL J. (1983) : « Catullus, Ennius and the Poetics of Allusion », *ICS* 8, p. 251-266.

# ÉTUDES DES IMAGINAIRES MYTHIQUES ET INTERDISCIPLINARITÉ

Myriam Watthee-Delmotte

La question des imaginaires mythiques a été posée, d'une part, dans une perspective anthropologique universalisante qui valorise l'archétype, et d'autre part, en termes de culture et de singularité, puisque la prise de connaissance des mythes s'opère par le biais d'objets culturellement situés que sont entre autres les textes littéraires. De ce fait, les spécialistes de mythocritique ont affiné les recherches intertextuelles, mis en avant, à raison, les spécificités de tel ou tel corpus, de telle ou telle époque, ou placé l'accent sur les particularités du discours. Mais un mythe se transmet aussi par des images, des musiques et d'autres supports des représentations et d'autres traces des imaginaires dans le vécu, qui contribuent conjointement à marquer les esprits pour constituer des « communautés interprétatives » (Fish 2007), et qui soutiennent par ailleurs l'émergence des singularités créatrices, déterminées, quant à elles, par des motifs personnels. C'est de cette complexité qu'il sera question ici<sup>1</sup>. Nous reviendrons d'abord sur l'intérêt épistémologique de l'observation du contexte de réception des mythes, en soulignant l'importance à cet égard de la prise en considération de l'élément médiologique. Puis nous envisagerons l'ancrage subjectif des poétiques de reprise littéraire mises en jeu par les écrivains. Enfin, nous suggérerons la valeur heuristique du concept de *rite*, qui à notre sens peut offrir un cadre interprétatif pertinent dans l'approche du fait littéraire en général, et des réécritures mythiques en particulier.

---

<sup>1</sup> Le Centre de Recherche sur l'Imaginaire de l'Université de Louvain-la-Neuve (UCL, Belgique), qui s'est constituée d'emblée en pluridisciplinarité, a placé cet objectif au centre de ses préoccupations et pratiques. L'équipe scientifique s'est constituée au départ d'une fédération d'antiquisants et de modernistes, de littéraires, d'historiens et d'historiens de l'art, et elle fédère des spécialistes de différentes disciplines des sciences humaines : philosophie, théologie, psychologie, musicologie, etc. Voir le site : <http://www.uclouvain.be/centre-recherche-imaginaire>.

*Texte et contexte*

Une des priorités de l'interprétation des mythes littérisés est d'historiciser, et ainsi de contextualiser culturellement, les occurrences des reconfigurations mythiques. Cette question a des retombées heuristiques non négligeables. Ainsi, un contexte civilisationnel antique, chrétien ou déchristianisé a une incidence fondamentale sur l'interprétation d'un même récit mythique. Prenons le cas d'Antigone : selon que sa figure se découpe sur une conception du temps cyclique dans l'Antiquité, téléologique dans le monde chrétien, ou axé sur le présent comme l'est le monde occidental contemporain, l'affrontement de la sœur de Polynice à Créon reçoit un tout autre sens : il fait prendre conscience des lois immuables et non écrites chez Sophocle, tandis que Hegel le voit comme la figure du nécessaire dépassement de toute situation par la mise en œuvre du conflit (Taminiaux 2004). De nos jours Henry Bauchau en relativise l'importance intrinsèque pour en faire plutôt la conséquence d'une philosophie du respect de la dignité du corps humain. La forme de la réécriture de cet épisode mythique est indissociable du sémantisme dont il est investi. Ainsi l'Antigone de Bauchau n'est plus la matière d'une tragédie ordonnancée selon des règles qui reposent sur le schéma « crise et dénouement », mais d'un roman, où il n'est plus question de *climax*, reflétant une lente maturation au gré des aléas de la vie. « Mon Antigone », dit Bauchau, « 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 d'un monde nouveau qui, à travers une longue initiation, trouve le courage d'agir et de penser sans modèle » (Bauchau 1999 : 51). On saisit 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. Telle est la formule de toute réappropriation mythique innovante.

Dans ce contexte, la question de savoir si c'est le sémantisme qui induit la forme générique ou le genre littéraire qui détermine les contenus sémantiques ne

peut être tranchée sans simplification du problème. Plus important est de mettre en relation tant l'approche thématique que l'analyse formelle des œuvres littéraires avec les représentations du monde qui caractérisent l'époque de création, dont tout écrivain est, qu'il le veuille ou non, l'héritier. Il s'agit dès lors de considérer ensemble, et non isolément, les aspects historiques et analytiques, les caractéristiques sémantiques et formelles, car ces données s'éclairent mutuellement. Ceci n'implique nullement que chaque chercheur ait des aptitudes et savoirs multiples, mais que chacun effectue ses recherches disciplinaires spécifiques en ayant soin de les placer en dialogue avec d'autres, dans le cadre d'actions de recherches concertées et d'enseignements assurés en équipe sur des thèmes transversaux<sup>2</sup>. Cette dynamique heuristique collégiale qui se veut non munie d'œillères entraîne souvent un réajustement des résultats obtenus dans les enquêtes strictement disciplinaires de chacun.

Cette position épistémologique place l'accent d'abord sur la réception. Tout créateur est d'abord un récepteur, tout écrivain, d'abord un lecteur. Une réactualisation mythique est comprise comme la trace d'une interprétation historiquement datée (et donc, pour une part, déterminée) d'un récit mythique, à partir de laquelle peut s'élaborer une production personnelle qui fait droit aussi aux configurations propres au psychisme d'un individu, qui motivent son interprétation en profondeur et, pour une part, à son insu. On situe ainsi la littérature au lieu de confluence entre les représentations mentales collectives reçues en héritage (les constantes anthropologiques, mais aussi les sources historiques, intertextuelles et culturelles) et les motivations intimes, singulières, de la création.

Cette perspective implique la réintégration dans un même ensemble

---

<sup>2</sup> Concrètement, cela revient à entreprendre des travaux pluridisciplinaires sur une problématique, comme par exemple le colloque sur *L'idole dans l'imaginaire occidental* (Dekoninck et Watthee-Delmotte 2005) et l'Action de Recherche Concertée de 2002-2009 (<http://www.uclouvain.be/313749.html>) qui a abouti entre autres au livre de synthèse *Mémoire et identité. Parcours dans l'imaginaire occidental* (Deproost, Van Ypersele et Watthee-Delmotte 2009). Et à enseigner en cours d'équipe pluridisciplinaire, comme le cours de Master *Typologie et permanence des imaginaires mythiques*, où à la définition anthropologique du mythe succède l'approche d'un mythe particulier par des antiquisants, des théologiens, des historiens de l'art, des musicologues et des littéraires qui envisagent la fortune d'une figure mythique en mettant en lien leurs compétences respectives. Voir le site du cours <http://pot-pourri.fltr.ucl.ac.be/itineraires/enseignement/GLOR2390/>

réflexif de paramètres généralement distingués. Elle convoque non seulement les sciences du texte, mais aussi différents domaines des sciences humaines comme l'histoire, la philosophie, la théologie et la psychologie entre autres, qui éclairent tant l'appartenance des écrivains à une communauté interprétative que la singularité de leur position créatrice ; ces apports viennent utilement soutenir l'articulation des théories généralisantes de l'imaginaire<sup>3</sup> à celles qui visent la réception littéraire<sup>4</sup>.

### *Du thème au médium*

Dans cet ensemble, un aspect s'avère généralement peu souligné, à savoir la question du médium, c'est-à-dire du support matériel de l'œuvre. Or si l'on admet volontiers qu'un genre littéraire repose sur des particularités discursives, on ne peut omettre de convoquer les éléments médiologiques, c'est-à-dire les supports (livre imprimé, mise en voix, mise en scène, etc.) sur lesquels repose la relation discursive, comme l'a fait observer Régis Debray<sup>5</sup>. Plus particulièrement, on peut observer que chaque récit mythique, de par les thèmes qui lui sont propres, induit l'attention préférentielle à certains supports de création.

Le mythe d'Orphée, par exemple, qui met en scène un chanteur doué de charmes aux vertus merveilleuses, impose une attention à la musicalité. Aucun homme de lettres ne peut ignorer cette particularité, qui s'avère un prisme incontournable dans l'approche et le traitement du mythe : ce qu'Orphée permet, voire exige, c'est une création particulièrement attentive à la qualité musicale. On peut comprendre en ce sens que la figure bénéfique d'Orphée ait interpellé les compositeurs, davantage d'ailleurs que celui des sirènes qui mettent en relief les dangers d'envoûtement maléfiques de la musique. C'est pourquoi l'histoire d'Orphée est à l'origine de la création du genre nouveau de l'opéra à l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle. Et le médium musical va interférer lui-même dans l'avenir des reconfigurations littéraires du mythe : les multiples reprises lyriques d'Orphée à partir de Monteverdi contribueront en effet à imposer comme un invariant le thème amoureux

---

<sup>3</sup> Bachelard, Durand, Burgos, Wunenburger, Castoriadis entre autres.

<sup>4</sup> Jauss, Eco, Butler, Radway, entre autres.

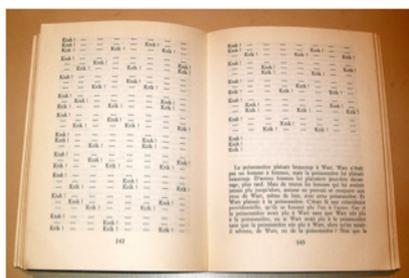
<sup>5</sup> Voir le site <http://www.mediologie.org/>.

(omniprésent, même s'il est tourné en dérision, dans la modernité), et à le placer à l'avant plan, surplombant le thème initiatique qui prédominait initialement, mais dont on conviendra qu'il est moins aisé à figurer sous forme de dialogue chanté.

Plus généralement, l'attention soutenue à la musicalité de la langue devient sensible jusque dans les réécritures les plus implicites du mythe, imposant parfois à l'écrivain de prendre en considération les particularités de son matériau propre, le langage, et à engager une réflexion sur les paramètres médiologiques de sa création. Ainsi en va-t-il dans le roman *Watt* de Samuel Beckett (rédigé en 1940-1945 en anglais, publié en 1968 en français et en anglais en 1970). Le mythe d'Orphée n'y est présent qu'en « immergence », pour reprendre les catégories de Brunel (Brunel 1997)<sup>6</sup>, dans un traitement totalement ironisé.

L'auteur s'amuse par exemple à retranscrire sur deux pages un concert de grenouilles, selon un agencement particulier que certains commentateurs ont mis en lien avec la musique sérielle (Hassan 1971).

Cette page sera assurément regardée avant d'être lue (si elle l'est vraiment), alors qu'elle renvoie à de l'auditif, et elle ne sera pas pour autant oralisée.



(Fig. 1).

Beckett présente dans ce roman un héros qui est le serviteur d'un maître dont le nom amalgame les signes de la connaissance et de la négation « Knott ».

Le protagoniste, dont le nom est une question « Watt », entre dans un jeu de déconstruction langagière qui finit par ne plus signifier que sa propre musicalité. Le narrateur veut d'abord maintenir l'idée d'une intelligibilité du sabir du

<sup>6</sup> Pour l'analyse des motifs orphiques dans le roman, voir Tollet 1998.

héros, même s'il admet qu'il « perd des choses » (Beckett 1968 / 2007 : 171), mais il prétend toujours finir par se « faire à ces sons » qui, bien qu'ils paraissent être « du vent », finissent par redevenir pour lui un langage verbal décodable. Mais il se trouve que la langue du narrateur elle-même s'emballe à l'image de celle du protagoniste pour devenir logorrhée, bruissement étourdissant de la langue, pure mélodie. Ce jeu sur les sonorités est particulièrement amusant à deux endroits du texte : dans le passage amoureux où, en lieu et place de la belle Eurydice attendue, le héros évoque une « poissonnière » dans un verbiage qui semble n'avoir plus d'autre but que d'accumuler les allitérations en « p » et « s » (Beckett 1968 / 2007 : 143-144), et à la fin du roman, où, après la mention d'un « chœur mixte entendu par Watt » (Beckett 1968 / 2007 : 267) qui conjugue soprano, alto, ténor et basse, le texte finit en charpie, comme Orphée lui-même mis en pièces par les Ménades.

C'est donc dans le pouvoir métatextuel d'un langage devenu jeu de sonorités que ce texte illustre le mythe d'Orphée. Celui-ci opère son pouvoir mythopoiétique selon des modalités traduisant une sensibilité contemporaine, portée à souligner l'autoréférentialité. Une telle interprétation convoque conjointement, on le voit, l'histoire des idées et celle de l'esthétique, la médiologie et la musicologie.

Un thème mythique peut induire l'attention privilégiée à un médium. Ainsi le mythe de Pygmalion, qui relate l'histoire d'un statuaire, renvoie, quant à lui, à la question du rapport aux arts visuels dans leur puissance mimétique, qui peut piéger jusqu'à l'artiste lui-même, d'autant plus aisément lorsqu'il s'agit d'art tridimensionnel. On considère généralement le XVIII<sup>e</sup> siècle comme l'âge d'or des réécritures de ce mythe, jusque là freiné par le poids de la condamnation chrétienne de l'image qui pesait encore sur les mentalités. Les Lumières, qui ont à cœur de s'affranchir des discours dogmatiques du christianisme, font preuve d'une profonde fascination pour le récit d'Ovide dont témoigne un florilège de poésies, musiques, ballets, pièces de théâtre, peintures et sculptures<sup>7</sup>.

Parmi les reprises les plus célèbres figure le drame lyrique *Pygmalion*<sup>8</sup> de

<sup>7</sup> Voir l'anthologie présentée par Coulet 1998.

<sup>8</sup> Voir Starobinski 1971 : 84-101 ; Marin 1993 : 102-119 ; Gaillard 2003 : 113-115 et Geisler-Szmulewicz 1999 : 39-55.

Jean-Jacques Rousseau, créé en 1762 (Rousseau 1964 : 1225-1231). Il présente un sculpteur qui se lamente sur l'abandon de son génie, incapable d'insuffler la vie à ses créations<sup>9</sup>. Aussi appelle-t-il la déesse de l'amour à son secours. Tirillé entre la foi et le doute jusqu'au moment du miracle, d'abord perçu par lui comme une illusion<sup>10</sup>, le Pygmalion de Rousseau se voit récompensé par l'animation de sa statue. Ainsi surgit le désir de fusion amoureuse, confirmé par la réaction de Galatée : d'abord elle se reconnaît (« moi »), puis elle s'approche du sculpteuret s'identifie à lui en le touchant (« ah ! encore moi »). Si création et créateur ne forment plus qu'un, c'est que l'œuvre apparaît comme une pure projection du génie artistique. En ce sens, l'artiste prend conscience qu'il ne produit que lui-même et, plus que le miracle divin, ce qui apparaît désormais est le miracle de l'art. Or, on observe cette même suprématie de l'art dans le commentaire enthousiaste que Diderot propose du Pygmalion de Falconet (fig. 2), sculpture exposée au Salon de 1763, soit un an après la création du Pygmalion de Rousseau :



Fig. 2

Ô Falconet ! Comment as-tu fait pour mettre dans un morceau de pierre blanche la surprise, la joie et l'amour fondus ensemble ? Émule des dieux, s'ils ont animé la statue, tu en as renouvelé le miracle en animant le statuaire (Diderot 1984 : 289-290)<sup>11</sup>

La reconfiguration rousseauiste du mythe de Pygmalion dont Diderot cri-

<sup>9</sup> « Il n'y a point-là d'âme ni de vie ; ce n'est que de la pierre » « Je pérís par l'excès de vie qui lui manque » (Rousseau 1964 : 1228).

<sup>10</sup> « Il est trop heureux pour l'amant d'une pierre de devenir un homme à visions » (Rousseau 1964 : 1230).

<sup>11</sup> Le *Pygmalion et Galatée* d'Etienne-Maurice Falconet (fig.2) est actuellement conservé au Walters Art Museum de Baltimore.

tique d'art offre un écho apparaît comme un signe qui marque l'ère de l'auto-fondation de l'artiste qui s'affirmera pleinement au XIX<sup>e</sup> siècle. Annie Mavrakis a montré que celle-ci s'appuie entre autres sur la mise en scène littéraire des arts visuels (Mavrakis 1998 : 425-445). Et dans ce contexte qui s'ouvre avec le romantisme, la référence à Pygmalion est requise de manière citationniste, mais le récit de nature déiste et optimiste d'Ovide n'apparaît plus réécrit en tant que tel. Car Pygmalion permet de problématiser les rapports nouveaux apparus entre l'artiste et son objet, et de convoquer l'illusion sémiologique au cœur d'une interrogation sur la potentialité mortifère de l'amour de l'art. La littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, dans des récits comme *Le chef d'œuvre inconnu* de Balzac, *La Toison d'or* de Théophile Gautier, *L'œuvre* de Zola ou *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam<sup>12</sup>, met en intrigue le leurre possible des images, que le langage permet d'éviter, n'étant pas dans un rapport similaire à la *mimèsis*. L'homme de lettres invariablement admire l'ambition de l'artiste plasticien, qui est de créer la vie, mais il dénonce l'inadéquation radicale de son médium, qui le piège et le met en échec, lui conférant une stature tragique. Le récit pygmalionnesque témoigne de cette mésaventure qui n'est pas de l'ordre du verbal, et sur cet horizon, la littérature trouve sa justification identitaire propre. En effet, si la fonction de témoin exclut, par définition, de la sphère héroïque, la fiction romanesque devient le moyen privilégié d'authentifier le projet artistique en tant qu'expérience des limites, et la faillite du plasticien devient précisément ce qui permet l'accomplissement littéraire : le Pygmalion malheureux de ces écrivains est le piédestal qui porte en triomphe le matériau verbal et le médium littéraire, a fortiori le roman confiné dans l'espace désincarné du livre.

Ces œuvres littéraires, qui ont connu un succès considérable et durable<sup>13</sup>, constituent indéniablement des filtres par lesquels l'imaginaire mythique de Pygmalion est ensuite configuré. Mais le jeu des prismes interprétatifs est parfois d'une complexité qui repose sur bien plus que de l'intertextualité littéraire. Tel est le cas de *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam, dont la version finale paraît

<sup>12</sup> Voir Watthee-Delmotte et Dekoninck 2005.

<sup>13</sup> Par exemple, de nombreux peintres, tels Cézanne, Picasso ou Magritte, ont encensé *Le Chef-d'œuvre inconnu* en y voyant un texte prophétique à l'égard des ambitions picturales qui tentent l'expérience d'un art du visible ouvert sur un au-delà du visible.

en 1886. L'écrivain, qui est un virtuose de la citation subversive, rend autant, sinon davantage, la réplique à Rousseau qu'à Ovide, dès lors qu'il fait dire à son héros, Lord Ewald, irrité par la médiocrité de sa jolie fiancée Alicia, « Qui m'ôtera cette âme de ce corps ? », là où le Pygmalion de Rousseau demandait « Qui donnera une âme à ce corps ? » (Villiers de l'Isle-Adam 1986 : 814). La réponse est apportée par l'ingénieur Edison, qui propose de fabriquer pour l'amoureux déçu, une « Andréide », c'est-à-dire une automate parlante, plus vraie que nature, qui aurait l'attrait de l'apparence corporelle d'Alicia tout en étant programmée pour ne réciter que les pages les plus sublimes de la littérature. L'intertextualité littéraire ne peut suffire à comprendre ce qui nourrit cette interprétation du mythe pygmalionnesque, car en cette fin de siècle, la confusion du signe et du référent, qui est au cœur du mythe, trouve à se nourrir de phénomènes nouveaux, tels la photographie, le phonographe et les technologies nouvelles de l'automatisme qui sont exposées, entre autres à l'exposition universelle de 1878 à Paris, à laquelle Villiers porte beaucoup d'intérêt. C'est pourquoi l'animation de sa Galatée devient un motif fantastique teinté de science-fiction. Enfin, le motif de la voix prend chez Villiers une importance considérable, dans la mesure où il marque le moment où la statue inanimée et programmée pour être répétitive accède à l'autonomie de la vie ; on peut comprendre cette particularité autant sur l'horizon du logocentrisme chrétien qu'en clin d'œil à l'avènement de la reproductibilité technique, puisque l'Américain Thomas Edison, qui est le protagoniste de ce roman, a remporté de justesse le brevet du phonogramme au moment où Charles Cros, l'un des meilleurs amis de Villiers, s'apprêtait à faire breveter en France la même invention.

En un mot, la configuration villiérienne du mythe ne dévoile l'épaisseur de son feuilletage sémantique qu'à la mesure de la connaissance des divers éléments littéraires, artistiques, philosophiques et technologiques et la stéréotypie qui ont constitué l'environnement culturel de l'auteur et qui ont conditionné son rapport à son propre support de création. A cet égard, l'environnement culturel du créateur n'est pas à comprendre en termes de référence anecdotique à l'actualité du moment d'écriture, mais plus fondamentalement en tant qu'interface entre le sujet et la source mythique : il constitue le filtre à travers lequel le sujet la perçoit, l'interprète et la rend signifiante, jusque dans son rapport au médium littéraire.

*Poétique du sujet*

Mais il convient de ne pas limiter l'éclairage d'une reconfiguration mythique à l'analyse culturelle, qui vise l'identité collective de l'écrivain et la communauté interprétative à laquelle il appartient, mais d'entrer dans ce qui fait spécifiquement la qualité singulière d'une œuvre littéraire par la prise en compte des motivations personnelles du créateur, qui induisent les particularités uniques et individuelles de son travail créateur. A cet égard, la poétique du sujet initiée par Christian Chelebourg offre un outil d'une grande pertinence (Chelebourg 1999). Il part du postulat qu'un écrivain élabore son œuvre tout en se construisant en elle pour vaincre sa difficulté d'être. Il propose d'observer les particularités thématiques, formelles, linguistiques d'une œuvre, et de dégager l'idiolecte de l'auteur, en essayant de comprendre en quoi ces éléments opèrent une réparation à l'égard des blessures infligées au narcissisme de l'écrivain dans le réel. Cette démarche heuristique suppose de ne pas traiter un texte isolément, mais de considérer l'ensemble de la production d'un écrivain et jusqu'à sa posture au sein de l'institution littéraire de par la particularité de ses démarches éditoriales. Dans le cadre limité de cette démonstration, on s'en tiendra ici à ce qui touche à la reconfiguration littéraire du Pygmalion de Villiers dans *L'Eve future*, que l'on vient d'évoquer sur le plan de son ancrage culturel.

Il apparaît d'emblée que Villiers innove en dédoublant la figure de Pygmalion en deux instances distinctes : le sculpteur et l'amoureux. Edison, le savant, s'occupe de la fabrication technique de l'Andréide, lui donne un corps, et Ewald, qui ne s'était épris d'Alicia que pour sa ressemblance avec la *Venus victix* du Louvre et qui lui préfère l'automate, insuffle à cette Galatée son âme. Or, ces deux hommes sont des figures de l'échec : l'ingénieur perd la maîtrise de l'Andréide qui échappe à son vouloir et se trouve détruite dans un incendie ressemblant fort à une punition divine. Ewald perd à la fois l'automate et la vivante au cours de cet accident. Observons le contexte de l'élaboration du roman : le premier manuscrit est écrit en 1873, au lendemain de la tentative avortée de mariage de Villiers avec une jeune Anglaise fortunée Anna Eyre Powell, que les tirades philosophiques de son prétendant ont effrayée et qui l'a remercié. La première version du texte, qui porte la mention : « À une jeune fille », est explicite : « je dédie ce cri

désespéré, où je mets toute ma vie volée et profanée par toi » (Villiers de l'Isle-Adam 1986 : 1483) ; en 1886, la version définitive du texte porte une dédicace plus subtile : « Aux Rêveurs, aux Railleurs », où la répétition du R fait écho au nom de la jeune ingrate (Eyre), tout en suggérant le ressassement de l'impuissance. En un certain sens, on comprend donc qu'Ewald, la figure du dandy enthousiasmé par la beauté de statue de sa promise, puis déçu par sa faiblesse intellectuelle, est une projection de Villiers en tant qu'amoureux éconduit. Et Villiers écrivain est, pour sa part, pleinement concerné par la figure impuissante du créateur Edison, qui échoue à faire passer l'idéal dans le réel, car au nom de l'idéalisation du Verbe, Villiers a gaspillé la semence de ses œuvres dans les conversations de cafés au lieu de chercher à les rentabiliser par l'écriture, tant et si bien que son ami Mallarmé a pu le dépeindre comme « l'homme qui n'a pas été. Que dans ses rêves » (Mallarmé 1991 : 19).

Le Pygmalion dédoublé de Villiers peut donc être compris comme une *imago* ambivalente de ses propres rêves et des propres échecs. Cette imago s'avère elle-même héritière d'une image paternelle impuissante à plaire et à créer, car Villiers père était un inventeur fantasque, qui n'a réussi qu'à dilapider sa fortune et qui a incité son fils à faire un riche mariage pour redorer le blason familial, par lui terni. Remarquons à cet égard que si le corps de la Galatée qu'est l'Andréide est sculptural, elle reste dépourvue de sexualité et ne peut engager qu'à une idylle chaste, toute de paroles<sup>14</sup>, figurant ainsi une autre hantise de l'écrivain, à savoir la figure de la femme puissante mais dépourvue de vie sexuelle, comme l'ont été les femmes de sa vie : celles de ses nombreuses histoires d'amour avortées, mais aussi celle de sa respectable tante Kérinou, restée célibataire, qui subvenait aux besoins de sa famille pour suppléer aux déficiences paternelles. Cette figure souligne par corollaire la dévirilisation des mâles Edison et Ewald, personnages non héroïques, comme a pu l'être le père de Villiers, et comme celui-ci a pu se percevoir à son tour.

Vus sous l'angle de la poésie du sujet, les enjeux du récit pygmalionnesque

---

<sup>14</sup> Aux yeux de l'écrivain, c'est là le summum de la félicité amoureuse, puisque dans la pièce *Axël*, son héros propose même à Sarah, juste après sa déclaration d'amour, d'en rester là, puisque tout le reste ne pourra être que dégradation, c'est pourquoi il lui propose le suicide à deux : « Vivre ? », dit-il, « les serviteurs feront cela pour nous » (Villiers de l'Isle-Adam 1986 : 672).

de *L'Eve future* sont donc de traduire les difficultés du vécu de l'auteur, tant sur le mode de la puissance créatrice que sur celui de la séduction amoureuse, pour s'en arracher par leur mise en fiction et leur esthétisation. Car l'œuvre à la fois thématise le ressassement de l'impuissance et l'inscrit dans les formes mêmes de l'énonciation, puisque ce livre est un vertigineux tissu citationniste. Ce faisant, l'écrivain transforme la perte en plaisir, sorte de délectation morose, et posture princière qui change la misère en trésor. La position institutionnelle de l'écrivain est elle-même en parfaite cohérence avec ces éléments : face à l'impossibilité de plaire et de créer, il se rend maître de la situation imposée en la retournant en vouloir, choisit le dandysme qui programme l'écart, le maniérisme et l'échec de son intégration littéraire.

On le voit, si le milieu culturel détermine l'interprétation des mythes en tant que patrimoine collectif, il est intéressant d'interroger aussi le contexte personnel de leur reprise et de leur reconfiguration par un écrivain, à qui revient l'initiative d'une création dont il faut éclairer les particularités. La poétique du sujet, par une réflexion sur le trajet personnel global d'un écrivain, permet de saisir la cohérence profonde qui sous-tend la place de l'imaginaire mythique dans un processus de création individuel, reliant thèmes, images, intrigues, écriture et positionnement au sein de champ institutionnel. Car c'est en tant qu'héritier d'une culture qu'un écrivain prend connaissance du réservoir d'images que lui offrent les mythes, mais c'est au sein d'une histoire personnelle que prend place son travail de création, ainsi que sa manière singulière de s'inscrire dans cette communauté imaginaire qu'est la lignée des mythographes.

### *Mythe et rite*

Il faut remarquer que la poétique du sujet interprète la littérature comme une démarche globalement anxiolytique, qui n'est pas sans rapport avec le fonctionnement rituel. Nous achèverons dès lors ce parcours de réflexion méthodologique en avançant une hypothèse, qui induit, à partir du mythe, mais aussi de l'attention à la performativité des textes littéraires ancrée entre autres dans les aspects médiologiques de la littérature, à s'intéresser de plus près au rite (Wathee-Delmotte 2010).

En abordant la question des sources, des figures, des formes et des supports des imaginaires véhiculés par la littérature, on peut observer l'existence d'un facteur spécifique, à savoir la ritualité, qui marque tant la pratique de l'écriture littéraire que la réception des œuvres par les lecteurs. Cette réflexion se situe à l'interface de l'attention accordée au côté institutionnel de la littérature en tant que production située dans un univers social et au concept d'expérience relevant cette fois de la sphère intime et personnelle. Mais elle permet aussi de revenir à l'aspect anthropologique, jusqu'ici peu présent dans cet exposé.

Mythes et rites sont généralement associés en anthropologie, même si l'antériorité des uns ou des autres reste un point de controverse<sup>15</sup>. Le rite peut être compris aussi dans une acception indépendante du mythe, puisque « la ritualité est une attitude appartenant, comme le note l'éthologie, à ce qu'il y a de plus archaïque et de plus constant dans les comportements entre vivants » (Rivière 1995: 8)<sup>16</sup>. Parmi les différentes définitions du rite proposées par les anthropologues, celle de Claude Rivière, élaborée à partir de celle de Jean Cazeneuve, a pour avantage d'être de l'ordre de la synthèse et de s'appliquer tant aux rites sacrés que profanes :

Les rites sont toujours à considérer comme un ensemble de conduites individuelles ou collectives, relativement codifiées, ayant un support corporel (verbal, gestuel, postural), à caractère plus ou moins répétitif, à forte charge symbolique pour les acteurs et habituellement pour leurs témoins, fondé sur une adhésion mentale, éventuellement non conscientisée, à des valeurs relatives à des choix sociaux jugés importants, et dont l'efficacité attendue ne relève pas d'une logique purement empirique qui s'épuiserait dans l'instrumentalité technique du lien cause-effet (Rivière 1995: 11)<sup>17</sup>.

Cette définition extrêmement précise permet de distinguer clairement le rite

---

<sup>15</sup> La tendance majoritaire consiste à postuler l'antériorité des rites en raison de leur caractère universel dans les comportements des êtres vivants et de leur évolution parallèle dans diverses parties du monde, ainsi que du curieux parallélisme entre certaines mythologies sans contact entre elles. Voir entre autre Walter 1977.

<sup>16</sup> Voir aussi Huxley 1971 et Atlan 1982.

<sup>17</sup> Cette définition reprend en l'affinant celle de Cazeneuve 1958.

du code ou de l'*habitus* : la symbolique mise en jeu et l'exaltation axiologique sont au-delà de la simple pragmatique<sup>18</sup>. Le rite est en ce sens « un autre langage que celui des rationalités ordinaires » (Champion 2004).

Les ritologues insistent sur la permanence de l'attitude rituelle en situation de négociation avec une altérité terrifiante. Tout organisme vivant a tendance, en situation à risque, à s'en tenir à « ce qui a marché » précédemment (Rivière 1993 : 23), c'est-à-dire à substituer au hasard la répétition d'un comportement qui s'est avéré efficace dans le passé et à l'adapter à la situation présente afin de s'assurer de sa gestion positive. En termes linguistiques, il s'agit de limiter l'arbitraire du signe en vue d'une optimisation de la communication. Pour résumer, un rite est donc un pari jeté, dans la négociation d'une situation problématique à l'égard d'une altérité, sur l'efficacité de la reprise d'une forme considérée comme ayant fait ses preuves dans le passé. Il faut entendre le terme « altérité » au sens large, désignant tout ce qui dépasse notre pouvoir ou notre entendement, ce qui peut s'appliquer à des énigmes de type métaphysique comme à des réalités concrètes et ponctuelles. Le rite, dans ces situations, atténue l'angoisse éprouvée devant l'incertitude<sup>19</sup>.

Un rite s'analyse selon des paramètres qui s'accordent parfaitement à l'objet littéraire, puisqu'on l'étudie en tant que séquence temporelle d'actions, ensemble de rôles, structure téléologique de valeurs, moyens ordonnés aux fins et système de communication (Rivière 1997 : 83 et sq.). Et si l'on analyse le fonctionnement de la littérature sur le mode rituel, on perçoit que l'auteur, qui postule dans son lecteur inconnu l'émergence d'un « nous » potentiel, négocie au moindre risque le rapport d'altérité (en temps ou en mœurs) dans lequel il se situe à l'égard de son lectorat et propose une structure communicative qui repose, pour une part, sur des antécédents fiables : les modèles que fournit l'histoire littéraire, patrimoine partagé ou partageable, garant d'une entente minimale, au sein desquels figurent les mythes dans toute l'étendue de ce qui nous les transmet et sans hiérarchie

---

<sup>18</sup> La définition permet aussi de comprendre la « ritose », soit le moment où, dans la pratique, le rite peut tourner au code ou à l'*habitus*.

<sup>19</sup> Jean Cazeneuve a souligné cet aspect. Victor Turner et Bronislaw Malinowski l'ont démontré pour ce qui est des sociétés primitives. Mais sur le plan du psychisme individuel, Freud a également souligné la fonction anxiolytique du ritualisme dans l'étude des compulsions névrotiques.

entre les sources antiques et les avatars littéraires et autres. En effet, même dans le cas où l'on semble faire table rase des modèles, ceux-ci restent présents en rémanence ; c'est ainsi que la création contemporaine peut mettre en œuvre la mémoire de l'archaïque ou de la tradition comme « quelque chose qui s'est absenté mais n'a pas nécessairement disparu », selon les termes de Claude Amey (Amey 2003 : 131).

Dans le cas particulier des reconfigurations mythiques, on peut considérer que les récits antiques forment des matrices d'images et de sens aptes à servir d'ancrage à la fonction intégrative du rite : ils agissent comme facteurs de reconnaissance à l'intérieur d'une communauté interprétative. Ils assument ainsi une fonction anxiolytique, ramenant l'inconnu au connu. En outre, étant des récits de caractère explicatif, les mythes ont une puissance mobilisatrice non négligeable, qui n'a pas manqué d'être instrumentalisée dans des pratiques politiques qui impliquent les écrivains en tant qu'acteurs, témoins ou victimes (Girardet 1986). En tant que patrimoine culturel, les mythes posent ainsi la question de leur persistance dans la mémoire collective et de leur usage, c'est-à-dire de la gestion et de la transformation de l'héritage. Maurice Halbwachs a montré combien la mémoire individuelle n'est jamais déconnectée d'une mémoire collective, et combien celle-ci permet de structurer celle-là (Halbwachs 1997). En ce sens, l'usage qu'opèrent les écrivains d'un mythe dont ils reconfigurent la matière ne peut être considéré comme seulement thématique ; il est structurel<sup>20</sup>, car l'écrivain s'appuie sur l'ordonnement en récit d'un certain nombre de motifs mythiques dont il prend acte qu'ils ont fait sens dans l'histoire culturelle, quitte à ce que ce soit pour le contester.

Le choix des images mythiques d'un auteur s'ancre souvent communément dans le fonds imaginaire antique, la tradition littéraire ou la stéréotypie qui s'est formée dans son sillage, pour se reconfigurer à partir de l'imaginaire du sujet en ce que Christian Chelebourg désigne par la notion d'« idiomythe » (Chelebourg 2000 / 2005 : 116-117 ; 2006 : 138), et que l'on pourrait qualifier de « mythe personnel »<sup>21</sup>, c'est-à-dire l'appropriation singularisée d'un imaginaire mythique,

<sup>20</sup> On lira à cet égard Brunel 1992 et 2003.

<sup>21</sup> Sans référence à ce que Charles Mauron met sous ces termes au départ d'une analyse systématique et quantitative, dont on peut ne pas partager les présupposés épistémologiques.

inséparable d'une inscription particulière dans la lignée des mythographes, communauté imaginaire qui suppose elle-même une certaine ritualité citationniste. Cette inscription peut s'opérer positivement ou à contre-emploi, afin de dénoncer le leurre ou de pointer du doigt le bovarysme. Les modalités du rite citationniste sont, en soi, significatives d'une position à l'égard du mythe : adhésion, distance, ou indécidabilité, ce qui est le cas le plus fréquent dans la littérature contemporaine.

Françoise Champion dénombre trois composantes indispensables pour pouvoir parler de rite : le caractère institué, l'appel à un « nous » et la mise en jeu de la sensibilité<sup>22</sup>. L'angle de vue inédit sur le phénomène littéraire qu'apporte la notion de ritualité permet en ce sens d'articuler différents aspects du phénomène littéraire habituellement considérés isolément : la question de la mémoire culturelle et de l'intertextualité, des normes et des variantes, c'est-à-dire du processus de singularisation et d'ajustement à soi, des codes pratiqués et du pacte de lecture, de la mimésis et de la dimension symbolique, etc. Et la notion de ritualité supposant une efficacité qui outrepassse les moyens matériels mis en œuvre, l'interrogation sur l'homologie entre rite et littérature entraîne, au-delà de la question des héritages culturels ou des identités collectives, à s'enquérir des motivations profondes de la création selon une logique qui invalide la distinction traditionnelle réel-fiction en montrant ce qui, dans les usages singularisés du fictif, veut conjurer un réel problématique, insatisfaisant ou ingérable, selon la dynamique de l'objet transitionnel théorisée par Donald Winnicott (Winnicott 1975).

Tout particulièrement, la référence au rite permet de considérer l'efficacité réelle, et non seulement symbolique, de la littérature, hors du seul cas des performances collectives comme le théâtre<sup>23</sup> et au-delà de la seule pragmatique langagière, c'est-à-dire en englobant les aspects axiologiques, affectifs et sensoriels de la lecture solitaire et silencieuse<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Françoise Champion n'envisage pas le cas de la ritualisation pathologique. cf. Champion 2004.

<sup>23</sup> La ritualité du théâtre a fait l'objet d'analyses par Turner, Green, Hughes-Freeland et Decreus entre autres.

<sup>24</sup> Ces aspects ont retenu l'attention de Richard, Abastado, Jouve, Finol, Radway, Edwards, Boblet et Déom par exemple, mais ils restent très peu abordés par la critique.

## Conclusion

Les différents aspects que j'ai évoqués dans cette étude : importance du contexte, du médium, poétique du sujet et ancrage ritualisé des reconfigurations mythiques littérisées, permettent de comprendre le rôle identitaire joué par la littérature durant des siècles de civilisation occidentale et le maintien d'une forme partagée de *plaisir du texte*, indépendamment du recul de son prestige social. Le plaisir de la reconnaissance d'une communauté culturelle est un ingrédient appréciable de la rencontre de l'auteur et de ses lecteurs, et il s'ancre tout autant, en Occident, dans la variation que dans l'invariant. La représentation littéraire de mythes personnels dans le cadre ritualisé de la création et de la transmission littéraires joue, en ce sens, un double rôle qui n'est pas prêt de perdre son efficacité malgré un certain degré d'oubli du lectorat à l'égard des références archaïques convoquées. Mais l'analyste, pour sa part, n'a pas droit à l'oubli. Dans cette perspective, l'étude des reconfigurations mythiques gagne à s'effectuer dans une pratique équilibrée de l'interdisciplinarité, dans laquelle les sciences du texte et les sciences humaines entrent en dialogue pour rendre justice à la complexité du fonctionnement des imaginaires, et souligner leur rôle de configuration du réel.

## BIBLIOGRAPHIE

*Œuvres*

- BAUCHAU Henry (1992) : *Jour après jour. Journal 1983-1989*, Bruxelles, Les Éperonniers.
- BAUCHAU Henry (1999) : *Journal d'Antigone*, Arles, Actes Sud.
- BECKETT Samuel [1968] : *Watt*, Paris, Minuit, 2007.
- DIDEROT Denis (1984) : *Salon de 1765*, Paris, Hermanns.
- ROUSSEAU Jean-Jacques (1964) : « Pygmalion » in *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Matthias Auguste (1986) : « L'Eve future », in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Matthias Auguste (1986) : « Axël » in *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade.

*Études*

- AMEY C. (2003) : *Mémoire archaïque de l'art contemporain. Littéralité et rituel*, Paris, L'Harmattan.
- ATLAN J., J. (1982) : *Éloge des rites et des jeux*, Paris, PUF.
- BRUNEL p. (1992) : *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, PUF.
- BRUNEL p. (1997) : *Apollinaire entre deux mondes. Mythocritique II*, Paris, PUF.
- BRUNEL p. (2003) : *Mythopoétique des genres*, Paris, PUF.
- CAZENEUVE J. (1958) : *Les rites et la condition humaine*, Paris, PUF.
- CHAMPION F. (2004) : « De la désagrégation des rites dans les sociétés modernes », in *La modernité rituelle. Rites religieux et politiques des sociétés modernes*, éd. E. Dianteill, D. Hervieu-Léger et I. Saint-Martin, Paris, L'Harmattan, p. 137-145.
- CHELEBOURG C. (1999) : *Jules Verne, l'œil et le ventre. Une poétique du sujet*, Paris, Lettres Modernes-Minard.
- CHELEBOURG C. (2006) : *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin.

- CHELEBOURG C. [2000] : *L'imaginaire littéraire*, Paris, Nathan Université, 2005.
- COULET H. (1998) : *Pygmalions des Lumières*, Paris, Desjonquères.
- DEKONINCK R. et WATTHEE-DELMOTTE M. (éds.) (2005) : *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan.
- DEPROOST P. -A., VAN YPERSELE L. et WATTHEE-DELMOTTE M. (éds.) (2009) : *Mémoire et identité. Parcours dans l'imaginaire occidental*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain.
- FISH S. [1980] : *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, trad. E. Dobenesque [*Is there a text in this class? The Authority of Interpretative Communities*], Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.
- GAILLARD A. (2003) : *Le corps des statues. Le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, Paris, Champion.
- GEISLER-SZMULEWICZ A. (1999) : *Le Mythe de Pygmalion au XIX<sup>e</sup> siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Champion.
- GIRARDET R. (1986) : *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Le Seuil.
- HALLBWACHS M. (1997) : *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel.
- HASSAN I. (1971) : *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, Oxford, Oxford University Press.
- HUXLEY J. (éd.) (1971) : *Le comportement rituel chez l'homme et l'animal*, trad. P. Vieilhomme, Paris, Gallimard.
- MALLARME S. (1991) : « Villiers de l'Isle-Adam », in *Textes littéraires LXXVIII*, Exeter, University of Exeter Press.
- MARIN L. (1993) : « Moi... c'est encore moi », in *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, p. 102-119.
- MAVRAKIS A. : « Le roman du peintre », *Poétique* 116, p. 425-445.
- OLIVIERO P. et OREL T. (1991) : « L'expérience rituelle », in *Enjeux du rite dans la modernité. Recherches de Science Religieuses* 3, vol.78, p. 329-372.
- RIVIERE C. (1995) : *Les rites profanes*, Paris, PUF.
- RIVIERE C. (1997) : *Socio-anthropologie des religions*, Paris, Armand Colin.
- SAINT-MARTIN I. (éd.) (2004) : *La modernité rituelle. Rites politiques et religieux des sociétés modernes*, Paris, L'Harmattan.
- STAROBINSKI J. (1971) : *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, p. 84-101.

- TAMINIAUX J. (2004): « Antigone dans l'histoire de la philosophie », in *Antigone et la résistance civile*, éd. L. Couloubaritis et F. Ost, Bruxelles, Ousia, p. 9-38.
- TOLLET F. (1998): *Les langages de la perte. Une interprétation orphique de Watt de Samuel Beckett*, Mémoire en études romanes, Université catholique de Louvain.
- WALTER J.-J. (1977): *Psychanalyse des rites. La face cachée de l'histoire des hommes*, Paris, Denoël-Gonthier.
- WATTHEE-DELMOTTE M. (2010): *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Berne-Bruxelles, Peter Lang.
- WINNICOTT D. (1975): *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, trad. Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard.

## NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES DES AUTEURS

Claude CALAME est directeur d'études émérite à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales à Paris. Il a assumé des enseignements de langue et littérature grecques à l'Université de Lausanne ainsi qu'à l'Université d'Urbino et à Yale University. Des textes grecs envisagés dans leur dimension pragmatique, il propose une approche combinant anthropologie historique et analyse des discours. Le regard décentré qu'implique une telle approche critique invite aux engagements politiques d'un praticien des sciences humaines sollicité par le présent, notamment sur la question de la fabrication culturelle et sociale de l'humain. Parmi ses publications récentes : *Poétique des mythes en Grèce antique*, Paris (Hachette) 2000, *Masques d'autorité*, Paris (Les Belles Lettres) 2005, *Pratiques poétiques de la mémoire*, Paris (La Découverte) 2006, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris (Belin) 2009, *Prométhée généticien*, Paris (Les Belles Lettres) 2011, et *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque*, Paris (Les Belles Lettres) 2011 (2<sup>e</sup> éd.).

Nadège COUTAZ est maître-assistante en littératures comparées à l'Université de Lausanne et aux Facultés Saint-Louis de Bruxelles. Elle a soutenu en 2017 une thèse sur les (r)écritures d'Antigone chez Sophocle, Henry Bauchau et María Zambrano, sous la direction conjointe d'Ute Heidmann (Littératures comparées-CLE, UNIL) et de Sophie Klimis (Facultés Saint-Louis de Bruxelles). Elle est l'auteure d'articles portant sur les (r)écritures des mythes, notamment sous la plume d'Henry Bauchau (*Revue Internationale Henry Bauchau*), ainsi que sur les (r)éconfigurations des mythes à l'usage du jeune lectorat.

Sylviane DUPUIS est poète, dramaturge et essayiste. Elle enseigne la littérature de Suisse romande au Département de français moderne de l'Université de Genève. Elle est aussi co-fondatrice de la Maison de Rousseau et de la Littérature. Comme poète, elle a publié sept titres dont *Creuser la nuit*, Prix C. F. Ramuz 1986, *Figures d'Egarées* (1989), *Géométrie de l'illimité* (2000) et *Poème de la méthode*, Prix Pittard de l'Andelyn 2012. Elle est l'auteur de six pièces de théâtre, dont *La Seconde Chute* (une « continuation » de *En attendant Godot* créée à Genève, Zurich, Paris, Montréal, Cracovie, New York), *Moi, Maude*

ou la *Malvivante* (créée à Genève et à Berlin) et *Théâtre de la parole* (écrite pour Noemi Lapzeson). En 2004, elle reçoit le Prix des Journées de Lyon des auteurs de théâtre pour *Les Enfers ventriloques*. Traduite en huit langues, elle vient de publier : *Qu'est-ce que l'art ? 33 propositions* (Zoé, 2013).

Jacqueline FABRE-SERRIS est professeure de littérature latine à l'Université de Lille. Elle est l'auteure de *Mythe et Poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne* (1995), *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux 1<sup>ers</sup> siècles avant et après J.-C.* (1998), *Rome, l'Arcadie et la mer des Argonautes. Essai sur la naissance d'une mythologie des origines en Occident* (2008) et a publié plusieurs articles sur la littérature latine, la mythologie et la mythographie, sur les femmes et le genre et sur la réception de l'Antiquité. Elle co-dirige les revues électroniques, *Dictynna* et *Eugesta*, une collection sur les mythographes aux Presses Universitaires du Septentrion, et est l'éditrice de deux sites web : *Polymnia* (<http://polymnia.recherche.univ-lille3.fr>) et *EuGeSta* (<http://eugesta.recherche.univ-lille3.fr>)

Ute HEIDMANN est professeure de littératures comparées à l'Université de Lausanne, fondatrice et actuellement directrice du Groupe de recherche en Langues et littératures européennes comparées (CLE). Régulièrement professeure invitée à Genève, en Italie, au Brésil et en France, ses enseignements, recherches et publications portent sur l'épistémologie de la comparaison, de l'interdisciplinarité et du traduire, l'analyse comparative des genres littéraires et non littéraires, des récits de voyage, des (r)écritures des mythes grecs, des contes européens, des textes littéraires reconfigurés pour jeunes lecteurs. Elle est auteure ou co-auteure de plusieurs livres dont *Die eigene Art zu sehen. Zur Reisebeschreibung des späten achtzehnten Jahrhunderts* (1993); *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire* (2009); *Textualité et intertextualité des contes: Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier...* (2010); *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture* (2012). Plusieurs livres sont traduits et édités au Brésil. Pour la bibliographie des éditions d'ouvrages collectifs, articles et chapitres d'ouvrages voir <http://www.unil.ch/lluc>.

Sophie KLIMIS est professeure de philosophie à l'université Saint-Louis de Bruxelles où elle enseigne en facultés de Philosophie et Lettres et de Droit. Ses recherches portent sur la philosophie grecque, ses rapports avec la poésie (épopée, tragédie, comédie) et ses réélaborations par les penseurs modernes et contemporains (de Nietzsche à Castoriadis). Elle a notamment publié *Le Statut du Mythe dans la Poétique d'Aristote. Les fondements philosophiques de la tragédie*, Bruxelles, Ousia, 1997 et *Archéologie du sujet tragique*, Paris, Kimé, 2003. Sophie Klimis est co-directrice du centre de recherche *Prospéro. Langage, image, connaissance* de l'université Saint-Louis. De 2005 à 2012, elle y a animé les activités du Groupe de Recherche Castoriadis et co-édité les *Cahiers Castoriadis* (8 volumes parus). Depuis 2009, elle coordonne les activités du *Centre Arts et Performances* (CAP), plateforme de recherche interdisciplinaire sur les arts du spectacle vivant.

Myriam OLAH est maître-assistante en littératures comparées à l'Université de Lausanne. Elle a soutenu en 2016 une thèse intitulée *(R)écrire les mythes sous l'oppression. Poétiques croisées de Yannis Ritsos et de Sándor Weöres* sous la direction de la Prof. Ute Heidmann, conseillée par Maria Vamvouri Ruffy. Elle a publié des articles en lien avec la littérature grecque et hongroise. Elle travaille actuellement sur une traduction des œuvres de Sándor Weöres.

Luís Miguel PINO CAMPOS es Catedrático de Filología Griega en la Universidad de La Laguna. Investiga la obra de Galeno sobre los pulsos (siete tratados) para su traducción, edición y publicación (GALENO, *Sinopsis de su propia obra sobre pulsos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2005; GALENO, *Sobre la diferencia de los pulsos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2010; GALENO, *La utilidad del pulso / Los pulsos, para los principiantes*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2013). Pertenece al grupo de Investigación *Galeno: obra, pensamiento e influencia*, dirigido por el Doctor don J. A. López Férez, U.N.E.D. (Madrid). Completa estas actividades con estudios de lingüística griega, mitología y tradición clásicas en las literaturas española e hispanoamericana (*La religión en Ortega y Gasset*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000). Publicó numeros estudios sobre María Zambrano (*El magisterio de Ortega y las raíces grecolatinas de su filosofía*, La Laguna, 2006, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna).

Benoît TURQUETY est professeur assistant à la Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne. Formé aux métiers techniques du cinéma (il est diplômé de l'École nationale supérieure Louis-Lumière), il a soutenu à l'Université Paris 8 une thèse intitulée *Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, « objectivistes » en cinéma* (Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009). Outre la poursuite de son travail sur Danièle Huillet et Jean-Marie Straub et quelques autres cinéastes contemporains, ses articles récents portent notamment sur l'épistémologie des techniques cinématographiques, cadre dans lequel se place son ouvrage en cours d'impression où il élabore une technologie des inventions du cinéma.

Maria VAMVOURI RUFFY est chargée de cours en littératures grecque et comparée à l'Université de Lausanne et représentante suisse de l'*International Plutarch Society*. Ses recherches portent sur l'intertextualité, l'analyse du discours, le genre, les liens qui se tissent entre le monde du texte et le contexte historique, essentiellement politique de sa production. Elle est l'auteur d'un livre sur Plutarque : *Les effets thérapeutiques du banquet : médecine et idéologie dans les Propos de Table de Plutarque*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, ainsi que d'une étude sur les Hymnes grecs anciens : *La fabrique du divin : Les Hymnes de Callimaque à la lumière des Hymnes homériques et des hymnes épigraphiques*, Liège, Kernos supplément 14, 2004. Elle a aussi publié un certain nombre d'articles sur la tragédie, la comédie grecque et les reconfigurations contemporaines de mythes grecs.

Myriam WATTHEE-DELMOTTE est directrice de recherches du Fonds National de la Recherche Scientifique belge, professeur à l'Université Catholique de Louvain, où elle a fondé le Centre de Recherche sur l'Imaginaire, équipe interdisciplinaire qu'elle a dirigée jusqu'en 2012. Elle est membre de l'Académie royale de Belgique. Ses recherches portent sur la dynamique des représentations littéraires : leurs sources, les modalités de leur inscription textuelle, l'incidence des supports textuels et iconiques sur la création et la réception des œuvres. Elle étudie en particulier comment la littérature rend compte des rites (l'aveu, la prière...) et s'approprie leur efficacité (le deuil, l'initiation...) et comment elle est elle-même un phénomène ritualisé. Son ouvrage *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans*

*la littérature française contemporaine* (PIE-Peter Lang) a obtenu le Prix Wernaers en 2011. Elle s'est spécialisée dans le domaine de la littérature française contemporaine (de la fin du XIX<sup>e</sup> à nos jours) et elle assume à l'Université de Louvain-la-Neuve la direction scientifique du Fonds Henry Bauchau, auteur auquel elle consacré de nombreux ouvrages, dont *Henry Bauchau sous l'éclat de la Sibylle* (Actes Sud) en 2013.

