



Mythes (re)configurés

Création, Dialogues, Analyses

Sous la direction de

Ute HEIDMANN

Maria VAMVOURI RUFFY

Nadège COUTAZ

Collection du CLE

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 réélaboration, 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 mythes¹. 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 dimension 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 »². Pour ces spécialistes des

¹ 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 histoires" (*ta archaia*) » (Heidmann 2008 : 143).

² 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

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)³. 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. A 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'Antigone⁴.

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 hispanophone⁵. Etudiant la postérité littéraire de cette figure, Georges 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 hispanique⁶ permettent

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.

³ Celle-ci évoluant, précise encore la comparatiste, « à côté des formes de leurs représentations orales, rituelles, culturelles, iconiques et autres » (Heidmann 2008 : 1).

⁴ 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 j'ai entreprises depuis 2008 sur diverses (r)écritures d'Antigone, notamment sur le roman d'Henry Bauchau.

⁵ Le lecteur excusera le caractère schématique de ce parcours qui n'a pour ambition que de donner une vue d'ensemble d'une sphère culturelle et d'une époque données. La brièveté de ce dernier ne nous permet pas de rendre compte de la singularité de chaque œuvre.

⁶ Si l'essai de Georges Steiner, *Les Antigones*, reste une référence dans l'étude des (r)écritures 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

désormais de confirmer que l'Espagne est en effet concernée par ce phénomène : « Le personnage grec le plus utilisé au XX^e siècle dans le théâtre espagnol est sans aucun doute Antigone » (Ragué Arias 1992 : 140)⁷. Cette tendance semble se renforcer lors de la période franquiste⁸. L'étude de ce corpus atteste de la diversité des utilisations du personnage, qu'on trouve à la fois dans des (r)écritures d'obédiences républicaines et (plus rarement) 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 Urdician 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)⁹

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 « en el laberinto de la guerra civil y de la tiranía subsiguiente, es decir : en la doble laberinto de la familia y de la historia » (*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* (Zambrano 1967b : 4)). *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

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*.

⁷ Sauf mention contraire, les citations des critiques présentes dans ce texte sont traduites par moi de l'espagnol.

⁸ 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). A 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 à les (r)écritures d'Antigone. Il s'agit là d'hypothèses que j'attache à étayer dans ma thèse.

⁹ 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).

MYTHES (RE)CONFIGURES

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 qui n'ont d'existence que dans les formes poétiques ou plastiques qui sont elles-mêmes liées à des circonstances sociales et culturelles particulières. Leur redonner leur véritable dimension, à la fois énonciative et anthropologique, c'est montrer leur insertion dans des formes constamment différentes, poème épique, célébration rituelle d'un athlète, tragédie, 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^e 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 œuvres¹⁰. 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 fiction¹¹. Cette édition mexicaine a toutefois été précédée de quelques mois par une version publiée à Madrid dans la *Revista de Occidente*¹². 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 »¹³ de *La tumba de Antígona*.

¹⁰ Voir à ce sujet l'étude de Luis Miguel Pino Campos dans ce même-volume.

¹¹ S'y ajoutent des péritextes ultérieurs sur lesquels je reviendrai dans la suite de mon analyse.

¹² Célèbre revue scientifique et philosophique espagnole, fondée par José Ortega y Gasset.

¹³ 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

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 comparaison¹⁴ 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 con conmigo misma*) (Zambrano 1948 : 89). Dans sa chambre mortuaire, son vibrant appel aux « mâles » (*varones*)¹⁵ 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 estáis ? ¿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 : 91)

Homme, mâle, frère-fiancé inconnu, pourquoi n'apparus-tu pas ? Père... seul homme que je connus ! Mais toi, l'aveugle, tu t'appuyas sur mon épaule, je fus ton bâton, je te servis de guide et d'appui, je chantai pour toi illuminant ta nuit, je fus ton alouette. Peut-être que ton destin terrible parvint jusqu'à moi ? Et que tu m'as appelée à travers le cadavre de mon frère ? Père, frère, où êtes-vous ? Pourquoi ne venez-vous pas sauver Antigone, celle à qui vous exigiez sans cesse la Piété sans lui offrir la protection dont toutes les femmes jouissent ? Je suis votre victime. Seule, seule elle est ici, votre canne, votre alouette, pauvre colombe perdue. Que faites-vous ?¹⁶

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.

¹⁴ Il s'agit là d'une première amorce de réflexion approfondie dans mes recherches de thèse.

¹⁵ Sur cette thématique du genre (*gender*), voir l'étude de Luis Miguel Pino Campos dans le présent ouvrage.

¹⁶ Dans le cas de *Delirio de Antígona*, dont il n'existe pas de version française, il s'agit de ma traduction de travail.

MYTHES (RE)CONFIGURES

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 poétique, 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 consiste à étudier la réception de ce texte, sa *généricité lectoriale*¹⁷, puisque « tout texte est affecté, tout au long de l'histoire de sa réception -c'est-à-dire de sa (re)contextualisation-, par les différentes grilles interprétatives qui lui sont appliquées » (Adam et Heidmann 2007 : 23). Du côté de la critique, on remarque un certain consensus autour de *La tumba*, décrite comme « l'unique œuvre dramatique que publia María Zambrano » (*única obra dramática que publicó María Zambrano*) (Ortega Muñoz 2007 : 7)¹⁸. Or, si cet ouvrage possède une potentialité dramatique réelle (ce que

¹⁷ 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.

¹⁸ 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, L. M. Pino Campos parle de « drama filosófico » et complète cette première définition par celle donnée par Bundgaard de « récit dialogué en prose » (p. 149-150).

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 d'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 prologue¹⁹.

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. A première vue, il semblerait d'ailleurs possible de lire celui-ci non seulement comme un commentaire préalable à l'œuvre, mais comme une entité à part entière, indépendante de la suite du texte. Cela le rapprocherait de la forme de l'*essai philosophique* (dont se compose majoritairement l'œuvre de Zambrano)²⁰. La plupart des études critiques choisissent d'ailleurs de distinguer cette première partie du reste de l'œuvre en la qualifiant d'*essa*²¹. 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 dialoguer²².

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^a Fernanda Santiago Bolaños :

¹⁹ 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.

²⁰ 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*.

²¹ Voir par exemple Santiago Bolaños 2005 : 227.

²² 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.

MYTHES (RE)CONFIGURES

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 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 pertinentes²³. *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

²³ 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.

espagnole du XX^e 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 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 fictionnelle démontre que la qualification d'*essayiste* ne serait pas *non plus à elle seule* 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*)²⁴. 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 »²⁵(*sembrada de delirios y de sujetos delirantes*), Antigone

²⁴ 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.

²⁵ 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 Antigona* 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 travaux abordant cette thématique. Je m'attache ici à rendre compte de l'utilisation du

MYTHES (RE)CONFIGURES

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 de Maingueneau²⁶. 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

terme *delirio* comme indice générique pour ce texte.

²⁶ 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 ».

1967b : 27). Les ajouts péritextuels de la réédition de *La tumba* dans le recueil *Senderos* compléteront 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 certain temps à reconnaître que c'était elle, Antigone, qui me parlait.

Grâce à une mise en scène de transmission, le prologue et la préface attestent symboliquement de la véracité du discours qui suivra. L'instance narrative du prologue se transforme ainsi aux yeux du lecteur, en simple transcripteur des paroles du personnage, suivant un subterfuge narratif classique. Une autre modalité vient renforcer ce dispositif, le parallèle biographique²⁷ que la philosophe établit entre elle-même et la figure mythologique (toujours dans la *Préface*) :

No la forcé a que me diera su nombre, caí a solas en la cuenta de que era ella, Antígona, de quien yo me tenía por hermana y hermana de mi hermana que entonces vivía y ella era la que me hablaba que entonces vivía y ella era la que me hablaba ; no diría yo la voz de la sangre, porque no se trata de sangre sino de espíritu que decide, que se hace a través de la sangre derramada históricamente en destino insoslayable que las dos apuramos. (Zambrano 1987 : 8)

Je ne l'obligeai pas à me dire son nom, je compris que c'était elle, Antigone, dont je me tenais pour la sœur autant que ma sœur qui était encore en vie et que c'était elle qui me parlait; je ne dirais pas la voix du sang mais d'esprit qui décide, qui à travers le sang historiquement versé se transforme en un destin inévitable que nous avons toutes deux vécu jusqu'au bout.

Dans cet extrait, le lien symbolique établi ne repose toutefois plus uniquement sur la transmission orale 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 fictionnels²⁸ attestent de l'authenticité du discours à venir et conduisent naturellement le lecteur de la

²⁷ La rapprochement qu'établit Zambrano entre Antigone et sa sœur Araceli, persécuté par les nazis, puis avec elle-même thébaine 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 ».

²⁸ 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.

MYTHES (RE)CONFIGURES

Préface jusqu'au syntagme qui débute le Prologue²⁹ : « 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 *Évangiles*. 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)³⁰, 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 pourrais donner ici que quelques exemples. Déjà dans la Préface, on trouve :

Recuerdo, indeleblemente, las primeras palabras que el oído me sonaron de ella : "nacida para el amor he sido devorada por la piedad". (Zambrano 1987 : 8)

J'ai un souvenir ineffaçable de ses premières paroles qui résonnèrent à mes oreilles : "Née pour l'amour, j'ai été dévorée par la 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 συμφιλιῖν 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 pitié qui la caractérise³¹. 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

²⁹ On la trouve par exemple dans l'*Évangile selon Saint Jean*, Chapitre 1, verset 51.

³⁰ A ce sujet, voir Maingueneau 2004 : 193.

³¹ Il s'agit en outre des premières paroles prononcées par l'héroïne du *Delirio de Antígona*. La philosophe engage donc ici un dialogue à la fois *intertextuel* avec Sophocle et *intratextuel* avec sa propre œuvre.

« 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. Luis 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)

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 catholique³². 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.

³² 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 adecuado final - tenía que entrar en una larga galería de gemidos y ser presa de innumerables delirios ; su alma tenía que revelarse y aun rebelarse. » *Delirio de Antígona*, citado por Pino Campos 2005 : 419. (*Antigone, selon ce que nous raconte Sophocle, se pendit 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 fût une fin appropriée- elle devait entrer dans une longue galerie de gémissements et être pressée d'innombrables délires ; son âme devait se révéler et aussi se rebeller.*)

MYTHES (RE)CONFIGURES

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'argumentaire qu'elle y dévoile passe par une relecture personnelle de la pièce de Sophocle et de son genre, la tragédie athénienne. Celui-ci s'appuie tout d'abord sur la contestation d'un élément particulier de cette œuvre :

Mas ¿ podía Antígona darse la muerte, ella que no había dispuesto nunca de su vida? No tuvo siquiera tiempo para reparar en sí misma. (Zambrano 1967b : 3)

[Mais] Antigone pouvait-elle se donner la mort, elle qui n'avait jamais disposé de sa vie? Elle [n'eût pas même] le temps de prêter attention à elle.

L'Antigone de *La tumba* se serait depuis toujours consacrée aux autres. L'écrivaine convoque dans son dialogue avec Sophocle d'autres textes, mobilisant une intertextualité plus riche afin d'appuyer plus sûrement son propos :

Despertada de su sueño de niña por el error de su padre y el suicidio de la madre, por la anomalía de su origen, por el exilio, obligada a servir de guía al padre ciego, rey-mendigo, inocente-culpable, hubo de entrar en la plenitud de la conciencia. (Zambrano 1967b : 3)

Réveillée de son sommeil d'enfant par la faute de son père et le suicide de sa mère, par l'anomalie de son origine, par l'exil, obligée de servir de guide à son père aveugle, roi-mendiant, innocent-coupable, elle a dû entrer dans la plénitude de la conscience.

Les protagonistes de la tragédie athénienne étaient représentés sous la facette d'une seule action, qui devait trouver sa résolution en l'espace de la représentation. Zambrano offre au contraire à son personnage un espace diégétique plus long. Convoquant une tradition littéraire élargie, le prologue dessine 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 más 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 lazarrillo³³ 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 propio del genero. Mas a cambio de ello le fue necesario el tiempo - el que se le dio y otro más. (Zambrano 1967b : 4)

Parmi tous les protagonistes de la Tragédie grecque, la jeune Antigone est celle en qui apparaît, avec la plus grande pureté et le plus visiblement, la transcendance propre au genre. Mais en échange, elle a eu besoin de temps – celui qu'on lui a donné et un peu plus encore.

Le temps *déjà octroyé* semble faire allusion aux séquences de vie explorées successivement dans les tragédies de Sophocle et que le prologue vient d'évoquer. Le temps à *venir* serait celui que prétend lui concéder la (r)écriture zambranienne et qui permettrait à l'héroïne une transformation digne de celle qu'a connue Œdipe, son père. Le prologue insiste : « Había de 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*

³³ Le philologue fait ici allusion à un personnage très célèbre de la nouvelle picaresque espagnole (Lazarrillo 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. http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3etLEMA=lazarrillo

MYTHES (RE)CONFIGURES

purifier l'accomplissement de la tragédie dans ses différentes dimensions, p. 8).

Par le biais d'une relecture des enjeux du genre tragique³⁴, influencée notamment par celle proposée dans *La Phénomologie de l'Esprit* par Hegel³⁵, le texte liminaire justifie ensuite l'octroi d'un temps additionnel par la volonté de "parfaire" le conflit tragique pour qu'il devienne Tragédie :

Pues que el conflicto trágico no alcanzaría a serlo, a ingresar en la categoría de la tragedia, si consistiera solamente en una destrucción ; si de la destrucción no se desprendiera algo que la sobrepasa, que la rescata. Y de no suceder así, la Tragedia sería nada más que el relato de una catástrofe o de una serie de ellas, en el cual, a lo más, se ejemplifica el hundimiento de un aspecto de la condición humana o de toda ella. 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 considèrerait qu'en une destruction ; si de la destruction ne se dégageait quelque chose qui la dépasse, qui la rachète. Et s'il n'en était pas ainsi, la Tragédie serait simplement le récit d'une catastrophe, ou d'une série d'entre elles, illustrant tout au plus l'effondrement d'un aspect de la condition humaine, ou de sa totalité. Un récit qui n'aurait pas atteint à une existence poétique, sauf à être une 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*, p. 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

³⁴ 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). A ce sujet, voir Klimis 2003 et 2005.

³⁵ Sur les distorsions introduites par la lecture hégélienne dans la perception de la tragédie sophocléenne, voir Klimis 2003 : 43-47.

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 réaménagements de l'intrigue qui serviront le projet discursif de cette (r)écriture. La première 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 cité³⁶. 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 siempre de manifiesto la diferencia entre la ley de los hombres, la de los dioses y la ley verdadera que se cierne sobre ellas : la ley por encima de los dioses y de los hombres, más antigua que ellos, y de la que ellos solamente son profecía diáfana, como en Antígona, o en deformada imagen como en toda forma de poder que a ella no se pliegue. (Zambrano 1967b : 26-27)

Et à cet instant seulement [...] qu'apparût à jamais la différence entre la loi des hommes, celle des dieux et la loi véritable qui plane sur elles : la loi au-dessus des dieux et des hommes, plus ancienne qu'eux, et dont ils ne sont que la prophétie diaphane, comme dans

³⁶ Il s'agit d'une interprétation différente de celle offerte habituellement par la critique qui résume le débat entre Antigone et Créon en la confrontation entre les lois humaines et les lois divines. Sophie Klimis 2005 montre au contraire le même caractère a-civique chez les deux personnages, voir Klimis 2005.

MYTHES (RE)CONFIGURES

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 dégageait du débat mené par Antigone et Créon. Or, cette prise de conscience est désormais l'apanage de la seule Antigone chez Zambrano, puisqu'elle a lieu *après* la mise au tombeau. Le texte moderne introduit en outre une seconde distorsion, postulant l'existence d'une troisième loi, qui transcenderait à la fois la loi des hommes et celle des dieux. Dans cette absence d'intérêt que montre le prologue face au personnage de Créon réside une clé de lecture pour la suite du texte. 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. Síguete 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 au contraire sur le sort d'Antigone et son action fait immédiatement suite au chant de sortie d'Antigone chez Sophocle. Expression d'une grande émotion dans la pièce tragique, le chant de l'héroïne

(*kommos*) reste le seul instant où dans la pièce, la jeune fille ne se dédie pas à l'action ou à la confrontation avec d'autres personnages. L'héroïne s'apitoie sur son sort et fait le bilan sous forme poétique de son court passage sur terre :

ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφῆς
οἴκησις ἀείφρουρος, οἷ πορεύομαι
πρὸς τοὺς ἑμαυτῆς, 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' ὡδ' 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 así 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

MYTHES (RE)CONFIGURES

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 purgatoire³⁷. Le suicide tragique s'avérant incompatible avec la vision de la philosophe, celle-ci concède à son Antigone une autre mort³⁸, « 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

A 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*³⁹). Ce voyage rituel aux enfers s'avère nécessaire, puisqu'avec l'amour il demeure pour la philosophe la voie qui « éclaire la naissance de la conscience » (*quien alumbra el nacimiento de la conciencia*, 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 :

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 inferios de la ciudad. Y entonces se desatan al par su llanto y su delirio. Lora 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 noces non consommées. Elle y entre en délirant. [...] Elle suit alors qu'il ne lui avait pas été permis d'avoir des noces

³⁷ 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.

³⁸ La pendaison aurait au contraire inscrit Antigone dans la lignée des suicidées tragiques, à l'instar de sa mère Jocaste. Voir à ce sujet Loraux 1985.

³⁹ Il s'agit des derniers vers du *Purgatoire* de la *Divine comédie* (Dante XXXIII, 142-145) traduits ainsi par J. Risset : « pur et tout prêt à monter aux étoiles. » (Dante 205 : 310) et que le prologue de *La tumba* reprend, cf Zambrano 1967 : 9.

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 »⁴⁰. Forte de cette sagesse intérieure et pratique où l'héroïne doit sentir et souffrir pour connaître⁴¹, 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 offrir « le temps de la lumière » (*el tiempo de la luz*) à ceux qui demeurent « enfermés dans le cercle magique de la fatalité » (*encerrados en el círculo mágico de la fatalidad*, 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 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 condamnée*), « 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 tâche » (*sin mancha*), « une jeune fille entièrement virginale » (*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

⁴⁰ Cette citation espagnole se réfère au passage espagnol suivant : « se conoce, y aun antes se siente como lo que es » (Zambrano 1967 : 18).

⁴¹ Sur les différents types de savoirs chez Zambrano, voir l'étude de L. M. Pino Campos dans ce volume.

MYTHES (RE)CONFIGURES

réapproprié. 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. Florence 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 intellectuelles 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, Editions des femmes, Paris, p. 239-310.

ETUDES

- 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.
- BERENQUER Alicia (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) : « Maria 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*

MYTHES (RE)CONFIGURES

- d'une interdisciplinarité, éd. 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*, éd. 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 », *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 Fontaine, Lhéritier*, 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
- 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 Philippe 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.