

L'Antigone bauchalienne, follement vraie et follement femme

La figure féminine d'Antigone dans le cycle thébain d'Henry Bauchau

Mémoire réalisé par
Mathilde Quinonero

Promotrice
Myriam Watthee-Delmotte

Année académique 2017 - 2018
Langues et lettres anciennes et modernes, finalité approfondie

L'Antigone bauchalienne, follement vraie et follement femme

La figure féminine d'Antigone dans le cycle thébain d'Henry Bauchau

Mémoire réalisé par
Mathilde Quinonero

Promotrice
Myriam Watthee-Delmotte

Année académique 2017 - 2018
Langues et lettres anciennes et modernes, finalité approfondie

Remerciements

Je remercie en premier lieu la Pr. Watthee-Delmotte pour son soutien, ses conseils judicieux et sa disponibilité, ainsi que pour la richesse de sa connaissance de l'œuvre bauchalienne.

Merci, Maman, pour ton aide précieuse, tes apports à ma réflexion, ta lecture attentive et tes encouragements tout au long de mon *cursus* – *a fortiori* pendant cette dernière longue ligne droite de mon master.

Je remercie ensuite Céline pour sa relecture minutieuse et avisée.

Mes remerciements vont également aux professeur·e·s dont j'ai croisé la route pendant ces cinq années, qui m'ont enseigné la rigueur et l'esprit critique, la beauté des mythes et de la littérature.

Merci enfin à ma famille et mes ami·e·s pour leur soutien sans failles, et pour avoir participé à rendre ce parcours passionnant sur tant de plans.

Note relative à l'écriture inclusive

Ce mémoire a été rédigé en écriture inclusive, qui consiste en « l'ensemble des attentions graphiques et syntaxiques qui permettent d'assurer une égalité de représentations des deux sexes »¹. Cela implique l'accord en genre des noms de fonctions, grades, métiers et titres ; l'usage du point médian et l'énumération par ordre alphabétique ; l'accord de proximité².

Pour référence, nous nous sommes appuyée sur le guide *Mettre au féminin*³ publié par la Fédération Wallonie-Bruxelles et sur le *Manuel d'écriture inclusive*⁴.

Les citations – issues des textes-sources comme de la littérature scientifique convoquée – n'ont pas été harmonisées, et ont été laissées en l'état lorsqu'elles n'utilisaient pas l'écriture inclusive.

¹ HADDAD Raphaël (dir.), *Manuel d'écriture inclusive*, mai 2017, en ligne : <https://www.ecriture-inclusive.fr> (page consultée le 13.06.18), p. 4.

² FRANCARD Michel, « Vous avez de ces mots : l'accord de proximité », 24 novembre 2017, en ligne : <http://plus.lesoir.be/126123/article/2017-11-24/vous-avez-de-ces-mots-laccord-de-proximite> (page consultée le 11.08.18).

³ MOREAU Marie-Louise et DISTER Anne, *Mettre au féminin. Guide de féminisation des noms de métier, fonction, grade ou titre*, 3^e éd., 2014, disponible en ligne : http://www.federation-wallonie-bruxelles.be/index.php?id=detail_article&no_cache=1&tx_cfwbarticlefe_cfwbarticlefront%5Baction%5D=show&tx_cfwbarticlefe_cfwbarticlefront%5Bcontroller%5D=Document&tx_cfwbarticlefe_cfwbarticlefront%5Bpublication%5D=946&cHash=94c04fc51f78bbbd89f7c21e60f7cd3c (page consultée le 13.06.18).

⁴ HADDAD Raphaël (dir.), *op. cit.*

Liste des abréviations utilisées⁵

<i>D</i>	<i>La Déchirure</i> (1966)
<i>RN</i>	<i>Le Régiment noir</i> (1972)
<i>EC</i>	<i>L'Écriture et la Circonstance</i> (1988)
<i>ÆSR</i>	<i>Ædipe sur la route</i> (1990)
<i>DL</i>	<i>Diotime et les lions</i> (1991)
<i>JJ</i>	<i>Jour après jour. Journal 1983-1989</i> (1992)
<i>AF</i>	<i>L'Arbre fou</i> (1992)
<i>HLD</i>	<i>Heureux les déliants. Poèmes 1950-1995</i> (1995)
<i>A</i>	<i>Antigone</i> (1997)
<i>JA</i>	<i>Journal d'Antigone</i> (1999)
<i>EE</i>	<i>L'Écriture à l'écoute</i> (2000)
<i>GM</i>	<i>La Grande Muraille. Journal de La Déchirure (1960-1965)</i> (2005)

⁵ Pour les éditions utilisées, se référer à la bibliographie en fin d'ouvrage.

*« Tous nos corps, ceux des vivants et ceux des morts, sont nés
un jour d'une femme, ils ont été portés, soignés et chéris par elle.
Une intime certitude assure aux femmes que ces corps,
lorsque la vie les quitte, ont droit aux honneurs funèbres
et à entrer à la fois dans l'oubli et l'infini respect. »*

« J'ai crié comme une femme, je suis heureuse »

– Henry Bauchau, *Antigone*

INTRODUCTION

Depuis l'Antiquité, Antigone méduse et interpelle, et a valu à chaque époque son lot de réécritures. Si la pièce de Sophocle fut considérée⁶ par le monde littéraire européen comme « la plus grande tragédie grecque » et « celle qui s'approchait le plus de la perfection »⁷, de nombreux·ses auteur·e·s s'y sont depuis essayé·e·s, appuyant l'un ou l'autre aspect du mythe. Celui-ci est tantôt repris⁸ dans son contexte antique traditionnel, tantôt transposé à une autre époque, d'autres régions, et de nouvelles questions de société⁹. Antigone passionne les écrivain·e·s, les psychanalystes, les philosophes, et même les juristes et les politologues. En bref, sa force de combat et son désir insaisissable fascinent.

C'est au travers des célèbres pièces de Sophocle et de Jean Anouilh que nous avons fait la rencontre du personnage d'Antigone. À partir de ces premières lectures, une certitude s'était déjà imposée à nous, quoique pas encore étayée d'éléments d'analyse : Antigone ne pouvait être que femme. Quelques années plus tard, sous la plume d'un écrivain belge¹⁰, homme et octogénaire, et sous la forme d'un roman, nous découvrons exacerbées les caractéristiques de l'Antigone qui nous avait fait vibrer, si « follement vraie » (A, p. 76)¹¹ et follement femme.

Avant d'adopter le personnage d'Antigone dans son œuvre, Henry Bauchau met en scène Œdipe et Jocaste, pour la première fois, en 1969, dans *La Machination*. Antigone est « celle qu'on n'attendait pas » (AF, p. 183), mais qui s'impose treize ans plus tard dans la poésie bauchalienne : « Ainsi le temps nous fait l'un pour l'autre Antigone » (AF, p. 185), écrit l'écrivain. À partir de là, la jeune fille ne quitte plus Henry Bauchau, et habite ses romans, son théâtre, sa poésie, son opéra. Au sein de cette kyrielle littéraire,

⁶ Au XIX^e siècle, plus précisément.

⁷ STEINER George, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986, p. 1.

⁸ Parfois également, sans être réécrites, la pièce et son héroïne servent d'inspiration centrale au récit : c'est le cas notamment des romans *Le quatrième mur* de Sorj Chalandon et *Loin de Médine* d'Assia Djebar.

⁹ Cf. par exemple l'*Antigone voilée* du belge François Ost et *Une Antigone à Kandahar* de l'indien Joydeep Roy-Bhattacharya.

¹⁰ La littérature contemporaine francophone de Belgique est riche de réécritures théâtrales et romanesques du mythe. À ce propos, cf. WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « Les Antigone de l'ombre (littérature contemporaine francophone de Belgique) », dans WATTHEE-DELMOTTE Myriam et CREVIER GOULET Sarah-Anaïs (dir.), *MuseMedusa*, n°4 : *Antigone et la place des morts*, 2016, en ligne : http://musemedusa.com/dossier_4/myriam-watthee-delmotte/ (page consultée le 12.09.16).

¹¹ Les références au corpus bauchalien étudié seront toujours intratextuelles, indiquées par une abréviation renvoyant au titre (cf. liste des abréviations utilisées à retrouver en début de mémoire) suivie de la pagination.

plus ou moins directement centrée sur la figure antique, nous avons dû restreindre notre champ de recherche. Nous avons choisi d'étudier la part romanesque du « cycle thébain » de l'auteur, dont la narration met plus distinctement en lumière le personnage d'Antigone, que nous souhaitons étudier. Notre corpus inclut donc d'abord *Antigone*, principal objet de notre étude, et *Œdipe sur la route* ; à ces deux romans s'ajoutent les récits *L'Arbre fou*, *Les Vallées du Bonheur profond*, *La Femme sans mots*, *Le Cri* et *L'Enfant de Salamine*, rassemblés dans le recueil *L'Arbre fou*, ainsi que *Diotime et les lions*, publié séparément. Bien que n'appartenant pas au genre romanesque à proprement parler, ces récits ont tous été écrits par Henry Bauchau durant les années de rédaction des deux romans précités, et y sont intimement liés, « soit [comme] épisode, soit [comme] suite possible »¹².

La première inflexion qu'imprime Henry Bauchau au mythe dans ce cycle thébain est générique : l'histoire d'Antigone et de ses proches est racontée dans des romans et non du théâtre. Sa seconde variation détermine le cadre spatio-temporel de son récit, puisque celui-ci s'inscrit dans le silence de Sophocle : *Œdipe sur la route* raconte l'exil du père et de la fille, qui se déroule entre la fin d'*Œdipe roi*¹³ et le début d'*Œdipe à Colone*¹⁴ ; les trois premiers quarts de l'*Antigone* d'Henry Bauchau se situent quant à eux entre l'*Œdipe à Colone* et l'*Antigone*¹⁵ de Sophocle¹⁶.

Ces deux touches bauchaliennes semblent formelles et factuelles, mais influencent foncièrement la figuration du personnage d'Antigone et la présentation de son parcours. Premièrement, la forme romanesque écarte l'alternance entre dialogues, monologues et

¹² WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « En guise d'avant-propos. Les ramifications d'un mythe », dans *L'Arbre fou. Théâtre – récits – poèmes du cycle d'Œdipe et d'Antigone*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1995, pp. 9-12 : 11. *Diotime et les lions* est initialement destiné à n'être qu'un chapitre d'*Œdipe sur la route*, mais prend trop de place dans le récit, ce qui pousse Henry Bauchau à le séparer du roman ; *Le Cri*, pour sa part, est en partie repris et modifié dans le chapitre du même nom dans *Antigone*.

¹³ SOPHOCLE, *Œdipe roi*, dans *Tragédies*, Paris, Folio, 1973, pp. 181-236.

¹⁴ ID., *Œdipe à Colone*, dans *Tragédies*, op. cit., pp. 347-409.

¹⁵ ID., *Antigone*, dans *Tragédies*, op. cit., pp. 81-129.

¹⁶ Notons que, si la chronologie des événements qui y sont relatés invite à considérer *Antigone* comme la suite directe et intentionnelle d'*Œdipe sur la route*, Henry Bauchau s'en défend. Il a en effet écrit *Œdipe sur la route* sans volonté de lui donner une suite, et affirme : « Sur Antigone, telle que je la voyais en 1989 et dans les années précédentes, j'avais tout dit dans *Œdipe sur la route* » (*JA*, p. 498). Antigone continue toutefois d'habiter l'auteur, et celui-ci consacre alors au personnage féminin un nouveau roman. Nous avons donc tenté, dans cette étude, de dégager les traits caractéristiques de l'Antigone bauchalienne tout en considérant ces variations du personnage au sein même de l'œuvre.

chœurs, et fait place, dans *Antigone*, à un récit à la première personne¹⁷, presque toujours laissée à l'héroïne. Celle-ci n'est pourtant pas très loquace dans le roman bauchalien, et adopte alors une palette communicationnelle plus corporelle que linguistique : Antigone s'éloigne du *logos*, mais habille de sens le silence par ses propres moyens – qui impliquent un rapport intime au corps. Ce rapport au corps, qui passe dans le théâtre par le jeu des comédien·ne·s, leurs mouvements et leur gestuelle, leur voix... s'imprime dans le récit bauchalien par le choix des mots et entre les lignes, dans la caractérisation des personnages, leurs paroles et actions, et dans le style travaillé de l'écrivain. Deuxièmement, beaucoup plus long que les pièces de théâtre antiques et ne se restreignant pas aux éléments traités par Sophocle, le cycle thébain d'Henry Bauchau ne réduit pas la part du récit dédiée à Antigone à son geste final. Les rites funéraires consacrés à Polynice – et le sacrifice d'Antigone en lequel ils consistent – découlent d'une longue évolution du personnage de la jeune fille¹⁸ : l'Antigone bauchalienne n'est pas « la femme d'un acte, d'un débat, d'un refus », mais « la femme d'un monde nouveau qui, à travers une longue initiation, trouve le courage d'agir et de penser sans modèle » (*JA*, p. 501). Troisièmement, cette évolution et ce long parcours de l'héroïne offrent à celle-ci la chance de s'entourer d'un système de personnages plus riche et développé : l'écrivain procède à plusieurs modifications dans la figuration des hommes et des femmes qui évoluent aux côtés d'Antigone, et en multiplie les visages.

Cette brève analyse dégage les trois germes de notre étude : les modes d'expression corporels d'Antigone et le silence dans lequel ils s'inscrivent ; le traitement des éléments traditionnels du mythe que sont les rites funéraires et le sacrifice ; le système des personnages. Au départ de ces observations, nous tenterons de répondre à notre question initiale, qui nous exalta dès notre première rencontre avec Antigone, et s'accrut au fil de notre lecture de son récit par Henry Bauchau : pourquoi Antigone doit-elle être femme, et en quoi et comment la figuration bauchalienne du personnage exacerbe-t-elle cette condition féminine ?

¹⁷ Henry Bauchau écrit d'abord deux premières versions d'*Antigone* à la troisième personne, mais ressent ensuite un « malaise », qui le pousse à réécrire le roman à la première personne (*JA*, p. 499). À propos de l'écriture à la première personne chez Henry Bauchau, cf. VANQUAETHEN Isabelle, *Écrire en « je » ? Déploiements du sujet chez Henry Bauchau*, thèse de doctorat, sous la direction de WATTHEE-DELMOTTE Myriam, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2011, en ligne : <http://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:104251> (page consultée le 06.12.16), p. 21.

¹⁸ Cf. WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « Les Antigone de l'ombre... », *op. cit.*

CHAPITRE PREMIER

CORPS SENSORIEL

1. S'ÉLOIGNER DU *LOGOS*

Antigone est célèbre pour sa résistance face au pouvoir, incarné par Créon, et sa lutte pour faire respecter les rites sacrés de la sépulture. Créon apparaît peu, dans la majorité des versions contemporaines et *a fortiori* dans celle d'Henry Bauchau. Son pouvoir se manifeste alors, dans l'écriture bauchalienne du moins, par son autorité sur Étéocle, officiellement en charge de Thèbes, et sur Hémon, son fils, ainsi que par la promulgation de son édit et l'application de celui-ci. Cet édit s'inscrit, dès la décision de Créon, dans la « seule loi » (A, p. 316) de Thèbes, à laquelle il ne peut accepter qu'« une femme » (A, p. 315) s'oppose. Ce pouvoir de la cité, aux mains des hommes et auquel s'oppose Antigone, se caractérise notamment par son ancrage dans le *logos*, une parole rationnelle et totalisante qui exige la mainmise sur *tout*, même les mort·e·s. Pour cette raison, il est significatif qu'Antigone, dans la posture de résistante et de représentante des femmes qui est la sienne, s'éloigne de ce *logos*. Nous étudierons donc la façon dont Antigone se situe d'emblée hors du *logos* par son silence, et en quoi ce silence est significatif. Nous observerons ensuite que cette attitude se reflète également dans la langue bauchalienne, en raison du rapport particulier au *logos* qu'entretient l'écrivain.

1. Antigone silencieuse

La première apparition d'Antigone dans le cycle thébain de Bauchau se fait d'une part dans l'opposition aux ordres, et d'autre part dans le cadre d'une communication silencieuse :

À l'aube, Antigone entre dans la salle, malgré la défense de ses frères et l'opposition du garde. Elle dit : « Père, tu m'appelles, tu n'en as pas le droit. » Depuis le drame il ne parle plus, elle est surprise, interdite, de l'entendre répondre : « J'en ai le droit, mais je n'appelle personne. » Elle interroge du regard le garde. Il fait signe qu'Œdipe n'a pas appelé. Elle sort.

Elle revient quelques heures plus tard : « Père, tu m'appelles. Tu m'appelles sans cesse dans ton cœur. » (CESR, p. 12)

Plusieurs éléments de cette citation engagent une réflexion sur la relation établie dans l'écriture de Bauchau entre les normes de la cité – par le biais des ordres – et le refus du *logos*. L'interdiction et le dépassement de cette interdiction sont posés dès l'entrée même

d'Antigone dans le roman : « Antigone entre dans la salle, malgré la défense de ses frères et l'opposition du garde ». D'emblée, ses frères et la garde officielle sont du côté de ceux qui donnent les ordres, et s'avèrent dès lors placées¹⁹ dans le même camp. Dans un premier temps, même si elle transgresse ces ordres, Antigone se situe elle aussi de ce côté, en posant une interdiction à l'adresse de son père : « tu n'en as pas le droit » – c'est alors Œdipe qui y objecte un « J'en ai le droit ». Ces interdictions s'inscrivent dans un double rapport – antithétique – à la parole. Par les mots d'Antigone, père et fille peuvent sembler du côté du *logos* : « Elle *dit* : “Père, tu m'appelles [...]” » ; mais il·elle·s basculent ensuite dans le silence : Œdipe « ne parle plus » et Antigone est « surprise, interdite ». L'utilisation de ce dernier adjectif est intéressante, en ce qu'il rejoint les deux idées de défense et de silence : sous l'interdiction d'en passer par le *logos* et en réponse aux mots de son père, c'est au tour d'Antigone de devenir silencieuse. La réponse d'Œdipe est également double : il revendique son droit d'appeler Antigone, mais nie le mettre en application. Son « je n'appelle personne » renvoie au silence du « il ne parle plus ». Toutefois, ce silence est suivi par l'échange sans mots d'Antigone et du garde : « Elle interroge du regard le garde. Il fait signe qu'Œdipe n'a pas appelé ». Le statut du silence d'Antigone peut alors être lu non plus comme relevant d'un mutisme, mais plutôt d'une forme de communication non verbale. Celle-ci est exacerbée dans la dernière phrase du passage, qui met au jour l'appel silencieux du protagoniste – il l'appelle effectivement, mais sans mots, « dans [s]on cœur » –, adressé ou non à sa fille mais auquel elle réagit néanmoins. Il s'agit de la première occurrence de communication non verbale du cycle thébain.

Le silence est donc fondamental pour le personnage d'Antigone. D'abord, il est lié à la première apparition romanesque de l'héroïne dans l'œuvre bauchalienne. Ensuite, il est présenté en rapport étroit avec une caractéristique qui définit Antigone dans toutes les versions qui la mettent en scène, la transgression de l'interdit. En effet, l'adjectif « interdite » choisi pour qualifier Antigone a le double sens de « défendu[e] », « frappé[e] d'interdiction » et de « fortement troublé[e], frappé[e] de stupeur »²⁰. Le contexte dans lequel le mot apparaît renvoie à la fois au premier sens – « depuis le drame il ne parle

¹⁹ Pour rappel, ce mémoire est rédigé en écriture inclusive (cf. note en début de mémoire), qui implique notamment l'accord de proximité, ici mis en application.

²⁰ Entrée « Interdit, -ite » du dictionnaire du CNRTL, en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/interdit> (page consultée le 11.08.18).

plus » – et au deuxième – « défense », « opposition ». Le double sens d'« interdite » est donc activé, et son utilisation constitue une syllepse, qui lie au sein même de la langue silence et transgression. Le lien qu'entretient le silence avec Antigone nous invite à nous pencher plus particulièrement sur la manière dont ce silence est rendu structurant dans l'œuvre et sur la place qu'il occupe parmi les modes d'expression envisagés par l'auteur.

2. Le silence comme mode d'expression

Les différentes occurrences du silence dans le cycle thébain peuvent être envisagées en deux axes. Partant de la difficulté d'Antigone à parler, nous situerons d'abord le silence comme surgissant sur fond d'un dit, en opposition à la voix – qu'elle prenne forme de parole ou qu'elle soit réduite à son essence comme cri. Un deuxième axe considèrera le silence sous la forme de l'expression de l'innommable. Ce qui ne peut se dire peut s'aborder par le versant du silence : celui-ci n'est pas alors considéré comme un « se taire », mais prend au contraire toute sa consistance en suppléant la parole lorsque les mots ne sont pas suffisants.

2.1. Voix qui se casse

« [...] je ne suis pas Œdipe, je suis moi. »
Ma voix se casse sur ce mot que je déteste, [Clios] comprend qu'il n'y a plus rien à ajouter et qu'il doit m'accepter comme je suis. (*A*, p. 17)

La dissociation qu'effectue Antigone d'elle-même vis-à-vis d'Œdipe est importante, puisqu'Antigone sort d'un exil de dix ans avec son père, dans lequel elle s'est lancée encore enfant. On peut toutefois déjà déchiffrer en filigrane dans cet exil l'enjeu d'y trouver le sens d'une existence qui lui échappe, et son affirmation progressive en tant que femme et en tant qu'Antigone. En ce sens, le « ma voix se casse » sur le mot qui fait exister Antigone en tant que sujet est double. D'une part, Antigone dit détester ce mot « moi » au point de ne pouvoir le prononcer sans que sa voix ne s'y casse. D'autre part, grâce à cette rupture de la parole, le mot « moi » fait place au silence. Celui-ci peut alors faire entendre à Antigone qu'elle est acceptée comme elle est : « [Clios] comprend qu'il n'y a plus rien à ajouter », que le silence est suffisant, et « qu'il doit [l']accepter comme [elle est] ».

Inversement, le silence devient lourd lorsqu'Antigone ne parvient pas à le briser. Dès le début d'*Antigone*, elle ne parvient pas à *dire* non à Thésée : « il dit ça avec tant de force et de bonté que mes lèvres ne peuvent proférer un refus. Je ne puis, avec tristesse, que dire non de la tête » (*A*, pp. 18-19). Ensuite, lorsque Cléon annonce à Antigone qu'il ne la suivra pas à Thèbes, « le poids de ces paroles pèse sur [eux·elles] et [il·elle·s sont] incapables de [se] parler ». Plus tard, cette incapacité à parler devient bien plus forte, lors d'un épisode où justement tout le monde attend ses paroles et l'*écoute* :

Je fais signe que je voudrais parler, un grand silence se fait du côté de la barricade. Je devrais m'élancer dans la parole, profiter de ce répit pour dire des paroles de paix. Les mots ne surgissent pas, des forces, des rythmes, des pensées effrénées s'élèvent, bouillonnent et se déchirent en moi. Ils barrent mon orifice, brisent mon souffle, écrasent ma voix. Tout devient horriblement confus, la puissance inconnue occupe toute la place avec l'odeur sauvage de la terre qui travaille mes narines. (*A*, pp. 328-329)

Le silence prend dans ce passage toute la place, jusqu'à entraîner celui de ceux·celles qui entourent Antigone, comme c'est le cas ailleurs dans l'œuvre également. La foule se tait, soit avant son discours, pour l'écouter – comme dans le passage ci-dessus –, soit après le cri d'Antigone :

Le cri me déchire et me force à me relever tandis qu'il se termine en sanglots saccadés. Je parviens à ouvrir les yeux, il y a autour de moi une foule qui me regarde et qui pleure en silence. (*A*, p. 197)

Le cri d'Antigone force également Ismène à se taire au tribunal, et donc à sauver sa vie et celle de son enfant à venir (*A*, p. 318) : cet exemple manifeste que le silence est plein de sens, pour Antigone et pour ceux·celles chez qui elle le provoque.

2.2. Lecture selon Milon, le silence comme « blanc des présences possibles »

Cette représentation du silence, *plein* en lui-même, échappe à la vision traditionnelle dans laquelle il est opposé au bruit et à la parole, comme « blanc » en attente d'être comblé ou corrompu, selon le point de vue. L'essai philosophique d'Alain Milon *La fêlure du cri : violence et écriture*²¹, et particulièrement son chapitre consacré à « la

²¹ MILON Alain, *La fêlure du cri : violence et écriture*, Paris, Les Belles Lettres (encre marine), 2010.

souillure du cri »²², est intéressant pour l'analyse du silence particulier d'Antigone. Le philosophe y expose la vision par la tradition occidentale de la « souillure » comme contamination du blanc, et les conséquences de cette conception sur celle du cri comme « souillure de la langue »²³. Alain Milon propose une lecture du roman *Bartleby* de Melville, dans lequel le protagoniste éponyme ne cesse de dire « Je préférerais ne pas » : il analyse cette formule comme « bouclier contre le monde, monde qui n'espère qu'une chose : une mise en rapport du penser/classer »²⁴. En refusant de choisir et de poser des mots sur un choix, Bartleby fait la proposition d'un « blanc » particulier, celui

des présences possibles, celui de la toile blanche de Braque, de la page blanche de Mallarmé, du blanc musical du 4'33" de Cage, de la parole silencieuse de N. de Cues. Ce blanc interrogateur, ce blanc de résistance, ce blanc qui refuse la réponse quand elle signifie la mort de la question, est celui de la différence, celui qui nous donne à voir la souillure, non comme ce qui entache mais comme ce qui permet à la couleur de se révéler. La présence de ce blanc répond en fait à la vitalité de la contradiction²⁵.

Cette appréhension du « blanc des présences possibles » est éclairante pour notre étude, en ce que nous pouvons l'appliquer au silence d'Antigone. Ce « blanc » est d'abord la réponse d'Antigone aux interdits, le « blanc de résistance ». Au début d'*Antigone*, le silence de l'héroïne est réaffirmé comme expressif et opérant : « Mon silence la lui fait voir autrement » (A, p. 12) et « tu as osé me demander cela. En silence, à ta détestable manière » (A, p. 103). Notons que ce deuxième exemple, en caractérisant la demande muette de « manière » de faire d'Antigone, laisse apercevoir les nombreuses occurrences de silence de l'héroïne sous-entendues dans le texte.

Dans cet épisode mettant en scène les deux sœurs, le blanc est « interrogateur ». Antigone, pour parvenir à sculpter une commande d'Étéocle, demande à Ismène de lui parler de leur « vie d'autrefois » (A, p. 104) : « J'ai besoin que nous parlions » (A, p. 104) lui dit-elle. La particularité de la « discussion » qui s'en suit, entre monologue et dialogue, découle de ce blanc particulier qui est le propre d'Antigone :

Puisque tu le veux, Antigone, je parle, je parle, et tu te tais. Pourtant nous parlons puisque je me saisis de ton silence et parviens parfois à lui donner un sens. (A, p. 103)

²² *Ibid.*, pp. 93-103 ; nous nous attachons ici aux concepts de souillure et de blanc et à leur opposition, et nous pencherons plus loin sur le cri.

²³ *Ibid.*, p. 94.

²⁴ *Ibid.*, p. 95.

²⁵ *Ibid.*, pp. 95-96.

Quant à la dernière formulation du « blanc des présences possibles » d'Alain Milon, « ce blanc qui refuse la réponse quand elle signifie la mort de la question »²⁶, elle s'avère être structurante pour l'œuvre bauchalienne dans son ensemble ; en témoigne cette pensée de l'écrivain, exprimée dans son journal :

Les vraies questions doivent être insolubles car une réponse les fixerait alors qu'elles sont par nature mobiles dans des êtres mobiles. (*GM*, p. 111)

Ce type de « blanc » théorisé par Alain Milon est *a fortiori* opérant pour l'analyse du personnage d'Antigone chez Henry Bauchau :

Le sens de la route d'Œdipe et d'Antigone se trouve dans une phrase de Maurice Blanchot : « La réponse est le malheur de la question. » Sur la route, Œdipe renonce aux réponses et, si l'on peut dire, revient à la question. Antigone ne s'en est jamais écartée. Elle est une question vivante. (*JJ*, p. 297)

La lecture qu'offre la philosophie d'Alain Milon permet donc de faire le lien avec un élément structurant de l'écriture bauchalienne : le silence comme moyen d'expression moins corrompu que le *logos*, et dès lors alternative possible à celui-ci.

3. Rapport d'Henry Bauchau au silence dans son écriture

Dans une lettre adressée à Régis Lefort en 2006, Henry Bauchau écrit être « tout à fait d'accord sur le fait [que ses personnages] sont parfois des personnages de silence »²⁷. Au-delà de son intervention dans la construction des protagonistes, le silence trace son sillage dans l'écriture bauchalienne elle-même, et dans la construction du récit. Son écriture s'inscrit dans le sillage d'un rapport à la langue qu'il développe depuis l'enfance, et en particulier grâce à la psychanalyse. Comme le remarque Myriam Watthee-Delmotte dans une étude de la langue bauchalienne²⁸, la découverte de la psychanalyse et la rencontre de Blanche Reverchon-Jouve, qui deviendra son analyste puis son amie, permettent à Bauchau de développer un nouveau langage.

²⁶ *Ibid.*, p. 96.

²⁷ BAUCHAU Henry, lettre inédite du 2 janvier 2006 adressée à Régis Lefort ; cité par LEFORT Régis, « Le silence et/ou le pouvoir d'une parole absente », dans WATTHEE-DELMOTTE Myriam (num. coord. par), *Nu(e)*, n° 35 : *Henry Bauchau*, mars 2007, pp. 213-227 : 218.

²⁸ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « Pour une langue de l'affect. Écriture et résistance chez Henry Bauchau », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 8 : *La langue d'Henry Bauchau*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain-la-Neuve [livre électronique], 2016/2017, pp. 47-60.

Notons d'emblée²⁹ que les éléments biographiques de la vie d'Henry Bauchau qui sont parvenus au public et dont nous nous servons donc pour cette analyse sont ceux dont l'écrivain a fait lui-même le témoignage, dans des chaires de poétique, lettres, essais ou récits autobiographiques, parmi lesquels fiction et vécu ne peuvent pas toujours être départagés. Nous prenons donc le parti de croire en l'influence réciproque de l'œuvre et de la vie de l'écrivain, et d'appuyer nos lectures et hypothèses des éléments réels, rêvés, inventés – ou, le plus souvent, un mélange de ces propositions – qu'il a voulu connus de ses lecteur·rice·s.

3.1. La langue en temps de guerre : deux pertes

3.1.1. Enfance et Première Guerre mondiale

Le rapport d'Henry Bauchau à la langue se développe d'abord, dans son enfance et dans sa jeunesse, au cours des deux guerres mondiales. Il a dix-huit mois lors de l'incendie de Leuven en 1914, qui le marque durablement : il est à ce moment chez ses grands-parents à Leuven, tandis que ses parents et son frère sont à Malines. Ceux-ci sont forcés de se replier à Anvers, et c'est donc dans les bras d'une servante plutôt que de sa propre mère qu'Henry échappe à l'incendie³⁰. S'ajoute à cet événement, décrit comme traumatique, la peur d'une deuxième perte, celle de la langue maternelle. Lors d'une chaire de poétique, Henry Bauchau se souvient en effet de son angoisse, enfant, de voir les Allemands gagner la guerre et imposer leur langue³¹.

Ayant vécu, dans le désastre de Louvain, l'absence de la mère, n'ayant pu rétablir avec elle qu'un lien blessé et qui semble dorénavant peu assuré, j'éprouve en plus, durant les années décisives de l'enfance qui vont de deux à cinq ans, que la langue maternelle est gravement menacée. (*EC*, p. 25)

Ces deux absences se rejoignent, puisqu'il précise dans *La Déchirure* la nature de la première :

²⁹ Cf. ID., *Henry Bauchau. Sous l'éclat de la Sibylle*, Paris, Actes Sud, 2013, p. 15.

³⁰ *Ibid.*, p. 16.

³¹ *Ibid.*, p. 181.

Et c'était la parole qui avait été blessée jadis³² quand elle accourait vers la mère, le grand accueil et la terre familière. Elle s'était trouvée soudain devant une femme froide, presque inconnue et les mots en étaient demeurés interdits. (*D*, pp. 18-19)

La langue est donc d'emblée, dans ces scènes traumatiques de l'enfance, liée à la mère et à la séparation de celle-ci, ainsi qu'à une relation menacée.

D'autre part, à la même époque s'opère pour l'enfant Henry Bauchau une distinction entre le langage « normé et normatif » des adultes et celui « inventif et libre » des enfants³³ : « il y avait deux langues : une qu'on parle avec les grandes personnes [...] dans le monde comme ça, et une autre qu'on parle entre soi, dans le monde réel, celui du jeu » (*D*, p. 204). La scission intralangue maternelle s'accroît d'autant plus que la famille d'ingénieurs d'Henry Bauchau encourage une utilisation *efficace* de la langue³⁴, qui n'est plus que discours. Il doit alors vivre avec cette crainte paradoxale, entre peur de la perte de la langue maternelle et négation de la norme. C'est cette langue du « monde réel, celui du jeu » (*D*, p. 204) qui évolue en langue de la littérature, deux paroles « mêmement jouissives, mais aussi axiologiquement faibles en regard de la norme sociétale »³⁵, comme l'écrit Myriam Watthee-Delmotte.

3.1.2. Jeunesse et Seconde Guerre mondiale

Ce rapport paradoxal s'affirme pendant la Seconde Guerre mondiale. Entre 1932 et 1939, Bauchau déploie dans ses études de droit et dans son activité de journaliste une langue rationnelle et argumentative qu'il met au service de son engagement politique³⁶. Il écrit durant les premières années de la guerre (1939-1949) un *Journal d'un mobilisé*, diffusé par fragments dans la revue *La Cité Chrétienne*. Il publie ensuite régulièrement

³² À propos du rapport particulier d'Henry Bauchau à sa mère et du lien que cette relation entretient avec l'écriture, Ginette Michaux a publié un article qui reprend précisément cette citation comme titre : MICHAUX Ginette, « “Et c'était la parole qui avait été blessée jadis”. *La déchirure* de Henry Bauchau », dans *De Sophocle à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Ramonville-Saint-Agne, Erès, 2008, pp. 149-159.

³³ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « Pour une langue de l'affect... », *op. cit.*, p. 48.

³⁴ VANQUAETHEM Isabelle, « La remémoration de la guerre 1914-1918 chez Henry Bauchau : l'écriture de l'incendie de Louvain », dans *Textyles*, 32-33, 2017, pp. 127-142 : 130.

³⁵ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « Pour une langue de l'affect... », *op. cit.*, p. 48.

³⁶ Cf. section sur l'itinéraire politique d'Henry Bauchau par Yun Sun Limet, dans LIMET Yun Sun et WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « Henry Bauchau, avant et après la guerre : un itinéraire orphique », dans ENGEL Vincent (dir.), *La littérature des camps : la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, Louvain-la-Neuve, Les lettres romanes, 1995, pp. 149-166 : 149-156.

dans *Le Courrier des Volontaires*, revue du Service des Volontaires du Travail pour la Wallonie duquel il est à l'initiative. L'écriture a donc toujours lieu en marge d'une action³⁷ concrète, de l'effort de guerre, du travail manuel ou d'un discours contre la montée des totalitarismes. Toutefois, l'usage raisonné de la langue et du discours n'est pas toujours effectif : Henry Bauchau est confronté à la capitulation de l'armée belge et aux horreurs de la guerre. Comme de nombreux·euses auteur·e·s parmi ses contemporain·e·s, Bauchau fait face à la prise de conscience de l'insuffisance et de la trahison du *logos*³⁸. Vincent Engel, dans *Fiction, l'impossible nécessité*³⁹ et dans *La littérature des camps : la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*⁴⁰, relève la difficulté de ces auteur·e·s d'une part à s'exprimer avec des mots ayant été salis par l'occupant, et de l'autre celle de *dire*, de trouver comment décrire l'inimaginable⁴¹.

Cependant, comme le relève Vincent Engel, « l'indicible débouche sur une nécessité des mots »⁴², nécessité qui s'inscrit évidemment dans le devoir de mémoire, mais aussi dans un besoin de réhumanisation par le langage – l'humain étant un *parlêtre*⁴³ –, besoin que rencontre Henry Bauchau à sa manière, par la psychanalyse.

3.2. La langue d'Henry Bauchau, reste de cette double perte

Ces particularités du rapport d'Henry Bauchau à la langue et aux difficultés qu'il traverse dans son enfance et sa jeunesse peuvent être étudiées en profondeur en les liant à deux notions lacaniennes, qui ont trait à la voix et à la parole : l'objet-voix – qui fait partie des objets *a* définis par Lacan – et la langue.

3.2.1. Langue de l'enfance, perte et solution

La distinction établie par Henry Bauchau entre la langue des adultes et la langue d'« entre soi », la langue de l'enfance, rejoint d'abord celle incluse dans une formule de

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Notons déjà que nombre de personnages de l'œuvre bauchalienne sont confrontés à cette même insuffisance du *logos*, notamment Antigone face à l'indicible de l'inceste, de l'exil, de la guerre...

³⁹ ENGEL Vincent, *Fiction : l'impossible nécessité*, Hévillers, Ker éditions, 2013, pp. 124-131.

⁴⁰ ID., *La littérature des camps...*, *op. cit.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 126.

⁴² *Ibid.*, p. 127.

⁴³ Néologisme de Jacques Lacan qui désigne le sujet en tant qu'inscrit dans le langage.

Lacan : « qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend »⁴⁴. Cet énoncé signifie, comme l'éclaire Elsa Siffert, que « l'objet-voix n'est pas audible car l'usage raisonnable du signifiant, à savoir la parole quotidienne, le fait taire au profit de la signification »⁴⁵. L'objet-voix ainsi présenté n'existe donc pas en tant que ce que la voix fait passer comme signification, mais en tant que tel : la voix comme objet *a* n'est véhicule que d'elle-même et du désir de l'Autre, c'est une « voix [...] sans paroles »⁴⁶. Cela implique également que le langage divise le sujet, et dès lors lui « assigne une place », comme l'affirme le psychanalyste Jacques-Alain Miller : « La voix est une dimension de toute chaîne signifiante, pour autant qu'une chaîne signifiante comme telle [...] comporte une attribution subjective, c'est-à-dire assigne une place au sujet »⁴⁷. De même, Lacan pointe une distinction entre le dit et le dire, entre l'énoncé et l'énonciation : « La voix répond à ce qui se dit, mais elle ne peut pas en répondre. Autrement dit, pour qu'elle réponde, nous devons incorporer la voix comme l'altérité de ce qui se dit »⁴⁸. Comme le présente Jean-Claude Maleval dans son article « Comment entendre la voix ? »⁴⁹, le sujet mobilise sa voix pour répondre à ce qu'on lui dit, mais la voix ne répond de rien. Elle ne repose pas sur un principe qui permettrait d'appréhender une vérité dernière. « Pour que la voix réponde, pour que le sujet puisse prendre une position d'énonciation, il faut qu'elle soit "incorporée" »⁵⁰.

Cette « incorporation » permet à ce qui est dit de n'être plus seulement énoncé mais soutenu par l'énonciation, et donc de devenir le propre du sujet – sans être simplement reprise de l'Autre. L'incorporation de la voix suppose un détachement de l'objet : il faut que la voix soit cédée à l'Autre – c'est-à-dire que le sujet accepte l'idée qu'elle vienne de l'Autre – pour permettre son incorporation. Si au départ le sujet prélève quelque chose au champ de l'Autre – notamment ses parents et son entourage –, un

⁴⁴ LACAN Jacques, « L'étourdit », dans *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 449.

⁴⁵ SIFFERT Elsa, « Les échos d'Antigone. De la voix au visage », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 7 : *Henry Bauchau en scène*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain-la-Neuve, 2013, pp. 189-206 : 192.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 189.

⁴⁷ MILLER Jacques-Alain « Jacques Lacan et la voix », dans *La voix, colloque d'Ivry*, Paris, Lysimaque, 1989, p. 182.

⁴⁸ LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p. 318.

⁴⁹ MALEVAL Jean-Claude, « Comment entendre la voix ? », dans JODEAU-BELLE Laetitia et OTTAVI Laurent (dir.), *Les concepts fondamentaux de la psychanalyse lacanienne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 185-197 : 187.

⁵⁰ *Ibidem*.

commandement, un dit impératif, un signifiant-maitre, des universels pour trouver son assise, il doit dans un second temps le rejeter pour pouvoir l'incorporer comme corps étranger. C'est là que peut se percevoir la voix comme objet *a*, comme objet détachable, là où le sujet peut s'appréhender comme manquant, et par là désirant.

Cette division du sujet a lieu chez Henry Bauchau par le jeu, dans son enfance : la mère, par sa dureté et la pression à laquelle elle soumet Henry, et les adultes, en imposant leur langue aux enfants, posent des interdits au niveau du langage, des mots à utiliser ou non. Henry Bauchau contourne cet interdit par le « jeu originel » (*D*, p. 194), décrit dans le chapitre du même nom dans *La Déchirure*. Ce jeu, auquel il joue avec son frère et qui répond à des règles circonstanciées précises, consiste à « se frotter doucement le ventre contre le matelas et l'oreiller » et à crier « J'ai fait un jeune » lorsque se présente « une sensation, jointe au sentiment d'avoir réellement produit une chose vivante » (*D*, p. 200). Ce jeu évolue ensuite :

C'est moi qui, en découvrant mon pouvoir, ai eu besoin de l'agrandir pour me trouver et pour me vivre avec plus d'intensité dans les mots. C'est là qu'est l'importance du jeu et la nécessité de créer le jeune avec son ventre, mais aussi avec les mots qui sont un autre ventre, un autre arbre, inépuisable celui-là, de sensations. [...] il semble [que les mots] aient créé [ma vie]. Avec eux, pour la première fois, fabuleusement, je suis. (*D*, p. 217)

La création « d'un jeune » évolue avec les mots, qui deviennent à la fois création et source de celle-ci. Par des associations ludiques de mots, l'enfant se constitue sujet, en se construisant une énonciation propre : il se défait des mots autorisés et s'enrichit d'« associations condamnables » (*D*, p. 217).

On joue d'abord avec les mots de tous, puis avec les mots drôles et sales qu'on ne peut employer qu'entre soi, enfin avec les associations condamnables, comme cul tout nu du petit Jésus, qui constituent un univers fermé entre garçons [...]. Dans une zone plus profonde, il y a des mots étranges, dépourvus de sens, qu'on retrouve, venus on ne sait d'où, et qu'on prononce pour soi seul aux toilettes, dans son lit ou parfois, les jours de fièvre, en regardant l'hiver à sa fenêtre. (*D*, pp. 217-218)

Ces mots « étranges, dépourvus de sens », « à peine des sons », ne sont, selon les définitions lacaniennes, pas *énoncés* mais purement *énonciation*. La dernière phrase de cet extrait appuie quant à elle une autre définition de l'objet-voix, donnée par Elsa Siffert :

il est un « reste », une « trace de la perte, d'un manque du sujet dans son advenue au langage »⁵¹.

Ce qu'on découvre ou ce qu'on poursuit dans ces mots-là, ce qui provoque parfois une douceur ou une douleur fulgurantes, ce n'est plus un sens ni des images mais à peine des sons. C'est ce qui existait avant les sons, dans un monde ancien, infiniment plus maternel, plus tendre, plus protégé que celui-ci. (*D*, p. 218)

Le narrateur de *La Déchirure* fait référence à un monde « ancien », disparu, « infiniment plus maternel », dans lequel existaient ces mots « dépourvus de sens », « avant les sons ». La perte qui perdure sous forme de trace dans l'objet-voix est celle entraînée par le passage du babil à la langue commune. Le babil⁵², langue de l'enfant qui ne « parle » pas encore, est *maternel* et propre à l'enfant, qui se trouve entièrement du côté de la sensation, du matériel : c'est une langue pleinement corporelle, avant l'alphabétisation. Cette perte doit être ressentie d'autant plus fort pour Henry Bauchau qu'il note lui-même un lien⁵³ – ne serait-ce que spatio-temporel – entre la dégradation de la relation avec la mère et le danger dans lequel il perçoit la langue maternelle. Le babil est aussi une langue qui établit une communauté très retreinte, l'entourage immédiat de l'enfant, par transmission directe et entière de son désir. Le passage obligé du babil à la langue, à ses mots communs, abstraits, universels, entraîne nécessairement une perte de jouissance. Le reste, la trace de cette défaite qui se retrouve dans l'objet-voix, est donc d'une part sa part corporelle et d'autre part l'idée de pure transmission du désir de l'Autre sans que celui-ci ne doive en passer par les mots.

3.2.2. Exprimer l'inexprimable

Une deuxième perte s'ajoute à la première : l'échec d'une langue qui se voulait efficace contre la montée des totalitarismes, l'échec de la langue de journaliste, d'officier, et la confrontation d'Henry Bauchau à l'indicible. Face à cette difficulté, c'est la psychanalyse cette fois qui lui permet de s'en remettre et de trouver les mots et les autres formes d'expression nécessaires pour faire face à l'indicible. En témoigne le choix

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Cf. pensée de Jean-Claude Milner, étudiée par PIRET Pierre, cours de questions d'esthétique littéraire (LROM2710), donné à l'Université Catholique de Louvain en l'année académique 2016-2017.

⁵³ Cf. *supra*, p. 10.

d'exergue à *La Déchirure*, une parole de « La Sibylle » – figure mythique qui correspond dans l'imaginaire d'Henry Bauchau à sa deuxième analyste, Blanche Reverchon-Jouve – :

Nous ne sommes pas dans la réconciliation. Nous sommes dans la déchirure. On peut vivre aussi dans la déchirure, on peut très bien. (*D*, p. 13)

La psychanalyse⁵⁴, telle qu'il la découvre à partir des années 1950, laisse place au(x) silence(s) et à l'indicible, tout en exigeant de tout exprimer. Son analyse permet à Henry Bauchau d'accepter la déchirure intérieure qu'il vit, et de comprendre que la langue normée et l'expression de ses affects ne sont pas inconciliables. Il réalise que cette déchirure peut être source d'une parole plus libre, qui « questionne, interpelle et se met à l'écoute de l'émotion », comme le note Myriam Watthee-Delmotte⁵⁵.

Cette nouvelle langue, qui grandit pour Henry Bauchau dans l'écriture – sur la voie de laquelle l'a mis Blanche Reverchon-Jouve –, se rapproche de ce que Lacan nomme *lalangue*, par laquelle s'inscrit le gain d'énonciation du sujet dans la constitution de l'objet-voix. Lalangue est la « matière sonore et matérialité [...] de l'inconscient »⁵⁶, et a trait à cette part perdue de l'entrée dans la langue. Comme elle a rapport à l'inconscient, elle « est aussi la partie de la langue qui a donc à faire avec l'équivoque, les équivoques auxquelles le sujet va suspendre son désir, liant donc ce désir avec la langue »⁵⁷. En effet, comme l'explique Lacan, « l'inconscient, d'être “structuré *comme un langage*”, c'est-à-dire lalangue qu'il habite, est assujetti à l'équivoque dont chacune se distingue. Une langue entre autres n'est rien de plus que l'intégrale des équivoques que son histoire y a laissé persister »⁵⁸. Henry Bauchau, dans son écriture, se rapproche donc de la langue de son enfance et de la « langue de la psychanalyse », qui tente d'embrasser celle de l'inconscient, lalangue.

⁵⁴ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « Pour une langue de l'affect... », *op. cit.*, p. 50.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ BAIETTO Marie-Claude, « La voix incorporée », dans *Analyse Freudienne Presse*, n° 17, 2010/1, pp. 57-68 : 67.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ LACAN Jacques, « L'étourdit », *op. cit.*, p. 490.

3.3. L'écriture en deux temps : associations et émondage

Les étapes d'écriture romanesque de l'écrivain définissent en effet de la sorte cette langue bauchalienne, chacune d'une façon particulière. À l'entrée du 28 juillet 1986 de son journal, Henry Bauchau écrit avoir terminé la première version d'*Œdipe sur la route*, et précise à cette occasion le déroulement de son écriture, en deux temps : il rédige d'abord une première fois le récit au fil de ses pensées libres, puis retravaille le texte et son style.

3.3.1. Premier temps : association et libre cours de la pensée

J'ai terminé hier la première version d'*Œdipe sur la route*. Le livre finit par le récit de l'homme, je l'ai entamé ce matin avec une certaine difficulté, après l'analyse de deux rêves qui m'ont ramené à mes années de jeunesse. J'ai repris l'après-midi. Les mots, les phrases, les images sont peu à peu survenus et j'ai pu écrire la scène finale. [...] Le plus dur est fait. La première version, où je me fie aux associations, où je laisse librement se manifester ce qui surgit, est toujours la plus difficile. (*JJ*, p. 151)

Le déroulement de l'intrigue, la caractérisation des personnages et autres paramètres principaux des romans se tissent donc au fil des associations et du libre cours de la pensée de leur auteur. Les rêves de celui-ci également l'influencent, sont parfois même à la base de certaines scènes, voire de romans : il parle de « rêves dont [il] espère qu'ils vont [l]'aider, [l]e guider pour un nouveau roman » (*JJ*, p. 33). La règle qu'il semble suivre pour écrire est la même que celle appliquée dans une analyse, que le narrateur nomme « la règle fondamentale » dans *La Déchirure* : « La règle fondamentale, c'est qu'il faut tout dire. Les pensées, les rêves, les désirs : tous vos mensonges » (*D*, p. 181). L'écrivain se reproche même parfois de trop prétravailler la matière :

Je travaille, mais avec trop d'hésitations peut-être. Je veux trop préparer la scène finale. Je devrais être plus abrupt mais, en même temps, je sens qu'au stade actuel je dois laisser s'exprimer tout ce qui vient. (*JJ*, p. 150)

Henry Bauchau résume lui-même le lien entre psychanalyse et écriture à l'errance, exprimée par une formule de saint Jean de la Croix⁵⁹ :

⁵⁹ Cette formule le suit dans l'écriture de ses romans, et il la reprendra comme exergue de son journal *Jour après Jour*.

Au moment où je commence *La Déchirure* je rencontre une pensée de St Jean de la Croix qui me semble exprimer très exactement ce que j'ai fait en analyse et ce que je voudrais faire dans ce roman. Cette pensée est : « Pour aller où tu ne sais pas, va par où tu ne sais pas ». (EC, p. 28)

Cette errance se retrouve effectivement dans son procédé d'écriture, comme en témoigne une entrée de son journal :

Ce n'est pas très bon, c'est un brouillon assez confus, mais deux personnages, Œdipe et Antigone, sont sur la route. Je ne sais pas où ils vont, je sens que je peux, que je dois peut-être les suivre. (JJ, p. 34)

Or, le silence (D, p. 182) joue un rôle fondamental dans cette errance analytique, celui de l'écoute – de l'analyste, la Sibylle, mais aussi de l'analysant, plus tard, à l'écoute de lui-même⁶⁰. Lacan lui-même relève la corrélation entre parole et silence, *a fortiori* ayant établi qu'en tant qu'objet *a* la voix peut, comme l'explique Patricia Dahan, « exprimer un dire sans les mots »⁶¹. Ainsi, en les termes de Nicole Carels :

À première vue, parole et silence semblent opposés. Ils ne le sont, à mon sens, qu'à un niveau formel. Pour le psychanalyste, le silence est habité par des mots, ne fût-ce qu'à l'état potentiel, et cela pour les deux protagonistes de la scène analytique. De façon analogue, la parole est porteuse de silence dans le sens où l'on n'a jamais TOUT dit⁶².

Le silence est donc présent dès le premier temps d'écriture chez Henry Bauchau, en laissant celui-ci à l'écoute de ses rêves et pensées et en le poussant à les exploiter.

3.3.2. Second temps : travail de l'écriture et émondage

Un autre point commun entre l'analyse et l'écriture, que pointe Myriam Watthee-Delmotte, est la nécessité de « contrer l'usure des mots », afin de « ne pas s'empêcher dans les représentations pré-comprises »⁶³. C'est ce qu'Henry Bauchau met en place dans le deuxième temps de son écriture romanesque, qui consiste à « mettre de l'ordre, durcir

⁶⁰ Au sujet du « silence pesant du patient » et du « silence thérapeutique de l'analyste », cf. ENJALBERT Cédric, « Anne Dufourmantelle : “Le silence de l'analyste est un silence habité” », entretien, dans *Philosophie magazine*, 12 octobre 2016, en ligne : <https://www.philomag.com/lactu/anne-dufourmantelle-le-silence-de-lanalyste-est-un-silence-habite-18435> (page consultée le 16.06.18).

⁶¹ DAHAN Patricia, « Le silence dans la psychanalyse », dans *Champ lacanien*, n° 10, 2011, pp. 107-113 : 109.

⁶² CARELS Nicole, « Parole au silence », dans *Revue française de psychanalyse*, vol. 71, 2007, pp. 1449-1453 : 1449.

⁶³ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « Pour une langue de l'affect... », *op. cit.*, p. 52.

le style et le mouvement général du récit » (*JJ*, p. 151). Le numéro de 2016/2017 de la *Revue internationale Henry Bauchau* étudie les spécificités de la langue bauchalienne ; en particulier, l'article « Pour une langue de l'affect. Écriture et résistance chez Henry Bauchau »⁶⁴ de Myriam Watthee-Delmotte, déjà cité, relève deux caractéristiques de cette langue qui découlent et correspondent aux particularités que nous avons démontrées : une langue émondée⁶⁵ et sensoriellement chargée⁶⁶.

L'écrivain utilise lui-même le terme d'« émondage » pour décrire son travail d'écriture⁶⁷, en référence à la taille subtile des arbres. Il s'agit d'un long processus au cours duquel il tente de ramener l'expression à sa forme essentielle, ce qui implique de purifier le texte, de retirer tout mot ou élément de structure qui n'est pas nécessaire à la transmission du sens. Cette transmission, cependant, ne passe pas uniquement par les mots, puisque l'énonciation y est aussi indispensable que l'énoncé. Henry Bauchau évite toute description, toute « parole définitionnelle »⁶⁸ et tout élément qui pourrait relever d'une quelconque tautologie. Cette pratique n'appauvrit pas son texte : l'écrivain enrichit au contraire celui-ci d'associations surprenantes, par exemple en attribuant des couleurs à des noms qui n'en attendent pas, comme l'explique Marianne Froye dans son article sur l'idiolecte bauchalien⁶⁹. Les associations et les résonnances⁷⁰ mises en place par l'écrivain invitent le·la lecteur·rice à *écouter* les mots et les silences, à les interpréter.

Pour une écriture « sensoriellement chargée »⁷¹ ensuite, Henry Bauchau porte un intérêt particulier à tout élément qui matérialise, corporalise la langue : « qualité sonore, valeurs rythmiques, tonalités, vibrations, qui relèvent du sensible et s'avèrent directement en prise sur le corps »⁷². Il parle du rythme en particulier comme « d'une part importante à [s]es yeux du poème, de l'écriture, de notre changeant équilibre corporel, et écrit que

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 53-56.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 57-58.

⁶⁷ « Je demeure / [...] / l'ouvrier du langage et l'émondeur qui taille / dans l'épaisseur des mots la jeunesse du verbe. » (*HLD*, p. 282 ; nous soulignons).

⁶⁸ Expression utilisée par WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Henry Bauchau. Sous l'éclat de la Sibylle*, Paris, Actes Sud, 2014, p. 74.

⁶⁹ FROYE Marianne, « Dire le monde en matières et en couleurs. Essai de définition de l'idiolecte bauchalien », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 8, *op. cit.*, pp. 111-127 : 117-118.

⁷⁰ Au sujet des résonnances dans l'œuvre, cf. WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « Pour une langue de l'affect... », *op. cit.*, pp. 58-59.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 57-58.

⁷² *Ibid.*, p. 57 ; Myriam Watthee-Delmotte s'appuie ici sur JENNY Laurent, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 68.

« dire qu'il est la syntaxe du corps [lui] paraît peu »⁷³. La forme et le style travaillés par Bauchau soutiennent donc la mise en scène de moyens d'expression corporels au sein de son œuvre.

3.4. Remarque conclusive

Les pratiques stylistiques d'Henry Bauchau peuvent donc s'expliquer par une double perte liée à la langue. Celle d'abord de la langue de l'enfance, de sa langue qu'on essaye d'effacer au profit d'une langue rigoureuse, le *logos* ; puis celle des mots, de la confiance en le *logos*, face aux indicibles. Cette seconde perte pousse Henry Bauchau à réaliser qu'il doit se réappropriier les mots et la langue pour en trouver une nouvelle utilisation dans l'écriture. Cela se manifeste, au sein de la langue bauchalienne, par une écriture « automatique » qui ne tait rien, et par un travail postérieur qui appuie les associations inattendues, loin du langage « efficace » de l'énoncé. Ces procédés dépendent et sont permis par le silence, duquel découle une écriture « à l'écoute »⁷⁴.

4. Conclusion

Cette analyse formelle de l'écriture romanesque de l'écrivain permet de mettre en perspective le silence d'Antigone, qui apparaît dès l'introduction du personnage dans le cycle thébain, ainsi que les autres modes d'expression corporels qu'elle développe dans les différents récits. Chiara Elefante, reprenant le point de vue d'Hélène Cixous, explique :

le symbolique, en tant que « Loi du Père », rompt l'unité fusionnelle de l'enfant avec le corps de sa mère en produisant un individu autonome, et en séparant le sujet de l'énoncé, le signifiant du signifié, la voix du corps. « Séparer, opposer et subordonner : voilà en quoi consiste le travail de la tradition phallogocentrique »⁷⁵. [...] les femmes [...] veulent récupérer leur rapport privilégié avec la matérialité de la langue, avec une

⁷³ BAUCHAU Henry, lettre inédite du 22 juin 2000 adressée à Régis Lefort ; cité dans LEFORT Régis, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 270.

⁷⁴ L'expression de Henry Bauchau (*EE*, p. 42) est caractéristique de sa pratique d'écriture : elle sera d'ailleurs reprise comme titre pour un ensemble de conférences données par l'écrivain, puis comme sous-titre de la *Revue internationale Henry Bauchau*.

⁷⁵ CAVARERO Adriana, *op. cit.*, p. 154 ; traduction par Chiara Elefante.

corporalité féminine où l'aspect vocalique précède l'aspect sémantique, sans que celui-ci cependant disparaisse [...] ⁷⁶.

Henry Bauchau, par sa façon de gérer sa double perte et sa volonté de se réappropriier la langue par les questions et l'écoute plutôt que par une tentative de totalisation du réel par le *logos*, adopte une posture féminine vis-à-vis de la langue. Cela n'est pas étonnant, puisqu'il caractérise la matière d'écriture de matière féminine : « matière de l'écriture elle-même qui est toujours pour [lui] matière féminine » (*EC*, p. 15).

Henry Bauchau, dès l'enfance, n'est pas écouté par sa mère puis est trahi par la langue elle-même ; Antigone, au sein d'une agglutination de situations indicibles, suit son père qui s'est tu, et elle-même parle peu. Mais grâce à l'analyse et l'écriture pour Bauchau, et à une expression corporelle pour Antigone, tou·te·s deux vainquent leur silence « interdit », assigné. Par l'écoute et la mise en scène du corps il·elle·s parviennent à un silence expressif – qui répond, directement ou indirectement, au silence thérapeutique de l'analyste –, peut-être « plus hum[ain] que la parole » ⁷⁷. En acceptant le silence, en acceptant les questions qu'il pose et auxquelles il ne répond pas forcément, Antigone accepte de s'avancer sur la quête de son identité, qui s'inscrit également dans une certaine féminité, notamment par son rapport au corps.

⁷⁶ ELEFANTE Chiara, « La voix du corps, la voix féminine dans l'œuvre narrative d'Henry Bauchau », MAYAUX Catherine et WATTHEE-DELMOTTE Myriam (dir.), *Henry Bauchau. Écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2009, pp. 147-160 : 151.

⁷⁷ Reprise détournée d'une citation d'*Œdipe sur la route* (p. 262) qui sera travaillée plus loin.

2. S'EXPRIMER HORS DU *LOGOS*

1. La voix et le cri d'Antigone

Le premier instrument corporel dont Antigone use est celui qui peut le plus se rapprocher du discours, tout en existant, d'une façon qui est toute particulière à Antigone, de manière indépendante : la voix. Celle-ci se décline en outre en deux utilisations : le chant et le cri.

1.1. La voix, entre corps et *logos*

L'importance du silence et de l'écoute révélée à Henry Bauchau par son parcours psychanalytique et d'écrivain s'accompagne, nous l'avons vu, d'une redécouverte de la langue qui met en lumière ses particularités d'énonciation. Le rythme et les sonorités en font partie, et cela apparaît dans le style bauchalien, mais aussi dans la figuration des personnages et leurs moyens d'expression. Bien que la voix ait été rapprochée de la parole – en tant qu'outil d'oralisation – et semble donc appartenir au domaine du *logos*, elle tient pourtant du corps. Roland Barthes situe la voix « à l'articulation du corps et du discours », dans l'entre-deux où « le mouvement de va-et-vient de l'écoute [peut] s'effectuer »⁷⁸. Cependant, la présentation de la voix, et *a fortiori* du cri, d'Antigone – et plus généralement des femmes dans l'œuvre bauchalienne – brise souvent cet équilibre, situant ladite voix entièrement du côté du corps. Il est donc plus juste pour l'étude de l'œuvre d'Henry Bauchau de choisir la définition donnée par Chiara Elefante dans un parcours sur la « voix du corps » dans l'œuvre narrative d'Henry Bauchau⁷⁹, qui pose la voix comme éminemment corporelle. Chiara Elefante reprend les mots d'Adriana Cavarero :

Le jeu entre l'émission vocalique et la perception acoustique implique nécessairement la participation de nos organes intérieurs : la bouche, la gorge, les poumons. Il implique la correspondance de cavités charnues qui évoquent le corps profond, le plus corporel des corps⁸⁰.

⁷⁸ BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 226.

⁷⁹ ELEFANTE Chiara, « La voix du corps, la voix féminine dans l'œuvre narrative d'Henry Bauchau », MAYAUX Catherine et WATTHEE-DELMOTTE Myriam (dir.), *Henry Bauchau. Écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2009, pp. 147-160.

⁸⁰ CAVARERO Adriana, *A più voci*, Feltrinelli, Milan, 2003, p. 10 ; cité par ELEFANTE Chiara, *op. cit.*, p. 149 (traduction par Chiara Elefante).

1.2. La voix et le chant

Plusieurs passages d'*Antigone* insistent sur la voix en elle-même, indépendamment des mots qu'elle véhicule. Un exemple en particulier est significatif. Lorsque Timour, chef des nomades et ami de Polynice, est fait prisonnier par l'armée d'Étéocle à Thèbes, il délire et se débat alors qu'il est blessé et malade : Dirkos conseille alors à Antigone de lui parler – elle qu'il a déjà rencontrée en d'autres circonstances –, bien qu'il ne comprenne pas sa langue.

« Parle-lui, me dit Dirkos.

— Pourquoi ? Il ne comprendra pas.

— Il comprendra ta voix. C'est elle qui lui fera du bien. »

Je pensais que Dirkos n'écoutait que mes paroles, pas ma voix. S'il croit qu'elle peut aider Timour, pourquoi pas ? (*A*, p. 219)

Une distinction est d'emblée posée entre parole et voix, lorsque Dirkos pousse Antigone à parler en sachant tout à fait qu'il ne comprendra pas sa langue, mais bien sa voix. L'expression « comprendr[e] [une] voix » appuie l'importance de cette voix, de laquelle quelque chose est donc à saisir. Régis Lefort écrit que la voix « dépasse la parole, la déborde, la contient »⁸¹.

Je parle donc à Timour ou plutôt j'émet des sons, ceux de ma souffrance car mes blessures commencent à me faire souffrir. Ceux, aussi, de la délivrance puisque Timour n'a pas été tué [...]. Je berce de sons cette douleur [...] et je murmure hors de tout sens, sans aucun but ni aucune volonté. (*A*, pp. 219-220)

Antigone émet d'abord des sons « de souffrance » et « de délivrance » : elle fait donc passer, sans mots, des émotions dans sa voix. Ensuite, ce sont de « pauvres sons incompréhensibles » (*A*, p. 220) qu'elle murmure, à la manière d'une berceuse : outre qu'elle endort Timour et tranquillise son sommeil, ses deux autres auditeurs pensent qu'elle chante, et en sont heureux :

Les sons que je profère ont peut-être un certain pouvoir car je sens sous mes mains le corps de Timour se détendre et finalement s'endormir. Je laisse tomber ma voix qui s'exténue et j'entends la voix de Dirkos et celle d'Hémon [...] implorer : « Encore.

— Pourquoi ? Il dort.

— Pour nous, dit Hémon, quand tu chantes on oublie la guerre.

— Mais je ne chante pas. »

⁸¹ LEFORT Régis, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 263.

Ils rient en se regardant, puisqu'ils croient que je chante je continue à murmurer à la manière de K. mes pauvres sons incompréhensibles et je vois qu'ils en sont heureux et le sommeil de Timour est plus tranquille. (A, p. 220)

La perception de la voix d'Antigone qu'en ont ses compagnons correspond à la définition qu'en donne Hélène Cixous : elle écrit que la voix « est chant d'avant la loi, avant que le souffle soit coupé par le symbolique, réapproprié par le langage par l'autorité séparante »⁸².

Une autre confusion entre voix et chant aura lieu à la fin du roman, lorsqu'Antigone, avant de mourir, croit entendre « ce son, cette imagination d'une musique » (A, p. 339) qui s'avère ensuite être « la voix qui [lui] dit tu et cette autre voix qui est aussi la [s]ienne » (A, p. 340), qui lui donne des conseils. Cette voix double est composée de la sienne et de celle d'Io, qui prend le relais et transmettra la figure d'Antigone par le théâtre : la voix tient donc une grande importance, en tant que medium de l'identité d'Antigone dans cet ultime épisode de sa vie.

Corporelle, la voix est donc également transcendante, grâce au chant d'Io, le « son du blanc ultime » (A, p. 28). Contrairement au chant d'Œdipe qui narre un récit⁸³, celui d'Antigone, d'Io, de K. et d'Alcyon est en effet un chant qui ne s'inscrit pas dans le *logos* mais dans les sonorités : il est même dit d'Io et d'Alcyon qu'il·elle·s chantent « presque sans parole » (A, p. 26). Io d'ailleurs chante pendant qu'Antigone meurt dans la grotte : ce chant parvient à l'héroïne, répondant à la définition de Régis Lefort d'être « dépassement de la voix individuelle »⁸⁴.

1.3. Le cri

À la fois provenant du « corps profond, [du] plus corporel des corps »⁸⁵ et capable de la transfiguration la plus transcendante, la voix est emblématique des expressions corporelles éloignées du *logos*, mais tout autant – voire plus, chez Henry Bauchau – porteuses de sens. À l'apogée de cette riche utilisation de la voix se situe dans l'œuvre

⁸² CIXOUS Hélène, « Sorties », dans CLÉMENT Catherine et CIXOUS Hélène, *La jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, pp. 115-246 : 172 ; cité par ELEFANTE Chiara, *op. cit.*

⁸³ Cf. chapitre « Le labyrinthe » (*ŒSR*, pp. 191-216).

⁸⁴ LEFORT Régis, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, *op. cit.*, p. 263.

⁸⁵ CAVARERO Adriana, *loc. cit.*

bauchalienne le cri d'Antigone, qui fournit même un titre provisoire au roman⁸⁶ : « le thème, le cri d'Antigone, s'est imposé à moi. Pour le moment, c'est même le titre que j'envisage pour le livre » (*JA*, p. 234).

Antigone pousse déjà dans *Œdipe sur la route* son « cri de mendiante », mais cette expression qui lui est propre est surtout développée dans *Antigone*, qui compte quinze passages mettant en scène – voire centrés sur – un cri de la protagoniste. Ces cris peuvent être catégorisés en fonction de leur rapport plus ou moins éloigné au *logos*⁸⁷ : les *paroles* criées, les cris d'avertissement et les cris de colère ou d'horreur ont la particularité d'avoir encore un raccord au *logos* par les mots qu'ils articulent, même s'ils se raccrochent toujours au corps par la puissance de la voix qui les prononce. Les « non » criés et ce qu'Antigone appelle son « cri de mendiante », quant à eux, sont événements de corps à part entière, entièrement pris dans leur matérialité et leur réalité corporelle.

1.3.1. Cris articulés

Les occurrences de cris « articulés », c'est-à-dire caractérisés par les mots qui sont prononcés sous la forme dudit cri, se définissent par un emploi transitif du verbe « crier » : au contraire de la voix et des autres expressions corporelles – le regard, la sculpture, la danse – qui se suffisent à elles-mêmes, le cri a ici besoin d'un complément. Un des premiers cris à apparaître dans *Antigone* est ainsi, loin du cri puissant qui deviendra l'emblème d'Antigone, qualifié de pitoyable :

Je n'ose plus les regarder, je baisse les yeux, je finis par proférer une sorte de cri pitoyable : « Quand ?... Je ne sais pas... » (*A*, p. 184)

⁸⁶ *Le Cri d'Antigone* devient finalement le titre d'un récit publié dans *La Revue générale* en 1993, qui reprend un chapitre d'*Antigone* (BAUCHAU Henry, *Le Cri d'Antigone*, dans *La Revue générale*, n° 8-9, septembre 1993, pp. 23-28 ; récit republié sous le titre *Le Cri* dans le recueil *L'Arbre fou*), puis d'une captation théâtrale mise en scène par Valérie Cordy (BAUCHAU Henry, *Le Cri d'Antigone*, captation théâtrale avec une mise en scène de Valérie Cordy, Charleroi, L'Éden, 1999).

⁸⁷ Odile Cornuz établit une classification proche de la nôtre, en distinguant trois temps dans le cri d'Antigone : l'héroïne joue un rôle de *prophétesse* lorsqu'elle pousse son cri d'avertissement, est ensuite *mendiante*, puis *insoumise* au tribunal (CORNUIZ Odile, « L'écriture du cri chez Henry Bauchau », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 3 : *L'ancrage suisse*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain-la-Neuve, pp. 150-161 : 157-158).

À deux autres reprises, le verbe « crier » est également placé dans la bouche d'Antigone dans son emploi transitif : crier ne signifie alors qu'amplifier la voix, et non aller chercher le cri au plus profond d'elle-même comme c'est le cas dans d'autres occurrences.

Je me précipite vers l'escalier, je veux voir Hémon, le toucher, tout de suite. Ismène me dit en riant :

“Mais tu l'aimes ! Tu l'aimes vraiment.”

Sans réfléchir je crie en dévalant les escaliers :

“Si nous chassons Polynice et ses Nomades, nous nous marierons et nous partirons d'ici pour toujours.” (A, p. 215)

Déjà restreint par son emploi transitif, le cri est ici en outre diminué par la deuxième action qui se greffe à lui : c'est « en dévalant les escaliers » qu'Antigone crie, sa voix ne se suffit pas à elle-même mais est accompagnée d'une action. Plus encore, cette action semble expliquer la nécessité de hausser la voix, au fur et à mesure que la distance avec son auditrice s'agrandit. Les paroles criées à Ismène se rapportent à un élément de la condition de femme d'Antigone, dans la relation amoureuse qu'elle ne pourra pas vivre : il s'agit d'un des rares passages où elle se laisse aller à l'espoir – sans toutefois que le·la lecteur·rice puisse opter entre un optimisme sincère ou énoncé sans y croire. Cet espoir est présenté comme naïf : c'est « sans réfléchir » qu'elle se le permet, et cette naïveté s'ancre sans trop de puissance dans les mots articulés par le cri.

Dans un deuxième extrait, le cri devient lui-même le participe présent accompagnant l'action principale de lancer de la boue, lorsqu'Antigone explique : « Je ne puis plus supporter ce que lit le crieur, je ramasse de la boue, je la lance en criant » (A, p. 289). En outre, c'est sur un « crieur » qu'elle lance de la boue. Or, le terme désigne alors une « personne qui annonce publiquement quelque chose »⁸⁸ : il s'agit du crieur engagé par Créon pour faire connaître à tou·te·s les Thébain·e·s le nouvel édit qu'il a promulgué au sujet de la mort de Polynice. Cette opposition presque ironique d'un « crieur » ancré profondément dans le *logos* du pouvoir de Créon au cri de résistance d'Antigone révèle en réalité les deux abords d'une même langue, d'un même outil utilisé de deux manières totalement différentes. En opposant le cri comme violence d'accomplissement de l'ordre de l'autorité et les mots criés d'Antigone, qui nient cette autorité – « personne de vivant n'est le roi des morts » (A, p. 289), le polyptote représente

⁸⁸ Entrée « Crieur, -euse » du dictionnaire CNRTL, en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/crieur> (page consultée le 11.08.18).

en abyme l'opposition générale entre Antigone et Créon, une femme et les hommes, la loi « inscrite dans le corps des femmes » (A, p. 315) et celles de la cité ; il rappelle également la distance ressentie par Henry Bauchau entre la langue normée et celle de la psychanalyse et de l'écriture. L'opposition est d'autant plus mise en évidence que ce polyptote est rare : Créon, quand il hausse la voix, ne crie pas, mais « rugi[t] » ou « hurl[e] » (A, p. 319). Cette occurrence du cri, bien que diminuée formellement, prend donc sa force dans l'opposition qu'elle dégage.

1.3.2. Avertissement

Un autre barrage au « signifiant zéro »⁸⁹ du cri est l'intention qu'Antigone peut placer derrière celui-ci. Lorsqu'elle assiste de loin à un combat opposant les soldats de Polynice à Hémon, c'est dans le but d'avertir ce dernier qu'elle pousse deux cris successifs :

Hémon s'élance vers lui pour le secourir, il ne voit pas le second cavalier qui déjà tend son arc. Je crie, Hémon m'entend et tente d'arrêter l'homme en lui lançant son javelot. Il ne l'atteint pas. La flèche va partir, ne va pas manquer cette vaste cible debout. Je crie encore et Hémon plonge sur le sol et la flèche passe au-dessus de lui. (A, p. 214)

De même lors du combat entre les deux étalons Nuit – alors encore appelé Niké, offert à Polynice par Étéocle – et Jour – offert par Étéocle à Polynice –, combat qui annonce celui des deux frères ; Antigone se précipite pour les arrêter, comme le lui rappellera Polynice « Quel beau cri, comme quand tu t'es jetée entre les deux étalons » (A, p. 159).

Je ne vois plus que leurs têtes, leurs yeux affolés, leurs lèvres retroussées sur leurs dents. Ce ne sont plus des chevaux, je vois les têtes de deux superbes monstres, je vois mes frères prêts à s'entre-tuer. Je ne puis le supporter, je cours vers eux, pour les forcer à se séparer. Je ne suis pas assez forte, je suis foudroyée par leurs regards furieux, par leur écume, par leurs dents. Je reçois d'énormes coups de tête, je suis mordue, je crie, je tombe, je vais être piétinée par eux. (A, p. 155)

Notons que nous ne pouvons déterminer si le « je crie » de la fin de l'extrait est un deuxième cri, de douleur cette fois, ou le cri en lui-même qu'elle pousse pour arrêter les étalons : cette ambiguïté est annonciatrice de l'ambivalence des cris futurs d'Antigone, entre la vie et la mort, entre optimisme et désespoir.

⁸⁹ Terme de CORNUZ Odile, *op. cit.*, p. 158.

Le cri n'est dans ces deux passages pas articulé en mots, mais sert à passer un message qui aurait pu l'être, plutôt que de tenter d'exprimer un indicible. C'est ce qui le rattache encore au *logos*, et le distingue d'un troisième passage où un avertissement a lieu, mais totalement différemment. Alors qu'au tribunal Créon provoque Ismène et que cette dernière va se trahir, Antigone pousse « un cri d'avertissement et de douleur qui brise la parole sur les lèvres d'Ismène » (A, p. 318) : c'est lui aussi un cri « utile » (A, p. 318), puisqu'il « fait pleurer Ismène » quand « il faut qu'elle pleure, qu'elle sanglote pour être contrainte au silence et échapper à la mort qui la menace » (A, p. 318). Il est cependant bien précisé que c'est le corps d'Antigone, « bien avant [elle] », qui « sait ce qu'il faut faire » ; il s'agit donc d'une intentionnalité inconsciente. En outre, le cri exprime un « non » et s'étend à l'intentionnalité de « toutes les femmes » : il va donc bien au-delà du *logos* des lois de la cité.

1.3.3. Cris de colère ou d'horreur

Les derniers cris raccordés au *logos* ne sont pas articulés en mots ni n'apparaissent comme voulus par Antigone ; mais comme pour ceux qui exprimaient un avertissement, leur signifiant et leur cause sont exprimées.

Sans rien faire, Créon est sorti vainqueur du conflit. Il est le maître. Là, un cri de tout mon être : Pas le mien ! (A, p. 269)

Dans ce passage, les mots « Pas le mien ! » ne sont pas prononcés par Antigone – cela est perceptible par l'absence de guillemets –, mais bien exprimés dans la narration. Quelques pages plus loin, lorsqu'Antigone prend connaissance de l'édit proféré par Créon, les sentiments d'indignation et de colère expliquent clairement et explicitement le cri qu'elle pousse :

Quand il annonce que le corps de Polynice doit pourrir sans sépulture, je ne puis plus contenir mon cri. L'indignation, la colère s'échappent de mon corps et vont frapper de front le mufle de la ville avec l'énorme fardeau de douleur, de bêtise et d'iniquité qu'elle fait peser sur moi et sur toutes les femmes. (A, p. 289)

De même, le cri d'Antigone face au sacrilège du cadavre de son frère s'explique par le sentiment d'horreur qu'elle ressent et qui la dépasse – avec en outre l'intention définie de chasser le vautour.

[Le charognard] se pose sur [le corps de Polynice], son affreux cou se détend et du bec il s'efforce d'arracher quelque chose au corps.

Aucune pensée, tant je suis saisie d'horreur par ce que, sans doute, j'attendais. Un très long cri s'échappe de moi et vient trouer ce moment silencieux de l'aube. Le vautour reste posé sur le corps mais, inquiet, arrête de le travailler de son bec. [...]

Les soldats ont entendu mon cri, ils me voient, ils vont me prendre mais d'abord j'aurai chassé le vautour. (*A*, pp. 299-300)

Ces cris de colère et d'horreur annoncent les « non » de révolte et le « cri de mendiante » d'Antigone, qui est nourri de cette colère : « Il y a une colère, une étrange et brusque fureur qui grandit en traversant mon corps et va produire un cri » (*A*, p. 195). L'objectif auquel ils répondent est encore aisément repérable, ce qui nous pousse à établir une différence avec les cris plus caractéristiques d'Antigone. Toutefois, il faut noter qu'il ne s'agit pas d'une frontière claire et explicite : les avertissements d'Antigone sont déjà nourris d'une humeur précurseuse de la colère et de l'horreur étudiées dans cette catégorie, elles-mêmes annonciatrices du puissant « non ».

1.3.4. « Non »

Enfin, le « non » d'Antigone, qui a traversé les âges et les réécritures, ainsi que son « cri de mendiante », sont les deux cris les plus caractéristiques de l'Antigone bauchalienne et constitue chez l'écrivain belge l'apogée de son expression.

Le premier « non » articulé de l'héroïne de Bauchau n'est pas, comme dans la tradition littéraire depuis Sophocle, opposé à Créon, mais à ses frères. Lorsqu'Antigone amène à Étéocle les deux sculptures de Jocaste qu'il lui avait commandées, elle crie contre la présomption de celui-ci d'être le roi, puis crie à nouveau, cette fois « contre » Polynice pour équilibrer la situation entre les deux frères :

« [...]

— Il le faut, Thèbes c'est moi. »

Je ne puis supporter cette folle présomption. Je crie : « Non, ce n'est pas vrai ! » de toutes mes forces.

Nous sommes face à face, comme des ennemis. [...] Rien ne pourra combler notre désaccord, l'échec est là, irrémédiable. [...]

il faut, il faut absolument que je crie encore : « Polynice non plus ne peut pas dire : Thèbes c'est moi. Assez, assez de votre orgueil ! » (*A*, pp. 130-131)

Comme lors du combat des étalons, la fierté et la compétitivité des frères sont mises en évidence, et les cris d'Antigone lui apparaissent comme nécessaires, inévitables : « je ne

puis supporter » et « il faut, il faut absolument ». Antigone pousse le même cri lors de ses tentatives d'enrayer le destin – comme dans l'extrait ci-dessus ou celui du combat équestre – et lorsque, au contraire, d'autres ne comprennent pas ce destin de leur famille. C'est le cas notamment lors de cette discussion qu'Antigone tient avec Polynice :

« — [...] Si nous délirons ainsi, Antigone, c'est un peu ta faute, si tu ne nous avais pas abandonnés comme tu l'as fait, tu aurais pu nous maintenir dans la réalité. [...] — [Œdipe] est parti et je l'ai suivi parce que je ne pouvais pas faire autrement. — Et si c'était Ismène qui était partie ? — Ismène ! Elle l'aurait ramené. — Cela aurait mieux valu pour lui. — Non ! » Je crie : Non ! de toutes mes forces et avec une absolue certitude. Ma violence fait rire Polynice.
« Quel beau cri, comme quand tu t'es jetée entre les deux étalons. Il veut dire qu'Œdipe devait coûte que coûte devenir le voyant qu'il était [...] » (A, pp. 158-159)

Le cri d'Antigone manifeste donc un dernier recours pour exister. C'est un cri à corps perdu quand la force des mots ne peut traduire ce qu'elle éprouve. Elle crie avec nécessité, « de toutes [ses] forces et avec une absolue certitude » (A, p. 159), même si « l'échec est là, irrémédiable » (A, p. 131).

Elle crie encore une fois à la mort de ses frères, toujours un « non » mais qui n'est cette fois plus articulé – plus de guillemets : « Je ne puis que crier non et me pencher au-dessus du parapet car je crois que je vais vomir » (A, p. 267).

Enfin, elle pousse « le non de toutes les femmes » (A, p. 318) au tribunal pour sauver Ismène et son enfant à venir :

C'est le non de toutes les femmes que je prononce, que je hurle, que je vomis avec celui d'Ismène et le mien. Ce non vient de bien plus loin que moi, c'est la plainte, ou l'appel qui vient des ténèbres et des plus audacieuses lumières de l'histoire des femmes. Ce non frappe de face le beau visage et le mufle d'orgueil de Créon. Il ébranle la salle, il déchire les habits de pierre des grands juges et disloque le troupeau des sages.

Les mots, les « non » explicites, n'avaient rien sauvé, c'est donc un non qui « vient de bien plus loin » qu'elle pousse, grâce à l'appui de « toutes les femmes » qui s'expriment à travers elle.

1.3.5. Cri de mendiant

L'appui sur une autre femme pour parvenir à sortir un cri se retrouve également dans le deuxième chapitre d'*Antigone* : c'est en s'appuyant sur le personnage d'Io,

comme référence, pour se voir en elle, s'identifier ou se comparer, pour appeler et pallier ce que Io a qu'Antigone n'a pas, que cette dernière crie :

Je voudrais avoir la voix d'Io pour lancer le chant, le son du blanc ultime dont l'esprit fracturé de Clio a besoin. Que je voudrais avoir comme elle un corps libre d'aimer pour que Clio puisse se redécouvrir en moi. Tout me fait défaut à la fois et dans mon désespoir je me lève et pousse le pauvre cri de la mendiante. (A, p. 28)

Il s'agit de la première occurrence de ce qu'Antigone appelle son « cri de mendiante ». Elle précise par la suite qu'« on ne mendie pas seulement pour survivre, on mendie pour n'être plus seul » (A, p. 194), mais l'élément évident est qu'on mendie pour ce qu'on n'a pas : de la nourriture dans *Œdipe sur la route* et de l'argent à certains moments d'*Antigone*, mais aussi et surtout de la compagnie⁹⁰, de l'amour, une voix et un corps libres. C'est ici le désespoir de ce manque qui permet le cri, qui sort de sa condition, de sa solitude, et devient positif :

Il sort de sa caverne de déréliction, hésite, devient immense. Il s'élance dans la joie souveraine, celle que j'ignore et que pourtant je reconnais. Il passe au-dessus de nos têtes avec un grand bruit d'ailes et disparaît dans un vol d'oiseaux de mer. J'ai crié comme une femme, je suis heureuse [...] (A, p. 28)

La voix, dont le paroxysme est le cri, situe Antigone comme vivante, la sort de sa léthargie, la pousse à se relever et à se mettre en mouvement. Antigone décrit son cri comme celui « d'une femme en amour ou d'une ville forcée » (A, p. 196). Il se situe entre désespoir et espérance, ce qui se manifeste stylistiquement par des antithèses :

Le cri d'un enfant malingre, enfermé, abandonné dans une *cave* et qui entrevoit, à travers les millénaires *ténébreux*, l'espérance, l'existence de la *clarté*. C'est le cri vers la *lumière* de ceux qui sont nés pour elle et qui en ont été infiniment exilés. (A, p. 195)⁹¹

Antigone pousse ce cri quand les autres moyens d'expression ont montré leurs limites : « Ce n'est plus l'ancien cri que je dois pousser ici, il est trop faible pour la ville inexorable où plus personne n'écoute » (A, p. 195). De « cri vers la lumière », il évolue pour devenir un monstre, une « chose » à la « tête hideuse et molle » (A, p. 196), dans une description très pessimiste du monde et de ce qu'il reste à en dire :

Le cri veut s'élever encore, je tente de le contenir dans mon ventre qui se crispe, de le barricader dans ma gorge qui s'étrangle, malgré tout il jaillit : Non ! Non, il n'y a pas

⁹⁰ Cf. « J'ai [...] vécu avec elle qu'Antigone, dans le malheur de ses échecs répétés, a besoin de recevoir l'aide et l'attention des autres, et pour cela, de mendier » (JA, p. 361).

⁹¹ Nous soulignons.

assez de malheurs, de hontes, de crimes, pas assez d'absurdes désastres, de vies détruites, d'espérances piétinées. Pas assez de sang, d'enfants tués, de destructions et de folies sur la terre. Il faut que la chose grandisse encore, montre enfin au grand jour sa tête hideuse et molle et dévoile sa puanteur. Il ne suffit pas que la chose soit vue, il faut qu'elle soit parlée, plus haut, beaucoup plus haut. Qu'elle soit criée, que son terrible langage soit entendu, qu'il déborde ici et maintenant [...] (A, p. 196)

Antigone commentera ensuite ce cri en disant qu'elle criait « contre la vie ou pour elle » (A, p. 198). Ce rapport à la vie et à la mort s'inscrit encore une fois dans le corps, dans une matérialité profonde et à la fois dans un au-delà, hors de soi, de cette façon particulière qu'Antigone décrit : « Je suis hors de moi. Quelque chose dit même : Enfin, hors de moi ! » (A, p. 288). Avant de le pousser, elle contient d'abord son cri dans « [s]on ventre qui se crispe », c'est-à-dire dans ses entrailles, au plus profond de son soi corporel, et « [s]a gorge s'étrangle », organe ultime de la voix et de l'expression orale. Le cri vient du plus profond d'Antigone, des « profondeurs terrifiantes de son être »⁹², et pourtant, au moment où elle crie, Antigone est comme absente, dépassée par « la chose », par un désir qu'elle ne peut maîtriser, elle est, « tout entière, le cri » (A, p. 319).

Rose Duroux et Stéphanie Urdician observent un double mouvement lorsqu'Antigone pousse son cri. D'une part, celui-ci est « sauvage, primitif, émanant de la zone archaïque de l'être, non encore structurée par l'altérité et la communication linguistique »⁹³. D'autre part, le cri d'Antigone est adressé et compris, il « exorcise son angoisse et restaure sa relation à l'autre »⁹⁴ : Antigone exprime qu'elle se sent « perdue, plus perdue que jamais dans l'obscurité de [s]on existence », mais sent qu'elle n'est « plus seule » (A, p. 196). Dans le même temps, elle déploie sa folie originelle et se raccroche à l'Autre. Cela est permis par ce qu'Odile Cornuz appelle le « signifiant zéro » du cri d'Antigone, qui « porte un signifié infini »⁹⁵.

Alain Milon⁹⁶ pose la question suivante : « Le cri hurle-t-il contre la langue par faiblesse n'acceptant pas d'être sous-attribut du mot, ou par résistance pour annoncer l'incertitude du réel et la chimère du mot ? ». Il semble que le cri d'Antigone se situe également dans ces deux réponses possibles. Antigone hurle contre le *logos* qui refuse sa

⁹² DUROUX Rose et URDICIAN Stéphanie (ét. réunies et prés. par), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 113.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ CORNUZ Odile, *op. cit.*, p. 158.

⁹⁶ MILON Alain, *op. cit.*, p. 10.

part au corps – *a fortiori* au corps des femmes –, dans l'intuition qu'il a des lois et dans sa force d'expression. Le cri d'Antigone s'inscrit aussi dans l'incertitude du réel. Henry Bauchau écrit que le cri est « ce que produit l'inconscient, à travers le corps, quand il n'est pas entendu »⁹⁷. Alors que la parole d'Antigone est invariablement interdite et tue par les hommes et les lois de la cité régies par le *logos*, il n'y a donc que « contre la vie ou pour elle » (*A*, p. 198) qu'Antigone peut encore crier.

2. Le regard

2.1. Omniprésence du regard

La citation d'introduction du personnage d'Antigone dans *Œdipe sur la Route*, convoquée plus haut pour la place qu'y occupe le silence, comporte également une occurrence de communication « visuelle » : Antigone « interroge le garde du regard » (*ŒSR*, p. 12). Les yeux et la vue apparaissent dans l'incipit de chaque roman du cycle thébain. Le personnage éponyme de chacun des trois récits *Œdipe sur la route*, *Antigone* et *Diotime et les lions* est introduit par le biais de ses yeux. L'image des yeux blessés d'Œdipe ouvre *Œdipe sur la route* : « Les blessures des yeux d'Œdipe, qui ont saigné si longtemps, se cicatrisent. On ne voit plus couler sur ses joues ces larmes noires » (*ŒSR*, p. 11)⁹⁸ – notons qu'on peut également y voir déjà le regard d'Antigone, compris dans le « on ne voit plus »⁹⁹. Le « mes yeux » démarre la narration en « je » d'*Antigone* : « Depuis la mort d'Œdipe, mes yeux et ma pensée sont orientés vers la mer » (*A*, p. 9)¹⁰⁰. Il en va du même processus pour le récit *Diotime et les lions*, qui clôt le cycle thébain : « Dans mon plus lointain souvenir, je vois toujours mon grand-père Cambyse arriver chez nous au galop » (*DL*, p. 9).

À partir de ces occurrences, le regard est omniprésent : les mots « yeux », « voir », « regard », « regarder » mais aussi « montrer », « examiner », « dévoiler », « sembler »,

⁹⁷ BAUCHAU Henry, lettre inédite de Henry Bauchau du 22 juin 2000, adressée à Régis Lefort ; cité par LEFORT Régis, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 266.

⁹⁸ Nous soulignons.

⁹⁹ Nous soulignons.

¹⁰⁰ Nous soulignons.

« visiblement », « image », « simulacre », « aveuglement », « éblouir » se retrouvent quasiment à chaque page d'*Antigone*.

Dans le processus d'écriture, c'est également par le mode de la vision et de l'image qu'apparaissent à Henry Bauchau la plupart des scènes qu'il rédige, et que se construit le personnage d'Œdipe : « Je ne connais Œdipe que par ses actes et c'est à travers le regard et les pensées d'Antigone que je le vois » (*JJ*, p. 61), écrit-il dans *Jour après jour*, son journal pendant la période de rédaction d'*Œdipe sur la route*. Ce sont les visions de l'écrivain – parfois ses rêves – qui dictent sa plume et le développement de son récit : « j'ai eu plusieurs fois la vision d'Œdipe » (*JJ*, p. 42), « Pourquoi [...] ? Je n'ai pas de réponse à cela. C'est une chose vue » (*JJ*, p. 43), « Visions très fortes ces jours-ci de la jeunesse de Diotime » (*JJ*, p. 70)... Même pour raconter l'histoire de son roman en cours à son ancien psychanalyste, Conrad Stein, c'est le verbe « voir » qui s'impose : « À sa demande, je lui raconte ce que je vois de l'histoire d'*Œdipe sur la route* » (*JJ*, p. 97).

L'importance de l'organe de la vue n'est en outre pas neuve dans le traitement du mythe d'Œdipe, puisque l'aveuglement du roi est une étape fondamentale dans son aventure. Toutefois, le regard acquiert dans l'écriture que propose Henry Bauchau des mythes d'Œdipe et d'Antigone de nouveaux éléments de signification : le regard comme mode de communication non langagière et le regard qui donne l'existence.

2.2. Œdipe, le regard extérieur et intérieur

Œdipe s'aveugle lorsqu'il apprend le parricide et l'inceste dont il s'est rendu coupable, avant de s'exiler hors de Thèbes. C'est dans la version d'Henry Bauchau également le moment d'un abandon de la parole : « depuis le drame il ne parle plus » (*ŒSR*, p. 12). Le·la lecteur·rice pourrait donc croire à une accentuation de la volonté d'Œdipe de ne plus voir ses crimes, par un abandon général de la communication. Toutefois, l'aveuglement d'Œdipe permet en réalité un accroissement aigu de ses autres sens, que ce soit dans la réception ou la communication des informations, comme en démontrent sa perception de l'art de Clios et son rôle dans son développement de cet art :

Quand Clios a terminé son premier vase peint, il l'a apporté tout joyeux à Œdipe. Il lui a fait suivre du doigt les dessins et lui a décrit les couleurs. Œdipe a dit : « C'est beau. » J'ai été très heureuse, Clios aussi. Mais comme Œdipe n'ajoutait rien, Clios a changé de visage, il a crié : « Est-ce que cela suffit ? » Œdipe n'a rien répondu et Clios a vécu

plusieurs jours dans le chagrin et sans doute le désespoir puis, peu à peu, comme s'il sortait d'une grave maladie, il s'est remis à peindre et à montrer ses vases à Œdipe. Il en a encore brisé beaucoup, mais s'il voyait Œdipe sourire et promener longtemps ses mains sur le vase, il était heureux et le gardait. « C'est ainsi, a-t-il dit un jour, qu'Œdipe, sans jamais voir ce que je peignais, a fait de moi un peintre. » (A, p. 12)

Au-delà de la première raison pour Œdipe de se crever les yeux dans la pièce de Sophocle – ne plus voir les maux dont il avait souffert ni les malheurs qu'il avait causés –, plusieurs analyses peuvent être et ont été faites de cet acte. Henry Bauchau pour sa part ne commente pas cet élément du mythe, si ce n'est dans un passage très bref de *Jour après jour* : selon lui, « c'est à [sa lumière] que, sans le savoir, [Œdipe] renonce en se crevant les yeux » (JJ, p. 159). Il ajoute que « l'exigence de cette lumière brisée ne s'adoucit pas tout de suite, il faut d'abord que croisse lentement la lumière intérieure » (JJ, pp. 159-160). Le renoncement à la vue aurait alors pour corollaire pour Œdipe l'épanouissement d'une « lumière intérieure ».

Le fait que cet événement soit accompagné d'un abandon du *logos* et du pouvoir – abandon concrétisé par l'exil – nous pousse à lier la version de Bauchau à une lecture du mythe œdipien proposée par Neyde Theml¹⁰¹. Celle-ci voit dans l'énigme qu'avait plus tôt dû résoudre Œdipe une énigme du féminin, en réalité incarnée en Jocaste, « Reine, Mère, et Femme »¹⁰². L'acte d'Œdipe de se crever les yeux après le suicide de Jocaste répondrait alors au besoin de « pouvoir voir ce qu'il n'a jamais vu », afin de « comprendre l'énigme du langage féminin »¹⁰³. Or, ledit « langage du féminin échappe au code des mots », et « s'articule avec les signes corporels » : « pour les lire, il faut connaître l'autre code, celui dont la clef est le plaisir, la douleur, l'émotion et l'intuition »¹⁰⁴. Cette lecture est opérante pour *Œdipe sur la route* en ce que l'exil d'Œdipe et son abandon du *logos* et de la vue s'accompagnent tous trois de l'embrassement par le protagoniste de tous les sens de son corps. Son appréhension de la falaise avant d'y sculpter la vague au centre d'*Œdipe sur la route* est par exemple représentative de cet effort corporel qui est désormais le sien de *comprendre* ce qui l'entoure :

Il tâte la pierre de ses mains, il se hisse dangereusement sur la paroi. Il se colle aux aspérités du rocher, il l'ausculte, l'étreint avec les mouvements lourds, ralentis d'un

¹⁰¹ THEML Neyde, « Œdipe : conflit et langage », dans *Recherches brésiliennes. Archéologie, histoire ancienne et anthropologie*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1994, pp. 163-168.

¹⁰² *Ibid.*, p. 165.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 166.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 165.

nageur à demi submergé. [...] Œdipe cherche avec son corps, dans la confusion native de la falaise, la forme de la barque qui doit y être, ainsi que la place des rameurs. Soudain il trouve, il est la barque, il la dessine avec son corps dans la pierre. (*ŒSR*, pp. 133-134)

De même, c'est cet exil qui lui permet de révéler sa voix d'aède, autre élément éminemment corporel.

L'approche du regard par le personnage d'Œdipe permet donc, par la particularité du lien que sens et personnage entretiennent, de révéler la duplicité du regard extérieur/intérieur, et dès lors la profondeur de signification que peut porter ce regard.

2.3. Le regard comme mode de communication

En tant que mode de communication, le regard prend donc le relais sur les mots, souvent en soutenant le silence des personnages. C'est le cas principalement d'Antigone, qui « interroge du regard » (*ŒSR*, p. 12), « défie du regard » (*ŒSR*, p. 15), mais aussi comprend les messages que fait passer le regard des autres : les yeux d'Ismène « brillent de colère » à son égard (*A*, p. 101), le regard de Polynice lui « dit » qu'il a besoin d'aide (*A*, p. 259), elle perçoit de la « bonté » dans le regard d'un officier qui la reconnaît (*A*, p. 188), et la tristesse (« ses yeux rouges ») et « un espoir nouveau » dans les yeux d'Hémon (*A*, p. 272)... en conclusion, les échanges « parlants » de regard ont lieu par ou pour Antigone – ou d'autres personnages féminins, dans une moindre mesure¹⁰⁵ –, ou du moins sont perçus par elle, qui leur donne alors un sens.

La relation entre Hémon et Antigone en particulier se joue à plusieurs reprises dans un échange de regard. La scène au cours de laquelle Antigone – et le·la lecteur·rice dans le même temps – réalise qu'elle aime Hémon, notamment, est entièrement écrite sur le mode de la vue :

Je me précipite vers l'escalier, je veux *voir* Hémon, le toucher, tout de suite [...]
Je suis émue de *voir* Hémon de près [...]. Il ne m'a pas encore *vue*, je m'approche sans bruit, j'embrasse son épaule couverte de boue et qui sent la sueur. Il se retourne vivement, il me *regarde*, il *regarde* sa pauvre Antigone [...]. Son visage s'éclaire, je réponds à son sourire, je lui laisse *voir* toute l'angoisse que je viens d'éprouver et ma joie de le retrouver [...].
D'un *regard* il comprend que je l'aime tel qu'il est [...] (*A*, p. 215)¹⁰⁶

¹⁰⁵ Ismène, comme précité, mais également d'autres personnages féminins : par exemple Ilyssa, qui « regarde [Œdipe] avec pitié, avec respect » (*ŒSR*, pp. 17-18).

¹⁰⁶ Nous soulignons.

Le regard de Diotime quant à lui est entièrement amour, et a la capacité de calmer Antigone :

[Antigone] est épuisée. [...] Elle supplie : « Regarde-moi. » Elles se regardent, il n'y a pas de secret dans les yeux de Diotime, seulement un amour pacifié qui n'ignore ni le malheur ni le bonheur et qui regarde le présent. (AF, p. 126)

2.4. Regard et existence

Le regard de personnes importantes de son entourage donne une existence à Antigone. Dans *Œdipe sur la route*, la manière qu'a son père de la regarder, ainsi que la vision qu'il a d'elle et matérialise dans la pierre la réconcilie avec elle-même et lui offrent l'espoir de « devenir un jour Antigone » :

Dans ce profil né d'une vision d'Œdipe, ce qui la frappe, ce qui l'émeut surtout c'est la limpidité. C'est donc ainsi, alors qu'elle se sent souvent si troublée, si incertaine, que son esprit et ses mains l'ont aimée. Elle entoure de ses bras le sourire invisible et présent qu'il lui a donné dans la pierre, elle se réconcilie un peu avec elle-même, elle sent qu'elle pourra peut-être, comme le lui a dit Diotime, devenir un jour Antigone. (CESR, pp. 143-144)

Le regard de l'être aimé¹⁰⁷ également joue un rôle, notamment celui qu'Hémon pose sur Antigone :

mon corps, dans ses yeux, est celui d'un pur-sang. Ce n'est pas ainsi que je me vois mais son regard me sort un instant de l'univers de puanteurs, de blessures et de maladies qui est devenu le mien (A, p. 221)

Cette sensation nouvelle d'Antigone nous permet de souligner les pouvoirs du regard, et les retombées que peuvent avoir la présence ou l'absence de regard sur un personnage.

¹⁰⁷ Si le regard de Clios n'a pas la même influence sur Antigone que celui d'Hémon, il a cependant une importance dans la forme particulière d'amour qu'ils vivent dans *Œdipe sur la route*, étant le vecteur de leur attraction. Lorsque leurs chemins se séparent au début d'*Antigone*, Clios dit en effet à Antigone : « nous n'avons pas pu vivre l'amour démesuré. Cet amour que tu ne connaissais encore que par mes coups, mon désir de meurtre et mon regard auquel tu ne pouvais refuser le tien » (A, p. 34 ; nous soulignons).

2.4.1. Le regard maternel

L'importance du regard dans la reconnaissance et la quête d'identité apparaît clairement dans le rapport – ressenti dans le récit de leur enfance narré par Ismène à Antigone – qu'entretiennent Polynice et Étéocle entre eux et vis-à-vis de leur mère, Jocaste.

Henry Bauchau, dans son écriture de la guerre entre les deux frères, porte en effet une grande attention à l'origine de leurs différences et désaccords, située dans l'enfance. Jocaste aurait accordé plus d'attention à Polynice qu'à Étéocle, et ce dès même sa grossesse. En effet, dans le récit bauchalien, elle ignore alors attendre des jumeaux, et ne parle qu'à Polynice : « peut-être que c'est mon bonheur qui parle à l'enfant. Son nom est Polynice, toi maintenant parle-lui ! » (*A*, p. 106), adresse-t-elle à Œdipe. À leur naissance, elle n'allait que Polynice, puis lui donne sa préférence par plein de petites attentions dont elle prive son frère (*A*, pp. 109-110). Grandissant ainsi en concurrence pour l'amour de leur mère, les jumeaux placent celle-ci sur un piédestal : « Étéocle qui sait qu'il est fasciné, presque aveuglé, et Polynice qui l'est aussi mais qui, enfermé dans sa gloire, l'ignore » (*A*, p. 126).

Bien plus tard, dans le présent du récit d'*Antigone*, alors que la guerre se prépare et qu'Étéocle dirige Thèbes, le frère mal-aimé demande à Antigone de lui sculpter deux bas-reliefs de Jocaste : un pour lui et un pour Polynice, afin de représenter la Jocaste de chacun d'entre eux (*A*, pp. 91-93). Cette demande touche au regard, et aux pouvoirs de celui-ci. D'abord, le fait de demander des sculptures représentant Jocaste fait appel au sens de la vue. Il veut « faire voir » la différence entre la Jocaste perçue par les deux frères. Le regard d'Antigone a en outre toujours été important pour Polynice et Étéocle. Ismène raconte que, enfants, ils se battent souvent, toujours à l'initiative de Polynice, mais que celui-ci « n'entam[e] jamais le combat s'il n'y [a] pas de spectateurs pour assister à sa victoire » (*A*, p. 111), et que son public préféré consiste en ses deux sœurs : le regard intervient donc, par la nécessité des témoins – et même explicitement des « spectateurs » (*A*, p. 111), « ceux qui regardent »¹⁰⁸. Antigone, qui défend déjà Étéocle

¹⁰⁸ Entrée « Spectateur, -trice » du dictionnaire du CNRTL, en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/spectateur> (page consultée le 11.08.18).

danse ses défaites durant leur enfance, doit réparer les torts du passé en acceptant de les *voir*, et de les donner à voir en retour dans ses sculptures.

Le procédé artistique de la sculpture fait appel à plusieurs réalités sensorielles et significations ; cet acte précis de sculpture de Jocaste par Antigone recourt principalement au regard. Antigone « regard[e] fixement le bois », le regarde même « sans fin » (A, p. 103), et demande à Ismène de lui parler de leur famille pour garder, elle, « les yeux clairs » (A, p. 101). Et par son regard, par ses « yeux ouverts sur ce qu'[elle] appell[e] la lumière divine » (A, p. 103), c'est Jocaste « comme elle était [...] dans leurs regards » (A, p. 126) qu'elle fait apparaître.

2.4.2. Le regard comme marqueur d'identité

Le regard posé sur quelqu'un est donc chez Henry Bauchau un marqueur important de son identité. Inversement, le regard des personnages au sens d'« expression des yeux »¹⁰⁹ l'est aussi en lui-même, en ce qu'il renvoie aux autres. Un exemple éloquent est celui de l'épisode au cours duquel Ismène, dans une sorte de jeu, imite Jocaste morte dix ans plus tôt : seul son regard la différencie de sa mère – « Ismène n'a pas dans le [sien] les mêmes pouvoirs que Jocaste » (A, p. 62) –, et ce n'est que lorsqu'Antigone lui ordonne d'ouvrir les yeux que « l'illusion disparaît » (A, p. 62). La difficulté récurrente qu'Antigone éprouve à sculpter les regards découle sans doute de cette importance que ceux-ci tiennent dans l'identité du sujet : dans *L'Arbre fou*, pendant longtemps, « elle ne peut se décider à sculpter [les] yeux » de Jocaste et d'Œdipe (AF, p. 125) ; dans *Œdipe sur la route*, alors qu'elle a presque fini de sculpter la barque et ses rameur·euse·s, elle dit à Clios : « Il y a encore le regard, je ne le vois pas ! » (CESR, p. 171). Dans ce dernier exemple, elle sculpte le visage d'Œdipe qui, aveugle, n'a supposément plus de « regard » puisqu'il ne voit plus. Toutefois, Antigone comprend que le bandeau noué sur les yeux de son père peut être montré et « peut faire voir » (CESR, p. 172). Le regard d'Œdipe est « intérieur dans son absence et dans sa plénitude » (CESR, p. 172). Le sens du regard va donc au-delà de ce qu'on attend de lui, tout comme l'expression dépasse le simple *logos* de l'énoncé et ne prend sens qu'avec l'énonciation.

¹⁰⁹ Entrée « Regard » du dictionnaire du CNRTL, en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/regard> (page consultée le 12.08.18).

Le regard d'Antigone, enfin, est qualifié de « regard debout » (A, p. 108). Cette qualification d'une part le corporalise plus encore, et d'autre part fait référence à la posture d'Antigone face à Créon et aux lois qu'elle veut contrer : le regard de la jeune femme traduit une partie importante de son identité.

2.4.3. Loin des yeux

Un dernier élément entre regard et existence peut être établi. Dans *Œdipe sur la route* et *Antigone* se filent de nombreuses métaphores et jeux de signification sur l'opposition entre obscurité et lumière. L'une d'elles consiste à présenter l'espérance sous forme d'une « petite lumière » (A, p. 108). Dans le même esprit, l'obscurité permet de reléguer « loin des yeux » – et donc loin des préoccupations – les personnes qui dérangent. Ainsi, après le cri d'Antigone au tribunal, Créon « n'ose pas [la] regarder » (A, p. 319), et ce n'est pas à n'importe quelle mort qu'elle est condamnée, mais à être enfermée dans une grotte, loin des regards. Son dernier contact avec les vivants est d'ailleurs un « sourire de toutes [ses] forces, seulement des yeux » (A, p. 337).

2.5. Regard corporel

Le regard est immédiatement et sans condition corporel, en ce qu'il dépend d'un organe du corps, les yeux. Il va au-delà de ce qui pourrait être dit par les mots, et peut établir un lien entre extérieur et intérieur – comme en démontre le regard d'Œdipe notamment. Cet aspect corporel est appuyé par certains qualificatifs, comme la caractérisation du « regard debout » (A, p. 108) d'Antigone, mais également par deux éléments ponctuels du récit : la réception du don de l'arc et le travail de celui-ci, et l'aveuglement par les larmes.

Lorsque Timour est fait prisonnier à Thèbes, blessé, endormi et dans une forme de transe, il confère le don de l'arc à Antigone. Cette transmission d'un pouvoir bien concret, matériel, a un lien profond avec le regard, et en particulier avec le regard intérieur de Timour, que l'on pourrait comparer à celui d'Œdipe :

[Timour] ne nous regarde pas, ses yeux sont fermés et pourtant, pétrifiés, nous sentons bien qu'il nous voit. [...] Il tend l'arc [...] et c'est moi qu'il atteint de sa flèche qui n'existe

pas. [...] il me confie l'arc [...] il me semble que je ne suis plus la même.
(*A*, p. 222)

Lorsqu'ensuite Timour apprend à Antigone à exploiter ce don et à se servir de l'arc, c'est également au niveau du regard que se joue cet apprentissage :

Soudain son regard se durcit et commande : Debout, tends l'arc ! [...]

Je me lève et l'ordre est à nouveau donné par un regard si obstiné que je ne peux qu'obéir : Ferme les yeux, expire, laisse-le faire ! [...]

Je dois garder les yeux fermés, c'est en moi que je dois découvrir l'objet qui fuit, quand j'ai chassé tout l'air de mes poumons c'est en inspirant qu'il me semble l'entrevoir un instant. Sans voix, sans regard, très présent, l'ordre de Timour jaillit : Tends-le !
(*A*, p. 225)

Cet épisode met en scène un regard explicitement actif, en lien avec des actions corporelles, et insiste donc sur cet aspect.

Un deuxième élément qui souligne la condition corporelle du regard est l'évocation à plusieurs reprises, lorsque le regard ou les yeux sont mentionnés, de larmes, chaque fois liées à l'aveuglement. Ainsi déjà l'incipit d'*Œdipe sur la route* :

Les blessures des yeux d'Œdipe, qui ont saigné si longtemps, se cicatrisent. On ne voit plus couler sur ses joues ces larmes noires qui inspirent de l'effroi comme si elles provenaient de votre propre sang. (*ŒSR*, p. 11)

puis dans *Antigone* :

Inutile de regarder, je ne vois plus et je ne veux pas qu'on me trouve en larmes.
(*A*, p. 99)

Je pleure, je pleure, Étéocle ne répond rien, il me guide car je suis aveuglée par d'absurdes sanglots. [...] J'ouvre péniblement les yeux, à un noir opaque succède un blanc désespéré.
(*A*, p. 131)

Ces larmes sont doublement liées au regard, en ce qu'elles dépendent évidemment de l'organe oculaire, mais provoquent également l'aveuglement, un dérèglement du regard. Or, les larmes sont un liquide corporel et irrémédiablement liées au corps et à son expression : elles viennent de l'intérieur et manifestent les émotions d'un personnage, tout en étant matérielles et produites par le corps.

3. La sculpture

Le regard est donc fondamental dans le cycle thébain, pour plusieurs personnages. Nous le définissons comme objet corporel, pour les raisons précitées ; le rapport au toucher et à la matière, qui se manifeste dans l'œuvre bauchalienne notamment par la pratique artistique de la sculpture, renvoie en partie aux mêmes éléments, et particulièrement à l'importance de la représentation et à l'influence que celle-ci peut avoir d'un point de vue cathartique d'une part et sur l'identité et l'existence d'autre part. La sculpture permet un pas de plus dans la corporalité, en ce qu'elle met en contact direct deux matérialités, avec chacune ses particularités : celle de la matière travaillée – la pierre, le sable, le bois, la terre – et celle du corps de l'artiste – ses mains, parfois avec un outil comme intermédiaire, mais aussi, à de nombreuses reprises, son corps dans son entièreté.

3.1. Matérialité et rapport au corps

3.1.1. Écriture et matérialité

Le lien entre matérialité et sculpture est évident, mais il reste à souligner son caractère particulier et éminemment corporel dans l'utilisation qu'en font Antigone et les personnages qui gravitent autour d'elle. Cela se révèle notamment par le détour par une autre pratique, celle de l'écriture. Un premier indice du fait que ce parallèle est pertinent est que c'est en lien avec l'acte d'écrire qu'est pour la première fois mentionnée la sculpture dans le cycle thébain.

Diotime demande à Antigone ce qu'elle sait faire. [...] Son père a voulu que, comme lui, elle apprenne à modeler la terre et à sculpter. [...] « Dans mon rêve, je t'ai vue avec une lance comme Athéna, et une tablette couverte de caractères.
— J'ai appris l'écriture comme ma mère le voulait. [...] » (*ESR*, pp. 63-64)

Outre que ces deux pratiques apparaissent dans le même dialogue et à quelques lignes d'intervalle, ces deux aptitudes d'Antigone sont mises en relation en ce que l'une, la sculpture, a été souhaitée par son père, et l'autre, l'écriture, par sa mère. Notons que l'on attendrait plutôt, dans la distribution genrée traditionnelle, une attribution de l'écriture, disposition rationnelle et de pouvoir, à Œdipe, ancien roi de Thèbes, et la sculpture à la mère, de par son caractère plus artistique. Ce renversement des attentes est représentatif

de la vision particulière d'Henry Bauchau de la « différence sexuelle » : comme il l'écrit, « il faut comprendre que la différence sexuelle n'est pas absolue. Toute femme porte en elle des côtés et des aspirations masculins et tout homme a une part féminine » (*JA*, p. 384). Les caractéristiques que nous attribuons dans cette étude aux côtés féminins et masculins de la communication et du rapport au corps ne sont donc pas à assigner exclusivement à un genre ou l'autre. Ainsi, le lien entre l'écriture et Jocaste peut s'expliquer notamment par l'aspect « femme érigée » de Jocaste, qui est, comme dit à plusieurs reprises dans l'œuvre, « le véritable roi de Thèbes » (*A*, p. 106) ; tandis qu'Œdipe développe ses pratiques artistiques en dehors de ce jeu de pouvoir et de rationalité.

L'écriture est d'abord présentée comme pur outil de la rationalité et du pouvoir – ici, juridique et économique – : l'écriture intervient pour la première fois par la main d'Antigone, qui écrit sur une tablette les accusations des bergers contre les crimes de Ménès. Il s'agit donc d'une rédaction méthodique et rigoureuse, qui se fait en outre dans un but précis, celui d'empêcher Ménès de nuire davantage. La deuxième occurrence d'écriture apparaît toujours chez Antigone, qui doit cette fois recopier les inventaires de Narsès, l'époux de Diotime. C'est alors l'occasion d'insister sur le fait que ces inventaires « ne peuvent contenir aucune erreur », que « l'écriture doit être précise et que sans cela elle est sans valeur » (*CESR*, p. 64). Le caractère rationnel et presque scientifique de l'écriture est donc à nouveau appuyé.

L'écriture change drastiquement d'utilisation lorsqu'Œdipe intervient dans la pratique de celle-ci. Lui, qui avait voulu qu'Antigone sculpte tandis que Jocaste voulait qu'elle écrive, insère quelque chose de la sculpture dans l'écriture de sa fille. Celle-ci commence à prendre note de réflexions ou de chants, notamment ceux de son père. Il manifeste alors l'envie d'apprendre à écrire, mais sa cécité impose une écriture particulière : « il lui faut une matière qui résiste, des signes qu'il puisse déchiffrer avec ses doigts » (*CESR*, p. 261). Antigone intervient dans cet apprentissage, puisque c'est « grâce à l'écriture simplifiée » de celle-ci qu'« il peut maintenant écrire en taillant des pierres, des schistes, ou sur des plaques d'argile qu'il fait sécher au soleil » (*CESR*, p. 261). Fort de cette nouvelle technique, Œdipe allie sculpture et peinture dans un présent à Diotime :

Œdipe a sculpté [le profil de Diotime], tendre et aigu comme celui d'un oiseau. Au dos, il a écrit quelques vers. Diotime les lit avec surprise. Elle dit : « Antigone, Larissa et moi, nous écrivons depuis longtemps, mais tout ce que nous avons écrit aurait aussi bien pu se dire. Œdipe écrit des choses qu'on ne pourrait pas dire. Peut-être que l'écriture va devenir plus humaine que la parole. » (*ŒSR*, p. 262)

À partir du moment où Œdipe appuie le caractère matériel de l'écriture – déjà présent dans une certaine mesure en ce que ladite écriture se fait en gravant une tablette – et où celle-ci fusionne avec l'art, elle se détache alors des mots, du dicible, et rejoint un au-delà du *logos*.

3.1.2. Résistance de la matière

Le même passage met en lumière l'une des caractéristiques de la sculpture telle que vécue par Œdipe et Antigone : la nécessité d'« une matière qui résiste » (*ŒSR*, p. 261) ne répond pas seulement à un besoin pratique, mais est inhérente à l'acte de sculpter pour les deux protagonistes. Pour chacune des occurrences d'œuvre sculptée, le résultat est indiqué comme déjà *en puissance* – selon la définition aristotélicienne – dans le matériau brut. Ainsi dans *Antigone* :

Dans ce bois brut et qui me fait horreur, Jocaste et Polynice, pleins de vie et de passions, se trouvent déjà. [...] C'est Antigone, le sculpteur qui, chaque jour, à travers son chagrin et ses peurs, n'aura pas d'autre rôle que d'enlever patiemment ce qui les cache encore aux regards. (*A*, p. 99)

mais aussi déjà dans *Œdipe sur la route* :

Œdipe cherche avec son corps, dans la confusion native de la falaise, la forme de la barque qui doit y être, ainsi que la forme des rameurs. [...]

Œdipe rappelle qu'il ne faut pas forcer la pierre. La vague est là, déjà là. Il faut seulement l'aider à apparaître. Ils sentent sous leurs mains sa présence alors que Clio et Antigone ne la voient pas encore de leurs yeux. [...]

Œdipe n'a fait que tracer les contours des rameurs et du pilote. Antigone les regarde longuement avant de se mettre au travail. Elle est troublée, Œdipe cette fois s'est trompé, il n'a pas suivi le mouvement secret de la pierre. (*ŒSR*, pp. 133, 134 et 138).

Les attitudes des deux protagonistes face à la « résistance de la matière » et aux difficultés d'obéir à celle-ci trouvent un sens dans l'analyse de Lauriane Sable. Celle-ci souligne la fusion qui a lieu entre les personnages et l'élément qu'ils travaillent, et la

figuration qui naît du regard de l'autre¹¹⁰. Ainsi¹¹¹, dans *Œdipe sur la route*, Antigone représente Clios en l'un des rameurs de la barque et Œdipe en un second, mais ne peut sculpter son propre visage, parce qu'elle « ignore trop qui elle est et ce que veut la pierre » (*ŒSR*, p. 139). C'est alors Œdipe qui termine la rameuse, et l'image qu'il reflète de sa fille émeut celle-ci¹¹². Antigone montre également à Clios l'image qu'elle a de lui, par la sculpture :

Clios est bouleversé, il admire et aussi s'effraie. C'est donc ainsi qu'Antigone le voit, qu'elle veut le voir. Il dit avec colère : « Elle m'a fait comme elle voudrait que je sois. » Œdipe constate : « Elle t'a fait comme tu es. » (*ŒSR*, p. 139)

De cette création artistique qui « naît du travail et du regard d'un tiers »¹¹³, Lauriane Sable dit qu'elle « n'est donc pas sous-tendue par une dynamique d'extériorité – qui consisterait à inscrire sur une surface quelconque l'image d'un individu tel qu'il se présente aux yeux de l'artiste – mais bien d'émergence : cette dynamique particulière se traduit par un double avènement, de l'inconscient au conscient et de l'invisible au visible »¹¹⁴.

À partir de cette observation, la chercheuse fait un pas supplémentaire, en mettant en parallèle le travail du·de la sculpteur·rice et le travail d'exploration de l'inconscient¹¹⁵ : le premier vient à la fois redoubler et métaphoriser le second. D'abord, la sculpture soutient la recherche d'identité des protagonistes. Ensuite, un parallèle peut être établi entre la résistance qu'offre la matière à celui qui l'affronte et s'efforce de dégager ce qu'elle dissimule d'une part, et d'autre part la résistance à laquelle l'individu – Lauriane Sable parle plus spécifiquement de l'écrivain – se trouve confronté face à son inconscient. La chercheuse soutient cette hypothèse par le fait qu'Henry Bauchau transpose à Antigone un rêve qu'il a lui-même fait et raconte dans son journal, à propos d'hommes « fondus dans la matière » (*ŒSR*, p. 166), d'un « petit peuple de la pierre » (*ŒSR*, p. 170 ; *JJ*, p. 57) dont l'écrivain écrit qu'il est « sans doute aussi celui de l'inconscient » (*JJ*, p. 57). Or, ce rêve a justement à voir avec la résistance de la matière, puisqu'il s'agit d'hommes qui ont dû s'enfoncer « dans la profondeur » et dont « [la]

¹¹⁰ SABLE Lauriane, « Art et figures d'artistes dans le cycle œdipien : une transposition ? », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 2 : *Henry Bauchau et les arts*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain-la-Neuve [livre électronique], 2009, pp. 54-68 : 62.

¹¹¹ Cette illustration est personnelle, et non convoquée par Lauriane Sable.

¹¹² Cf. *supra*, p. 42.

¹¹³ SABLE Lauriane, *op. cit.*, p. 62.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 63.

nature est devenue plus subtile », de sorte qu'ils « traversent librement la pierre, l'eau, la terre » (*ÆSR*, p. 166).

Enfin, un élément supplémentaire rapproche la pratique de la sculpture de la psychanalyse : Henry Bauchau s'est essayé à plusieurs arts dans sa vie, mais la sculpture n'y prend place que dans le cadre d'art-thérapie avec ses patients¹¹⁶.

Cette lecture éclaire le double effet de cette résistance de la matière : elle entraîne de lourdes difficultés pour les protagonistes, mais elle est nécessaire. Grâce à cette résistance peut avoir lieu le dégagement du sens, par le travail de la langue pour l'écrivain·e, par le travail de la matière pour le·la sculpteur·rice. L'effort permet à Antigone de ne plus réfléchir et de laisser son corps agir puisque, grâce à cette résistance, la matière ne peut se laisser travailler que par ce corps : comme l'affirme Lauriane Sable, « chez Bauchau, la matière ne se sonde [...] pas du regard, ne se pense pas avec l'esprit ; elle se pense avec le corps »¹¹⁷. Antigone exprime que « sous le fardeau¹¹⁸, elle sait ce que son corps doit faire, elle le sent qui la guide et l'incite » (*ÆSR*, p. 141). Et lorsqu'elle sculpte, elle « es[t] [s]es mains, [...] [elle] es[t] tout entière dans [s]es mains » (*ÆSR*, p. 167).

Corina Bozeman, dans son article « La matière-plaisir ou l'art comme passage du biologique à l'esthétique dans *Œdipe sur la route* »¹¹⁹, va dans le même sens : elle affirme que « c'est par le biais de la brisure, de l'ouverture que l'identité artistique arrive à se combiner », et que « le moi créateur, pour endiguer ses pulsions, a besoin de la force restrictive d'une matière sensible »¹²⁰. Elle reprend la théorie de Michel Collot sur la « matière-émotion »¹²¹ selon laquelle l'intériorité du créateur est « transposée » dans la matière par le biais du corps, qui devient alors le « lieu d'échange entre l'intérieur et

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 54 et 65.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹¹⁸ Il s'agit ici d'une lourde jarre qu'elle transporte sur ses épaules, mais c'est le poids de la matière qui constitue le fardeau : l'objet de la phrase nous semble donc similaire dans le contexte de cet argument.

¹¹⁹ BOZEMAN DAMBEAN Corina, « La matière-plaisir ou l'art comme passage du biologique à l'esthétique dans *Œdipe sur la route* », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 2, *op. cit.*, pp. 45-53.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹²¹ Cf. COLLOT Michel, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.

l'extérieur »¹²² et permet au « sujet lyrique [de] se constitue[r] dans un rapport à l'objet »¹²³, résultat du processus artistique.

3.1.3. Sensorialité, sensualité et analogies

Le contact sensoriel avec la matière est vécu à plusieurs reprises de deux façons éminemment corporelles et charnelles : on peut y voir une sensualité – pour Œdipe – et une analogie à l'enfantement – pour Antigone. Il est intéressant de repérer ces paramètres dans quatre extraits en particulier, issus d'*Œdipe sur la route*, des récits *L'Arbre fou* et *Les Vallées du Bonheur profond*, et d'*Antigone*.

3.1.3.1. Œdipe : sensualité de l'approche de la matière

Œdipe, dans le chapitre consacré à la sculpture de la vague (*ÆSR*, pp. 131-178), se livre corps et âme à la matière qui lui fait face, avec violence et folie comme développé ci-dessus, mais également avec sensualité. Il « tâte la pierre des mains », « se colle aux aspérités du rocher, l'ausculte, l'étreint avec des mouvements lents » (*ÆSR*, p. 133), « il palpe la pierre de ses mains, [...] il la goûte des lèvres et de la langue, il colle son corps contre elle. Il dit : "Il faut se laisser porter, emporter par elle." » (*ÆSR*, p. 136). Corina Bozeman relève¹²⁴ même une analogie avec l'acte sexuel dans le mouvement régulier du corps et du marteau d'Œdipe, dans lequel elle voit un symbole phallique dans l'extrait suivant :

Antigone entend [Œdipe] qui entame le roc, en face de l'endroit où la vague doit commencer à déferler. Elle écoute le rythme régulier, habituel du marteau d'Œdipe [...] (*ÆSR*, p. 154)

Dans *L'Arbre fou*, une scène similaire a lieu, d'ailleurs comparée à la première : « Œdipe s'approche du tronc, le palpe longuement, le touche et l'enserme de tout son corps comme il faisait avec la pierre sur la falaise » (*AF*, p. 123). Un élément supplémentaire dans cette scène est que la forme qu'Œdipe dévoile de sa hache est le corps de Jocaste, et son

¹²² BOZEMAN DAMBEAN Corina, *op. cit.*, p. 48.

¹²³ COLLOT Michel, *op. cit.*, p. 72.

¹²⁴ BOZEMAN DAMBEAN Corina, *op. cit.*, p. 49.

apparition est décrite avec des termes sensuels : ses coups font apparaître « un buste », « un sein déchiré, attirant », il y « enfonce [...] sa hache » (AF, p. 124) ; une fois la statue achevée, « le visage et le corps se déchirent dans le plaisir », tandis que « la courbe parfaite du ventre a été conçue et travaillée par l'amour » et que le « sexe doucement sculpté pour le bonheur [...] fascine, [...] attire » (AF, p. 128). En outre, la statue dans son entièreté, en plus de représenter Jocaste, est aussi « un sexe érigé » (AF, p. 127).

Le recours à l'expression corporelle – entre autres artistique – dans l'œuvre bauchalienne et pour l'écrivain compense l'insuffisance du *logos*¹²⁵. Dans le cadre de la lignée d'Antigone, cette insuffisance résulte en partie de l'indicibilité de l'inceste, qui est alors exprimé par le travail de la matière. Le corps de Jocaste est traité à la fois comme celui de l'amante aimée – comme en témoigne la sensualité de ses traits – et celui de la mère, ayant donné naissance à Œdipe et Antigone :

Noire, rouge, échevelée, avec des pierres et des métaux enfoncés dans son corps, la danseuse, jaillissant des racines, serait seulement terrible s'il n'y avait ce ventre si doux et ce sexe qui a engendré la vie. Toute cette part obscure et protectrice, tout ce tendre paradis du corps d'où Œdipe et [Antigone] sont sortis. (AF, p. 128)

Le mouvement artistique offre à Œdipe et Antigone une catharsis. « C'est insupportable et c'est beau » (AF, p. 128) s'écrie Antigone : la beauté de la sculpture et le traitement de l'histoire d'Œdipe que ladite sculpture permet ne rendent pas la situation supportable, mais lui donnent une plus-value.

3.1.3.2. Antigone : la sculpture comme enfantement

Corina Bozeman remarque¹²⁶ que les sens d'Antigone sont eux aussi éveillés par le contact avec la matière. Lors d'une promenade avec Constantin dans *Les Vallées du Bonheur profond*, elle se remémore les « premiers jeux érotiques » de son enfance et joue avec le sable pour les retrouver :

Elle ressent une envie irrésistible de sentir du sable blanc couler entre ses doigts. [...] Elle prend une poignée de sable et la fait couler dans le dos de Constantin, puis dans son cou. Il la laisse faire gravement, c'est un jeu de petite fille qu'elle aimait à Thèbes. Il prend une poignée de la belle poussière blanche dans ses deux mains et la fait

¹²⁵ Cf. *supra*, p. 16.

¹²⁶ BOZEMAN DAMBEAN Corina, *op. cit.*, p. 50.

glisser lentement entre ses seins. [...] Cela lui plaît d'avoir retrouvé ses jeux d'enfant. (AF, pp. 134-135).

Toutefois, contrairement à ce que Corina Bozeman avance, nous considérons que ce « jeu » n'a pas le même retentissement que les scènes de sculpture qui mettent en contact direct et unique le corps du·de la sculpteur·rice et la matière sculptée. En effet, la chercheuse omet de la citation une série d'éléments textuels qui soulignent le rôle de Constantin dans cette sensualité : il suit les pas d'Antigone à chaque étape, et il ne s'agit pas d'un jeu auquel elle joue seule : « ils s'agenouillent l'un en face de l'autre et jouent pendant un moment » (AF, p. 134). Cela rappelle certes à Antigone les jeux de son enfance, mais le sable qui coule entre ses seins est également « une sensation nouvelle », suivie d'autres gestes et mots, plus explicites :

Elle embrasse sa main, il embrasse la sienne. Ils se lèvent en riant.
Elle dit : « Il faudrait trouver un étang, un ruisseau pour nous laver. » Elle a conscience de leurs deux corps qui sont émus. Cela lui plaît d'avoir retrouvé ses jeux d'enfant. Avec Clios tout ce qui aurait pu être gai et tendre était grave, beaucoup trop grave. Elle le regarde d'un air qui veut dire : est-ce que tu m'aimes un peu ? Et lui qui rit semble avouer : tu le sais bien, pas la peine d'en parler. (AF, pp. 134-135).

Le rapport entre les deux jeunes gens est donc important, et la sensualité du moment tient autant à son compagnon éphémère qu'au sable qu'elle manie.

Un rapport au corps plus notoire qu'Antigone entretient à la sculpture est celui d'une analogie à l'enfantement. Sous le poids d'une jarre qu'elle porte dans *Œdipe sur la route*, Antigone s' imagine, pour la première fois dans l'œuvre, mère : « Elle se dit : Je suis faite pour porter, porter peut-être un jour un enfant et elle sourit » (CESR, p. 141). Cette première occurrence a donc déjà un lien avec la matière et la résistance de celle-ci. Antigone sculpte souvent des corps et des visages humains (CESR, p. 134), et est parfois référée comme la seule à avoir « les mains assez fines pour faire cela sans troubler le dessin de la pierre » (CESR, p. 137), en opposition à Œdipe et Clios, des hommes. Lorsque la sculpture de la vague est terminée, Antigone y fait en outre explicitement référence comme à son enfant (CESR, p. 173), comparaison qui l'entraîne d'ailleurs à se confronter au souvenir de Jocaste et à se mettre dans sa position, à savoir face à un désir de mourir :

Poussée par les deux hommes, elle a enfanté ce géant qui est derrière elle et qu'elle ne veut plus voir. En regardant les vagues battre la falaise, elle est épouvantée par le désir d'en finir, comme Jocaste. [...] L'œuvre est née, elle en a fait assez, on n'a plus besoin d'elle. (CESR, p. 173)

C'est pourtant « son enfant de pierre » (*CESR*, p. 174) qui la retient de sauter.

Le processus même de sculpture mis en place dans le cycle thébain, par le dévoilement progressif d'un résultat déjà là en puissance, participe à ce sentiment d'enfanter, d'accoucher de la sculpture qui est d'abord en gestation. D'autres indices plus ponctuels vont également en ce sens, par une référence ou comparaison aux enfants. Ainsi, lorsqu'Antigone aide K. à restaurer une colonne de pierre elle songe que « [s]es mains habiles de sculpteur peuvent soigner les belles surfaces et les dures arêtes de la pierre comme si c'étaient des corps d'enfants » (*A*, p. 67). Il est également significatif que la première sculpture qui lui est commandée lors de son arrivée à Thèbes représente – l'idée en est soufflée au marchand par K. – « des enfants et des fleurs » (*A*, p. 75).

Cette approche maternelle de la matière est tout à fait propre à Antigone et, contrairement à certains points communs qu'ont leurs manières de sculpter, elle ne la partage pas avec Œdipe. Elle s'accompagne d'un désir d'enfants et d'une sensualité amoureuse nouvelle – en comparaison des versions traditionnelles du mythe –, qui seront traitées plus loin.

3.1.3.3. Catharsis et communication

La valeur cathartique de l'art est devenue un *topos* en littérature, et le rapport des personnages bauchaliens à leurs pratiques ne fait pas exception. Face à la résistance de la matière, nécessaire à la sculpture, Œdipe et Antigone n'ont pas la même attitude. Ce récit de sculpture, dans *L'Arbre fou*, est représentatif de cette différence :

Antigone les rejoint, elle contemple et touche longuement le chêne où Œdipe veut qu'elle fasse apparaître la mémoire de Jocaste. Elle pressent qu'il y a là non pas un mais deux visages. [...]

Œdipe s'est assis en face du tronc, il se lève souvent pour aller le toucher, sonder les nœuds, les torsions et les mouvements du bois. Parfois une sorte de gémissement sort de sa bouche devant la difficulté de la tâche. Il soupèse la hache, la soulève, la repose sans se décider. Enfin, il s'élance, se rue vers le tronc. Avec de grands cris, il donne un coup, deux coups, le troisième laisse entrevoir la naissance d'un buste, quelques autres font jaillir un sein déchiré, attirant. (*AF*, p. 124)

Œdipe, dans sa folie, attaque le bois avec violence et souffrance, tandis qu'Antigone affronte le matériau avec patience. Elle connaît pourtant elle aussi une grande difficulté,

mais il·elle·s ne la vivent pas de la même manière. Œdipe embrasse la douleur, comme en témoigne le passage de sculpture de la vague dans *Œdipe sur la route* dans lequel, balancé au bout d'une corde le long de la falaise, il « crie, il hurle de colère », « se tord au bout de la corde et vomit, en criant entre chaque crise » (*ESR*, p. 154), avant de réussir à « pass[er] » (*ESR*, p. 155). Ce passage est à mettre en parallèle avec un épisode semblable vécu par Antigone, mais dans des conditions différentes, quelques pages plus tôt : après avoir sculpté toute une journée, elle vit « un moment d'incompréhensible malheur » (*ESR*, p. 149) :

Elle essaie de manger, elle est prise d'un brusque mouvement de dégoût et de refus. Il faut qu'elle se lève précipitamment devant les deux hommes pour aller vomir derrière un rocher, avec des gémissements qui la remplissent de honte. (*ESR*, p. 147)

Œdipe, après cet épisode de faiblesse, redouble de force et sculpte la vague dans un climat mystique (*ESR*, p. 157), échappant quelques instants à sa « condition d'homme » (*ESR*, p. 161). Antigone, au contraire, se sent diminuée, et rapporte ce sentiment à sa condition de femme – elle se compare en effet aux hommes puis fait appel aux figures féminines qu'elle connaît :

Que les hommes sont beaux, intacts, comme des rocs¹²⁷, alors qu'elle se sent fragile, blessée, ouverte à toutes les émotions. Elle voudrait que Jocaste soit encore là avec ses belles épaules contre sa joue. Elle voudrait être près d'Ismène, revoir Diotime et se réfugier près d'elle. Mais d'abord il faut finir la vague, ce qui est dur, trop dur quand on est, comme elle, tendre et labourable comme la terre. Elle pleure de fatigue [...] (*ESR*, p. 147)

Cette divergence dans leur attitude peut être comprise par une lecture de la sculpture comme catharsis. Face à l'indicible de l'inceste, de l'exil, de la guerre, Œdipe et Antigone chargent leurs gestes et la matière qu'ils travaillent de tous leurs non-dits, et ces gestes s'articulent donc différemment en fonction de ce que sont ces non-dits pour chacune.

Œdipe approche le matériau avec sensualité et violence, ce qui représente justement ses crimes. Lors de sa représentation à la hache de Jocaste, de son « sein déchiré, attirant » (*AF*, p. 124) d'une part et de l'autre de son « ventre si doux et [son] sexe qui a engendré la vie » (*AF*, p. 128), il joint l'amante et la mère avec la sensualité et la douceur qu'il ne peut plus avoir à son égard. Et lors d'un des moments les plus intenses

¹²⁷ Notons le choix étonnant de l'expression « comme des rocs » pour signifier la solidité en opposition à « tendre et labourable comme la terre », dans un contexte où les protagonistes taillent et travaillent justement la pierre, le « roc ».

de sculpture de la vague, ses cris sont comparés à ceux qu'il a dû pousser lors du parricide : « Il crie, il hurle de colère. C'est ainsi qu'il a dû crier lorsqu'il a tué le roi Laïos et ses gardes » (*CESR*, p. 154). En cela, il peut être établi que la conséquence de la pratique artistique par Œdipe rejoint la finalité de l'art-thérapie tel qu'il est pratiqué par Henry Bauchau avec ses patients, qui est d'« offrir à des patients maîtrisant mal le langage un moyen d'extérioriser leurs pulsions et de réduire de ce fait leur niveau de tension émotionnelle »¹²⁸. Œdipe trouve d'ailleurs dans la sculpture de la vague « un moyen pour qu'elle ne [les] emporte pas » (*CESR*, p. 133), vague qui est, selon les mots de Clios, « la folie d'Œdipe » et la sienne (*CESR*, p. 151).

Antigone, quant à elle, accorde par ses sculptures son regard à ceux·celles qu'elle tente de protéger sans le pouvoir, et relègue à ses œuvres son désir d'enfants qui ne sera jamais assouvi. Elle investit également dans la matière – avec la prudence et la sensibilité nécessaires à sa tâche – les mots qu'elle ne peut prononcer, les pensées qu'elle ne peut supporter, mais qu'elle reçoit d'Ismène.

3.2. L'œuvre sculptée comme rencontre entre l'être et le monde

Corina Bozeman définit la « confrontation du corps à la matière dans la pratique de l'art »¹²⁹ dans l'œuvre bauchalienne comme

une confrontation à la réalité extérieure dont l'interaction engendre une reconfiguration du sujet comme corps et comme intériorité. L'œuvre qui en résulte est la jonction entre une part profonde de l'être, souvent blessée, que l'artiste n'arrive pas à exprimer, et le monde [...] ¹³⁰.

En effet, la sculpture permet à l'artiste de supporter et de développer son intériorité, par catharsis et par un jeu de regard entre lui ou elle et la forme recherchée, et par un jeu de toucher entre la matière et le corps. Elle permet aussi au·à la sculpteur·rice d'entretenir un lien actif avec le monde qui l'entoure, par un autre moyen que la parole. La vague sculptée par les trois artistes les aide à mesurer leur folie, mais sert aussi les marins du village : dès le début ceux-ci « pensent que cela protégera leurs bateaux » (*CESR*, p. 136), et cela se vérifie une nuit de tempête : « Sans l'action d'Œdipe, la vague qui était délire,

¹²⁸ SABLE Lauriane, *op. cit.*, p. 65.

¹²⁹ *Ibidem.*

¹³⁰ *Ibidem.*

rien que délire, serait maintenant en train de nous engloutir et de nous séparer », pense Antigone¹³¹ (*ÆSR*, p. 159). Cela est permis par l'opération complexe des trois personnages, qui sculptent à la fois leur folie – la vague –, la manière qu'ils ont trouvée de survivre à cette folie – la barque – et eux·elles-mêmes – les rameur·euse·s.

Plus encore, les statues de Jocaste commandées par Étéocle à Antigone ont un rôle central dans le roman, et consistent en la dernière tentative – échouée – d'arrêter la guerre entre les deux frères. La structure par laquelle s'agence le récit de sa commande, de sa création et de son résultat est significative de ce double rapport à l'artiste et au monde. Les sculptures de Jocaste font l'objet de quatre chapitres. Le premier – le chapitre VII –, intitulé « Les sculptures » (*A*, pp. 91-101), rapporte la demande d'Étéocle et son souhait, et met en évidence la double finalité des sculptures : une « dernière chance de [...] paix » (*A*, p. 93), mais surtout la mise en lumière de la figure maternelle qui a « conditionné » (*A*, p. 93) sa vie et celle de Polynice. Le second, « Le monologue d'Ismène » (*A*, pp. 103-121), révèle le processus de création, en insistant sur le rapport d'Antigone au regard et à la sculpture, et sur le besoin de remonter dans les souvenirs, dans l'intériorité profonde des deux sœurs pour exposer la vérité de la double figure de Jocaste. Enfin, les deux chapitres « Étéocle » (*A*, pp. 123-131) et « Polynice » (*A*, pp. 143-166) évoquent les réactions de K., d'Hémon, d'Ismène, d'Étéocle et de Polynice à la vue des sculptures, et les retombées sur chacun·e de ce qu'elles représentent pour eux·elles.

Enfin, la sculpture offre à Antigone un outil pour tenter de comprendre l'incompréhensible du monde et des gens qui l'entourent. Ainsi, la jeune fille représente dans la pierre le parcours d'Œdipe de Thèbes à Colone, parcours dont les formes sont « plus régulières, plus arrondies que le parcours d'Œdipe, ce qu'exige la pierre » – « et [elle] lui obéi[t] avec joie » (*A*, p. 67). Cette exigence de la matière et de la pratique artistique permet donc à Antigone de tenter de donner un sens à son exil : « Peut-être comprendrons-nous mieux lorsque Clios, comme il l'a promis, aura fait creuser en grand notre parcours dans sa montagne » (*A*, p. 67).

¹³¹ Notons que c'est d'ailleurs en réalité, paradoxalement, la folie elle-même des protagonistes qui sauve les marins lors de cet épisode, puisque c'est l'énorme feu allumé déraisonnablement par Antigone et Clios dans leur « allègre fureur » (*ÆSR*, p. 159) qui éclaire la côte et permet aux pêcheurs de rentrer en sécurité.

4. La danse

La danse constitue la dernière forme d'expression hors *logos* mise en scène dans le cycle thébain. Se définissant par des corps en mouvement, et ne découlant pas d'un seul organe mais de l'ensemble du·de la danseur·euse et de ses partenaires, elle est évidemment éminemment corporelle. La danse est chez Henry Bauchau ouverture à l'autre : celui ou celle qui danse est rarement seul·e, et une forte fusion a lieu au sein du couple ou de la communauté de danseur·euse·s ainsi formée¹³². La danse est donc une « expression » personnelle puisque dépendant de l'intime du corps, mais surtout une communication étroite. Le philosophe et psychanalyste Daniel Sibony étudie le tissage de la danse et du langage : s'inspirant du travail de Trisha Brown, danseuse et chorégraphe, il observe que la danse, ses mouvements, sa cyclicité et ses brisures, constituent « un patient travail pour *placer* un langage » – le verbe placer insinuant la notion d'espace propre à la danse. Il poursuit :

Et si l'on objecte : voilà un langage, mais il dit quoi ?, [Trisha Brown] répondrait : ça parle et ça me suffit. Tout un temps, sa phrase fétiche était : C'est tout ce qu'il y a, il n'y a rien d'autre, rien que ça. Les mouvements n'avaient pas de sens au-delà d'eux-mêmes, au-delà du fait qu'ils étaient là. « Et je ne m'étais jamais sentie plus vivante, plus expressive (*in performance*) », ajoute-t-elle¹³³.

Il conclut en décrivant la danse comme « faire du langage une chose à palper, toucher, manipuler »¹³⁴, et en écrivant que « la naissance du corps dansant devient celle d'un langage toujours *sur le point de dire* »¹³⁵. La danse se défait en effet de tout *logos* et de tout contrôle. Lorsque Clios et Antigone dansent, ils n'obéissent pas à une rythmique et une loi ordonnant des pas préétablis, mais répondent au rythme de la musique et entrent dans une transe. Une part de folie incombe à cette danse, il n'y a aucun contrôle, comme l'exprime Antigone : « la danse s'empare de nous, je ne pense plus à rien » (*A*, p. 27).

La danse dans le cycle thébain se pratique souvent en couple, et a trait une sensualité particulière, parfois même métaphore d'un amour physique non concrétisé ; c'est le cas pour la danse d'Antigone et Clios dans *Antigone* (*A*, pp. 27-28) et de Clios et Alcyon dans *Cédipe sur la route* (*ÆSR*, pp. 75-115). Cette relation aux autres qui

¹³² Cf. LEFORT Régis, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 291.

¹³³ SIBONY Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995, p. 174.

¹³⁴ SIBONY Daniel, op. cit., p. 174.

¹³⁵ SIBONY Daniel, op. cit., p. 174.

entourent le·la danseur·euse ne s'arrête pas à son ou sa partenaire, mais se transmet à l'environnement général de la scène, qui influence et est influencé par la danse. Antigone, lorsqu'elle danse avec Clios, pense :

dès que la danse s'empare de nous, je ne pense plus rien, je ne désire rien, rien que suivre, sur la route illimitée, les mouvements de Clios. Ils me dictent avec jubilation tout ce que mon corps et mon poids peuvent accomplir dans l'allégresse. La lune, les étoiles, les arbres dansent autour de nous [...]. (A, p. 27)

La danse est d'ailleurs souvent liée à la nuit et à la lune qui, dans la pensée orientale qu'affectionne Henry Bauchau, est la « racine de tout ce qui est yin »¹³⁶, soit le principe féminin¹³⁷. Outre la sensualité première des mouvements de corps en duo, une symbolique est donc créée autour de la féminité et de la création.

Par cet environnement, l'espace-temps particulier de chacune des danses mises en scène et par les gestes des danseur·euse·s en transe, la danse bauchalienne se rapproche d'une danse des origines, qui correspond à une formule de Daniel Sibony : « Ici le corps dansant touche la folie de l'origine, devenue l'origine des langages ; il la saisit, la libère et l'intègre »¹³⁸, et qui peut être mis en parallèle avec l'« archaïsme » que voyait Henry Bauchau dans le cri¹³⁹. La danse et le cri ont en commun leur corporalité éminente et la transcendance qu'ils provoquent chez Antigone : celle-ci, dans la danse, s'élève au-dessus de son corps terrestre, qui lui permet paradoxalement cela :

Je quitte celle qui danse et je deviens celle qui s'élève et grandit dans un effrayant mouvement d'allégresse. Je dépasse les toits, [...] du haut de mon grand arbre du ciel, j'aperçois mon Antigone terrestre [...] (A, p. 140)

Par les mouvements qui font appel à son corps tout entier et par la communauté sensuelle qui se crée autour de la danse, en dehors du *logos*, Antigone tente un « je danse donc je suis » en s'arrimant à l'Autre, tentative de donner corps au sentiment de la vie : « j'étais heureuse et je veux [...] l'être plus. Je le suis, dès que la danse s'empare de nous » (A, p. 27).

¹³⁶ LEFORT Régis, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 289.

¹³⁷ ELIADE Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1995, p. 167 ; cité par LEFORT Régis, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 289.

¹³⁸ SIBONY Daniel, op. cit., p. 174.

¹³⁹ LEFORT Régis, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 266.

5. Conclusion

Le parcours proposé sur le rapport d'Henry Bauchau à la langue et sur l'écriture qui en découle, ainsi que sur le silence d'Antigone, pose une nécessité de s'éloigner, pour l'écrivain et son héroïne, du *logos* normé et normatif des hommes et de la cité. Henry Bauchau prend la voie de l'écriture pour y développer son idiolecte ; Antigone prend celle de l'expression corporelle.

5.1. Rapport au(x) corps

Le rapport au corps d'Antigone débute avant son expression, de manière plus traditionnelle. Le récit est parsemé de détails appuyant l'incarnation d'Antigone¹⁴⁰ : sa soif, sa faim, son sommeil sont souvent mentionnés ; son plaisir à se laver et à porter des vêtements propres également. Enfin, dans les moments de trouble et de peur elle éprouve une vive et urgente nécessité de se soulager (*A*, p. 253). Myriam Watthee-Delmotte remarque également un rapport aux corps, ceux des autres : dans la sphère privée, Antigone accompagne Œdipe vers une réhabilitation du corporel ; dans la sphère publique, elle soigne les malades et les pauvres¹⁴¹.

Une pensée d'Antigone, peu après la mort de ses deux frères, est également frappante concernant ce rapport au corps. Après un exil de dix ans, une difficile guerre, un double deuil qui vient s'ajouter à d'autres, Antigone décrit « la lutte la plus longue et la plus malheureuse de [sa] vie » (*A*, pp. 282-283) : trois gardiennes engagées par Créon tentent de lui faire boire une boisson qui l'endort, la dépossède de son corps.

5.2. Être un parlêtre hors du *logos* : le contre-exemple de *La Femme sans mots*

Bien que son mode d'expression ne s'arrime pas au *logos*, Antigone n'en est pas moins une « parlêtre », un sujet inscrit dans la parole. Le récit *La Femme sans mots* illustre cette différence importante. Œdipe et Antigone y font la rencontre d'une femme

¹⁴⁰ DUROUX Rose et URDICIAN Stéphanie (ét. réunies et prés. par), *Les Antigones contemporaines...*, *op. cit.*, p. 117.

¹⁴¹ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 153.

muette, qui figure un échec de la communication. Henry Bauchau parle de cette femme en ces termes :

je pense que son impuissance est de n'être pas une « parlêtre », pour parler comme Lacan. Ce qui terrorise Antigone, c'est son silence, et celui dont est momentanément affligé Œdipe. (*JA*, p. 396)

Il s'agit d'une femme, mais elle est décrite par des particularités et des comportements animaux : « elle est nue et son corps décharné » (*AF*, p. 148), elle « tente de [...] mordre [Œdipe], de l'embrasser et de s'accoupler avec lui » (*AF*, p. 148). En outre, elle est chauve, et a donc perdu un symbole important de féminité.

La « femme sans mots » fait usage de deux pratiques qui sont pour Antigone des modes de communication, mais sans le même résultat : lorsqu'elle danse – « Parfois elle saute sur place avant de produire une danse que la folie désarticule » (*AF*, p. 148) – ou lorsqu'elle crie, finalement – « un cri affreux qui n'est plus celui d'une femme ou d'aucun animal » (*AF*, p. 149) –, elle ne s'exprime pas comme parlêtre, mais comme un animal.

Œdipe, après avoir été emporté par le silence de la femme, sort de son trouble et dit : « j'ai vu en elle l'image de la folie où j'aurais pu tomber » (*AF*, p. 150). Ce récit montre, par contraste, les capacités d'expression d'Antigone et de son entourage.

5.3. Expression corporelle, expression féminine

Les modes d'expression corporels sont principalement déployés par Antigone, ainsi que par d'autres personnages lorsqu'ils échappent à leur part masculine. Le caractère féminin de ce développement d'outils communicationnels ne relevant pas du *logos* phallocentrique n'est pas propre à Henry Bauchau. Dans une étude de la différence sexuelle appliquée à l'oralité et à la gestualité dans le roman francophone, Carmen Boustani affirme que « le féminin est défini par la représentation de toutes sortes de transgressions des différents codes existants, langagiers, linguistiques, romanesques, scripturaux, sexuels »¹⁴². Elle observe que les femmes – et les filles, dès l'enfance – usent d'un « répertoire de communications non verbales plus riche »¹⁴³ que les hommes.

¹⁴² BOUSTANI Carmen, *Oralité et gestualité. La différence homme/femme dans le roman francophone*, Paris, Karthala (Lettres du Sud), 2009, p. 262.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 230, où elle s'appuie sur une théorie de la psychologue Bernadette Rogé.

Professeure et chercheuse en littérature, elle se pose la question de savoir si les différences sexuelles observées sont dues à une différence « de nature » ou émanant de la société¹⁴⁴, soulignant que ces hypothèses ne se contredisent pas l'une l'autre, comme l'illustre une citation de Luce Irigaray : « Nous sommes corps et culture, corps plus ou moins cultivé »¹⁴⁵. La différence sexuelle s'inscrit en tout cas dans le politique dans *Antigone*, notamment lorsque Créon souligne : « Tout le monde à Thèbes m'obéit, sauf toi, *une femme !* » (*A*, p. 315)¹⁴⁶. Antigone également établit une différence entre les lois politiques, établies par les hommes et leur *logos* mesuré – « À Thèbes il n'y a qu'une seule loi et jamais une femme n'y fera prévaloir la sienne », dit encore Créon (*A*, p. 316) –, et l'« autre loi », connue des femmes et qui ne s'exprime pas par des mots et des édits, mais qui est « inscrite dans le corps des femmes » :

Je ne refuse pas les lois de la cité, ce sont des lois pour les vivants, elles ne peuvent s'imposer aux morts. Pour ceux-ci il existe *une autre loi qui est inscrite dans le corps des femmes*. Tous nos corps, ceux des vivants et ceux des morts, sont nés un jour d'une femme, ils ont été portés, soignés et chéris par elle. Une intime certitude assure aux femmes que ces corps, lorsque la vie les quitte, ont droit aux honneurs funèbres et à entrer à la fois dans l'oubli et l'infini respect. *Nous savons cela, nous le savons sans que nul ne l'enseigne ou ne l'ordonne.* (*A*, p. 316)¹⁴⁷

Faisant le choix d'un langage qui découle de cette intuition et du plus profond de son corps, Antigone laisse son corps s'exprimer par sa voix, son regard, ses mains et l'entièreté de son corps en mouvement. En même temps que « l'échec [...] irrémédiable » (*A*, p. 131) et sa destinée se précisent et sont mis au jour, Antigone renforce la puissance de son expression, par nécessité et espoir, à *corps et à cri*.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 259.

¹⁴⁵ IRIGARAY Lyce, « *Sexe et genres à travers les langues*, Paris, Grasset, 1990, p. 13 (cité par BOUSTANI Carmen, *op. cit.*, p. 259).

¹⁴⁶ Nous soulignons.

¹⁴⁷ Nous soulignons.

CHAPITRE DEUXIÈME

CORPS CULTUREL

1. RITUALITÉ

Le « devoir de sépulture »¹⁴⁸ que revendique et accomplit Antigone au prix de sa propre vie est l'un des noyaux centraux du mythe antique. Il s'inscrit dans une ritualité funéraire bien ancrée dans l'Antiquité et, plus généralement, dans une société ritualisée. Les rites sont en effet fondamentaux dans le mythe d'Antigone, déjà avant que l'héroïne n'enterre ses frères : dans la version qu'Eschyle propose du mythe d'Œdipe, la malédiction des jumeaux découle d'une mauvaise application de rites. Polynice et Étéocle oublient de présenter à Œdipe, leur père et leur roi, la meilleure pièce du gibier lors d'un repas. Cet « oubli », par la signification du rite ainsi esquivé, constitue une destitution symbolique d'Œdipe, affront qui le mène à maudire ses propres fils et, *de facto*, à conduire Antigone à son destin¹⁴⁹.

Le mythe d'Antigone en lui-même s'articule autour des rites funéraires. Deux éléments rattachent *a fortiori* ceux-ci à la figure d'Antigone telle qu'écrite par Henry Bauchau et aux traits de celle-ci que nous avons étudiés : leur rapport particulier aux femmes et à l'indicible.

1. Les rites face à l'indicible

De tout temps, la mise en place de rites a permis à l'homme de supporter l'insupportable, grâce à l'accès privilégié qu'ils ouvrent au symbolique, que celui-ci passe ou non par le sacré, les croyances et le religieux. Les prières qui rythment les funérailles consistent en une parole codifiée qui accompagne et le·la mort·e et les vivant·e·s qui lui survivent. Toutefois, tout ne peut être mis en mots, et c'est pourquoi les rites sont constitués d'une série de gestes symboliques qui tentent de donner du sens à l'indicible de la mort, qui « essaient de construire à partir de l'innommable un langage commun »¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Expression choisie par GILBERT Muriel (dir.), *Antigone et le devoir de sépulture*, Genève, Labor et Fides, 2005.

¹⁴⁹ Cf. DUFOURMANTELLE Anne, *La Femme et le Sacrifice. D'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Denoël, 2007, pp. 86-87.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 20.

1.1. Fonctions des rites funéraires dans la Grèce antique et dans l'*Antigone* bauchalienne

Officiellement, les rites funéraires dans la Grèce antique ont différentes fonctions articulées à la « triade mort/vivants/dieux »¹⁵¹, plus ou moins appuyées dans l'*Antigone* bauchalienne. Les rituels sont nécessaires pour empêcher la colère des dieux et des déesses, qui serait provoquée par la souillure qu'entraîne un cadavre sans sépulture¹⁵². Le risque de souillure est manifeste pour le corps de Polynice : « laisser pourrir le corps de notre frère » (A, p. 288), « Livrer le corps de Polynice aux vautours. Quelle infamie. » (A, p. 291). Cependant, la volonté divine est peu voire non invoquée. Alors que, chez Sophocle, Antigone oppose à l'édit de Créon « d'autres lois, [l]es lois non écrites, inébranlables, des dieux »¹⁵³ et parle explicitement d'une « vengeance » de la part des dieux et déesses¹⁵⁴, l'*Antigone* bauchalienne fait référence à une loi « inscrite dans le corps des femmes » (A, p. 315), exempte d'origine divine, et un devoir des femmes envers elles-mêmes et le défunt plus qu'envers l'une ou l'autre divinité :

Son corps... Pourrir ! Jamais je ne permettrai ça... ! Ismène non plus. [...] Nous, les femmes, accepter de laisser pourrir le corps de notre frère abandonné aux bêtes et gardé par des soldats ! Jamais ! (A, p. 288)

Les rites ont également pour fonction de guider les défunt·e·s hors de leur vie terrestre, en les sauvant de la condition de « corps abandonnés sans sépulture, dont les âmes vont demeurer errantes » (A, p. 146), et leur offrent le repos. C'est le cas pour Polynice après qu'Antigone a couvert son corps de terre :

Le ciel commence à s'éclaircir, là où était le corps nu de Polynice il n'y a plus qu'une grande forme grise [...]. Une forme qui me semble apaisée, recueillie et qui va permettre à Polynice d'entrer dans sa nouvelle existence. (A, p. 297)

Enfin, les pratiques rituelles accompagnent les vivant·e·s dans leur deuil, aspect le plus appuyé de la triade dans l'œuvre d'Henry Bauchau. L'interdiction de sépulture promulguée par Créon est représentative en elle-même de ce rapport des rites à la fois aux mort·e·s et aux vivant·e·s. La condamnation est en effet ancrée dans la tradition

¹⁵¹ DAMET Aurélie, « Les rites de mort en Grèce ancienne. Pour la paix des vivants ? », dans *Hypothèses*, n° 10, 2007, pp. 93-101 : 94.

¹⁵² *Ibid.*, p. 98.

¹⁵³ SOPHOCLE, *Antigone*, op. cit., p. 100.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

grecque : Créon explique à Antigone que la loi « condamnant les corps des traîtres à pourrir sans sépulture hors des murs de la cité » est « la plus antique, la plus vénérable des lois de la Grèce » (A, p. 315). Le statut d'*ataphos*¹⁵⁵ – celui qui n'a pas de sépulture – est en effet officiellement imposé aux coupables de certains crimes graves. Selon Jean-Pierre Vernant, l'*ataphos* est « rejeté de la mort, rayé de l'univers des vivants, effacé de la mémoire des hommes »¹⁵⁶ : le refus de donner une place au·à la mort·e se répercute donc dans le monde des vivant·e·s. Comme le remarque Anne Dufourmantelle, c'est ainsi pour « réintégrer symboliquement [Polynice] dans le monde humain »¹⁵⁷ qu'Antigone veut effectuer pour lui les rites funéraires.

Muriel Gilbert, dans *Antigone et le devoir de sépulture*, relève le « caractère originel de la ritualité funéraire »¹⁵⁸ :

Ce que la figure d'Antigone exprime sans doute et entre autres, c'est que nous sommes probablement rarement aussi humains que lorsque nous rendons les honneurs funèbres à l'un de nos semblables, quels qu'aient été ses actes. Ce faisant, nous témoignons de l'incontournable antériorité de l'ordre symbolique par rapport à notre condition de sujet parlant, d'une part, et de notre appartenance à la collectivité humaine, d'autre part [...]¹⁵⁹

Cette insistance sur la collectivité humaine se retrouve dans l'*Antigone* bauchalienne par la référence à plusieurs rites funéraires, effectués pour les deux frères mais aussi pour des inconnu·e·s. Sur leur route à la rencontre de Polynice pour lui montrer les sculptures de Jocaste, Antigone et Main d'or découvrent des « cadavres d'hommes et de chevaux [...] abandonnés sans sépultures » (A, p. 145), et décident de pratiquer pour eux un rite collectif. Les éléments constitutifs de ce rite annoncent les funérailles à venir d'Étéocle, plus prestigieuses, et l'enterrement de Polynice.

Nous accomplissons les rites de la terre mère, puis ceux de l'eau, de la pierre et du feu. Nous jetons un peu de sel dans la flamme et récitons les prières qui conviennent aux morts. (A, p. 146)

¹⁵⁵ DAMET Aurélie, *op. cit.*, p. 98.

¹⁵⁶ VERNANT Jean-Pierre, « La belle mort et le cadavre outragé », dans GNOLI Gerardo et VERNANT Jean-Pierre (dir.), *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 45-77 : 52.

¹⁵⁷ DUFOURMANTELLE Anne, *op. cit.*, p. 93.

¹⁵⁸ GILBERT Muriel, « Antigone et le motif de la sépulture : un nouveau paradigme pour l'anthropologie psychanalytique contemporaine ? », dans GILBERT Muriel (dir.), *op. cit.*, pp. 201-220 : 219.

¹⁵⁹ *Ibidem.*

Le sel et le feu se retrouvent dans les rites pratiqués pour Étéocle – le « sel sur les lèvres d'argent d'Étéocle » (*A*, p. 279) et le bûcher (*A*, pp. 280-281). Au contraire, pour Polynice, les seuls éléments repris de ces premiers rites funéraires en sont le contexte : en décrivant l'horreur vécue par Antigone de trouver des corps sans sépulture, l'écrivain annonce le pic de la tragédie bien connu des lecteur·rice·s. Lors de l'enterrement de Polynice pourtant, la plupart des rites ne sont que supposés, dans une cérémonie préparatoire officinée par Antigone et Ismène, en l'absence du corps auquel elle est destinée : « nous pratiquons les rites de funérailles comme si le corps de Polynice était présent » (*A*, p. 293). Cet accomplissement de rites en l'absence du corps du défunt manifeste de l'importance qu'ils tiennent pour ceux·celles qui les accomplissent autant – voire plus – que pour ceux·celles à qui ils sont destinés.

Une autre partie des rites accomplis pour Polynice est la cérémonie des « lamentations » (*A*, p. 301) ou des « cris des pleureuses » (*A*, p. 302), constituée de « l'adieu, les chants et les cris de douleur des pleureuses » (*A*, p. 301). Ceux-ci ne font pas partie des « honneurs funèbres » (*A*, p. 301), mais sont effectués par après : si « tous les hommes [y] ont droit » (*A*, p. 301), l'accent est mis sur « le chœur des pleureuses » (*A*, p. 303), et sur le fait que ce rôle revient aux femmes – à « la troupe innombrable de femmes », à « l'immense assemblée des femmes » (*A*, p. 303).

1.2. Les rites au secours de l'être de langage

Outre d'aider au deuil des survivant·e·s aux défunt·e·s – en canalisant les émotions par une voie codifiée –, les rites funéraires inscrivent la mort dans un langage sacré particulier, là où le *logos* est impuissant face à l'ineffable de la situation. Anne Dufourmantelle parle de l'œuvre – quelle qu'elle soit – comme d'une manière de surmonter l'*angoisse*, qui est un « état de “dés-être” », une « terreur sans nom »¹⁶⁰, en d'autres mots « la manifestation visible, appréhendable, que rien n'est traduisible pour un sujet hors le langage, et en particulier le langage du corps »¹⁶¹. Face à un événement qu'il ne peut *dire*, le sujet parlant, être de langage, se trouve confronté à l'angoisse du monde. Il peut surmonter cette angoisse en la traduisant en d'autres langages, notamment celle

¹⁶⁰ DUFOURMANTELLE Anne, *op. cit.*, p. 281.

¹⁶¹ *Ibidem*.

du corps. Comme le développe Anne Dufourmantelle, c'est déjà de cette manière qu'une mère calme son enfant avant que celui-ci ne sache parler :

On peut penser que chaque caresse de mère défait un peu de cette angoisse à même le corps de l'enfant, qu'elle continue ainsi à le mettre au monde, que chaque mot, chaque syllabe chantée, chacun des bercements qu'elle imprime au berceau vient soulager le poids de cette étrangeté et accueillir l'enfant ici, lui faire hospitalité dans un sens très archaïque et absolument vital. Ainsi enveloppe-t-elle le nouveau-né d'une gangue familière, d'un autre corps en somme, un corps second, psychique, fait de résonances qui sont peut-être les premiers codes transmis à l'enfant (comme pour l'animal d'ailleurs) pour traduire la non familière langue du monde, l'irraisonnée sonorité du monde¹⁶².

Face à une situation ineffable telle que la mort, le sujet se retrouve dans cette position de l'être de langage – l'enfant, avant de savoir parler, avant même d'être né, est déjà dans le langage – qui ne peut pourtant utiliser ce logos supposé sien, et doit alors trouver d'autres langages. Les différents modes d'expression corporelle d'Antigone ont été étudiés ; les rites, codification de paroles et gestes prêts pour une situation donnée, sont une autre façon de faire face à cet indicible, autrement dit un autre langage.

Dans l'*Antigone* d'Henry Bauchau, un besoin de s'inscrire dans la communauté humaine et dès lors dans le langage se manifeste par une insistance sur la souillure et l'animalité de la situation lorsque les mort·e·s sont laissé·e·s sans sépulture. La première occurrence de corps abandonnés est celle des hommes trouvés par Antigone et Main d'or hors de Thèbes. Ils sont présentés en ces termes :

Des cadavres d'hommes et de chevaux ont été abandonnés sans sépultures, et des odeurs affreuses s'élèvent de ces charniers où grouillent encore les charognards. Abandonnés au hasard par les bêtes, on voit des bras, des jambes et même des têtes d'hommes qui ont été séparés de leurs corps pour être dévorés. (A, pp. 145-146)

Dans le syntagme qui les introduit, les hommes morts font corps avec les chevaux, desquels ils ne sont pas différenciés. L'odeur des cadavres est ensuite immédiatement évoquée. Le terme « charniers » pour désigner le lieu où s'amoncellent ces corps est également empreint d'une double signification : il peut dénoter un « local ou récipient servant à conserver de la viande »¹⁶³ ou un « endroit où se trouvent de nombreux cadavres »¹⁶⁴ et, dans le second cas, contient une « idée de décomposition »¹⁶⁵. Enfin, les

¹⁶² DUFOURMANTELLE Anne, *op. cit.*, pp. 281-282.

¹⁶³ Entrée « Charnier » du dictionnaire du CNRTL, en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/charnier> (page consultée le 11.08.18).

¹⁶⁴ *Ibidem.*

¹⁶⁵ *Ibidem.*

membres et même les têtes de certains hommes, partie corporelle entre toutes qui les distingue des animaux, ont été séparées de leurs corps, ce qui appuie leur déshumanisation – Antigone pense : « jamais je n'avais imaginé que des êtres humains puissent être humiliés de telle façon après leur mort » (*A*, p. 146).

Cette mise en scène du corps du cadavre comme chair animale se retrouve également dans les funérailles d'Étéocle. Dès la fin des rites, lorsque les deux sœurs ont effectué tous les gestes attendus d'elles, Hémon repère leur faiblesse et les raccroche, par celles-ci, à leur condition de proches endeuillés plutôt que de femmes effectuant les rites :

Hémon se tourne vers nous, il voit que nous sommes à bout de forces et nous fait de la tête un signe grave qui veut dire : Vous, ses sœurs, vous ne devriez pas voir ce qui va suivre.

J'acquiesce, Ismène aussi [...]. Au moment où nous sortons de la place des funérailles une odeur de chair brûlée assaille mes narines. Une odeur qui évoque les viandes, les repas et suscite en moi un affreux désir de nourriture. (*A*, p. 281)

Dès la sortie d'Antigone de « la place des funérailles », lieu des rites, le corps d'Étéocle s'impose à elle par son caractère animal. Ce sont donc ces rites qui lui permettent de réintroduire ses frères, et dès lors elle-même, dans la communauté humaine.

2. Rôle des femmes dans la ritualité funéraire

La narration de l'*Antigone* bauchalienne insiste à plusieurs reprises sur le rôle joué par les femmes dans la ritualité funéraire : « les rites qui reviennent aux femmes » (*A*, p. 272), « les femmes et les prêtres accomplissent les rites » (*A*, p. 278), « Accomplissons les rites [...] au nom de toutes les femmes » (*A*, p. 278). Une part importante de la cérémonie, celle des lamentations, revient également entièrement au « chœur des pleureuses » (*A*, p. 303).

Antigone apparaît dans la *Phénoménologie de l'Esprit* d'Hegel¹⁶⁶, qui y explique notamment le lien entre les rites funéraires et les femmes. Steiner reprend cette pensée hégélienne dans *Les Antigones* :

Dans la mort, le mari, le fils ou le frère quittent l'empire de la πόλις pour rentrer dans celui de la famille. Ce retour est, de façon spécifique et concrète, réversion à la garde primitive de la femme (épouse, mère ou sœur). Les rites funéraires, avec leur processus

¹⁶⁶ HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1993.

de réenfermement littéral des morts dans leur lieu de terre et dans la succession fantomatique des générations qui fondent la sphère du familial, reviennent spécifiquement aux femmes¹⁶⁷.

Chez Henry Bauchau, Antigone le dit : à cause « de [s]on ventre, de [s]on cœur, de [s]on sexe de femme » (*A*, p. 290) elle doit dire non aux lois thébaines et enterrer son frère. Le ventre revient à la première place dans cette énumération des causes de refus d'Antigone ; le lien de cause à effet entre la maternité et le rôle des femmes dans les funérailles est à nouveau explicité plus loin :

Tous nos corps, ceux des vivants et ceux des morts, sont nés un jour d'une femme, ils ont été portés, soignés et chéris par elle. Une intime certitude assure aux femmes que ces corps, lorsque la vie les quitte, ont droit aux honneurs funèbres et à entrer à la fois dans l'oubli et l'infini respect. (*A*, p. 315)

Anne Dufourmantelle resserre l'étau en caractérisant les rites funéraires de propres aux jeunes filles et aux vieilles femmes :

La jeune fille et la vieille femme étaient les deux figures féminines qui se tenaient hors de la vie de couple et de l'engendrement, ouvrant le passage dans les rituels de naissance et de deuil aux côtés des prêtres. La jeune fille se tient sur cette frontière séparatrice entre vie et mort en tant que « ça se passe dans son corps » ou plutôt que ça ne se passe pas dans son corps [...] ¹⁶⁸

Anne Dufourmantelle ajoute donc une dimension corporelle aux rites, et lie ce corps de jeune fille à l'absence de maternité qui l'habite. Cela rejoint l'idée exprimée par Steiner de la position particulière de sœur lors de funérailles : « Quand cette tâche échoit à une sœur, quand un homme n'a ni mère ni épouse pour le reconduire chez lui et le remettre à la garde de la terre, les funérailles s'enveloppent de la plus haute sacralité » ¹⁶⁹.

Selon Anne Dufourmantelle¹⁷⁰, ce rapport du corps des femmes à la mort et à l'enfantement porte aussi le genre féminin vers le sacrifice, également fondamental pour le mythe d'Antigone.

¹⁶⁷ STEINER George, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986, p. 38.

¹⁶⁸ DUFOURMANTELLE Anne, *op. cit.*, p. 69.

¹⁶⁹ STEINER George, *op. cit.*, p. 38.

¹⁷⁰ DUFOURMANTELLE Anne, *op. cit.*, p. 69.

3. Conclusion

Créon, en soumettant les rites funéraires – ou leur absence – à ses lois et édits, tente de les inscrire dans le *logos*, alors qu'ils compensent justement l'insuffisance de celui-ci. La mort est ineffable et, en assumant le contraire, Créon manque d'empêcher Antigone et Ismène de se servir des rites comme elles en ont besoin. Le choix d'Antigone d'enterrer son frère au prix de sa vie s'inscrit donc dans sa quête de moyens d'expression hors du *logos*, dans sa tentative de donner du sens à l'indicible.

Henry Bauchau ne réduit pas le personnage d'Antigone à son geste suprême, mais construit le rapport aux rites, langage hors du *logos*, tout au long du cycle thébain. L'écrivain reprend les éléments traditionnels de cet acte culturel, et en développe le caractère féminin.

2. SACRIFICE AU FÉMININ

Sacrifier, du latin *sacrificare*, signifie étymologiquement « accomplir [*facere*] une cérémonie sacrée [*sacrum*] »¹⁷¹ : il s'agit originellement d'un rite qui a pour but d'obtenir la grâce des dieux¹⁷². Le verbe a ensuite acquis d'autres sens figurés : « vouer quelqu'un à la mort ou le laisser aller à sa perte, au bénéfice d'autres personnes ou d'un intérêt supérieur »¹⁷³ ou, dans son emploi pronominal réfléchi, « donner sa vie pour quelqu'un ou quelque chose », « se dévouer, faire le sacrifice de soi »¹⁷⁴. Ayant initialement trait aux rites, le sacrifice se développe donc dans des variantes plus subtiles et quotidiennes, précisément caractéristiques d'Antigone.

1. Une vie sacrifiée ?

Le sacrifice définit en grande partie l'héroïne du mythe d'Antigone : sachant que cela peut lui coûter la vie, elle décide malgré tout d'enterrer son frère. Dans le prologue même de la pièce de Sophocle, Antigone l'affirme déjà : « j'enterrerai, moi, Polynice et serai fière de mourir en agissant de telle sorte »¹⁷⁵. Dans l'écriture bauchalienne du mythe, les sacrifices d'Antigone sont plus nombreux, ou du moins plus appuyés. Les principaux, qui sont le sacrifice de sa jeunesse – lorsqu'elle s'exile à la suite de son père –, le sacrifice d'une relation amoureuse et d'une maternité possible, et le sacrifice de sa vie, sont en effet présents factuellement dès la version de Sophocle, mais sont accrus dans l'écriture bauchalienne.

Dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, Antigone est présentée comme la guide de son père aveugle sur la route de son exil. Dans *Œdipe sur la route*, elle ne fait que l'« accompagne[r] » (*ŒSR*, p. 18), sans qu'il ne semble au début vouloir l'être. À quatorze ans (*A*, p. 31), Antigone abandonne sa vie à Thèbes et sa fratrie pour répondre à

¹⁷¹ Entrée « Sacrifier » (catégorie « étymologie ») du dictionnaire du CNRTL, en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/sacrifier> (page consultée le 11.08.18).

¹⁷² DUFOURMANTELLE Anne, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷³ Entrée « Sacrifier » du dictionnaire du CNRTL, *op. cit.*

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ SOPHOCLE, *op. cit.*, p. 87.

l'appel envoyé par Œdipe « dans son cœur » et, si cette décision est pour elle évidente et impulsive, elle n'en est pas moins difficile :

Elle le suit mais son cœur tire, son cœur l'attire non pas vers lui mais vers Thèbes. Devant elle la haute silhouette de son père avance avec peine, avec cette obstination insensée qu'il a toujours eue. Elle sent monter, bouillonner sa colère contre lui. Pourquoi l'a-t-il appelée dans son cœur si c'était pour la repousser ensuite ? (*ŒSR*, p. 16)

Lors de son retour à Thèbes après la mort d'Œdipe, Antigone fait le constat du sacrifice qu'elle a fait de ces dix années de sa vie : « Il y a trop de choses que j'ai vécues trop tôt et un renouvellement de l'être que je n'ai pas connu » (*A*, p. 24). La difficulté de cet exil est ressentie dès le premier jour : « La part la plus lourde, la plus cachée d'elle-même a irrésistiblement basculé et l'entraîne vers ce gouffre sombre sur lequel Œdipe est penché et où elle devra le suivre. » (*ŒSR*, p. 24). Ce sacrifice est réclamé – inconsciemment ? – par Œdipe, qui « quand il a connu ses crimes, a choisi de vivre » (*A*, p. 344) : ce choix appelle un sacrifice, pour rétablir l'ordre après l'inceste et le parricide. Ce sacrifice est également voulu, selon l'Antigone bauchalienne, par Jocaste :

[Jocaste] s'est jetée résolument dans la mort pour qu'Œdipe ait, à sa place, une sœur ou une fille toute à lui. Une mendiante qui lui permette de marcher jusqu'à la fin de son aveuglement, de marcher encore après sa mort, comme je sens bien qu'il le fait en nous. J'ai accompli la tâche que ma mère m'a confiée, c'est à cause d'elle que je n'ai pu être à Clios et ne pourrai m'unir à Hémon. (*A*, p. 344)

La vie d'Antigone s'inscrit donc dans la dynamique sacrificielle de sa lignée. D'elle-même, Antigone semble situer ses actes entre fruit de sa volonté et devoir¹⁷⁶ :

Je ne *pouvais* pas, Clios, être tout à toi dans ta vie d'alors. Je n'*étais* pas, je ne *voulais* pas être contre tous. Je ne *pouvais* pas abandonner Œdipe. J'étais moi, j'en avais... je dois avoir la force de penser que *j'en avais le droit*. (*A*, p. 34)

Elle utilise successivement les expressions verbales « pouvoir » et « avoir le droit », droit qui lui est donné ou qu'elle se donne elle-même¹⁷⁷, ainsi que le verbe « être » qui la maintient dans une position antérieure, et enfin le verbe « vouloir » qui pose son acte comme un choix.

Isabelle Vanquaethem, observant la tendance au sacrifice des femmes dans l'œuvre d'Henry Bauchau, s'arrête sur Antigone qui, écrit-elle, « participe à cette

¹⁷⁶ Nous soulignons.

¹⁷⁷ Nous reviendrons (cf. chapitre troisième, point 1. « Entre femmes ») sur cette autorisation donnée et sur le rôle des autres personnages et d'Antigone elle-même dans celle-ci.

vocation native des femmes de s'oublier pour s'occuper pleinement de ceux qui, lésés par la société, ne jouissent pas des mêmes droits et de la même affection que le reste de la population »¹⁷⁸. Cette attitude se marque même en dehors des éléments repris au mythe antique : entre sa vie sacrifiée à Œdipe et celle qu'elle sacrifie à Polynice, à Thèbes même, elle occupe ses journées à guérir les malades et les pauvres, et pousse dans ce cadre son cri de mendiante, pour pouvoir leur acheter des médicaments. Les « lésés par la société » sont tantôt Œdipe, jadis roi et désormais maudit de tous, tantôt les pauvres, victimes collatérales d'une guerre qu'il·elle·s n'ont pas voulue, tantôt le « mauvais » frère, traître, victime ou coupable désigné.

Un dernier sacrifice suit l'enterrement de Polynice¹⁷⁹ : tant de Thébain·e·s – des femmes et des enfants, pour la plupart, ainsi que certains des pauvres et des malades dont elle a pris soin – demandent sa libération, mais elle refuse leur combat. Pourtant, elle ne veut pas mourir :

Lenos et Stentos m'aident à me lever, je peux marcher mais je boite très fort. Je dis :
« Dire que j'ai tellement marché à travers toute la Grèce et que je vais finir en boitant.
C'est que je n'ai pas tellement envie de mourir sans doute. »
Cette constatation me rassure, elle me fait rire, nous entrons en riant dans la grotte »
(*A*, pp. 334-335)

Pour la vie – celle de l'enfant d'Ismène, des Thébain·e·s –, elle choisit la mort :

Antigone crie aux garçons de la barricade qui veulent la défendre : Pas de guerre, jamais de guerre pour Antigone.
Pas de morts de garçons, de filles, d'enfants pour Antigone. Antigone peut mourir, elle en a la force mais elle n'a pas, elle n'aura jamais, la force de vous voir mourir pour elle.
(*JA*, p. 269)

Ce rapport à la communauté différencie justement, selon Anne Dufourmantelle, le renoncement du sacrifice : alors que le renoncement est uniquement personnel et « travaille en secret »¹⁸⁰, le sacrifice a une portée collective, vaut pour la communauté

¹⁷⁸ VANQUAETHM Isabelle, *Fiction romanesque et questionnement identitaire : itinéraire spirituel des personnages dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, mémoire de master, sous la direction de WATTHEE-DELMOTTE Myriam, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2005, p. 70.

¹⁷⁹ Un sacrifice accompagne également les funérailles du premier frère : celui de l'étalon d'Étéocle, Jour, présenté au peuple thébain comme « dernier hommage à son roi mort » (*A*, p. 279), puis celui de Vasco, qui se suicide sur le bûcher d'Étéocle, qu'il avait aimé d'un amour impossible.

¹⁸⁰ DUFOURMANTELLE Anne, *op. cit.*, p. 45.

voire la collectivité humaine, à laquelle le·la sacrifiant·e ou le·la sacrifié·e souhaite offrir une autre vie possible.

2. Le sacrifice au féminin

Anne Dufourmantelle consacre à Antigone un chapitre de son ouvrage *La Femme et le Sacrifice. D'Antigone à la femme d'à côté*¹⁸¹, qui étudie le « sacrifice au féminin ». Elle observe les femmes sacrificielles de la littérature, de la mythologie, de l'histoire et des religions, et interroge ce en quoi elle voit une forme de « féminité sacrificielle ». Le sacrifice joue certes une grande part dans l'héroïsme masculin, *viril*, dans son acception littérale de « donner sa vie pour quelqu'un ou quelque chose », pour autant que ce « quelqu'un ou quelque chose » soit une cause prestigieuse. Toutefois, le sacrifice prend une dimension quotidienne et souvent ignorée lorsque la sacrifiante-sacrifiée est une femme. Anne Dufourmantelle articule son analyse autour de trois visages du féminin que sont les jeunes filles, les amantes et les mères. Le sacrifice d'Antigone se situe évidemment dans la catégorie des jeunes filles, mais on y retrouve également, paradoxalement, des éléments du sacrifice maternel.

2.1. Jeune fille sacrificielle, un rapport au corps

Les jeunes filles tiennent un rôle privilégié dans la pratique des rituels funéraires et de ceux liés à l'enfantement, précisément à cause du lien qui existe entre le don de la vie et l'accompagnement dans la mort. Pour la même raison, les jeunes filles portent « à l'intérieur d'elle[s]-même la nécessité du sacrifice »¹⁸². Elles vivent en elles la possibilité de l'enfantement, sans que leur corps ait porté d'enfant. Cette virginité du corps est significative : Anne Dufourmantelle écrit que le corps de la femme sacrificielle « ne lui appartient plus ou ne lui a jamais appartenu, qu'il fait signe pour d'autres à sa place »¹⁸³. Chez Henry Bauchau, Antigone regrette à plusieurs reprises une maternité possible, un enfant à naître, et une relation amoureuse ou sexuelle avec un homme : autant de relations

¹⁸¹ DUFOURMANTELLE Anne, *op. cit.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 69.

¹⁸³ DUFOURMANTELLE Anne, *op. cit.*, pp. 74-75.

au corps. Lorsqu'elle résume la vie qu'elle n'a pas eue, c'est encore en la définissant par le corps : « Io [...] est une femme qui a sa vie, un homme, une maison, des enfants[...] *Tout ce qui me manque, elle le vit dans son corps*, son art et son existence quotidienne » (A, p. 351)¹⁸⁴.

2.2. « Elle est née en moi, cette mère »¹⁸⁵

La part maternelle du sacrifice d'Antigone n'apparaît pas clairement au premier abord, puisque la jeune fille est « sans espoir de tenir dans [s]es bras un petit enfant de chaire vivante qui attend tout d[']elle » (A, p. 341). Toutefois, une forme de sacrifice maternel peut se lire en filigrane dans le don de soi d'Antigone pour d'autres, un sacrifice au sens figuré et commun. Revenant de son exil de dix ans, Antigone exprime cette pensée : « Ce qui me manque c'est l'aspiration à vivre, l'exigeante adoration du petit enfant que je n'ai pas eu, c'est l'amour que je n'ai pu lui donner et qui déborde en moi inutilement » (A, p. 24). Pourtant, elle s'est occupée avec abnégation de son frère-père pendant cet exil, et établit elle-même la comparaison : « Pendant ces années je me demandais si s'occuper d'un aveugle était plus ou moins difficile que d'élever des enfants. Je ne connaîtrai pas la réponse. » (A, p. 342). Elle veille ensuite sur les malades et les pauvres, et empêche qu'on se batte pour elle afin que personne ne soit blessé·e.

Isabelle Vanquaethem repère d'ailleurs que dans l'œuvre d'Henry Bauchau, les femmes « acceptent toutes de se sacrifier, au sens propre comme au figuré, pour le bien des autres »¹⁸⁶ et qu'elles apparaissent – en comparaison des hommes – étonnamment pacifiées. Elle explique ce contraste par le fait que « la subordination des femmes au bien d'autrui coïncide non pas avec la perte, mais avec la possession de soi »¹⁸⁷. Antigone s'est d'ailleurs tellement occupée des autres toute sa vie que lorsque, enfermée dans la grotte qui sera son tombeau, elle prend conscience de la situation, c'est la solitude plus que la mort qui l'effraye :

¹⁸⁴ Nous soulignons.

¹⁸⁵ A, p. 341.

¹⁸⁶ VANQUAETHM Isabelle, *Fiction romanesque...*, op. cit., p. 69.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

J'entre en solitude et j'ai peur. [...] J'ai souvent pensé à la mort, à la solitude jamais. Trop occupée des autres, entraînée par la vie, c'est sans préparation, et sans forces que j'y entre. (A, p. 339)

3. Le sacrifice comme ouverture sur un autre temps possible

3.1. Quelle mort pour Antigone ?

Le revers de la médaille de la virginité et de la non-maternité appréciée chez les femmes sacrificantes-sacrifiées est que « ce qu'elle[s] sacrifie[nt] à travers elle[s], c'est la possibilité de la vie même »¹⁸⁸. Cette composante du sacrifice féminin est en partie contrée par le fait que l'Ismène bauchalienne est enceinte¹⁸⁹. Antigone refuse, pour cette raison, qu'elle l'accompagne pour enterrer Polynice : « La décision est immédiate : "J'irai seule, il faut que ton enfant vive." » (A, p. 293). Le substitut filial que cet enfant constitue pour Antigone est explicite : la jeune fille décrit l'enfant à naître non seulement comme celui d'Ismène, mais comme « le dernier espoir de [leur] famille menacée » (A, p. 293). Plus tard, lors de son procès, Antigone crie pour sauver l'enfant : son sacrifice n'est donc, dans cette situation, pas celui de la possibilité de la vie. Elle crie « contre la vie ou pour elle » (A, p. 198), et cette ambivalence vaut également pour son sacrifice.

L'importance de la descendance et de la sépulture, deux volontés que l'on retrouve chez Antigone, peuvent s'expliquer par une cause commune : la peur de disparaître. Lacan distingue deux morts : la mort biologique qui touche « le corps comme organisme naturel »¹⁹⁰ – qui devient cadavre –, et la mort signifiante. Cette seconde mort est « le manque-à-être du sujet »¹⁹¹, la peur de disparaître, parfaitement incarnée par cette parole de l'Antigone bauchalienne qui prend conscience de sa mort imminente : « Je vais disparaître, me quitter » (A, p. 340). La mort signifiante a pour Jacques-Alain Miller deux versants, que reformule Bernard Porcheret :

¹⁸⁸ DUFOURMANTELLE Anne, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸⁹ Ismène vit d'ailleurs le sacrifice maternel à part entière :

¹⁹⁰ PORCHERET Bernard, « L'essence de la tragédie. Un commentaire de l'Antigone de Sophocle », 26 novembre 2016, en ligne : https://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2016/11/5_PORCHERET.pdf (page consultée le 26.06.18), p. 5 ; Bernard Porcheret reprend l'étude de Sade par Lacan, et s'appuie plus précisément sur MILLER Jacques-Alain, « Biologie lacanienne et événement de corps », *La Cause freudienne*, n° 44, février 2000, pp. 7-59.

¹⁹¹ PORCHERET Bernard, *op. cit.*, p. 5.

d'une part, sa face de disparition, seconde mort, mort signifiante, c'est l'empiètement de la mort sur la vie ; d'autre part, il y a l'Unique, le Un absolu, le S_1 qui accomplit une éternisation du sujet dans son unicité du sujet dans son unicité, ce qu'il conserve d'ineffaçable, la manière dont le signifiant l'a épinglé¹⁹².

Le devoir de sépulture manifeste cette persistance du sujet en tant que signifiant, même après sa mort naturelle.

Pour Antigone, bien qu'elle en exprime la crainte, il n'y a pas de disparition, grâce à la transfiguration d'Antigone en « l'Antigone d'Io » (*A*, p. 339). Henry Bauchau décrit la scène dans son journal :

Dans une vision, Antigone voit Io qui la représente, qui la chante sans paroles. Elle est à la fois Antigone mourante et Io vivante qui chante. Clios dansant autour d'elle est [...] à certains moments Œdipe qui lui dit : Tu peux mourir Antigone et tu ne mourras pas. [...] tu te perds dans Io, qui est toi et qui à sa suite engendrera les innombrables Antigone qui sur des théâtres à travers les siècles perpétueront ton histoire. (*JA*, p. 166)

En donnant un rôle au théâtre dans l'histoire romanesque d'Antigone, en mettant en lumière la main de Sophocle dans son destin, Henry Bauchau permet à Antigone de devenir matière littéraire, matière mythique, et donc d'échapper à sa seule condition de sujet. La mort biologique d'Antigone a lieu, mais non sa mort signifiante : celle-ci est annihilée par la transmission théâtrale.

Antigone vit sa mort et sa vie dans Io et dans la danse de Clios. Elle vit avec plus de force qu'elle n'a jamais vécu, au moment où le souffle la quitte et où c'est l'inspiration universelle qui se charge d'elle. (*JA*, p. 166)

3.2. « Où est le lieu ? »¹⁹³

Dans le chapitre « Le cri », le cri de mendiante d'Antigone est interrompu par un homme – apparu plus tôt dans un rêve –, qui lui dit : « C'est trop... Ici, c'est la vie. Ce n'est pas le lieu pour cela » (*A*, p. 197). Antigone lui demande alors où est ce lieu, mais reste sans réponse.

Par ailleurs, Antigone s'interroge sur le sens à dénouer du tracé du parcours d'Œdipe autour d'Athènes (*A*, pp. 67 et 172), qu'elle sait important et qui, tracé dans la montagne, s'avèrera être le premier amphithéâtre. Henry Bauchau lui-même développe

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *A*, p. 197.

sa réflexion à propos de ce « lieu » pendant la longue durée d'écriture du roman *Antigone*. À quatre ans d'intervalle, il écrit au sujet de ce lieu dans son journal :

Ce cri ne peut pas se déployer seulement dans la réalité, il est trop violent pour cela, il doit trouver un espace où le réel et l'imaginaire se confondent pour s'exprimer en paroles, en chants, en musiques et en danse. C'est cet espace que la mort d'Antigone doit faire apparaître. (*JA*, p. 216 ; entrée du 2 mars 1993)

Dans mon livre, Antigone cherche le lieu où l'action et la parole, les siennes, celles des autres, celles aussi de l'événement, échappant aux servitudes de l'actualité, à son perpétuel glissement dans l'oubli ou la banalité, peuvent être vues et entendues avec suffisamment de force et de recul. Maintenant que le livre est terminé, je vois que ce lieu est le théâtre. (*JA*, p. 500 ; entrée du 18 mai 1997)

Anne Dufourmantelle émet l'hypothèse, moderne et psychanalytique, d'un sacrifice comme « délivrance du trauma »¹⁹⁴ : « Le sacrifice commence avec le *déjà plus*. L'évènement suppose qu'il y a eu de l'irréparable, c'est-à-dire du trauma. [...] Le sacrifice fait, comme le trauma, de l'irréparable, mais pour réamorcer la possibilité d'un espace et d'un temps humain »¹⁹⁵. Cette possibilité ouverte est fondamentale, et constitue une différence importante entre le renoncement et le sacrifice : ce dernier, « même et surtout dans son aspect le plus noir, le plus désespéré, est quand même une tentative de sortir du cercle, de s'ouvrir à l'inespéré, d'imaginer un possible »¹⁹⁶.

Le sacrifice d'Antigone n'est pas unilatéral, et offre de nombreuses voies d'interprétation ; mais l'écriture d'Henry Bauchau aura notamment permis de mettre en lumière l'un de ces *possibles* ouverts par les cris d'Antigone et, finalement, par sa mort : le théâtre.

¹⁹⁴ DUFOURMANTELLE Anne, *op. cit.*, p. 53.

¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 53 et 54.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 43.

4. Conclusion

Le sacrifice ultime d'Antigone se greffe, chez Henry Bauchau, à l'abnégation quotidienne d'elle-même qu'elle met en œuvre au service de ceux·celles qui l'entourent. Cette attitude la place dans une position foncièrement féminine, qui définit Antigone comme sœur, jeune fille, vierge et presque comme mère – elle n'aura jamais d'enfant, mais connaît déjà le sacrifice qui découle de cette position.

Henry Bauchau construit une Antigone habitée de son désir de mort mais qui « aime la vie de toutes [s]es forces » (A, p. 108) et qui offre, pour cette raison, un sacrifice à sa communauté, qui ouvre pour celle-ci la possibilité d'*autre chose*.

CHAPITRE TROISIÈME

CORPS RELATIONNEL

La pièce *Antigone* de Sophocle s'articule autour d'un système des personnages resserré : autour de son noyau composé d'Antigone, de sa sœur et de son oncle gravitent Hémon, Tirésias et Eurydice qui n'apparaissent activement que dans une scène chacun·e. S'ajoutent à ceux·celles-ci trois personnages non nommés, un garde, un messager et un serviteur, ainsi que le Chœur. Henry Bauchau développe ces personnages – à l'exception de Tirésias et d'Eurydice, dont il n'est plus fait mention –, mais entoure également Antigone de nombreuses nouvelles figures. Myriam Watthee-Delmotte observe que cette constellation inhabituelle a deux effets sur la figure d'Antigone. D'abord, les personnages additionnels, loin d'être de « simples figurants », constituent « un entourage dynamique qui lui [à Antigone] permet d'évoluer, de se positionner et de se comprendre »¹⁹⁷. Ensuite, autant la construction des personnages que les relations qu'il·elle·s entretiennent entre eux·elles et avec Antigone ont pour effet une féminisation de la jeune fille¹⁹⁸. La construction identitaire d'Antigone, notamment en tant que femme, s'articule donc autour des personnages masculins et féminins qui l'entourent. En adoptant différentes positions, elle accompagne de nombreux hommes, tandis que les femmes de son entourage lui permettent de se positionner, par identification ou différenciation.

¹⁹⁷ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 152.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

1. ENTOURAGE MASCULIN

Myriam Watthee-Delmotte identifie sept fonctions qu'occupent les femmes dans l'œuvre bauchalienne¹⁹⁹ : la mère, la servante, la guérisseuse, la femme de pouvoir, la fille, la sœur et la compagne. Elle ajoute que ces rôles désignent d'emblée la femme comme accompagnatrice de l'homme²⁰⁰.

L'Antigone bauchalienne remplit six de ces sept fonctions – elle ne sera jamais mère –, qui la positionnent de façon diverse face aux hommes du cycle thébain. Elle est *servante* lorsqu'elle aide Œdipe et mendie tout au long de leur errance. *Guérisseuse*, elle soigne les pauvres et les malades pendant la guerre. Ce rôle peut également être lié au thème fondamental de la sépulture, en ce que les guérisseuses interviennent aux deux extrémités de la vie. Antigone n'est pas pleinement *femme de pouvoir* : princesse puisque fille de roi, ce pouvoir ne lui sera jamais réellement accessible, et elle n'y prétend pas ; quant à la fonction de prêtresse, autre déclinaison de la femme de pouvoir, Antigone se la voit offerte par Thésée mais la refuse (*A*, p. 18). Toutefois, si nous avons établi qu'Antigone s'éloigne du *logos* qui est ancré comme langue du pouvoir, d'un pouvoir qu'elle refuse, elle se positionne, paradoxalement, dans une posture de pouvoir, précisément en s'opposant à Créon : « Tout le monde à Thèbes m'obéit, sauf toi, une femme ! » (*A*, p. 315) tonne l'oncle. Antigone est également *fille* : fille du roi et de la reine, d'Œdipe et de Jocaste, mais aussi fille de l'inceste, fille de son frère ; ce qui mène à la position de *sœur*, fondamentale dans le mythe. Enfin, Antigone est *compagne*, d'Hémon et de Clios au sens amoureux du terme, et de bien des hommes en son sens plus général.

Nous identifions dans l'entourage masculin d'Antigone trois groupes : les frères, Étéocle et Polynice auxquels s'ajoute le père-frère Œdipe ; les amants, Clios et Hémon ; et les alliés, K. et Main d'or, Dirkos et Patrocle, Vasco et Zed, Timour, Yssos et Stentos. S'ajoute évidemment à ces groupes le personnage de Créon, indissociable du mythe, qui occupe une position particulière en tant que cristallisation des lois auxquelles s'oppose Antigone.

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 111-117.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 111.

1. Les frères : Œdipe, Étéocle, Polynice

« De toutes les créatures réelles ou fictives, Antigone est celle qui possède l'“âme la plus sororale” [...] Elle est la sœur par excellence »²⁰¹ : Steiner exprime ainsi l'importance de la position sororale dans le mythe d'Antigone. L'Antigone de Sophocle s'épanche en effet sur la raison pour laquelle elle a désobéi à la loi pour son frère mort – à qui elle s'adresse – comme elle ne l'aurait fait pour nul autre. Elle établit ainsi que la relation fraternelle ou sororale prévaut, pour elle, sur toute autre – maritale ou même maternelle :

Si j'avais eu des enfants, si c'était mon mari qui se fût trouvé là à pourrir sur le sol, je n'eusse certes pas assuré cette charge contre le gré de ma cité. Quel est donc le principe auquel je prétends avoir obéi ? Comprends-le bien : un mari mort, je pouvais en trouver un autre et avoir de lui un enfant, si j'avais perdu mon premier époux ; mais, mon père et ma mère une fois dans la tombe, nul autre frère ne me fût jamais né. Le voilà, le principe pour lequel je t'ai fait passer avant tout autre²⁰².

1.1. Polynice et Étéocle

1.1.1. Jour et nuit

Contrairement aux versions traditionnelles du mythe, dans lesquelles Polynice est présenté comme le frère par excellence face à cette sœur, sa réécriture bauchalienne donne une importance égale aux deux frères.

Dans le cycle thébain de Sophocle, Polynice n'apparaît vivant qu'à une seule reprise, dans *Œdipe à Colone*²⁰³. Il vient à la rencontre de son père pour lui demander de l'aide, lui qui l'avait jadis chassé de Thèbes, et Œdipe le maudit alors. Polynice supplie ensuite Antigone et Ismène de lui donner un tombeau si la malédiction de son père s'accomplit, et Antigone prie à son tour son frère de renoncer à la guerre. Il ne l'écoute pas et fait ses adieux à sa famille par un tragique « Vous ne reverrez plus Polynice vivant »²⁰⁴.

²⁰¹ STEINER George, *op. cit.*, p. 13 ; il reprend l'expression de Goethe dans son « Hymne à Euphrosyne ».

²⁰² SOPHOCLE, *op. cit.*, p. 115.

²⁰³ ID., *Œdipe à Colone*, *op. cit.*, pp. 393-399.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 399.

Henry Bauchau réécrit, à la fin d'*Œdipe sur la route*, cette rencontre, mais il y dresse – tout comme il le fera dans *Antigone* – un portrait moins défaitiste et, de manière générale, plus solaire de Polynice. Chez Henry Bauchau, Œdipe ne maudit pas ses fils, mais s'énerve simplement de leur refus de comprendre ce qu'il adviendra de la guerre. Il tente d'expliquer à Polynice ce qu'il attend de lui :

Tu es roi, dit-il, tu es plus, tu es le roi, comme ta mère était la reine. C'est ce qu'Étéocle n'a pas pu supporter. C'est donc à toi de comprendre pour deux et de faire la paix avec la force de ton âme. Un vrai roi, comme tu l'es, n'a pas besoin de trône pour régner. (*ESR*, pp. 367-368)

Le caractère de Polynice se définit en effet particulièrement en opposition à celui d'Étéocle. Le discours d'Ismène à Antigone et la sculpture par celle-ci de la Jocaste d'Étéocle et de celle de Polynice révèlent les préférences initiées par Jocaste à l'égard de Polynice, et suivies par Antigone elle-même, comme elle s'en rend compte grâce aux paroles d'Ismène :

Ismène, grâce à toi je vois maintenant dans toute son étendue la blessure d'Étéocle et la nôtre. J'aimais Étéocle mais comme notre mère je l'aimais mal, dans une perpétuelle comparaison avec Polynice. De cette façon l'un était le modèle et l'autre la copie à jamais incapable de l'égaler. Étéocle, avec une peine immense, a rejeté le modèle et il a bien fait. (*A*, p. 121)

Les deux frères, dans leur enfance puis dans ce combat final qui les anime, poussent Antigone à adopter une position de sœur protectrice : cela implique notamment qu'elle tente fragilement de rétablir l'équilibre brisé entre eux. Ainsi, lors du dernier combat qu'ils mènent dans leur enfance, Antigone défend Étéocle contre Polynice ; les bas-reliefs qu'elle sculpte de Jocaste achèvent de rétablir cet équilibre :

Les sculptures de Jocaste sont terminées, je les montre à K., je demande : « Est-ce que je suis encore injuste envers Étéocle et est-ce que je préfère toujours Polynice ?
— Je les vois égaux.
— En moi ?
— Pas seulement, Antigone, ils le sont aussi dans la matière que tu as travaillée. » (*A*, p. 123)

1.1.2. Inceste

Toutefois, le réconfort que Polynice demande à sa sœur s'inscrit dans la tradition incestueuse de la lignée des Labdacides. Henry Bauchau met en scène une rencontre entre

Polynice et Antigone, épisode durant lequel l'héroïne tente de convaincre son frère de ne pas mener sa guerre. Elle lui amène dans ce but les deux bas-reliefs, « dernière chance de paix » (A, p. 93) imaginée par Étéocle. Antigone admire son frère lorsqu'il se trouve face à elle :

[Polynice] me cueille dans le char, m'accorde un instant de tendresse dans ses bras et me pose en face de lui pour mieux me regarder. Moi aussi je le dévore des yeux, qu'il est beau, qu'il est grand, qu'il est bien accordé à cette large roue d'hommes et de tentes colorées qui tourne immensément autour de lui. (A, p. 147)

Quelques jours plus tard, Polynice réveille Antigone au milieu de la nuit et, après une dispute à propos de la guerre qu'elle voudrait qu'il abandonne, Polynice prononce un éloge lyrique de sa sœur, qui lui fait « sent[tir] qu'[elle est] aimée » (A, p. 161), avec une voix qui devient de plus en plus « chaude, plus attirante » (A, p. 161). Antigone perçoit la tristesse de son frère, et devine qu'il cherche la consolation de ses bras, comme lorsqu'il·elle·s étaient enfants. Elle l'enlace, mais comprend rapidement que, s'« il n'a pas pu avoir sa mère, il veut sa sœur » (A, p. 162). Elle n'arrive d'abord pas à le repousser, toute à son « désir de le protéger » (A, p. 162) ; ce qui lui permet finalement de se dégager des bras de son frère est significatif :

Il m'envahit de ses mains impérieuses, sa voix murmure : ma sœur, ma sœur, mon amour. C'est avec ce mot qu'il me sauve. En l'entendant mon corps se cabre, se refuse, je me dégage et je cesse de serrer dans mes bras celui qui était un enfant et qui soudain ne l'est plus. (A, p. 163)

À propos de la relation entre frère et sœur dans la littérature et dans l'art, Steiner écrivait que « l'amour entre frère et sœur accomplit et transcende l'érotique »²⁰⁵. L'Antigone d'Henry Bauchau, toutefois, n'accepte pas cette association « ma sœur, mon amour » : elle est pleinement sœur, et sera sœur protectrice jusqu'au bout. Elle refuse d'une part que ses positions de sœur et de compagne soit fusionnées, et d'autre part que l'inceste parental soit répété. Cet enrayage de la répétition familiale des crimes n'est pas isolé : Antigone tente également d'empêcher la réitération d'un meurtre familial, en essayant d'arrêter la guerre fratricide d'Étéocle et Polynice.

²⁰⁵ STEINER George, *op. cit.*, p. 13.

1.2. Œdipe

1.2.1. Le frère

Dans le journal d'*Œdipe sur la route*, Henry Bauchau écrit :

À mesure que la route s'allonge, Œdipe sent les liens de fraternité se développer entre Antigone et lui. À Thèbes, il n'était que père, peu à peu, il est aussi frère, il n'est plus le fils unique qu'il a été. (*JJ*, p. 200)

Antigone joue en effet auprès d'Œdipe les deux mêmes rôles sororaux qu'auprès de Polynice et Étéocle, celui de la protection et de l'affection et celui d'enrayer le cycle maudit de l'inceste et du meurtre. Comme le remarque Myriam Watthee-Delmotte, elle « lui offr[e] l'affection inconditionnelle qui lui a toujours été refusée »²⁰⁶, et le pousse à s'épanouir psychologiquement et physiquement plutôt que de sombrer dans la solitude et l'abattement. C'est également sous le regard d'Antigone qu'Œdipe renonce à un second inceste, renoncement qui présente des points communs avec l'épisode entre Antigone et Polynice. Dans *Œdipe sur la route*, alors qu'Œdipe, après avoir soigné de nombreux·ses malades, est atteint à son tour de la peste, il est sauvé par Calliope, une jeune esclave, au terme d'une longue nuit et d'une métaphore de l'accouchement : Calliope prend alors la place d'une mère pour Œdipe. Plusieurs mois plus tard, lors d'une danse au village, alors qu'elle est nue, Calliope s'approche d'Œdipe et « le serre dans ses bras, lui embrasse les joues, les épaules, les mains comme elle le fait si souvent depuis qu'il est son enfant » (*ESR*, p. 245). Œdipe se laisse d'abord aller à la passion quelques secondes, puis repousse Calliope. Henry Bauchau dévoile alors au·à la lecteur·rice les pensées de Calliope :

Elle n'a pas honte, il est guéri, il n'est plus son enfant qu'elle pouvait chérir, soigner, caresser librement. Il est redevenu un homme, un homme malheureux, peut-être, comme tant d'autres. Ce n'est pas son affaire, ce n'est pas un homme qu'elle a aimé, qu'elle aime encore, c'est un enfant. (*ESR*, p. 245)

C'est donc lorsque « celui qui était un enfant [...] soudain ne l'est plus » (*ESR*, p. 163), comme pour Antigone et Polynice, que l'inceste pourrait avoir lieu, mais est justement interrompu.

²⁰⁶ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Henry Bauchau. Sous l'éclat de la Sibylle, op. cit.*, p. 110.

La figure de l'enfant participe également à définir Œdipe comme frère pour Antigone. Dans le chapitre « La vague » d'*Œdipe sur la route*, Antigone refuse d'abord de rejoindre la folle entreprise d'Œdipe, jusqu'à ce qu'il lui apparaisse en rêve, enfant, « avec ses petits outils, au pied de l'immense falaise » (*ŒSR*, p. 135). Le même désir de protection sororal qu'elle ressent pour Polynice et Étéocle se manifeste alors, et la décision s'impose à elle de l'aider :

elle pense qu'elle peut refuser à son père ce terrible travail, mais peut-elle faire de même pour son frère, ce frère frappé de malheur, qu'elle a suivi, qu'elle a poursuivi quand il a quitté Thèbes ? (*ŒSR*, p. 135)

Ce n'est donc pas à son père qu'elle sacrifie sa jeunesse en le suivant en exil, mais – au moins *aussi* – à son frère, comme plus tard pour Polynice. Le sacrifice est donc inhérent à la position qu'elle adopte en tant que sœur. En témoigne également la fonction de mendicante, qui s'inscrit en filigrane de son exil auprès d'Œdipe, et de la guerre menée par Polynice et Étéocle.

1.2.2. Le père

Œdipe apparaît véritablement comme père lorsque, au contraire, Antigone prend la position d'enfant, de petite fille qui a besoin de protection. C'est le cas d'abord quand elle se fait attaquer par Clios, au début de leur exil. Encore bandit, celui-ci prévoit de la violer et, peut-être, de la tuer. Plusieurs éléments de la scène rappellent qu'Antigone est encore une enfant, ou du moins sort à peine de l'enfance – elle a quatorze ans. Ne voyant d'abord pas le danger et se laissant séduire par l'homme, « la fille de Jocaste s'éveille » (*ŒSR*, p. 31) pourtant : le danger et la position de « fille de » surviennent au même moment. Lorsqu'elle sort son poignard et s'apprête à se défendre, Clios s'exclame « Quelle fille ! ». Antigone emploie alors les techniques « que lui a apprise[s] Polynice » (*ŒSR*, p. 32) lors de leurs « luttes garçonnières » (*A*, p. 163). Dès que Clios l'atteint et la blesse, que « la douleur, la honte la font pleurer » (*ŒSR*, p. 32), les résurgences des jeux d'enfants d'Antigone cessent et, dans un réflexe de petite fille, elle appelle son père à son secours : « absurdement, comme s'il pouvait encore la sauver, elle crie de toutes ses forces : "Père, aide-moi !" » (*ŒSR*, p. 32). Notons la proposition subordonnée mixte, comparative et conditionnelle, dont use Antigone : celle-ci demande protection, mais

presque sans espoir, puisque Œdipe se présente à elle, dans cet exil, comme celui à aider et non celui qui protège, et qu'il n'est armé que de son « misérable bois de lance » (*ŒSR*, p. 32). Pourtant, Œdipe adopte immédiatement la posture du père protecteur dont a besoin à ce moment Antigone : « Elle entend la voix très calme d'Œdipe qui dit : “Ne bouge plus, Antigone. Laisse-moi faire !” » (*ŒSR*, p. 33) ; il la sauve en effet.

En outre, alors qu'Œdipe est sur le point de donner à Clios le coup de grâce, Antigone lui crie : « Père, ne le tue pas ! » (*ŒSR*, p. 34). Il s'agit de la deuxième exclamation d'Antigone de ce chapitre, toutes les deux débutées par l'interjection « Père ! ». Après lui avoir demandé protection, elle demande – ou ordonne – à Œdipe de ne pas répéter le meurtre de Laïos sur Clios. Myriam Watthee-Delmotte note à ce propos qu'Antigone refuse la répétition cyclique des malédictions de sa famille²⁰⁷. En tant que sœur d'Œdipe elle participe à enrayer le cycle de l'inceste – qui l'a justement faite sa sœur – ; en tant que fille d'Œdipe, elle l'empêche de relancer celui du meurtre, lui qui avait tué son père.

La position de petite fille d'Antigone face à son père est particulièrement mise en évidence dans deux autres passages d'*Œdipe sur la route* : durant leur sculpture collective de la vague et lorsqu'Antigone tombe malade. Dans les deux scènes, Œdipe est présenté comme un « géant » (*ŒSR*, pp. 150, 265²⁰⁸), et l'insistance est mise sur sa force et son corps : « elle admire son corps puissant, élancé » (*ŒSR*, p. 141), « une force, une facilité délicieuses » (*ŒSR*, p. 142), « le corps, le cher corps qui la porte ne cesse, dans sa colère, de gagner en force et en taille. Voici qu'il devient immense » (*ŒSR*, p. 265). Vis-à-vis de cette force, Antigone réagit de deux façons. Se plongeant dans les souvenirs et redevenant petite fille, elle profite joyeusement de ces moments de répit :

Elle blottit sa tête de petite fille dans le creux de la hanche d'Œdipe. Lui la prend à la taille et la soulève de ses bras tendus avec une force, une facilité délicieuses. Il l'élève au-dessus de lui, penchant son torse et son visage en arrière. À ce moment la petite fille laisse échapper de sa gorge ou de tout son corps plusieurs notes aiguës, ravies, amoureuses. (*ŒSR*, p. 142)

Dans ces moments d'abandon, Œdipe lui apparaît comme il était autrefois, comme en témoigne cette discussion avec Clios :

²⁰⁷ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau, op. cit.*, p. 146.

²⁰⁸ Cf. aussi sa « main géante » (*ŒSR*, p. 142).

« Toujours la petite fille amoureuse du bel Œdipe qui n'est plus ! »
Elle est offensée : « Est-ce qu'il n'est plus beau ? »
— Il l'est encore à sa manière mais pas comme tu l'imagines [...] » (*ŒSR*, p. 146)

Pourtant, la réalité rattrape à chaque fois la vision qu'Antigone nourrit brièvement de son père : elle « ne retrouve plus qu'en partie l'image émerveillante de son enfance » (*ŒSR*, p. 141), réalise que « sa main a grandi, [...] elle est grande » et que la main de son père « a diminué par rapport à la sienne et ne sera plus jamais la main géante qu'elle a aimée » (*ŒSR*, p. 142). De par ces réalisations – elle a grandi, et son père lui-même n'est plus tel qu'il était –, elle doute des capacités paternelles : « jamais il n'en aura la force », « elle n'y croit pas » (*ŒSR*, p. 265). Au-delà de ces doutes, même au cours de ces épisodes où Œdipe apparaît le plus clairement comme père, Antigone doit l'aider. Lorsqu'il la porte pour trouver de l'aide, elle le guide, sur son dos :

Et c'est elle, elle qui le guide, qui est son regard bien-aimé et qui se retrouve toute petite comme autrefois, toute petite fille, riant du rire aigu qui le pousse en avant, plus vite, toujours plus vite (*ŒSR*, p. 266)

Ce passage, qui qualifie à la fois Antigone de petite fille et de guide, caractérise pleinement la position simultanée de sœur, de fille et d'aide presque maternelle d'Antigone vis-à-vis d'Œdipe. Cette complexité est également rendue par le contexte dans lequel elle apparaît pour la première fois comme petite fille dans les bras de son père, ce géant :

Elle se dit : Je suis faite pour porter, porter peut-être un jour un enfant et elle sourit. Quand elle dépose sa cruche devant la grotte, elle voit Œdipe qui marche en direction du soleil levant, sans hésiter, sans tâtonner. Au moment où, presque au bord du vide, elle allait crier pour l'avertir, il s'arrête, offrant son corps et son visage aux rayons. [...] Il l'a entendue et se retourne à demi vers elle comme il le faisait à Thèbes quand elle entra dans sa chambre. Elle est une petite fille qui court vers lui, qui s'agenouille, pour avoir encore sa taille d'autrefois, qui lui enserre les genoux et la taille en l'embrassant. (*ŒSR*, p. 141)

La pensée d'Antigone est structurée en trois étapes successives. D'abord, elle s'imagina mère en souriant. Ensuite, inconsciemment, elle concrétise cette posture en craignant pour la vie d'Œdipe et en cherchant à le protéger. Enfin, lorsqu'Œdipe semble contrôler ses mouvements et ne pas être en danger, et qu'il adopte lui-même une posture paternelle qui la renvoie à ses souvenirs, un retournement a lieu et Antigone « est une petite fille ». La rapidité de ce revirement de situation et le verbe d'état utilisé – « est » plutôt que « devient » – manifeste qu'Antigone se situe perpétuellement entre deux rôles à jouer.

1.3. Remarque conclusive

Les personnages d'Étéocle, Polynice et Œdipe complexifient donc la relation d'Antigone à sa famille et à elle-même. Ils la replongent dans le passé, dans ses souvenirs d'avant le drame, mais elle-même empêche la réitération de l'inceste et du meurtre, et donc la fixité²⁰⁹ tragique.

2. Les amants : Cléos et Hémon

Henry Bauchau écrit dans son journal qu'« Antigone reste vierge », mais que « ce n'est plus valorisé », qu'elle « n'est pas insensible au désir des hommes, ni au sien, mais est appelée à autre chose » (*JA*, p. 397). L'effet qu'a Antigone sur les hommes de manière générale est également évoqué, notamment par Polynice²¹⁰ : « Quelles passions tu provoques, fillette » (*A*, p. 156)²¹¹. La sensualité mise en évidence lors de notre lecture du traitement de la matière à propos de Constantin et d'Antigone dans *Les Vallées du bonheur profond* appuie également ce désir corporel d'Antigone. Au cours du cycle thébain, la jeune fille manifeste son amour et évolue auprès de deux hommes, avec lesquels une relation amoureuse s'avère à chaque fois impossible : Hémon dans *Antigone*, déjà présent dans la tragédie de Sophocle, et Cléos dans *Œdipe sur la route*, invention d'Henry Bauchau²¹².

2.1. *Œdipe sur la route* : Cléos

Cléos fait son entrée dans le cycle thébain dès le premier chapitre d'*Œdipe sur la route*, au tout début de l'exil d'Œdipe et de sa fille : Ilyssa, alliée passagère d'Antigone sur la route, met celle-ci en garde contre « Cléos le bandit », dont on dit qu'« il est si beau que les femmes n'ont pas peur de lui », mais qu'« après il les tue » (*ESR*, p. 24). Le

²⁰⁹ Cf. WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 146.

²¹⁰ Ismène également le suggère, notamment : « Je vois que tu as déjà recruté le bel Hémon. Il m'a aimée avant toi mais *tu es très forte* » (*A*, p. 62 ; nous soulignons) et « tu t'es déniché un troisième amoureux », en parlant de Main d'or (*A*, p. 101).

²¹¹ Il parle de Main d'or et de Timour.

²¹² L'écrivain dit par ailleurs de Cléos qu'il est « celui avec qui il s'identifie spontanément dans le récit » (WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Henry Bauchau. Sous l'éclat de la Sibylle*, op. cit., p. 143).

deuxième chapitre, qui porte le nom de Clios, raconte sa rencontre avec le duo, tandis que le troisième chapitre lui laisse la parole – il s’agit de l’un des rares passages du roman écrits à la première personne – pour le récit de son histoire.

Clios n’est nommé que deux ans après le début de la rédaction d’*Œdipe sur la route* (JJ, p. 156) : dans sa première version du chapitre dédié à Clios, Henry Bauchau le désigne comme « le jeune bandit » ou « l’homme ». La première qualification fait référence aux vols, viols et meurtres du jeune homme, méfaits qu’il commet depuis qu’il a par accident tué l’homme qu’il aimait, quelques années plus tôt. La seconde désignation, « l’homme », va de pair avec la description proposée par l’écrivain du personnage, qui apparaît comme le type-même du séducteur :

Elle ne peut s’empêcher de le regarder. Qu’il est beau avec ce front haut sur lequel retombent ses cheveux noirs et bouclés, sa bouche éclatante sous le jeu amer du sourire. Ses yeux semblent affronter ironiquement le ciel et la terre parce que n’est-ce pas – ah ! que cela vous touche – il n’y a rien à espérer, rien à perdre. Des yeux qui vous transpercent, vous pauvre fille, et qui devinent sans effort ce qui se passe dans votre corps et votre esprit encore informe. Oui, il a compris ce que vous désiriez sans le savoir, il prend votre main dans la sienne pendant que vous marchez à ses côtés et, bien que vous sachiez qu’il faudrait la retirer prestement, vous n’en avez pas la force. (CESR, pp. 30-31)

L’usage soudain de la deuxième personne indique d’abord, en tant que possible marquage de la personne indéfinie, un archétype. Ensuite, lorsque les éléments de contextualisation s’additionnent et qu’il devient clair que « votre main » est en réalité celle d’Antigone, l’idée de séduction en est encore plus appuyée : le charme de « l’homme » s’insinue dans la pensée de la jeune fille. Lorsqu’Antigone comprend le danger, la narration revient à la troisième personne. Cette première rencontre fracassante annonce d’ores et déjà l’un des deux éléments qui empêcheront les deux jeunes gens de s’unir. Clios est animé par une rage destructrice, un *hybris* qui n’est pas compatible avec l’amour qu’ils auraient pu vivre. Le deuxième obstacle à leur relation est le chemin qu’Antigone doit parcourir, pour Œdipe, Étéocle et Polynice. Henry Bauchau l’explique lui-même en ces termes :

[Antigone] ne peut s’abandonner à son amour pour Clios car ce serait un amour dionysiaque. Pour faire face à la double folie d’Œdipe et de Clios, elle doit adopter une position apollinienne. Ensuite il est trop tard. Clios a sa propre vocation²¹³ et celle d’Antigone est trop grande et trop folle pour lui. (JA, p. 396)

²¹³ Il s’agit de la peinture, qui permet à Clios de dominer partiellement la part dionysiaque de son être et de renoncer au cycle de la vengeance dans lequel il avait été attiré. Cette fonction cathartique de l’art rejoint évidemment l’analyse que nous avons proposé de la sculpture dans le cycle thébain.

Clios est conscient de cette impossibilité : « Je t'aime peut-être, parfois je crois vraiment que je t'aime, mais l'amour n'est pas notre affaire » (*ÆSR*, p. 146). Cependant, il reproche à Antigone ses choix lorsqu'elle reprend la route de Thèbes en le laissant derrière : « Tu en avais le droit, mais c'est à cause de lui [d'Œdipe] que nous n'avons pas pu vivre l'amour démesuré » (*A*, p. 34).

Bien qu'ils ne puissent pas vivre cet amour, la relation entre Clios et Antigone s'extériorise à la veille de leurs adieux en une danse, qui évoque métaphoriquement l'acte sexuel. Antigone et Clios discutent d'Io, la fiancée de ce dernier, qui « prendrait un autre homme » si Clios prenait la décision de rester avec Antigone, car « il y a les enfants, le clan, le troupeau » (*A*, p. 26). Henry Bauchau évoque dans son journal une dernière raison, qui n'apparaît pas explicitement dans le récit : « [Clios] oublie qu'[Io] lui a dit aussi : à cause de mon corps. Cet oubli Antigone l'entend, ce qu'Io lui apprend c'est que son corps et le désir de son corps ont aussi des droits » (*JA*, p. 176). Après cette discussion, Clios propose à Antigone une dernière danse, ils décident de s'accorder « ce dernier soir seulement d'être heureux » (*A*, p. 27). Antigone est suspendue au sourire de Clios et à ses mouvements, qui lui « dictent avec jubilation tout ce que [s]on corps et [s]on poids peuvent accomplir dans l'allégresse » (*A*, p. 27). Antigone tombe, et Clios continue alors seul et est entraîné dans une « danse sombre » (*A*, p. 28) : « Survient qu'il n'y a plus de place en ce lieu que pour le plus extrême » (*A*, p. 28). Les deux jeunes réalisent alors le manque et l'impossibilité de leur amour : Clios « est frappé de plein fouet par le manque, saisi, figé, paralysé avec son dard brûlant tendu vers [Antigone] », tandis qu'Antigone « voudrai[t] avoir comme [Io] un corps libre d'aimer pour que Clios puisse se redécouvrir en [elle] » (*A*, p. 28). Malgré tout, c'est au terme de cette danse inachevée qu'Antigone peut affirmer : « J'ai crié comme une femme, je suis heureuse » (*A*, p. 28).

2.2. Antigone : Hémon

Après avoir expliqué qu'Antigone prend conscience, grâce à Io, que son corps a des droits, Henry Bauchau écrit que « c'est là que doit apparaître Hémon » (*JA*, p. 176). Chez Sophocle, Antigone est fiancée à Hémon, le fils de Créon, mais n'évoque pas une seule fois le jeune homme. Pourtant, il se suicide à la fin de la pièce, découvrant la mort

d'Antigone : cela pousse Henry Bauchau à écrire qu'« entre Antigone et Hémon il y a un amour », car « sans cela comment expliquer le suicide d'Hémon ? » (*JA*, p. 176).

Hémon est d'emblée caractérisé par une beauté plus calme – apollinienne – que celle, sauvage et dionysiaque, de Clios, ce qui permet à Antigone de l'aimer :

J'avais gardé le souvenir d'un garçon mince et effacé, les années ont passé et Hémon est maintenant un homme qui a la beauté, la taille mais non l'aisance royale de son père. Il s'approche de moi avec une certaine timidité qui d'emblée lui gagne mon cœur. (*A*, p. 60)

Henry Bauchau se pose la question de savoir si avant de rencontrer Hémon, « le désir de son corps était [pour Antigone] lié à Œdipe et à travers lui à Clios » (*JA*, p. 176). Ni l'écrivain ni le·la lecteur·rice n'ont la réponse, mais Hémon émerge en tout cas à la fois en s'inscrivant dans les souvenirs d'enfance d'Antigone et en se détachant de ceux-ci :

je vois que dans mon regret de Thèbes il y a toujours eu une place pour l'image incertaine de l'adolescent Hémon qui est maintenant un homme comme, si étrangement, je suis devenue une femme. (*A*, p. 60)

Or, ces souvenirs d'enfance sont, bien qu'indirectement, inextricablement liés à Œdipe et à la petite fille qu'elle était pour lui : l'une des premières actions d'Hémon décrites par Antigone est qu'« il passe son bras sous le [s]ien et [...] prend [s]a grande main dans la sienne plus puissante » (*A*, p. 61), ce qui la « calme ». Cette phrase renvoie à la description faite dans *Œdipe sur la route* du corps de géant qu'Antigone percevait de son père dans son enfance, et de sa déchirante découverte que sa propre main avait grandi (*ESR*, p. 142).

Pour la seconde fois, Antigone refuse de s'enfuir avec celui qu'elle aime, pour ne pas abandonner ses frères : elle répond à Clios qu'elle l'a « aimé tout entier », mais que partir avec lui aurait été « abandonner Œdipe » (*A*, p. 35), et à Hémon qu'elle « voudrai[t] quitter Thèbes avec [lui] », mais « ne [peut] abandonner [s]es frères » (*A*, p. 124). Toutefois, si Antigone répond négativement à la demande d'Hémon, elle ne cesse tout à fait d'espérer puisque, pendant la guerre, elle dit à sa sœur : « Si nous chassons Polynice et ses Nomades, nous nous marierons et nous partirons d'ici pour toujours » (*A*, p. 215). En effet, il ne s'agit plus ici d'un « amour démesuré » (*A*, p. 34) qui nécessite la fuite, mais un mariage, des enfants, une maison, « l'espoir et le renoncement » (*A*, p. 124) qu'offre cette vision.

2.3. Remarque conclusive

Clios aime Antigone parce qu'elle est « unique » (*CESR*, p. 146), Hémon parce qu'elle est « follement vraie » (*A*, p. 76). Ce qu'ils ont chacun à lui offrir est très différent, mais la force de leur amour est constante ; de même le choix d'Antigone de ne pas fuir avec eux. Elle dit ne pas être « celle qui préfère » (*A*, p. 33), mais ce sont toujours ses frères qu'elle suit, qu'elle protège, et pour lesquels elle se sacrifie.

Hémon réapparaît dans ses pensées après son sacrifice ultime, lorsqu'elle attend la mort, dans la grotte : elle constate que sa mort « arrange tout le monde [...] sauf Hémon » (*A*, p. 343). Hémon reste lié, jusqu'au bout, au bonheur qu'il lui a brièvement offert, et qu'elle aurait pu vivre. Ainsi elle exprimait avant la mort de ses frères : « Je ne savais pas qu'Hémon pouvait me rendre aussi heureuse, bien plus heureuse que je ne m'y attendais » (*A*, p. 216). Dans la grotte, elle lui envoie un dernier signe : « C'est pour Hémon, pour qu'il sache que je ne suis pas morte dans le malheur que j'ai allumé ces torches » (*A*, p. 350).

Le redoublement de la relation amoureuse – bien qu'impossible, à chaque fois – et l'ajout de l'intérêt d'autres hommes contrastent avec la vision d'un seul grand amour, qui constituerait une exception pour une jeune fille fatalement vierge : Antigone éprouve à plusieurs reprises l'amour, le désir et le désir de plaire²¹⁴. Son amour se déploie sous de nombreuses formes – amour sororal, filial, parfois presque maternel, et chez Bauchau, également corporel et amour d'un homme. Par tous ces éléments, l'écriture bauchalienne du personnage d'Antigone donne une nouvelle dimension à son être femme. Toutefois, si son amour et son désir se déclinent sous plusieurs formes, le désir qui définit Antigone est un désir pur, sans objet, auquel ne peuvent répondre ses amants.

²¹⁴ Cf. notamment « Parfois, en levant la tête vers [Clios], [Antigone] le voit qui la regarde et, sur ses lèvres, apparaît l'étrange sourire un peu tendre, un peu ironique de celui qui sait comment sont les femmes. Comment elles sont vraiment quand un homme les prend par amour ou désir, comme il l'a fait souvent, comme il le fait toujours – on le lui a dit au village. Il sait tout ce qu'elle ne sait pas. [...] Elle [...] sent le poids du regard de Clios qui, sous ses vêtements usés et salis par la poussière, suit les mouvements de son corps. Puis elle ne sent plus rien, lève les yeux et le voit absorbé dans son travail et ne songeant plus à elle. Elle éprouve un soulagement et, comme cela se prolonge, un deuil sourd et pénétrant. » (*CESR*, pp. 144-145) pour Clios, et « je suis contente d'avoir cherché à lui plaire, comme n'importe quelle femme, à un homme qui lui plaît » (*A*, p. 141) pour Hémon.

3. Les alliés

S'opposant en tant que femme aux lois des hommes, Antigone trouve pourtant parmi ceux-ci de nombreux alliés. Les envoyés de Clios, K. et Main d'or, les aèdes Dirkos et Patrocle, et le « peuple de la vie souterraine » (A, p. 203) mené par Vasco et Zed, forment une communauté qui soutient Antigone à Thèbes, et dont elle devient elle-même la porte-parole. S'y ajoutent le nomade Timour, et même les soldats Yssos et Stentos.

3.1. K. et Main d'or

Nadège Coutaz souligne que cette communauté d'alliés thébains d'Antigone regroupe des hommes semblablement caractérisés par leur position marginale²¹⁵. Le noyau initial, qui accueille Antigone dès son arrivée, est composé de K. et de Main d'or. K. combine plusieurs attributs perçus comme négatifs dans la société thébaine : il est un ancien esclave, et a été châtré dans son enfance, ce qui le déprécie dans l'univers viril de Créon²¹⁶. Main d'or, quant à lui, bégaye : ce défaut de prononciation, qui caractérise sa parole de « langage explosif » (A, p. 96), l'éloigne du *logos* de la cité. Les deux hommes sont des conseillers de confiance pour Antigone, et symbolisent à la fois la pureté des sentiments et un rapport à la nature et à la terre²¹⁷. Ces deux caractéristiques permettent à Antigone d'ancrer « [s]on Antigone terrestre » (A, p. 140). Henry Bauchau écrit dans son journal que

K. est un personnage destiné à prendre de l'ampleur. C'est un ancien esclave familial de la vie des grands de ce monde, un parfait serviteur mais il écoute aux portes et l'avoue. C'est aussi un messager du ciel. (JA, p. 172)

et K. dit de Main d'or qu'il « bégaye parfois mais ses mains ne bégayaient jamais, son cœur non plus » (A, p. 96). Nadège Coutaz observe également le rôle réflexif de ces deux personnages : ils servent de conseillers, « de guides et d'herméneutes, voire parfois

²¹⁵ COUTAZ Nadège, *La tumba de Antígona de María Zambrano et Antigone d'Henry Bauchau en comparaison : Enjeux génériques et éthico-politiques*, thèse de doctorat, sous la direction de HEIDMANN Ute et KLIMIS Sophie, Lausanne, Université de Lausanne, 2017, p. 405.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibidem*.

d'accompagnants rituels », à Antigone, mais aussi au·à la lecteur·rice – prenant alors le relais du coryphée de la tragédie grecque²¹⁸.

K. et Main d'or sont deux amis de Clios et ont été envoyés par celui-ci, pour « servir » (*A*, p. 50) Antigone et surtout la protéger à Thèbes, où il est persuadé qu'elle sera « en danger » (*A*, p. 51). Dès sa rencontre avec Antigone, K. se montre le relais de Clios : en lui disant par exemple « C'est ta couleur maintenant... Clios me l'a dit » (*A*, p. 49) et « Clios m'a dit que ton sommeil était très beau » (*A*, p. 50), il révèle les attentions de Clios à l'égard de la jeune fille. Et lors de l'arrivée de Main d'or, « l'amitié de Clios et de K. » (*A*, p. 96) suffisent à rendre l'homme immédiatement très proche d'Antigone.

3.2. Dirkos et Patrocle

Deux autres personnages s'affichent d'emblée comme le relais d'un autre : Dirkos et Patrocle, qui renvoient Antigone et Ismène à leur père. Le parallèle est volontaire de la part de Dirkos : il approche Antigone, lorsqu'elle guérit les malades pendant la guerre, en simulant la cécité et en se présentant comme de « l'âge d'Œdipe » et « connai[ssant] presque toutes les chansons d'Œdipe » (*A*, p. 177). Antigone est consciente de l'effet que cette imitation a sur elle, et en devine les bienfaits :

Je sens tout de suite en lui le simulacre, il a la taille haute d'Œdipe, il porte un bandeau à sa manière, il s'est fait un long pas hésitant, sa voix brève, il ne voit plus très bien mais il n'est pas aveugle. Il simule l'aveuglement et cela me touche car cela ranime en moi l'image du père. Je pressens qu'en face de ce mélange de faux et de vrai je vais pouvoir penser autrement à Œdipe, limiter le souvenir, ne pas me laisser submerger par le manque ou l'admiration. (*A*, p. 177)

Dirkos est accompagné de Patrocle, un aveugle qui « semble n'avoir rien pour se faire aimer », mais sert de mémoire au chant d'aède de Dirkos. Antigone décrit « cette amitié entre deux hommes pauvres, vieilliss, diminués par l'âge et les infirmités » comme l'« une des belles choses qu[']elle a] vues » (*A*, p. 180). Le choix de l'expression « une des belles choses que j'ai vues » plutôt qu'« une des plus belles choses », plus courante dans la langue, révèle la dureté de la vie d'Antigone, et explique la présence de ces deux amis

²¹⁸ *Ibid.*, pp. 163 et 405-406.

dans le récit, petit bonheur dans le malheur de la guerre : « notre seule détente, c'est quand le soir tombe, d'écouter Dirkos dire les chants d'Œdipe » (A, p. 211).

3.3. Vasco, Zed et le peuple de la ville souterraine

La communauté s'étend, comme le note Nadège Coutaz²¹⁹, lorsque ce noyau de parias est rejoint par le « peuple de la ville souterraine » (A, p. 203), la « police secrète d'Étéocle » composée de « voleurs, d'esclaves en fuite et de gamins chapardeurs » (A, p. 190) et menée par Vasco – « l'homme d'Étéocle » et « étrange ami de K. » (A, p. 190). Vasco est le personnage énigmatique par excellence, et le reste même pour Henry Bauchau²²⁰. Il apparaît d'abord dans un rêve d'Antigone, comme « un homme d'ombre » dont une voix lui dit qu'il est « le tiers nécessaire » (A, p. 192), puis vient arrêter son cri de mendiant sur la place publique. Il se caractérise d'emblée comme un personnage ambigu, et est décrit par Antigone comme « quelqu'un pour qui [...] échec et victoire, bien et mal, tout est devenu la même chose » (A, p. 197). La thèse de Nadège Coutaz²²¹ est qu'il est d'abord introduit dans le roman comme « un archétype de l'amant guerrier », de par son « amour fou » (A, p. 203) pour Étéocle et sa position de « chef de la police secrète » (A, p. 190), mais se défait peu à peu de cette image, notamment en épaulant Antigone qui s'oppose au pouvoir. Selon Nadège Coutaz, cette « inversion des systèmes des valeurs » est confirmée lors du suicide de Vasco au-dessus du cadavre d'Étéocle : « l'amour prime désormais sur le succès guerrier et le pouvoir qui s'offre à lui, en tant que second d'Étéocle »²²².

Un autre personnage se dégage du peuple de la ville souterraine : Zed, un « grand garçon à l'air hardi » (A, p. 197), qui aide Antigone lorsqu'elle mendie pour les malades. Il est également celui qui l'accompagne pour effectuer les rites funéraires pour Polynice :

²¹⁹ COUTAZ Nadège, *op. cit.*, p. 406.

²²⁰ BAUCHAU Henry et HUSTON Nancy, « D'où viennent les personnages ? », entretien, dans TINGAUD Jean-Luc (dir.), *L'œil de bœuf*, n° 17 : *Entretien avec Henry Bauchau*, avril 1999, pp. 37-49 : 44.

²²¹ COUTAZ Nadège, *op. cit.*, p. 406.

²²² *Ibidem*. Une remarque semblable pourrait être faite au sujet d'Hémon, qui dans le mythe antique se suicide lors de la mort d'Antigone. Hémon, fils de Créon, manifeste par ce geste la supériorité de l'amour sur la loi, qu'Antigone avait bafouée et que son père représente. Toutefois, Henry Bauchau a choisi d'arrêter le récit d'*Antigone* à la mort de sa narratrice : même si rien n'annonce *a priori* un détournement du mythe traditionnel qui verrait Hémon survivant à Antigone, ce suicide n'est pas développé dans sa version bauchalienne et ne sera donc pas analysé dans cette étude.

il est significatif que ce soit un enfant qui l'épaula dans cette tâche, elle qui ne peut en avoir et a refusé à Ismène de l'accompagner pour la vie du sien.

3.4. Timour

Un autre personnage marginal est Timour, chef des Nomades et ami de Polynice. Plus qu'étranger, il est « barbare » (A, p. 219) : même Dirkos refuse d'abord de le soigner. En outre, lui aussi, comme Antigone et Main d'or, échappe au *logos*, par la particularité de sa langue qu'il ne partage avec personne à Thèbes :

Les sons, qu'il me force à prononcer à grand-peine, puis à reconnaître, n'ont que de lointains rapports avec ce que nous appelons la langue et la parole. Ils explosent plus qu'ils ne se disent et sont toujours au bord du cri. Ils me font pénétrer dans un univers plus rude et plus sauvage que le nôtre où tout est dominé par le vent, le froid et l'endurance du cheval. (A, pp. 226-227)

Cette description de la langue des « homme[s] bleu[s] » (A, p. 219) rapproche le Nomade d'Antigone, figure par excellence du cri, et insiste sur le lien entre la langue d'une communauté et son environnement. Le *logos* rationnel d'Athènes est celui de Créon et de ses lois, tandis que la langue de Timour est celle d'un « univers [...] sauvage » (A, p. 227). Antigone rencontre Timour lorsqu'elle amène les sculptures de Jocaste à Polynice ; elle recroise sa route lorsque, blessé par Hémon aux portes de Thèbes, le Nomade est fait prisonnier. Il est alors soigné par Antigone et lui concède le don de l'arc.

3.5. Yssos et Stentos

Yssos et Stentos sont les deux premiers hommes qu'Antigone croise lors de son arrivée à Thèbes, et ceux qui partageront certains des derniers moments de sa vie. Ils ne sont, eux, ni étrangers, ni marginalisés : au contraire, ils sont ancrés dans la société de Thèbes qu'Antigone rejette, ce sont des soldats de Créon.

Antigone rencontre Yssos en arrivant à Thèbes : il s'agit du fils d'Ylissa²²³, qui l'avait aidée dix ans plus tôt, mais dont elle apprend le décès (A, p. 41). Sans connaître

²²³ Ou Ilyssa : Henry Bauchau orthographie le prénom de la paysanne différemment dans *Œdipe sur la route* et dans *Antigone*.

l'identité d'Antigone, Yssos lui offre à boire et un logement pour la nuit, avant qu'elle pénètre Thèbes le lendemain. Il s'avère ensuite qu'Yssos fait partie des dizéniers chargés de surveiller le cadavre de Polynice. Ces soldats autorisent Antigone à terminer les rites funéraires et à accomplir la cérémonie des lamentations, puis l'arrêtent ; Yssos est chargé d'emmener Antigone au tribunal. Il accompagne leur trajet de « gestes doux, qui étonnent dans ce grand corps » (*A*, p. 306). Il ne s'agit pas d'un allié d'Antigone à part entière, mais il est nommé, partage ces moments fondamentaux pour Antigone et manifeste pour elle de petites attentions : tout cela participe à le présenter comme empathique, et à rendre plus floue la frontière imposée par Créon entre le bien et le mal.

Le soldat qui prend le relais sur Yssos et est chargé d'escorter Antigone jusqu'à son tombeau est Stentos. Elle a déjà eu affaire à lui lors de son arrivée à Thèbes, il était de garde et décidait du droit d'entrer dans la ville pour chacun·e. Lors de cette première rencontre, il se montre méprisant à l'égard d'Antigone et de ses vêtements de mendiante²²⁴, mais souhaite la séduire – la violer ? – ; Antigone se défend d'une giflette et le « menac[e] de [s]a propre lance » (*A*, p. 321), avant de recevoir l'aide de K.

Lorsqu'elle le retrouve à la sortie du tribunal, Stentos a toujours le regard « dur », mais « pas méchant » (*A*, p. 321), et manifeste un certain soutien à la jeune fille :

Quand tu criais non, comme une cinglée, ça ne me déplaisait pas, ça me faisait même plaisir. Moi aussi, souvent, j'aurais voulu crier non, mais quand on est soldat, même dizénier, il faut se taire. Alors on boit. (*A*, pp. 321-322)

Il offre à Antigone une mort douce, en allumant des torches dans la grotte – la jeune fille a peur des rats, du noir – et en lui signifiant par un cri le temps qui passe, dernier signe qu'elle reçoit de l'extérieur :

Le cri a ouvert à Stentos la porte d'une vie nouvelle qu'il commence en devenant mon dernier ami, celui qui refuse l'ordre de me laisser mourir dans le noir et qui fait, dans la grotte obscure de Créon, un petit temple de clarté. (*A*, p. 353)

²²⁴ Elle a en réalité offert sa robe neuve prévue pour l'occasion à Ea, une femme veuve et âgée, afin de l'aider à entrer dans la ville.

3.6. Remarques conclusives

3.6.1. Rime et marginalité

En conclusion, les personnages masculins qui soutiennent Antigone à Thèbes ont en commun deux particularités. Premièrement, ils sont en partie écrits pour la rime²²⁵. K. et Main d'or se font relais de l'amour de Clios ; Dirkos et Patrocle rappellent à Antigone et Ismène leur père décédé ; Vasco et Zed représentent le versant secret et passionné du pouvoir d'Étéocle, et Timour l'atout raisonné de Polynice ; Yssos et Stentos quant à eux se répondent en écho à eux-mêmes, au début et à la fin du récit, et humanisent l'armée de Créon.

Deuxièmement, ils sont tous, d'une façon ou d'une autre, marginalisés. K., Main d'or et Timour sont d'origine étrangère, et Main d'or, Dirkos, Patrocle et Timour s'essayaient à d'autres voix, d'autres voies pour s'exprimer hors du *logos*. Même Stentos, soldat, exprime sa difficulté de dire non, et évoque son remède vicieux, la boisson.

3.6.2. K. et Vasco, des personnages androgynes

En outre, Henry Bauchau développe plus particulièrement une étrangeté propre à de nombreux personnages de son œuvre. La part dite « masculine » du système des personnages du cycle thébain, que nous avons analysée, comprend deux personnages à la sexuation floue : K. et Vasco. Si l'on force une lecture binaire, ils sont tous deux identifiés comme des hommes, ne serait-ce que par l'utilisation de pronoms personnels et d'accords masculins pour les désigner²²⁶. Toutefois, chacun d'entre eux se singularise par des caractéristiques androgynes voire féminines. K. a été « châtré tout enfant, pour préserver sa voix qui est divine » (*A*, p. 49), voix dont

on ne sait en l'écoutant si c'est une voix d'enfant, de très jeune fille ou celle d'un homme qui ne chanterait pas avec ses cordes vocales mais avec les racines de l'arbre de l'amour. (*A*, p. 71)

²²⁵ Cf. HAMON Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

²²⁶ Cet argument n'est toutefois pas décisif, puisque le masculin grammatical pourrait éventuellement avoir été choisi comme équivalent d'un neutre par l'auteur.

Il endosse en outre d'emblée un rôle maternel²²⁷ : dès sa première rencontre avec Antigone, « comme s'il s'agissait d'un rite habituel », il la borde dans son lit²²⁸ « aussi bien que Jocaste lorsqu[']elle] étai[t] enfant » et l'embrasse sur le front « ainsi que l'a fait si souvent Diotime » (A, p. 50). Quant à Vasco, son identité sexuelle reste ignorée d'Henry Bauchau lui-même :

avec Vasco, j'ai senti avec force que je ne devais pas savoir si c'était un homme ou une femme. Et je ne sais pas. Je pense qu'il y a des côtés hommes en lui et des côtés femmes [...]²²⁹

Cette dualité se manifeste dans le roman notamment lorsque Vasco supplie Antigone d'abattre Polynice de sa flèche pour sauver Étéocle, qu'il aime « d'une sorte d'amour fou » (A, p. 203) :

Je sens, avec une surprise affreuse, que son corps est devenu un corps de femme qui suscite en moi un corps d'homme, le corps meurtrier qui pourrait sauver Étéocle. Ce corps m'enserme avec amour, nous formons ensemble un grand corps androgyne et la voix amoureuse de Vasco me persuade : Sauve Étéocle, Sauve Étéocle et Thèbes. (A, p. 245)

3.6.3. La communauté d'Antigone

Ces hommes présentent finalement des similitudes importantes avec Antigone. Celle-ci n'est pas étrangère, elle fait même partie de la famille royale ; mais elle est partie en exil pendant dix ans, plus personne ne la connaît à Thèbes, et elle est profondément opposée aux lois qui régissent sa cité. Sa position est donc ambiguë : son retour à Thèbes est un retour chez elle, mais c'est une maison modeste – loin de ses origines royales –, située dans un quartier pauvre et excentré, qu'elle s'approprie comme foyer. Antigone s'appuie également, nous l'avons vu, sur de nouveaux moyens d'expression hors du *logos*. En outre, elle est, elle aussi, selon l'analyse d'Henry Bauchau lui-même, parfois « plutôt androgyne²³⁰ » (JA, p. 496) – là où elle est dans d'autres passages « pleinement

²²⁷ Olivier Ammour-Mayeur dit même que, dans *Antigone*, K. porte le caractère maternel « le plus ostensible » (AMMOUR-MAYEUR Olivier, *Les imaginaires métisses : passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 264).

²²⁸ Ce geste est tantôt lié à la mère, tantôt plutôt à la sœur : « Je voudrais être à Thèbes, que K. soit là, qu'il vienne me border dans mon lit comme s'il était la grande sœur que j'aurais tant aimé avoir » (A, pp. 157-158).

²²⁹ BAUCHAU Henry et HUSTON Nancy, *op. cit.*, p. 44.

²³⁰ Cf. par exemple son « corps androgyne » (*ESR*, p. 139) sculpté dans la pierre, « corps dont [...] la ligne audacieuse [...] est à la fois celle d'un garçon vigoureux et d'une jeune fille élancée » (*ESR*,

femme » (*JA*, p. 496). Henry Bauchau dit avoir « fait appel [...], dans *Antigone*, à la part virile existant en elle comme en toute femme » (*JA*, p. 500), et rappelle que, pareillement, une « part féminine » existe en « tout homme qui ne se contente pas de développer son ego » (*JA*, pp. 499-500).

4. Conclusion

Ce caractère androgyne d'Antigone rappelle au·à la lecteur·rice que, pour l'écrivain, « la différence sexuelle n'est pas absolue » (*JA*, p. 384)²³¹ : les similitudes observées entre l'héroïne et sa communauté, en ce qu'elles sont caractéristiques d'une opposition à la société virile de Créon, peuvent relever de la part féminine des hommes qui l'entourent, et qu'elle participe peut-être à révéler. Les hommes parmi lesquels évolue Antigone, ses frères, ses amants et la communauté qui se constitue autour de son éclat à Thèbes, participent tous à son *évènement*, au « non » qu'elle oppose à Créon et aux hommes ; et pourtant, tous sont, eux aussi, des hommes. Antigone exprime cette contradiction au début de la guerre :

Je me mets à haïr tous ces mâles, avec leurs corps et leurs pensées sauvagement tendues vers le meurtre. Par une intime contradiction je voudrais aussi être avec eux. (*A*, p. 74)

Contrairement au Créon dépeint par Sophocle, le Créon bauchalien ne suscite aucune pitié : il n'est que cristallisation de la société phallocentrique, des lois des hommes qui réduisent les femmes au silence et auxquelles Antigone s'oppose. Il réunit ce qu'Antigone ne peut supporter, que l'on peut lire dans le journal d'Henry Bauchau :

p. 143). Ces traits lui viennent notamment de son père : « c'est de son père qu'elle tient sa taille trop haute pour une fille et ce visage » (*ÆSR*, p. 17). Notons par ailleurs que c'est parfois lorsqu'est souligné ce caractère androgyne qu'Antigone est le plus femme. Jocaste disait déjà à Antigone enfant : « Tu ressembles à ton père, prends patience, tu seras belle, peut-être très belle » (*ÆSR*, p. 17) ; cela intervient plus tard dans sa séduction d'Hémon :

« Pour aller chez Polynice, dit Hémon, il faudra t'habiller en homme.

— Je l'ai fait souvent, en quittant les Hautes Collines, j'étais habillée en berger, personne ne m'a reconnue. Et même, ça m'allait très bien.

— Ça, j'en suis sûr. »

Il a dit cela d'un seul élan et je suis contente d'avoir cherché à lui plaire, comme n'importe quelle femme à un homme qui lui plaît. (*A*, p. 141)

²³¹ À ce sujet, cf. AMMOUR-MAYEUR Olivier, « Les croisées spirituelles. Psychanalyse et Extrême-Orient chez Jouve et Bauchau. Une relecture de la Différence Sexuelle », dans WATTHEE-DELMOTTE Myriam et POIRIER Jacques (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006, pp. 59-72.

Il me semble que le non est en Antigone, dans la mesure où elle m'échappe. C'est un non aux hommes. Non, je ne veux pas être comme eux, même pas comme ceux que j'ai aimés : Œdipe, Clios, Hémon, les deux frères. Non, non, je ne veux pas être comme eux. Et toi Ismène qui portes un enfant, tu ne le veux pas non plus. Tu veux faire une œuvre de vie, pas de mort, pas de puissance, pas une cité avec son or, son armée, ses prisons. Non, rien qu'un tout petit enfant qui veut naître de toi. N'apportant rien. Rien que sa vie. (JA, p. 428)

Face aux hommes, Antigone n'aurait pu être autre que femme : elle incarne différentes positions féminines une par une et toutes à la fois, la « mère », la servante, la guérisseuse, la femme de pouvoir, la fille, la sœur et la compagne. Tour à tour elle se glisse derrière eux, cherchant leurs conseils et leur protection, ou les devance pour les protéger de son ombre, selon eux « encore plus précieuse que sa lumière » (A, p. 22).

Les hommes, frères, amants ou amis, positionnent Antigone entre protégée et protectrice, entre l'enfant qu'elle est encore et la femme qui s'impose. Antigone est sœur, profondément, fondamentalement, entre ses frères. Ceux-ci provoquent en elle un désir pur qui, pourtant, était déjà présent avant eux : lorsqu'elle voit arriver l'évènement, elle crie « Enfin, hors de moi » (A, p. 288), comme si l'effet cherchait la raison depuis longtemps. Ce désir s'affermirait encore par l'amour qu'elle porte à Clios et Hémon, desquels pourtant ce désir s'affranchit : ainsi l'affirme l'aphorisme lacanien « L'amour permet à la jouissance de condescendre au désir »²³².

²³² LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre X...., op. cit.*, p. 209.

2. ENTOURAGE FÉMININ

Peu nombreuses en regard du nombre d'hommes, les femmes du cycle thébain d'Henry Bauchau, Ismène, Jocaste, Diotime et Io²³³, tiennent toutefois un rôle fondamental dans le déroulement de l'intrigue et dans la constitution de l'identité d'Antigone : la jeune fille se situe par rapport à elles dans un rapport ambigu, entre identification et éloignement.

De ces quatre figures, toutes sont mères et femmes épanouies. Jocaste et Diotime, plus particulièrement, offrent deux visages maternels à Antigone, et Ismène une présence sororale forte. Io, quant à elle, cristallise le rapport d'identification et d'éloignement d'Antigone par rapport aux autres femmes en incarnant à la fin du cycle thébain « l'Antigone d'Io » (A, p. 339).

1. Ismène

Henry Bauchau donne au personnage d'Ismène, peu exploité dans l'*Antigone* sophocléenne, une profondeur remarquable. L'écrivain fait d'Ismène un soutien très différent mais inébranlable à la résistance de sa sœur, comme le développe Nadège Coutaz dans un article intitulé « Suivre le pas d'Ismène : une alternative à la temporalité tragique »²³⁴. Le point de départ de l'évolution du personnage sous la plume d'Henry Bauchau est la modification principale qu'il lui imprime : sa grossesse. Il écrit dans son journal : « En ce qui concerne Ismène, mon idée était : elle est enceinte » (JA, p. 234).

²³³ Parmi les rares autres personnages féminins mis en scène et nommés dans le cycle thébain et à l'exception de ces quatre femmes, dans *Œdipe sur la route*, Calliope et la Jeune Reine des Hautes Collines occupent une place centrale dans respectivement un et deux chapitres chacune. Toutefois, le personnage de Calliope – que nous avons, en outre, déjà analysé à l'aune de sa relation avec Œdipe – influence plus la trajectoire d'Œdipe que celle d'Antigone. La Jeune Reine, quant à elle, ne croise pas la route d'Antigone : son histoire est contée à l'héroïne et offre un exemple de femme de pouvoir qui s'est sacrifiée pour son peuple, qui peut être mise en parallèle avec Antigone, voire offrir au·à la lecteur·rice une mise en abyme du mythe d'Antigone ; mais la Jeune Reine ne fait pas partie de l'entourage propre de l'héroïne, et ne sera donc pas traitée dans ce chapitre.

²³⁴ COUTAZ Nadège, « Suivre le pas d'Ismène : une alternative à la temporalité tragique », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 5 : *Le temps du créateur*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain-la-Neuve [livre électronique], 2013, pp. 115-127.

Cette caractéristique donne ensuite une inflexion nouvelle à tout le parcours du personnage.

1.1. Association aux rites funéraires

La participation d'Ismène au geste central du mythe d'Antigone, d'abord, est traitée différemment par Henry Bauchau que par Sophocle. Chez l'écrivain antique, à Antigone qui vient lui demander de l'aider dans son entreprise, Ismène déclare qu'elles sont « femmes » et par surcroît « soumises à des maîtres »²³⁵ ; elle « cède à la force », « enten[d] obéir aux pouvoirs établis » et se sent « incapable d'agir contre le gré de [sa] cité »²³⁶. Lorsqu'ensuite Créon découvre les funérailles secrètes, Ismène s'accuse auprès de son oncle d'être complice du crime, et tente de soutenir sa sœur ; mais Antigone le refuse : « Je n'aime pas les gens qui se montre des “proches” en paroles seulement »²³⁷. Au contraire, chez l'écrivain belge, Ismène est symboliquement associée au geste d'Antigone depuis son éclosion jusqu'à son accomplissement²³⁸. Lorsqu'Antigone prend connaissance de l'édit de Créon, elle lie d'emblée sa sœur à sa colère : « Jamais je ne permettrai ça... ! Ismène non plus » (A, p. 288) ; ainsi qu'à l'extériorisation de cette colère :

« C'était toi ? »

Je fais signe que oui et je vois la joie apparaître sur son visage, une immense joie comme celle que je ressens aussi. Elle crie :

« Tu as osé !

— J'ai déchiré l'édit, je l'ai brûlé ! »

Elle crie de joie, elle me saisit dans ses bras pleins de force :

« Tu l'as fait, tu l'as fait !

— Nous l'avons fait car tout le temps je pensais à toi, je ne voulais qu'une chose, te voir, te parler, enterrer à nous deux Polynice. »

[...] Sa colère s'enflamme à la mienne (A, p. 291)

Elles planifient ensemble l'enterrement, et entreprennent, avant le départ, les premiers rites de purification ; Ismène ne s'arrête que lorsqu'Antigone découvre sa grossesse et décide d'elle-même qu'elle ira seule, pour la vie de cet enfant à venir. Ensuite, même sans sa sœur à ses côtés, Antigone la convoque symboliquement dans le geste rituel : « avec

²³⁵ SOPHOCLE, *Antigone*, op. cit., p. 87.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Ibid.*, p. 103.

²³⁸ Cf. COUTAZ Nadège, « Suivre le pas d'Ismène... », op. cit., p. 120 (note 23).

vénération, au nom d'Ismène, d'Étéocle et de nos parents, je pose le masque d'argent » (A, p. 296).

1.2. Une résistance silencieuse : solitude et bonheur

Henry Bauchau évoque également la solitude d'Ismène pendant les dix années d'exil de son père et de sa sœur, après avoir vécu la mort de sa mère et tandis que ses frères s'affrontent (A, pp. 53 et 104). Christiane Chaulet Achour écrit que « l'héroïsme est plus facile à tenir que la résistance au quotidien qui accepte les compromissions pour assurer la survie »²³⁹. Ismène montre en effet le visage d'une résistance silencieuse, celle des femmes et des mères qui n'ont pas l'occasion de crier *non* et accomplissent une autre forme de sacrifice :

Je dis oui à mon enfant, Antigone, c'est un bonheur mais à cause de lui je ne suis plus libre. Créon a le pouvoir de te tuer et moi je vais devoir me taire, comme font les femmes depuis toujours, les femmes qui ont des enfants. (A, p. 324)

Henry Bauchau écrit d'ailleurs dans son journal que la virginité d'Antigone « semble nécessaire aux actes de liberté qu'elle pose en ne s'inclinant pas devant la pression sociale qui agit si fort sur nous » (JA, p. 250)²⁴⁰.

La « résistance prudente »²⁴¹ d'Ismène implique également de « penser au bonheur » (A, p. 52), tout en acceptant qu'« il ne [faille] pas trop [en] attendre car il n'apporte pas tout mais seulement le bonheur » (A, p. 104). Ce « oui » d'Ismène au bonheur passe par la sensualité et la féminité du personnage, qu'elle vit en partie à la place d'Antigone et dans le chemin duquel elle la pousse à la suivre. Plusieurs fois, Ismène lave Antigone ou lui procure une robe, lui fournissant ainsi les outils d'une féminité plus affirmée²⁴². C'est également à sa suite, note Nadège Coutaz²⁴³, qu'Antigone est séduite par Hémon : « Je vois que tu as déjà recruté le bel Hémon. Il m'a aimée avant

²³⁹ CHAULET ACHOUR Christiane, « Le personnage d'Antigone : une approche poétique de l'androgynie », dans MAYAUX Catherine et WATTHEE-DELMOTTE Myriam (dir.), *op. cit.*, pp. 227-238 : 236.

²⁴⁰ Cf. aussi JA, p. 130.

²⁴¹ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Henry Bauchau. Sous l'éclat de la Sibylle*, *op. cit.*, p. 103.

²⁴² Dans leur enfance déjà Ismène reprochait à Antigone son manque de coquetterie et la simplicité, non convenable pour une princesse, qu'elle affichait (cf. *ÆSR*, p. 146).

²⁴³ COUTAZ Nadège, « Suivre le pas d'Ismène... », *op. cit.*, pp. 117-118.

toi » (A, p. 62). Comme K. et Main d'or, qui entretiennent l'« Antigone terrestre » de leur amie, Ismène raccroche sa sœur à la réalité et à son sourire, elle joue le rôle de la petite sœur joyeuse lorsqu'Antigone s'empêtre dans les considérations de la guerre, et lui permet ainsi de supporter les difficultés sur sa route :

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

Ismène est donc indispensable à l'Antigone bauchalienne et à l'accomplissement de son sacrifice. Elle est d'ailleurs la seule femme nommée et au rôle conséquent à être présente aux côtés d'Antigone dans le roman éponyme.

2. Jocaste

2.1. Une femme érigée

Jocaste fait son entrée dans l'œuvre bauchalienne aux côtés d'Œdipe mais sans Antigone, dans *La Machination* (1969). Jocaste s'y dresse dans sa position de reine en « femme érigée »²⁴⁴. Elle énumère elle-même ses qualités, typiquement masculines : « Je peux danser toute une nuit et conduire un char tout le jour. Je sais dompter les chevaux, faire l'agnelage, soigner la vigne et l'olivier. J'ai tenu la lance durant le siège et lancé le javelot » (AF, p. 64). Dans *Antigone*, Jocaste réproche ces mêmes traits chez sa fille : « lorsque tu as voulu comme eux apprendre à monter à cheval, à manier les armes et conduire un char, je [...] te désapprouvais » (A, p. 348) : cela montre que la Jocaste de 1969 n'a pas grande ressemblance avec celle qui reviendra dix ans plus tard auprès d'Œdipe et d'Antigone. Son caractère de « femme érigée » demeure toutefois dans tout

²⁴⁴ Cf. entrée dans le journal d'Henry Bauchau, en parlant d'*Œdipe sur la route* : « Pendant l'interruption qui suit la fin de mon exposé, Jacques Trilling me dit : “Vous faites de Jocaste une femme érigée, comme beaucoup de petits garçons le font de leur mère.” Je suis tout de suite d'accord avec lui et lui dis : “Sans votre remarque, je n'aurais pu le formuler, mais c'est vrai.” C'est aussi ce que j'ai vécu. Je suis frappé par sa perspicacité. » (JJ, p. 185) et « Les femmes les plus importantes du livre, sont les femmes érigées du petit garçon, comme l'a bien discerné Jacques Trilling : Antigone, Jocaste, Diotime et la Jeune Reine » (JJ, p. 201).

le cycle thébain : il ne s'arrime plus à des caractéristiques viriles, mais à la posture régalienn²⁴⁵ – Jocaste est « la vraie reine » (*A*, p. 92), voire « le vrai roi de Thèbes » (*A*, p. 106). La position de pouvoir de Jocaste s'ancre également dans une sensualité et une sexualité épanouie, qui « se marquai[en]t dans tous ses mouvements, [...] leur donnai[en]t leur douceur, leurs poids et cette étrange souveraineté » (*ÆSR*, p. 145).

2.2. Jocaste « en amont » d'*Antigone*

La pièce de théâtre *La Machination* est, lorsqu'elle est mise en lien avec d'autres récits et poèmes du cycle thébain dans le recueil *L'Arbre fou* (1995), renommée en *La Reine en amont* – titre initialement choisi par Henry Bauchau²⁴⁶. Cette nouvelle caractérisation de Jocaste prend tout son sens dans le rôle qu'elle joue pour sa fille. Henry Bauchau dit d'*Antigone* qu'elle « trouve le courage d'agir et de penser sans modèle » (*JA*, p. 501). Paradoxalement, ce courage lui vient – au moins en partie – de Jocaste, de cette position de femme puissante et de l'amour qu'elle lui offre. Cette participation de Jocaste à la construction d'identité d'*Antigone* se perçoit principalement à l'incipit et à l'excipit d'*Antigone*.

Bien que le roman *Ædipe sur la route* débute environ un an après la mort de Jocaste, et que celle-ci n'apparaisse donc jamais vivante dans le présent du récit, la mère d'*Ædipe* et d'*Antigone* imprègne les deux romans du cycle thébain de sa présence²⁴⁷. L'introduction du personnage dans *Ædipe sur la route* est liée à la mort et au désordre, à la tragédie des Labdacides (*ÆSR*, p. 11). Dans *Antigone*, en revanche, l'évocation de Jocaste s'insère dans un appel à se souvenir qui a pour but d'apaiser *Antigone*.

Depuis la mort d'*Ædipe*, mes yeux et ma pensée sont orientés vers la mer et c'est près d'elle que je me réfugie toujours. À l'ombre d'un rocher, j'écoute la rumeur du port et des hommes et les cris des oiseaux de mer. Je me souviens du jour où Jocaste m'a dit : « N'oublie jamais, *Antigone*, que ton père est d'abord un marin. » (*A*, p. 9)

²⁴⁵ Le soleil participe à cette imagerie : symbole à la fois de l'homme et de la fonction royale, il est souvent lié à Jocaste.

²⁴⁶ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « En guise d'avant-propos. Les ramifications d'un mythe », *op. cit.*, p. 10.

²⁴⁷ Les incipit d'*Ædipe sur la route* et d'*Antigone* s'ouvrent tous deux sur le personnage d'*Ædipe* – plus précisément, respectivement dans l'un et l'autre roman, sur ses blessures puis sa mort –, rapidement suivi de l'évocation de Jocaste.

Le lieu qui sert de refuge à Antigone est significatif : la mer renvoie par homophonie et donc par connotation à la mère. Hélène Cixous reconnaît en outre un procédé particulier d'identification de la narratrice dans cet incipit : le *je* narratif est « identifié à retardement comme féminin par l'autre qui dicte sa loi »²⁴⁸, à savoir la mère : le·la lecteur·rice ignore le genre et l'identité de la narratrice jusqu'à ce que Jocaste s'adresse à Antigone en l'appelant par son nom. Hélène Cixous propose également une deuxième lecture de la parole de Jocaste : en enlevant les virgules qui encadrent l'interpellation, le conseil maternel devient « N'oublie jamais Antigone »²⁴⁹, adressé à la fois à sa fille et au·à la lecteur·rice.

Le rôle de Jocaste dans le parcours d'Antigone s'éclaire à la fin du roman, lors du monologue d'Antigone dans la grotte, face à la mort. L'héroïne affirme la responsabilité de sa mère dans ses sacrifices : « J'ai accompli la tâche que ma mère m'a confiée, c'est à cause d'elle que je n'ai pu être à Clios et ne pourrai m'unir à Hémon » (A, p. 344). Cette voie est déjà celle suggérée dans le mythe antique, que reprend Lacan :

Le désir de la mère [...] est l'origine de tout. Le désir de la mère est à la fois le désir fondateur de toute la structure, celui qui a fait venir au jour ces rejetons uniques, Étéocle, Polynice, Antigone, Ismène, mais c'est en même temps un désir criminel²⁵⁰.

Jocaste est donc la cause à la fois de la vie d'Antigone et de sa mort. Cette dualité se retrouve dans la relation maternelle telle que décrite par Henry Bauchau, puisqu'Antigone souligne l'importance de la « permission », que Jocaste lui avait accordée, alors qu'elle était enfant, de faire ses propres choix :

il y a une autre voix, celle de Jocaste qui te dit : Dépose ton fardeau. Tu peux.
[...] Elle m'a déjà dit cela et de la même voix, qui n'était plus sa voix de reine mais celle de son amour pour moi.

Les positions de Jocaste comme reine, épouse d'Œdipe et mère de Polynice et d'Étéocle ont déjà été développées dans les deux romans, mais c'est la première fois qu'Antigone appuie le rôle maternel de Jocaste à son égard. Jocaste prend alors la parole à la première personne, et narre un souvenir de l'enfance d'Antigone : petite, celle-ci souhaite, avec dans les yeux « une peur et un grand désir » (A, p. 346), faire des ricochets comme ses

²⁴⁸ CIXOUS Hélène, « N'oublie jamais Antigone », dans TINGAUD Jean-Luc (dir.), *op. cit.*, pp. 55-58 : 56.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 329.

frères. Elle attend pour chaque lancer l'autorisation maternelle, qui semble l'étonner : « Tu m'as regardée, interdite²⁵¹ et tu as demandé : “Je peux, maman ?” J'ai redit : “Tu peux.” » (A, p. 347).

Soudain les larmes me sont venues aux yeux, je me suis demandé : Est-ce que quelque chose opprime cette enfant pour qu'elle ait tant besoin de ma permission. J'ai compris que je te mesurais trop mon attention, toujours sollicitée par l'esprit aventuré et menaçant d'Edipe. J'étais aussi bien occupée de Thèbes, la cité d'orgueil et de mes fils, si beaux, si difficiles dans leur rivalité. Comment changer cela, c'était ma vie, mon fardeau, royal et quotidien ? Alors je t'ai dit en plongeant mon regard dans le tien : « Dorénavant donne-toi la permission toute seule, Antigone. Tu peux ! » (A, p. 347)

L'amour est encore une fois souligné dans cette parole, ainsi que les difficultés auxquelles Jocaste fait elle-même face. Antigone conclut de cet épisode : « Ainsi Jocaste, dès l'enfance, m'a appris à porter moi-même mon fardeau » (A, pp. 347-348).

2.3. Mère et fille, un « esprit absolu »

Antigone hérite également de l'« esprit absolu » de Jocaste. Il se manifeste différemment chez les deux femmes, comme le relève Ismène :

Antigone, n'as-tu pas hérité de notre mère de son esprit absolu, même si tuournes vers le simple, le minime, l'obscur ce qui était chez elle grandeur et fête de la lumière ? (A, p. 107).

Jocaste est, selon Henry Bauchau, « une vraie reine antique, un vrai personnage tragique dont le destin ne peut s'accomplir que dans le triomphe ou la mort » (EE, p. 94). Reprenant les termes de Lacan et les appliquant à la mère, Henry Bauchau affirme que Jocaste, « dans le jardin du principe du plaisir, demeure volontairement en deçà de la sublimation », tandis qu'Antigone « est peut-être au-delà » (EC, p. 78). Dans la sublimation – au sens lacanien –, il y a une création qui entre en jeu pour rendre *sublime* un point d'horreur, d'innommable. Pour Jocaste, cette création passe par la grandeur du tragique, et aboutit à son suicide. Antigone, quant à elle, s'attache à ce qui persiste au-delà de la vie et de la mort. Ce désir pur, au-delà du principe du plaisir et entre-deux-

²⁵¹ Nous retrouvons le même terme qu'employé à l'incipit d'*Edipe sur la route* (p. 12), dont nous avons analysé le double sens. Dans cette occurrence, le choix du terme « interdite » est particulier puisqu'il désigne la surprise d'Antigone, mais forme également une antithèse avec l'autorisation donnée par le « Tu peux » maternel.

morts, permet à la jeune fille d'échapper à ce qui faisait peur à Ismène (*A*, p. 107) – que sa sœur ne se suicide comme leur mère, face à « [s]es espoirs écroulés » (*A*, p. 108).

Antigone se sacrifie, mais elle « aime la vie de toutes [s]es forces » (*A*, p. 108). L'écharpe blanche que lui a offerte Ismène avant son entrée dans le tombeau, similaire à celle avec laquelle Jocaste s'est tuée une dizaine d'années plus tôt, ne sert pas à Antigone à se pendre, mais à se protéger la bouche de la fumée (*A*, p. 354), et donc au contraire à rester en vie plus longtemps. Henry Bauchau adopte les mots de Marguerite Yourcenar, qui exposent la différence entre la mort tragique – héroïque – de Jocaste, qui répond au faste et à la passion de sa vie, et la transmission lumineuse d'Antigone :

Je rejoins tout à fait Yourcenar quand elle écrit : « On ne tue pas la lumière ; on ne peut que la suffoquer. » Antigone, pour moi, n'est pas une héroïne ni une sainte mais une lumière. Une faible lumière annonciatrice, intrépide et interrogeante, qui attend ceux qui transmettront sa clarté aux générations successives. (*JA*, p. 275)

Jocaste partage avec Antigone son esprit absolu et son audace. Ces qualités étaient chez Jocaste liées au pouvoir et à l'amour : lorsque tous deux sont condamnés par la vérité de l'inceste, son désir s'éteint et Jocaste se suicide. Elle aura toutefois, avant cela, fourni à Antigone l'exemple d'une audace à imiter, pour pouvoir – paradoxalement – « penser sans modèle » (*JA*, p. 501) dans un monde d'hommes.

3. Diotime

3.1. Un substitut maternel

Diotime, après avoir appris par un rêve l'arrivée d'Antigone, accueille le trio d'*Œdipe sur la route* chez elle (*ŒSR*, p. 62). Elle devient rapidement une deuxième figure maternelle pour Antigone, qui à ses côtés redevient parfois une petite fille, comme l'annoncent les premiers moments qu'elles passent ensemble :

Diotime fait asseoir Antigone à côté d'elle. Celle-ci ne peut guère manger, elle est trop fatiguée, trop émue de se retrouver dans une maison qui, pour la première fois depuis son départ, fait penser à Thèbes. Qui lui rappelle le temps où elle était une petite fille, une jeune fille, qui avait une mère et un père, un peu différents de ceux des autres filles, un peu reine, un peu roi, mais en somme des parents comme les autres et qui l'aimaient. (*ŒSR*, p. 63)

Ce rôle de substitut maternel se manifeste par la manière qu'a Diotime de prendre Antigone sous son aile tout au long des chapitres qui les mettent en présence. L'importance de Diotime pour la jeune fille et cette place particulière qu'elle occupe pour elle se confirment par cette scène :

[Diotime] lui dit : « Ma fille, tu es faite pour soigner, tu as de grands dons. »
Antigone est surprise en l'entendant dire : Ma fille. Jamais Diotime ne l'avait appelée ainsi, elle voit que quelque chose de très important vient de se passer entre elles. Elle se sent mieux, et si elle se remet à pleurer c'est parce que la présence de Diotime lui permet de redevenir un instant la petite fille qu'elle a été, qu'elle est, qu'elle ne sera pas toujours.
(*CESR*, p. 234)

La position qu'adopte Diotime est d'abord inhérente à son personnage en lui-même, au-delà de sa relation avec Antigone. Elle est guérisseuse, et est rapprochée, par l'écrivain lui-même puis par certain·e·s lecteur·rice·s de son œuvre, des personnages bauchaliens de Mérence²⁵² et de la Sibylle²⁵³, qui apparaissent dans *La Déchirure* comme deux forts substituts maternels²⁵⁴.

3.2. Un modèle

Outre cette fonction générale de Diotime, un fondement de la relation entre les deux femmes est leur ressemblance. Celle-ci n'est peut-être pas connue des personnages, mais se révèle au·à la lecteur·rice dans le récit *Diotime et les lions*²⁵⁵, qui relate l'enfance de Diotime – celle-ci a alors le même âge qu'Antigone au début d'*Œdipe sur la route*. Olivier Ammour-Mayeur²⁵⁶ et Myriam Watthee-Delmotte²⁵⁷ relèvent plusieurs similitudes entre les deux jeunes filles. Toutes deux jouissent d'une élection particulière

²⁵² « Je m'étonne de n'avoir pas vu que Diotime est en liaison, à travers le temps, avec les deux Mérence, celle de *La Déchirure* et celle du *Régiment noir*. » (*JJ*, p. 260).

²⁵³ Cf. ELEFANTE Chiara, « "Amour Diotime" : une lecture intertextuelle », dans QUAGHEBEUR Marc (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau. Colloque de Cerisy-la-Salle. 21-31 juillet 2001*, Bruxelles, Labor, 2003, pp. 212-237 : 213-214.

²⁵⁴ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 113 pour Mérence, p. 114 pour la Sibylle, et p. 130 pour les deux. Le nom de Mérence est formé de la fusion des mots « mère » et absence », et son personnage constitue pour le narrateur de *La Déchirure* une manière de pallier le vide maternel.

²⁵⁵ Ce récit, d'abord écrit par Henry Bauchau à l'intérieur même d'*Œdipe sur la route*, est finalement détaché du roman avant sa publication et fait l'objet d'un ouvrage séparé.

²⁵⁶ AMMOUR-MAYEUR Olivier, *Les imaginaires métisses...*, op. cit., pp. 175-176.

²⁵⁷ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., pp. 115-116.

par leur grand-père ou leur père²⁵⁸, et chacune est attirée par un homme dont elle s'étonne qu'il la désire lui aussi. Malgré cette relation privilégiée filiale et amoureuse, aucune n'appartient à l'homme qu'elle accompagne, ni ne s'assimile complètement à l'univers masculin.

Surtout, Diotime embrasse sa part masculine²⁵⁹, qu'elle découvre en même temps que sa part féminine – ce qui rejoint la description androgyne d'Antigone. La parole de la mère de Diotime à cette dernière, « Puisque tu es lion, sois-le ! » (*DL*, p. 16) – « lion » et non « lionne » – lui permet de s'ouvrir à elle-même : en cessant d'affronter sa féminité et sa masculinité, et grâce à la rencontre du Vieillard-Enfant, Diotime accepte et déploie son identité.

Diotime devient, comme le note Mireille Henriët, « une femme mature, épanouie dans sa féminité, dans sa maternité et dans son être [...], en contact étroit avec l'intériorité, le rêve, le corps et l'intuition »²⁶⁰. En outre, la guerre avec les lions a « épuisé » la violence en elle (*JJ*, p. 204), plutôt que de la réprimer. Elle offre donc à Antigone à la fois un modèle de sagesse et une figure féminine épanouie, et peut ainsi lui souffler qu'elle « pourra [...] devenir un jour Antigone » (*ÆSR*, p. 144).

3.3. La Diotime platonicienne

Cette lecture rejoint celle que l'on peut faire du personnage de Diotime à partir du nom qu'Henry Bauchau lui a choisi : l'écrivain ne peut que faire référence au personnage du *Banquet* de Platon²⁶¹. Les convives y discutent d'Éros, et Socrate rapporte les propos d'une femme, Diotime, présentée comme « experte en ce domaine »²⁶². Il raconte avoir un jour adopté face à elle la position d'interrogé, qu'il force d'habitude sur son

²⁵⁸ Même si la préférence d'Œdipe semble aller, dans la petite enfance de ses filles, à Ismène (*ÆSR*, pp. 141-142 et *A*, p. 62), c'est Antigone qu'il appelle « dans son cœur » lorsqu'il quitte Thèbes.

²⁵⁹ AMMOUR-MAYEUR Olivier, « Les croisées spirituelles... », *op. cit.*, pp. 68-69. Henry Bauchau choisit d'ailleurs l'exemple de Diotime pour expliquer que la différence sexuelle n'est pas absolue (*JA*, p. 384).

²⁶⁰ HENRIËT Mireille, *Le travail du féminin dans le devenir-soi : lecture du roman d'Henry Bauchau Œdipe sur la route : à la croisée de Freud, Szondi, Lacan*, mémoire de licence, sous la direction de LEKEUCHE Philippe, Université Catholique de Louvain, 2002, p. 53.

²⁶¹ PLATON, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 2016, pp. 137-159 ; à propos de cette préexistence du personnage de Diotime et du lien entre celle de Platon et celle d'Henry Bauchau, cf. ELEFANTE Chiara, « “Amour Diotime”... », *op. cit.*, pp. 218-226.

²⁶² PLATON, *op. cit.*, p. 237.

interlocuteur. Lacan, qui commente ce discours antique dans le cadre de son séminaire sur le transfert dans la psychanalyse²⁶³, met en évidence la position de non-savoir de Socrate, mais aussi celle de Diotime elle-même : car on ne parle de l'amour qu'en ayant accepté son propre non-savoir sur la question. Chiara Elefante conforte l'hypothèse d'une relation entre la Diotime de Platon et celle d'Henry Bauchau en relevant une attitude similaire de la part de la jeune fille dans *Diotime et les lions* :

quand Diotime et Arsès, conseillés par la mère de Diotime, partent à la rencontre du Vieillard, pour trouver une solution à l'énigme posée par Cambyse, ils sont encore dans la logique du *logos*, de la recherche d'une explication rationnelle à ce qui semble sans solution, mais, bientôt, ils sortent de cette dimension, de la dimension de l'attente, et, grâce au contact silencieux avec le Vieillard, apprennent l'art du non-savoir [...] ²⁶⁴

L'amour que Diotime et Arsès éprouvent l'un-e pour l'autre pousse Diotime à chercher la sagesse du Vieillard-Enfant. Cette quête a rapport à l'amour – comme chez Platon –, mais aussi à une crise d'identité : Diotime « ne savai[t] plus qui [elle] étai[t] » (*DL*, p. 47). La rencontre du sage aboutit à une libération : Diotime est « délivrée » (*DL*, p. 60), elle accepte le non-savoir et l'embrasse. Ce non-savoir est notamment celui de sa propre identité, de ce qu'est être une femme : cela rejoint la pensée lacanienne selon laquelle « la femme n'existe pas », c'est-à-dire ne peut être représentée par aucun signifiant propre²⁶⁵.

3.4. Conclusion

La figure de Diotime offre donc à Antigone le visage d'une femme épanouie. Diotime a accepté de lâcher prise, face au *logos* et face à un savoir qui demande à être nécessaire – et est donc dévorant. Elle défend un savoir non commun et non définitoire, ouvert et fécond. La voix de Diotime, pleine d'espoir et d'ouverture sur d'autres possibles, symbole de la transmission féminine, berce Antigone jusqu'à la mort :

Il y aura, il y a déjà [...] cette musique que j'écoute sans être certaine de l'entendre et qui peut-être n'est qu'un espoir. Je vois un instant le visage de Diotime, il disparaît mais je le retrouve dans la musique où j'ai dû l'entendre autrefois.

²⁶³ LACAN Jacques, *Le Séminaire VIII. Le Transfert*, Paris, Seuil, 2001, pp. 143-155.

²⁶⁴ ELEFANTE Chiara, « "Amour Diotime"... », *op. cit.*, p. 219.

²⁶⁵ Cf. PICKMANN Claude-Noëlle, « Colette Soler : ce que Lacan disait des femmes. Étude de psychanalyse », dans *Figures de la psychanalyse*, n° 10, 2004/2, pp. 200-206, et ID., « D'une féminité pas toute », dans *La clinique lacanienne*, n° 11, 2006/2, pp. 43-63.

La voix qui me dit tu et cette autre voix qui est aussi la mienne me disent : Tu tousses trop, retiens ton souffle, étends-toi, détends-toi complètement. Cette voix, je le sais, répond à la musique du nom de Diotime. (A, p. 340)

4. Io

Ismène, Jocaste et Diotime soutiennent toutes trois Antigone. Elles participent, par leur sensualité, leur audace, leur sagesse, et le désir qui s'arrime à ces qualités, à alimenter le désir d'Antigone – qui est pur et n'a pas besoin d'objet. Io est celle qui, lorsqu'il ne reste que ce désir, prend le relais et incarne « l'Antigone d'Io » (A, p. 339).

4.1. Le nom d'Io

Comme pour Diotime, Henry Bauchau semble avoir puisé dans les sources antiques le nom du personnage. Io est en effet une femme de la mythologie grecque, nymphe ou prêtresse, qui fut métamorphosée en vache, puis reprit sa forme humaine après une longue errance²⁶⁶. Daniel Heller-Roazen²⁶⁷ fait d'Io « l'archétype de toute métamorphose »²⁶⁸. Rose Duroux et Stéphanie Urdician voient dans la mort que donne Henry Bauchau à Antigone ce même « dépassement [...] de la personne vers une entité reliée au langage par l'identité de son nom et de sa légende »²⁶⁹.

Il ne faut pas négliger le fait qu'Io apparaisse déjà dans *Œdipe sur la route* ; or, durant la rédaction de ce roman, Henry Bauchau ne prévoyait pas l'écriture d'une suite. En outre, la fin d'Antigone et la transfiguration du personnage en Io n'apparaissent à l'auteur que tardivement dans l'écriture de la première version d'*Antigone*. Nous ne pouvons donc affirmer que le nom d'Io fasse consciemment et volontairement référence à la « métamorphose » finale d'Antigone. Toutefois, l'écrivain accordant beaucoup

²⁶⁶ À propos de cette origine mythologique du prénom de l'Io bauchalienne, cf. DUROUX Rose et URDICIAN Stéphanie (ét. réunies et prés. par), *op. cit.*, pp. 116-117.

²⁶⁷ HELLER-ROAZEN Daniel, *Écholalies. Essai sur l'oubli des langues*, Paris, Seuil, 2007 ; cité par DUROUX Rose et URDICIAN Stéphanie (ét. réunies et prés. par), *Les Antigones contemporaines...*, *op. cit.*, p. 116.

²⁶⁸ DUROUX Rose et URDICIAN Stéphanie (ét. réunies et prés. par), *Les Antigones contemporaines...*, *op. cit.*, p. 116.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 117.

d'importance au prénom de ses personnages²⁷⁰, le choix de celui d'Io ne peut être anodin. Par ailleurs, Io est dès son introduction dans le récit présentée comme la fiancée de Clios ; Clios la rejoint et elle donne à celui-ci son corps et les enfants qu'Antigone ne peut avoir. Se retrouvant avant la mort d'Œdipe, Antigone et Clios parlent d'Io en ces termes :

« [...] — Dis-moi encore quelque chose sur elle. — Quand je suis parti pour Athènes, je voulais l'emmener avec nos enfants. Elle a refusé, elle a dit : “Je crois qu'Antigone aime celle qu'elle appelait ta petite fiancée. Moi aussi je l'aime et je lui dois tout, mais nous nous aimerons mieux si je ne suis pas entre vous.” »

Antigone est émue, elle se tourne vers Clios et dit : « C'est une pensée pour le bonheur et je suis heureuse, Clios. Heureuse à cause d'Io et parce que nous sommes à nouveau ensemble sur la route. » (*ESR*, pp. 365-366)

Antigone profite donc déjà du bonheur d'Io dans *Œdipe sur la route*, bonheur qui influence le sien et sa relation avec Clios.

Selon Daniel Heller-Roazen, l'élément porteur de l'identité de l'Io antique comme archétype de la métamorphose serait le trait et le cercle qui constituent la forme écrite de son nom, I-O²⁷¹. Ces deux lettres nous inspirent une seconde hypothèse. Le prénom d'Io pourrait également tenir à celui de son fiancé, au cœur duquel il se retrouve : Cl-*Io*-s. Sur un fond de non-rapport entre les hommes et les femmes – Antigone ne peut être avec aucun des hommes qu'elle aime, Jocaste et Œdipe s'unissent dans l'inceste, le compagnon d'Ismène n'est jamais nommé –, Io serait ainsi la seule à trouver place au cœur – du nom, du moins – de son homme.

4.2. Le rôle d'Io

Antigone n'a jamais rencontré Io, mais cette dernière a donc déjà joué un rôle important dans sa vie, puisqu'elle invite – sans doute sans le savoir – la jeune fille à écouter son corps et ses désirs. Ismène, Jocaste et Diotime offrent à Antigone trois images de féminité et de sensualité vécues pleinement, mais c'est Io, qui vit aux côtés de Clios à la place d'Antigone, et a les enfants qu'elle ne pourra avoir, qui lui ouvre les yeux (*JA*, p. 176). Il est significatif que ce soit une femme qui initie Antigone à un savoir sur sa jouissance, celle de son corps et de son désir tout en lui conférant une valeur et des droits.

²⁷⁰ ELEFANTE Chiara, « “Amour Diotime”... », *op. cit.*, p. 212.

²⁷¹ HELLER-ROAZEN Daniel, *Écholalies...*, *op. cit.* ; cité par DUROUX Rose et URDICIAN Stéphanie (ét. réunies et prés. par), *Les Antigones contemporaines...*, *op. cit.*, p. 117.

5. Conclusion

Lorsque, dans la grotte, la voix de Diotime dit à Antigone de retenir son souffle, ce n'est pas la première fois que cette figure maternelle demande à la jeune fille de s'accrocher à la vie. Antigone s'en souvient avant d'aller enterrer Polynice au péril de sa vie :

Nous prenons tous les trois en silence un repas qui sera peut-être le dernier. Ismène insiste pour que je mange afin de disposer demain de toutes mes forces. Je lui obéis mais j'éprouve en même temps un désir que je connais depuis longtemps, celui de sortir du monde de la nourriture absorbée et rejetée, de n'être plus qu'eau claire, lumière et transparence de l'air. Diotime m'a dit de résister à ce qu'elle appelait une attrayante erreur. Je l'ai fait mais ce désir de mort habite toujours en moi et seul un enfant, un petit enfant comme celui qu'aura Ismène, pourrait me le faire oublier. (4, p. 294)

Ce désir de mort et son expression, ainsi que cette unique « solution » que serait pour Antigone un enfant, ne vont pas sans figurer le pas-tout féminin de Lacan, et son rapport à la maternité.

À la réponse « qu'est-ce qu'être une femme ? », Lacan répond que d'une part « la femme » n'existe pas, ne pouvant être représentée par un signifiant propre, et que d'autre part l'*être femme* est caractérisé notamment par l'accessibilité à une jouissance autre que la jouissance phallique : la « jouissance supplémentaire », indicible²⁷². C'est à cette jouissance que touche, notamment, le désir d'Antigone de « sortir du monde ».

Le lien établi par Antigone entre ce désir de mort et son absence de maternité renvoie indirectement à une expérience vécue par de nombreuses femmes. Il est en effet courant que « cette jouissance se porte vers l'enfant quand il s'agit de combler ce pas-tout et de palier à tout prix ce défaut d'être »²⁷³. Car lorsque « plus aucun semblant ne vient border [l']illimité », illimité qui découle de l'absence de signifiant de La femme, se présente le ravage²⁷⁴. Ce ravage est relatif « au champ de la parole » et « à la jouissance

²⁷² GROSSE Jean-Claude, « Qu'est-ce qu'être une femme ? / L'Autre jouissance / Lol V. Stein », en ligne : <http://cahiersegare.over-blog.com/article-qu-est-ce-qu-etre-une-femme-l-autre-jouissance-lol-v-stein-116234411.html> (page consultée le 03.07.18).

²⁷³ CHOUKROUN-SCHENOWITZ Jessica, « Le féminin dans la mère », 7 avril 2017, en ligne : <https://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2017/04/05-Ironik23-LE-FEMININ-DANS-LA-MERE-Choukroun-Schenowitz-DEF.pdf> (page consultée le 03.07.18), p. 3.

²⁷⁴ MARRET-MALEVAL Sophie, « Le pas-tout sans le ravage », 3 juin 2014, en ligne : <https://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2011/04/THEORIES-DE-LA-CLINIQUE-11.pdf> (page consultée le 03.07.18), p. 14.

féminine »²⁷⁵, deux éléments qui le mettent en relation avec la figure d'Antigone telle que nous l'avons décodée dans cette étude.

Il est donc significatif que toutes ces femmes, qui entourent Antigone et lui permettent d'avancer par identification à elles tout en s'en éloignant, soient des mères. Leur enfant participe à combler le vide de l'illimité et du pas-tout, qui caractérisent au contraire Antigone. Henry Bauchau offre plusieurs portraits de personnages épanouis, *pleinement femmes*, mais qui ne définissent jamais La femme – celle-ci n'existant pas.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 2.

CONCLUSION

Antigone est célèbre pour s'opposer, d'un « non » qui retentit encore aujourd'hui, à la loi de Créon. Chez Henry Bauchau, cette loi ne se manifeste pas seulement au travers de l'édit proclamé contre le corps mort de Polynice, mais est omniprésente tout au long du récit. Elle est même présentée comme inhérente au caractère des hommes : lorsqu'Antigone émet la nécessité d'arrêter la guerre – cette « folie » qui répond à la loi – , Ismène lui rétorque en effet :

Arrêter tous ces mâles, Antigone, c'est comme si tu croyais que leurs sexes vont cesser de se dresser pour nous. Comme si nous ne désirions plus que se poursuive ce dangereux salut qu'ils nous font. (A, p. 89)

Antigone résiste malgré tout à prendre part au cycle de violence dans lequel s'inscrit jusqu'alors sa lignée, et dont les lois régissent l'univers masculin de Thèbes²⁷⁶. Elle repousse la guerre, refuse que le sang ne coule pour elle (A, pp. 327, 329, 334). Au tribunal, elle pourrait « amplifier encore le cri [qu'elle pousse], ébranler les murs du tribunal et faire s'écrouler sur lui ce monument d'iniquité » (A, p. 319), mais, au contraire, elle « apais[e son cri], le cont[ient] et peu à peu il s'éteint » (A, p. 319), car Antigone est née « pour aimer » et non « pour haïr », et jamais ne passe du côté de la destruction²⁷⁷.

Pendant l'écriture d'*Antigone*, Henry Bauchau confie à son journal sa vision de celle qui est devenue son personnage, mais aussi sa « lumière acharnée » (AF, p. 185) :

Dans sa lutte avec Créon elle ne conteste pas la loi de la cité qui est alors loi des hommes. Elle affirme seulement qu'il y a une autre loi plus haute et qu'en tant que femme elle entend suivre. Elle reste encore aujourd'hui un modèle de ce que pourrait être une pensée, une éthique, une action féminine délivrée des modèles masculins qui pèsent encore sur tant de femmes. (JA, p. 256)

Cette « autre loi » s'inscrit, pour Antigone, profondément, dans son corps de femme.

Cette étude consistait donc, au travers des trois biais que sont le corps sensoriel, le corps culturel et le corps relationnel d'Antigone et des récits qui la mettent en scène, à mettre au jour le caractère intimement et irrémédiablement féminin de l'Antigone bauchalienne.

²⁷⁶ VANQUAETHEN Isabelle, *Fiction romanesque...*, op. cit., p. 69.

²⁷⁷ CORNUZ Odile, op. cit., p. 158.

Le premier enjeu de ce mémoire fut de localiser les points d'accroche d'Antigone en ce qui concerne sa façon de s'exprimer. Au départ de l'observation du silence du personnage, dès sa première apparition dans *Œdipe sur la route*, nous avons dégagé les causes de ce silence. Celui-ci est chez la protagoniste lié à l'insuffisance du *logos* face à l'ineffable des crimes qui ont marqué sa lignée, mais il se fait aussi outil d'opposition au *logos* rationnel et totalisant des hommes. Nous avons ensuite déterminé, grâce à des éléments textuels, ainsi qu'au parcours personnel de l'auteur, la manière dont l'indicible et le silence qui en découle marquent l'écriture bauchalienne autant que ses personnages, au niveau de son style et de son procédé de rédaction. Le silence d'Antigone, tout comme celui de son auteur, se révèle *expressif*, notamment en laissant place à de multiples et riches moyens d'expression corporels. Adoptant la représentation particulière d'Henry Bauchau de la différence sexuelle et observant donc la part féminine des personnages, féminins comme masculins, nous avons entrepris d'analyser chez eux·elles ces nouveaux modes d'expression féminins : la voix et le cri, le regard, la sculpture et la danse. Chacun de ces arts *dit* à sa manière, donne du sens à l'ineffable. Ces fragments de « corps sensoriel », outre de faire d'Antigone un parlêtre particulier, accompagnent les personnages dans leur perpétuelle quête d'identité. À travers la voix, le regard, les mains, le corps de l'Autre face à eux·elles, et par leur propre art qu'il·elle·s apprivoisent, les personnages se (re)découvrent, font appel aux souvenirs et à l'espoir, à leur propre corps et à ceux qu'il·elle·s désirent.

Dans un deuxième chapitre, consacré au « corps culturel », nous nous sommes penchée sur le traitement bauchalien de l'évènement traditionnellement dégagé comme principal dans le mythe d'Antigone, à savoir l'enterrement de Polynice par sa sœur. La décision d'Antigone survient, chez Henry Bauchau, au terme d'une longue évolution qui a déjà exposé la nature sacrificielle de la jeune fille. L'écrivain s'appuie sur des données historiques et mythologiques préexistantes à sa réécriture et développe celles-ci pour réaffirmer le rôle central que jouent les femmes dans l'accomplissement des rites funéraires, la fonction cathartique de ceux-ci sur les vivant·e·s et le secours qu'ils apportent aux parlêtres qui ont perdu un·e proche. Henry Bauchau souligne également, par le traitement qu'il en propose, la particularité du sacrifice quand il concerne une femme. Par son geste final et par les sacrifices quotidiens qu'elle a déjà effectués dans le passé, Antigone se fait le parfait exemple de l'analyse d'Anne Dufourmantelle des

femmes qui se sacrifient : Antigone se situe en effet constamment entre la position de jeune fille sacrificielle et celle de substitut maternel pour tou·te·s ceux et celles qu'elle accompagne. La « poétique de l'espérance »²⁷⁸ d'Henry Bauchau marque profondément le sacrifice d'Antigone : à aucun moment ne s'éteint en elle l'amour de la vie, et c'est aussi pour offrir un possible à d'autres qu'elle embrasse la mort. En outre, par un « *theatrum ex machina* » imaginé par Henry Bauchau, Antigone meurt mais est transfigurée en Io, puis en les actrices qui joueront son rôle, et finalement en toutes les femmes.

Enfin, nous avons dédié le troisième et dernier chapitre de notre étude au corps relationnel. Cette analyse nous a semblé fondamentale, au vu de la richesse des ajouts et modifications des personnages opérées par Henry Bauchau dans le cycle thébain. Les hommes qu'Antigone accompagne et au milieu desquels elle évolue, en grande partie imaginés par l'écrivain, positionnent Antigone tantôt en protectrice, tantôt en petite fille à défendre ou en jeune fille à aimer. L'héroïne reste, dans le récit bauchalien comme dans le mythe antique, essentiellement *sœur* ; Hémon et Cléos alimentent ensuite son désir, qui n'appelle pourtant aucun objet ; la communauté qu'elle se constitue à Thèbes, enfin, composée d'hommes en marge de la société, lui permet de se sentir comprise et soutenue dans sa transgression. Moins nombreuses mais tout aussi essentielles, quatre femmes accompagnent Antigone dans son parcours difficile. Ismène propose une alternative à la voie d'Antigone, par une résistance silencieuse et quotidienne : elle ne s'interdit pas le bonheur, mais accomplit une autre forme de sacrifice que celui de sa sœur. Elle offre aussi un « dernier espoir [à leur] famille menacée » (A, p. 293), sous la forme d'un enfant à naître, qui symbolise la vie pour laquelle Antigone crie et meurt. Jocaste, « femme érigée », apprend à Antigone à exister et à décider pour et par elle-même. Grâce à elle, Antigone se permet d'emprunter des routes que personne n'a prises avant elle. Diotime, seconde figure maternelle, offre à la jeune fille le modèle d'une femme épanouie, qui a accepté son être dans son entièreté, et admis son non-savoir. Io, enfin, pousse Antigone à écouter son corps et ses désirs. Lorsque ceux-ci deviennent pur désir sans concession,

²⁷⁸ Cf. HALÉN Pierre, MICHEL Raymond et MICHEL Monique (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance. Actes du colloque international de Metz (6-8 novembre 2002)*, Paris, Peter Lang, 2004.

c'est elle qui prend le relais de la lumière Antigone, en l'incarnant dans son chant et dans son corps de femme.

En résumé, nous avons montré dans cette étude comment l'Antigone bauchalienne s'exprime principalement grâce une palette communicationnelle corporelle, transgression du *logos* traditionnel et mode d'expression typiquement féminin – intuitivement et culturellement. Ce caractère féminin s'ancre également dans plusieurs éléments originels du mythe antique, qui ont été creusés par Henry Bauchau : notamment la nature sacrificielle d'Antigone, dans le geste ultime de celle-ci, mais également dans son quotidien. Enfin, l'entourage masculin d'Antigone, imaginé par l'écrivain, réveille en elle différentes postures féminines, tandis que les quatre femmes qui l'accompagnent, en présence ou en pensée, lui offrent autant de visages de femmes épanouies.

Nous avons souhaité par ce parcours développer trois points fondamentaux²⁷⁹ du traitement bauchalien du personnage d'Antigone en tant que femme. Toutefois, ni ses modes d'expressions, ni ses actes et ses choix, ni les modèles et les rôles qui lui sont présentés ne peuvent suffire à définir aucune femme, car *être femme* échappe à toute détermination restrictive. Dionysiaque et apollinienne²⁸⁰, se faisant tantôt ombre, tantôt lumière, entre silence et cri, habitée d'un amour inconditionnel de la vie et d'un désir de mort, foncièrement femme mais parfois androgyne, éminemment corporelle mais finalement désincarnée en lumière et en chant... Antigone est tout et son contraire, elle est perpétuellement « entre deux » et échappe à toute limitation, ne s'attache à aucun signifiant²⁸¹. Or, c'est précisément de cette manière que Lacan décrit les femmes lorsqu'il dit que « la femme n'existe pas », c'est-à-dire ne peut être définie par aucun signifiant propre²⁸². Dans cette absence de définition possible se situe « la trace même de ce qui

²⁷⁹ Notons que les titres provisoires que porte le roman *Antigone* durant sa rédaction manifestent la portée de deux de ces trois points : le titre *Antigone et ses frères* (JA, p. 116) reflète l'importance du système des personnages, et l'expression *Antigone-matière* (JA, p. 180) souligne le caractère fondamental du corps.

²⁸⁰ Cf. WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 149.

²⁸¹ WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, op. cit., p. 145 ; à propos de la perpétuelle dualité d'Antigone et des oppositions citées, cf. DUROUX Rose et URDICIAN Stéphanie (ét. réunies et prés. par), *Les Antigones contemporaines...*, op. cit., pp. 26-27.

²⁸² PICKMANN Claude-Noëlle, « Colette Soler : ce que Lacan disait des femmes... », op. cit., p. 201.

dérange la norme, voire la *norme mâle*, dans la position féminine »²⁸³, à savoir précisément, dans notre corpus, ce qui bouscule Créon.

Freud déjà établit à son époque l'impossibilité à définir le féminin²⁸⁴, et observe que celui-ci « reste une question, toujours à élaborer pour un sujet, quel que soit, par ailleurs, son sexe anatomique »²⁸⁵. Cette déclaration ne peut que nous rappeler celle d'Henry Bauchau :

Le sens de la route d'Œdipe et d'Antigone se trouve dans une phrase de Maurice Blanchot : « La réponse est le malheur de la question. » Sur la route, Œdipe renonce aux réponses et, si l'on peut dire, revient à la question. Antigone ne s'en est jamais écartée. Elle est une question vivante. (*JJ*, p. 297)

Clotilde Leguil écrit encore qu'« être une femme ne relève d'aucun savoir et d'aucune norme », et que « si un sujet se pose la question “qu'est-ce qu'une femme ?” c'est qu'il rencontre dans son existence une impasse »²⁸⁶. Présentée de cette façon, la question « qu'est-ce qu'une femme ? » devient un « qui suis-je ? » propre à tou·te·s, hommes et femmes²⁸⁷. Poser Antigone comme illustration de l'*être femme*, illustration qui, grâce au traitement délicat d'Henry Bauchau, dévoile d'elle-même son non-savoir, revient alors à faire de la jeune fille la figure d'une *question* posée par tou·te·s.

Claude-Noëlle Pickmann affirme quant à elle que « l'énigme du féminin [...] fait toujours appel à un plus de sens »²⁸⁸, surplus hors limite qui renvoie alors au pas-tout. Le pas-tout permet en effet de « penser à partir de l'impossible et de la faille dans la structure »²⁸⁹. Or, Antigone, comme le disait déjà Lacan, « mène jusqu'à la limite l'accomplissement de ce que l'on peut appeler le désir pur, le pur et simple désir de mort comme tel »²⁹¹. Dans cette limite, qu'Antigone franchit et définit à la fois, se situe la

²⁸³ LEGUIL Clotilde, *L'être et le genre, Homme/Femme après Lacan*, Paris, PUF, 2018, p. 126.

²⁸⁴ PICKMANN Claude-Noëlle, « D'une féminité pas toute », *op. cit.*, p. 46. Cf. FREUD Sigmund, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 150-156.

²⁸⁵ PICKMANN Claude-Noëlle, « D'une féminité pas toute », *op. cit.*, p. 46.

²⁸⁶ LEGUIL Clotilde, *op. cit.*, p. 128.

²⁸⁷ Cf. *Ibid.*, p. 129 : « On pourrait dire que Lacan fait de la question “qui suis-je ?” une question proprement féminine ».

²⁸⁸ PICKMANN Claude-Noëlle, « D'une féminité pas toute », *op. cit.*, p. 49.

²⁸⁹ Claude-Noëlle Pickmann reprend les mots de Lacan pour définir cette structure où « le mode de pensée, pour autant qu'il est subverti par le manque du rapport sexuel, pense et ne pense qu'au moyen de l'Un » (LACAN Jacques, *Le Séminaire. Le savoir du psychanalyste*, inédit, leçon du 1^{er} juin 1972).

²⁹⁰ PICKMANN Claude-Noëlle, « D'une féminité pas toute », *op. cit.*, p. 45.

²⁹¹ LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre VII....*, *op. cit.*, pp. 328-329.

transgression, la question qu'Antigone pose et incarne. Clotilde Leguil exprime cette transgression en termes lacaniens :

les femmes sont toutes folles, mais pas au sens que l'on croit. Si on les dit *toutes folles*, c'est qu'elles ne sont précisément pas *folles-du-tout*, c'est-à-dire qu'elles ne raffolent pas de ce qui renvoie à l'universel et à la totalité. Lacan fait entendre dans ce pas *folles-du-tout* en quel sens ce qui les fait passer pour folles dans le discours commun est leur aversion pour la catégorie de l'universel. [...] C'est que se positionner comme femme, c'est aussi sortir de l'universel, ne pas se ranger sous l'étendard du tous pareils. C'est par les femmes et leur folie que Lacan conçoit le genre femme comme une aspiration à se situer « en dehors »²⁹².

« En dehors », l'Antigone bauchalienne l'est intimement et du plus profond de son être : en dehors du *logos*, en dehors des lois de Thèbes et de son univers masculin, en dehors du convenable et des sentiers battus, mais poussée par son désir inaltérable.

Nous ne pouvons que souligner, comme en témoignent ces dernières réflexions, l'étendue d'un champ de recherche qui souhaitait à la fois s'approcher de l'*être femme* et d'Antigone, deux sujets insaisissables par nature. Nous avons tenté d'esquisser la figure féminine d'Antigone telle qu'elle se présente chez Henry Bauchau le plus rigoureusement possible, tout en embrassant sa part d'indicibilité et d'inaccessibilité. Pour ce faire, nous avons eu la chance, évoluant à l'Université catholique de Louvain, d'avoir à disposition les Fonds Henry Bauchau, qui abondent d'études de l'œuvre bauchalienne, et de commentaires de l'auteur. Nous espérons avoir, à notre mesure, contribué à enrichir ce trésor littéraire et critique par une approche nouvelle de l'œuvre bauchalienne.

Pour clôturer définitivement ce mémoire, nous souhaitons revenir sur un souvenir d'enfance d'Henry Bauchau. Dans *La Déchirure*, récit à portée autobiographique, il raconte avoir ressenti très tôt la nécessité d'accueillir – sous sa plume, il le réalisera plus tard – une « petite fille », pour « faire entrer [dans le jeu] une nouvelle matière, et [...] de nouveaux mots ». En effet, l'enfant qui deviendra écrivain « devin[e] » déjà que « pour le jeu total des mots, il faut être à la fois fille et garçon » (*D*, p. 220). À travers Antigone

²⁹² LEGUIL Clotilde, *op. cit.*, p. 127.

continue donc de résonner dans l'œuvre d'Henry Bauchau cette idée lacanienne que la femme est « un être ayant un accès à l'infini, au prix de l'indicible »²⁹³.

Retenons finalement que, sur base d'une tragédie, Henry Bauchau offre à ses lecteurs et lectrices une Antigone qui, perpétuellement en marge, s'appuie sur le corps, son entourage et son désir hors limites pour rester « follement vraie » (*A*, p. 76) et follement femme. Une Antigone qui peut affirmer : « J'ai crié comme une femme, je suis heureuse » (*A*, p. 28).

²⁹³ GROSSE Jean-Claude, « Qu'est-ce qu'être une femme ? / L'Autre jouissance / Lol V. Stein », en ligne : <http://cahiersegare.over-blog.com/article-qu-est-ce-qu-etre-une-femme-l-autre-jouissance-lol-v-stein-116234411.html> (page consultée le 03.07.18).

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE BAUCHALIENNE

1. Récits

BAUCHAU Henry, *La Déchirure*, Paris, Gallimard, 1966.

—, *Le Régiment noir*, Paris, Gallimard, 1972.

—, *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud/Éditions Labor/L'Aire, 1992.

—, *Diotime et les lions*, Arles, Actes Sud, 1991.

—, *L'Arbre fou. Théâtre – récits – poèmes du cycle d'Œdipe et d'Antigone*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1995.

—, *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1999.

2. Théâtre

BAUCHAU Henry, *Le Cri d'Antigone*, captation théâtrale avec une mise en scène de Valérie Cordy, Charleroi, L'Éden, 1999.

3. Poésie

BAUCHAU Henry, *Heureux les déliants. Poèmes 1950-1995*, Bruxelles, Éditions Labor, 1995.

4. Journaux, commentaires et entretiens

BAUCHAU Henry, *L'Écriture et la Circonstance*, Louvain-la-Neuve, Faculté de philosophie et lettres de l'U.C.L., 1988.

—, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1992.

—, *Journal d'Antigone (1989-1997)*, Arles, Actes Sud, 1999.

— et HUSTON Nancy, « D'où viennent les personnages ? », dans TINGAUD Jean-Luc (dir.), *L'œil de bœuf*, n° 17 : « Entretien avec Henry Bauchau », avril 1999, pp. 37-49.

—, *L'Écriture à l'écoute*, Arles, Actes Sud, 2000.

—, *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure (1960-1965)*, Arles, Actes Sud, 2005.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

1. Sur Bauchau

1.1. Ouvrages

AMMOUR-MAYEUR Olivier, *Les imaginaires métisses : passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2004.

—, *Henry Bauchau, une écriture en résistance*, Paris, L'Harmattan, 2006.

HALEN Pierre, MICHEL Raymond et MICHEL Monique (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance. Actes du colloque international de Metz (6-8 novembre 2002)*, Paris, Peter Lang, 2004.

LEFORT Régis, *L'originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Paris, Honoré Champion, 2007.

MAYAUX Catherine et WATTHEE-DELMOTTE Myriam (dir.), *Henry Bauchau. Écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2009.

QUAGHEBEUR Marc (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau. Colloque de Cerisy-la-Salle. 21-31 juillet 2001*, Bruxelles, Labor, 2003.

SURMONTE Emilia, *Antigone, la sphinx d'Henry Bauchau*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2011.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris, L'Harmattan, 2001.

—, *Henry Bauchau. Sous l'éclat de la Sibylle*, Paris, Actes Sud, 2013.

1.2. Articles

AMMOUR-MAYEUR Olivier, « Les croisées spirituelles. Psychanalyse et Extrême-Orient chez Jouve et Bauchau. Une relecture de la Différence Sexuelle », dans WATTHEE-DELMOTTE Myriam et POIRIER Jacques (dir.), *Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau : les voix de l'altérité*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006, pp. 59-72.

BOZEMAN DAMBEAN Corina, « La matière-plaisir ou l'art comme passage du biologique à l'esthétique dans *Œdipe sur la route* », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 2 : *Henry Bauchau et les arts*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain-la-Neuve [livre électronique], 2009, pp. 45-53.

CIXOUS Hélène, « N'oublie jamais Antigone », dans TINGAUD Jean-Luc (dir.), *L'œil de bœuf*, n° 17 : *Entretien avec Henry Bauchau*, avril 1999, pp. 55-58.

CORNUZ Odile, « L'écriture du cri chez Henry Bauchau », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 3 : *L'ancrage suisse*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain-la-Neuve, 2010, pp. 150-161.

COUTAZ Nadège, « Suivre le pas d'Ismène : une alternative à la temporalité tragique », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 5 : *Le temps du créateur*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain-la-Neuve [livre électronique], 2013, pp. 115-127.

FROYE Marianne, « Dire le monde en matières et en couleurs. Essai de définition de l'idiolecte bauchalien », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 8, *La langue d'Henry Bauchau*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain-la-Neuve [livre électronique], pp. 111-127.

HENROT Geneviève, « Naissance des Antigones », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 6 : *Aux sources de la création poétique*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain-la-Neuve, 2014, pp. 171-189.

LEFORT Régis, « Le silence et/ou le pouvoir d'une parole absente », dans WATTHEE-DELMOTTE Myriam (num. coord. par), *Nu(e)*, n° 35 : *Henry Bauchau*, mars 2007, pp. 213-227.

MICHAUX Ginette, « “Et c'était la parole qui avait été blessée jadis”. *La déchirure* de Henry Bauchau », dans *De Sophocle à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Ramonville-Saint-Agne, Erès, 2008, pp. 149-159.

QUAGHEBEUR Marc, « L'Histoire et l'Œuvre, ou la Lutte avec l'Ange », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 5 : *Le temps du créateur*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain-la-Neuve [livre électronique], 2013, pp. 43-61.

SABLE Lauriane, « Art et figures d'artistes dans le cycle œdipien : une transposition ? », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 2 : *Henry Bauchau et les arts*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain-la-Neuve [livre électronique], 2009, pp. 54-68.

SIFFERT Elsa, « Les échos d'Antigone. De la voix au visage », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 7 : *Henry Bauchau en scène*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain-la-Neuve, 2013, pp. 189-206.

VANQUAETHEM Isabelle, « La remémoration de la guerre 1914-1918 chez Henry Bauchau : l'écriture de l'incendie de Louvain », dans *Textyles*, 32-33, 2017, pp. 127-142.

—, « Pour une langue de l'affect. Écriture et résistance chez Henry Bauchau », dans *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 8 : *La langue d'Henry Bauchau*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain-la-Neuve [livre électronique], 2016/2017, pp. 47-60.

1.3. Mémoires et thèses

COUTAZ Nadège, *La tumba de Antígona de María Zambrano et Antigone d'Henry Bauchau en comparaison : Enjeux génériques et éthico-politiques*, thèse de doctorat, sous la direction de HEIDMANN Ute et KLIMIS Sophie, Lausanne, Université de Lausanne, 2017.

HENRIET Mireille, *Le travail du féminin dans le devenir-soi : lecture du roman d'Henry Bauchau*, Œdipe sur la route : à la croisée de Freud, Szondi, Lacan, mémoire de licence, sous la direction de LEKEUCHE Philippe, Université Catholique de Louvain, 2002.

SONVEAU Virginie, *Du non-dit à la parole. Analyse des langages verbaux et non-verbaux dans l'œuvre romanesque d'Henry Bauchau*, mémoire de licence, sous la direction de WATTHEE-DELMOTTE Myriam, Université Catholique de Louvain, 1999.

VANQUAETHEM Isabelle, *Écrire en « je » ? Déploiements du sujet chez Henry Bauchau*, thèse de doctorat, sous la direction de WATTHEE-DELMOTTE Myriam, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2011, en ligne : <http://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:104251> (page consultée le 06.12.16).

—, *Fiction romanesque et questionnement identitaire : itinéraire spirituel des personnages dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, mémoire de master, sous la direction de WATTHEE-DELMOTTE Myriam, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 2005.

2. Sur le mythe et le personnage d'Antigone

2.1. Ouvrages

COULOUBARITSIS Lambros et OST François, *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles, Ousia, 2004.

DUFOURMANTELLE Anne, *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Denoël, 2007.

DUROUX Françoise, *Antigone encore. Les femmes et la loi*, Paris, Côté Femmes, 1993.

— et URDICIAN Stéphanie (ét. réunies et prés. p.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.

FRAISSE Simone, *Le Mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin, 1974.

SOPHOCLE, *Tragédies*, Paris, Folio, 1973.

STEINER Georges, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986.

YOURCENAR Marguerite, *Feux*, Paris, Gallimard, 2010.

2.2. Articles

CREVIER-GOULET Sarah-Anaïs, « "Pleurez les sans deuil". Antigone, la vulnérabilité, la résistance », dans WATTHEE-DELMOTTE Myriam et CREVIER GOULET Sarah-Anaïs (dir.), *MuseMedusa*, n°4 : *Antigone et la place des morts*, 2016, en ligne : http://musemedusa.com/dossier_4/sarah-anais-crevier-goulet/ (page consultée le 12.09.16).

GILBERT Muriel, « Antigone et le motif de la sépulture : un nouveau paradigme pour l'anthropologie psychanalytique contemporaine ? », dans GILBERT Muriel (dir.), *Antigone et le devoir de sépulture*, Genève, Labor et Fides, 2005, pp. 201-220.

LACAN Jacques, « L'essence de la tragédie. Un commentaire de l'*Antigone* de Sophocle », dans *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, pp. 283-333.

PORCHERET Bernard, « L'essence de la tragédie. Un commentaire de l'*Antigone* de Sophocle », 26 novembre 2016, en ligne : https://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2016/11/5_PORCHERET.pdf (page consultée le 26.06.18).

THEML Neyde, « Œdipe : conflit et langage », dans *Recherches brésiliennes. Archéologie, histoire ancienne et anthropologie*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1994, pp. 163-168.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « Antigone et la place des morts. L'invisible au cœur du politique », dans WATTHEE-DELMOTTE Myriam et CREVIER GOULET Sarah-Anaïs (dir.), *MuseMedusa*, n°4 : *Antigone et la place des morts*, 2016, en ligne : http://musemedusa.com/dossier_4/introduction/ (page consultée le 12.09.16).

—, « Les Antigone de l'ombre (littérature contemporaine francophone de Belgique) », dans WATTHEE-DELMOTTE Myriam et CREVIER GOULET Sarah-Anaïs (dir.), *MuseMedusa*, n°4 : *Antigone et la place des morts*, 2016, en ligne : http://musemedusa.com/dossier_4/myriam-watthee-delmotte/ (page consultée le 12.09.16).

3. Ouvrages généraux d'analyse littéraire

CHELEBOURG Christian, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000.

HAMON Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

JOUBE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

POIRIER Jacques, *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000). Maux croisés*, Paris, L'Harmattan, 2001.

4. Sur les moyens d'expression

4.1. Ouvrages

ASSOUN Paul-Laurent, *Le regard et la voix. Leçons de psychanalyse*, 3^e éd., Paris, Economica, 2014.

BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982.

LE BRETON David, *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*, Paris, Métailié, 2011.

MILNER Max, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris, Gallimard, 1991.

MILON Alain, *La fêlure du cri : violence et écriture*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

SIBONY Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995.

4.2. Articles

BAÏETTO Marie-Claude, « La voix incorporée », dans *Analyse Freudienne Presse*, n° 17, 2010/1, pp. 57-68.

CARELS Nicole, « Parole au silence », dans *Revue française de psychanalyse*, vol. 71, 2007, pp. 1449-1453.

DAHAN Patricia, « Le silence dans la psychanalyse », dans *Champ lacanien*, n° 10, 2011, pp. 107-113.

ENJALBERT Cédric, « Anne Dufourmantelle : “Le silence de l’analyste est un silence habité” », entretien, dans *Philosophie magazine*, 12 octobre 2016, en ligne : <https://www.philomag.com/lactu/anne-dufourmantelle-le-silence-de-lanalyste-est-un-silence-habite-18435> (page consultée le 16.06.18).

MALEVAL Jean-Claude, « Comment entendre la voix ? », dans JODEAU-BELLE Laetitia et OTTAVI Laurent (dir.), *Les concepts fondamentaux de la psychanalyse lacanienne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 185-197.

5. Sur la différence sexuelle et la psychanalyse

5.1. Ouvrages

BOUSTANI Carmen, *Oralité et gestualité. La différence homme/femme dans le roman francophone*, Paris, Karthala, 2009.

GROSSE Jean-Claude, « Qu'est-ce qu'être une femme ? / L'Autre jouissance / Lol V. Stein », en ligne : <http://cahiersegare.over-blog.com/article-qu-est-ce-qu-etre-une-femme-l-autre-jouissance-lol-v-stein-116234411.html> (page consultée le 03.07.18).

LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.

LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre VIII. Le Transfert*, Paris, Seuil, 2001

LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004.

LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 10e édition, 1990.

LEGUIL Clotilde, *L'être et le genre, Homme/Femme après Lacan*, Paris, PUF, 2018.

ZUPANCIC Metka (dir.), *La mythocritique contemporaine au féminin. Dialogue entre théorie et pratique*, Paris, Karthala, 2016.

5.2. Articles

BROUSSE Marie-Hélène, « Qu'est-ce qu'une femme ? », 18 février 2000, en ligne : <http://pontfreudien.org/content/marie-hélène-brousse-quest-ce-quune-femme> (page consultée le 07.06.18).

CHOUKROUN-SCHENOWITZ Jessica, « Le féminin dans la mère », 7 avril 2017, en ligne : <https://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2017/04/05-Ironik23-LE-FEMININ-DANS-LA-MERE-Choukroun-Schenowitz-DEF.pdf> (page consultée le 03.07.18).

CIXOUS Hélène, « Sorties », dans CLÉMENT Catherine et CIXOUS Hélène, *La jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, pp. 115-246.

LACAN Jaques, « L'étourdit », dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, pp. 449-495.

LANGELEZ Katty, « Antigone ou l'assomption du surmoi féminin », dans *La cause du désir*, n° 81 : *Femme parmi les femmes*, Navarin, Paris, juin 2012, pp. 70-74.

MARRET-MALEVAL Sophie, « Le *pas-tout* sans le ravage », 3 juin 2014, en ligne : <https://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2011/04/THEORIES-DE-LA-CLINIQUE-11.pdf> (page consultée le 03.07.18).

MILLER Jacques-Alain « Jacques Lacan et la voix », dans *La voix, colloque d'Ivry*, Paris, Lysimaque, 1989.

PESANTI-IRRMAN Marie, « La mère et le féminin », dans *La clinique lacanienne*, n° 11, 2006/2, pp. 65-75.

PICKMANN Claude-Noëlle, « Colette Soler : ce que Lacan disait des femmes. Étude de psychanalyse », dans *Figures de la psychanalyse*, n° 10, 2004/2, pp. 200-206.

—, « D'une féminité pas toute », dans *La clinique lacanienne*, n° 11, 2006/2, pp. 43-63.

TENDLARZ Silvia Elena, « Ce qu'une mère transmet en tant que femme », dans *La Cause du Désir*, n° 85, 2013/3, pp. 116-124.

6. Divers

6.1. Ouvrages

ENGEL Vincent (dir.), *La littérature des camps : la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, Louvain-la-Neuve, Les lettres romanes, 1995.

ENGEL Vincent, *Fiction : l'impossible nécessité*, Hévillers, Ker éditions, 2013.

PLATON, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 2016.

6.2. Articles

DAMET Aurélie, « Les rites de mort en Grèce ancienne. Pour la paix des vivants ? », dans *Hypothèses*, n° 10, 2007, pp. 93-101.

VERNANT Jean-Pierre, « La belle mort et le cadavre outragé », dans GNOLI Gerardo et VERNANT Jean-Pierre (dir.), *La Mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 45-77

6.3. Autre

PIRET Pierre, cours de questions d'esthétique littéraire (LROM2710), donné à l'Université Catholique de Louvain en l'année académique 2016-2017.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	9
CORPS SENSORIEL	15
1. S'ÉLOIGNER DU LOGOS.....	17
1. Antigone silencieuse.....	17
2. Le silence comme mode d'expression.....	19
3. Rapport d'Henry Bauchau au silence dans son écriture.....	22
4. Conclusion.....	33
2. S'EXPRIMER HORS DU LOGOS	35
1. La voix et le cri d'Antigone	35
2. Le regard	46
3. La sculpture.....	55
4. La danse	67
5. Conclusion.....	69
CORPS CULTUREL	73
1. RITUALITÉ.....	75
1. Les rites face à l'indicible.....	75
2. Rôle des femmes dans la ritualité funéraire.....	80
3. Conclusion.....	82
2. SACRIFICE AU FÉMININ.....	83
1. Une vie sacrifiée ?	83
2. Le sacrifice au féminin.....	86
3. Le sacrifice comme ouverture sur un autre temps possible	88
4. Conclusion.....	91
CORPS RELATIONNEL	93
1. ENTOURAGE MASCULIN	97
1. Les frères : Œdipe, Étéocle, Polynice.....	98
2. Les amants : Cléos et Hémon.....	105
3. Les alliés	110
4. Conclusion.....	117
2. ENTOURAGE FÉMININ	119
1. Ismène	119
2. Jocaste	122
3. Diotime	126
4. Io.....	130
5. Conclusion.....	132
CONCLUSION	135
BIBLIOGRAPHIE.....	145

