

# Le roman *Antigone* de Bauchau à l'épreuve de la traduction. Dialogue avec son édition mexicaine

*La acción de preguntar supone la aparición de la consciencia.*

María Zambrano

«La responsabilité du traducteur est bien plus lourde que celle d'un commentateur ordinaire dès lors qu'il opère comme "porte-parole" de l'auteur dans la langue d'arrivée», note François Ost<sup>232</sup>. La remarque s'applique particulièrement à une œuvre en cours de traduction comme celle d'Henry Bauchau. Le lecteur non francophone n'a actuellement qu'un accès partiel à l'œuvre de l'écrivain – notamment à la partie romanesque, et le plus souvent par le biais d'une traduction unique. S'il importe pour la critique de connaître la circulation des textes d'Henry Bauchau, il s'avère tout aussi intéressant de mesurer les effets de ce voyage interculturel et interlinguistique sur son œuvre, et d'examiner les résistances qu'elle oppose à la traduction. Dans cette perspective, nous proposons de comparer le roman *Antigone* de Bauchau avec *Antígona*, sa traduction en espagnol par Laura López Morales, publiée en 2004 chez Verdehalago, une «petite maison d'édition»<sup>233</sup> de Mexico. Seule version du roman d'*Antigone* en espagnol à ce jour, celle-ci fait suite à la publication par la même traductrice, et dans cette même collection, de l'édition conjointe en 1997 d'*Edipo en el camino. Seguido de Diotima y los leones*<sup>234</sup>. Laura López Morales<sup>235</sup> avait déjà traduit et publié en espagnol certains poèmes de Bauchau extraits de *La Dogana*.

---

232 François Ost, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, Paris, Fayard, 2009, p. 234.

233 Ce sont les mots de la traductrice. Voir Anne Davenport, Chiara Elefante, Yotaro Miyahara, Laura López Morales, Anne Neuschäfer et Bertrand Py, «Voix et voies de la traduction», dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, AML Éditions/Labor, 2003, p. 502.

234 *Diotima y los leones* a été publié une nouvelle fois, seule, l'année suivante, dans cette même collection.

235 Laura López Morales enseigne la Littérature francophone à l'UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). Elle s'occupe en outre au sein de la Faculté de Lettres de la coordination de deux chaires extraordinaires, la «Roland Barthes» et la «Margaret Atwood-Gabrielle Roy» consacrée à l'étude des littératures canadiennes.

La méthode de «comparaison différentielle»<sup>236</sup> développée par Ute Heidmann reconnaît à la traduction une liberté de l'ordre de la variation discursive. La comparatiste propose ainsi de sortir du système hiérarchique induit par la distinction texte original/texte traduit et d'établir un rapport d'égalité entre ces entités. «La traduction est écriture à part entière, parce que l'original est toujours lui-même, peu ou prou, de seconde main»<sup>237</sup> constate pour sa part François Ost. Le roman *Antigone* d'Henry Bauchau, en tant que (ré)écriture de la tragédie homonyme de Sophocle, s'inscrit lui-même à un autre niveau dans cette chaîne des variations discursives. Son texte est déjà engagé dans un processus de dialogue<sup>238</sup> avec la pièce sophocléenne et ses nombreuses (ré)écritures. C'est en tenant compte de cette dynamique doublement dialogique que nous engagerons notre comparaison. Cette démarche nécessite de choisir un critère d'analyse «tout aussi pertinent pour le texte de départ que pour le texte de la traduction»<sup>239</sup>. La dimension énonciative qui répond à cette exigence heuristique retiendra notre attention dans cette étude. Dans la comparaison d'un texte avec sa traduction, Ute Heidmann souligne l'importance du contexte spatio-temporel de l'énonciation. Chaque texte «construit ses effets de sens en se liant de façon significative à son propre contexte socioculturel et linguistique»<sup>240</sup>. Tout comme Bauchau adapte sa version d'*Antigone* au lecteur du XX<sup>e</sup> siècle, qui n'est plus le spectateur athénien de la tragédie sophocléenne, la traduction de Laura López Morales s'inscrit dans un nouveau contexte de production de sens.

## Du romanesque au tragique, le cheminement culturel d'une œuvre

Le but du traducteur n'est jamais «d'essayer de dire ce que l'auteur veut ou a voulu dire [...], mais plutôt de faire parler un texte dans un autre univers et une autre culture»<sup>241</sup>. Le voyage qui mène l'*Antigone* bauchalienne jusqu'au continent

236 Voir à ce sujet: Ute Heidmann, «Épistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L'exemple des (ré)écritures du mythe de Médée», dans Maya Burger et Claude Calame (dir.), *Comparer les comparatismes*, Lausanne, Études de Lettres, 2005, p. 141-159.

237 Sans que cela n'ôte une once à sa valeur peut-on ajouter. Voir François Ost, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, op. cit., p. 12.

238 Nous faisons ici allusion au «dialogue intertextuel», une notion empruntée à Ute Heidmann et qui «permet de concevoir ce phénomène comme un processus dans lequel un texte répond à une proposition de sens faite par un autre texte [et crée ainsi] des effets de sens nouveaux et radicalement différents», Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 37-38.

239 Ute Heidmann, «Comparatisme et analyse du discours. La comparaison différentielle comme méthode», dans Jean-Michel Adam et d'Ute Heidmann (dir.), *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève, Éditions Slatkine, 2005, p. 108.

240 *Ibid.*, p. 109.

241 María del Carmen África Vidal Claramonte, *Traducir entre culturas*, Frankfurt, Peter Lang, 2007, p. 81.

latino-américain s'accompagne d'un processus de (re)configuration générique<sup>242</sup>. Ce déplacement générique apparaît à plusieurs niveaux dans l'œuvre traduite. Une première différence s'observe dans l'enceinte paratextuelle. Alors que l'ouvrage francophone contenait l'appellation « roman » (en couverture, puis une seconde fois sur la page de titre intérieure), l'édition mexicaine ne comporte plus de précision explicite quant à l'appartenance générique de l'œuvre traduite. On peut toutefois remarquer que dans les faits<sup>243</sup>, *Antígona* de López Morales appartient à la collection *Narrativa, Relato, Narrativa francófona contemporánea* (*Narration, Récit, Narration francophone contemporaine*). L'œuvre est mise en lien avec la *narrativa*, ce genre qui n'existe pas en tant que tel en français, mais qui, en espagnol, cha-peaute plusieurs genres narratifs comme la *novela* – le roman –, la *novela corta* – la nouvelle – et le *cuento* – le conte. La suppression de l'indication générique fournie par l'auteur laisse alors le champ libre à une requalification générique hispanique qui tend, à notre sens, vers le « tragique ».

## Une édition française toute en nuances

Isidro Pliego Sánchez<sup>244</sup> note l'importance, dans le processus de traduction littéraire, de la démarche éditoriale et de son aspect visuel. Effets indépendants de la volonté de l'auteur et du traducteur – l'éditeur restant le plus souvent maître des illustrations –, ces phénomènes paratextuels participent toutefois à la construction de l'objet livre et influencent la réception du lecteur<sup>245</sup>. Les modifications opérées sur l'aspect visuel de l'ouvrage dépassent l'ordre de l'esthétisme. Elles font partie d'un processus dynamique plus large de déplacement, qui mène le texte du français à l'espagnol, mais aussi d'une logique sémantique à l'autre. Les éditions françaises successives de *Antígona* de Bauchau<sup>246</sup> offrent une certaine cohérence graphique.

242 Le concept de « (re)configuration », développé par Ute Heidmann, désigne « la transformation d'une scène d'énonciation qui s'est imposée comme caractéristique d'un genre. [...] Ce concept permet de comprendre l'inscription d'énoncés dans des systèmes de genres existants comme une tentative d'infléchir les conventions génériques en vigueur et de créer de nouvelles conventions génériques, mieux adaptées aux contextes socioculturels et discursifs qui changent d'une époque et d'une sphère culturelle et linguistique à l'autre », Ute Heidmann & Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes*, *op. cit.*, p. 34-35.

243 Même si rien n'y fait référence explicitement en tant que tel sur l'objet-livre en espagnol.

244 Isidro Pliego Sánchez, « El proceso de la traducción literaria », dans Édith Le Bel (dir.), *Le masque et la plume. Traducir: reflexiones, experiencias y prácticas*, Séville, Presses Universitaires de Séville, p. 55-64.

245 Voir à ce sujet le concept de « généricité éditoriale » chez Ute Heidmann et Jean-Michel Adam qui subsume ce phénomène et d'autres : Ute Heidmann & Jean-Michel Adam, « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », dans *Langages*, n°153, Paris, Larousse, 2004, p. 21-34.

246 On trouve actuellement trois éditions d'*Antígona* (Arles, Actes Sud, 1997 ; rééd. Arles, Actes Sud, 1999, coll. « Babel » ; Paris, J'ai lu, 2001). La première est illustrée par le tableau d'Odilon Redon, *Femme voilée*. La seconde édition Babel garde la pagination de la première mais change de couverture. Elle opte pour une illustration de Martine Colignon, avec une prédominance du bleu, couleur complémentaire de l'orange. La couverture de la dernière édition à ce jour est également due à Martine Colignon.

Leurs illustrations liminaires puisent dans une même gamme chromatique orangée qui rappelle, sous une forme atténuée, l'*incipit* du roman. Ce dernier, intitulé «Le temple rouge», fait la part belle aux teintes chaudes qui caractérisent cette fresque-sanctuaire. Les illustrations de couverture mettent ainsi indirectement le lecteur sur ce «chemin du rouge»<sup>247</sup> qu'Antigone s'apprête à suivre en revenant à Thèbes pour sauver ses frères de la guerre civile. Cette teinte pourpre auréole d'ailleurs l'héroïne tout au long du roman, comme dans cet extrait : «[l]e sors de l'eau et K. survient avec un grand linge rouge [...]. Je suis surprise : / "Quelle belle couleur!" / Il me regarde gravement : / "C'est ta couleur maintenant... Clios me l'a dit."»<sup>248</sup>. De même, Isabelle Renaud-Chamska mentionne le manteau rouge offert dans le dernier chapitre à Antigone «pour lui rendre la mort moins dure», qui lui sert à la fois de «suaire [et de] drap nuptial»<sup>249</sup>.

Plus encore qu'une allusion directe à l'*incipit*, on peut voir dans ce premier choix illustratif une indication générique. L'effet de «ton sur ton» que l'on retrouve dans les versions de 1997 et 2001 évoque la technique narrative bauchalienne tout en nuances et en variations<sup>250</sup>, mise en œuvre dès l'*incipit*, plutôt que la représentation mentale que le lecteur pourrait se faire du temple d'après sa description<sup>251</sup>. Optant pour des teintes plus douces, l'objet livre francophone s'écarte de la couleur rouge, encore synonyme de violence dans nos cultures. D'un même mouvement, il s'éloigne des genres qui lui sont associés dans le monde éditorial, comme la tragédie antique. L'auteur l'affirme clairement : son Antigone n'est plus un «personnage de tragédie mais de roman, elle n'est pas la femme d'un acte, d'un débat, d'un refus»<sup>252</sup>. Myriam Watthee-Delmotte souligne le caractère métatextuel de cette formule :

---

Toutefois, elle s'éloigne des illustrations trouvées chez Actes Sud. Elle propose une image en plan qui rappelle une fresque murale et adopte une technique de camaïeux d'ocres et d'orangés. Notons aussi que la couverture de la première édition Babel est reprise lors de la publication dans la même collection du *Journal d'Antigone*, indiquant ainsi la congruence éditoriale d'un tel ensemble.

247 A, p. 16.

248 *Ibid.*, p. 49.

249 Isabelle Renaud-Chamska, «Ma prière Antigone», dans Catherine Mayaux et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau. Écrire pour habiter le monde*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2009, p. 359.

250 Emilia Surmonte observe une même «gradation de tonalités» dans les manuscrits du roman, un choix qui, selon elle, peut «figurer pour l'auteur la complexité de la réalité et l'importance de la "nuance" dans son interprétation», Emilia Surmonte, *Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau. Les enjeux d'une création*, Bruxelles, Peter Lang, 2011, p. 281, coll. «Documents pour l'histoire des francophonies/Europe».

251 Le lecteur est dès lors engagé dès l'*incipit* et tout au long du roman à suivre les différentes pistes symboliques pour goûter à cette polysémie chromatique. En effet, comme le remarque Véronique Jago-Antoine, si «la couleur est langage tout au long du cycle [mythologique], [...] son expressivité polysémique échappe à la rationalité de l'intellect», Véronique Jago-Antoine, «La transposition du geste pictural dans le cycle œdipien d'Henry Bauchau», dans Marc Quaghebeur, *Les constellations impérieuses d'Henry Bauchau, op. cit.*, p. 422.

252 *JA*, p. 51.

[...] le livre de Bauchau qui propose cette figuration se constitue lui-même en s'éloignant des modèles tragiques et dans l'aboutissement d'un long parcours de romancier en quête de sa propre voie. «Me voilà, misérable frère d'aucune Antigone», écrit-il dans son journal: sans modèle, tout en se reconnaissant en décalage avec un modèle du passé fascinant, mais inadéquat en tant que tel en regard du présent.<sup>253</sup>

Ce changement de perspective générique trouve ainsi un écho dans les illustrations qui ne se focalisent plus sur l'acte héroïque de la jeune fille, mais la représentent sous un jour plus ordinaire. Décrite dans une attitude d'attente (l'édition de 1999 la représente les yeux fermés), Antigone semble à l'écoute de sa propre intériorité, une représentation très proche de la perspective narrative adoptée dans le roman.

## L'influence visuelle du tragique

Le graphisme de l'édition en espagnol présente plusieurs changements significatifs. Il radicalise la représentation nuancée offerte par les éditions françaises. Le livre de poche a été troqué pour un format plus imposant et c'est sur un fond entièrement noir que se dessine le titre blanc de l'ouvrage. Sur la page de couverture, on ne trouve plus d'illustration, mais un signe mystérieux formé de deux traits rouges. L'association du rouge et du noir fait écho au récit tragique. D'autres indices graphiques corroborent l'influence de la tragédie sophocléenne dans cette mise en recueil latino-américaine. Le titre comporte une particularité typographique: le nom de l'héroïne, écrit en lettres capitales, se termine par un A inversé. Cette anomalie typographique est porteuse de sens. La transcription du nom de l'héroïne, *Antígona*, fait apparaître une symétrie entre le début et la fin du nom. Celle-ci apparaît diffractée, puisque les deux A se positionnent en miroir l'un par rapport à l'autre. Il s'agit en fait d'une fausse symétrie qui pose la question du même et de l'autre, de l'identité et de la dissemblance. Cette opposition n'est pas sans rappeler l'étymologie d'Antigone, *Anti-gonè*, «celle pour qui est barrée, condamnée, la voie "naturelle" de la procréation»<sup>254</sup>. La transcription espagnole du nom de l'héroïne indiquerait ainsi la circularité de son destin, marqué par l'inceste et l'impossibilité d'en sortir par la procréation. La particularité graphique de cet A inversé renvoie à une autre irrégularité visuelle, celle de l'arbre généalogique des Labdacides, présent dans l'ouvrage de Bauchau, ainsi que dans la traduction. Le trait double qui rattache Édipe à sa mère Jocaste atteste de la particularité monstrueuse de leur

---

253 Myriam Watthee-Delmotte, «Études des imaginaires mythiques et interdisciplinarité», Lausanne, Éditions du CLE, à paraître.

254 Sophie Klimis, «Antigone et Créon à la lumière du "terrifiant/extraordinaire"», dans Lambros Couloubaritis et François Ost (dir.), *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles, Ousia, 2004.

relation incestueuse<sup>255</sup>. Cette problématique du lien double et différencié apparaît, quoique traitée de façon différente, dans le roman bauchalien :

[...] les deux grandes œuvres plastiques mises en scène dans *Antigone* se structurent à partir de la dualité : tandis que le portrait de Jocaste est doublement dédoublé par la gémellisation des sculptures et par le croisement des regards d'Étéocle et de Polynice, le combat insoluble entre Apollon et Python consacre la « mystérieuse naissance de deux et d'un seul nouveau dieu. »<sup>256</sup>

Par sa sémantique graphique, la traduction semble se référer de façon plus soutenue au modèle tragique sophocléen. Le haut de l'ouvrage comporte deux traits rouges, sorte de trace sanglante qui, en l'absence d'autres images, se constitue en illustration de couverture<sup>257</sup>. Parallèle imparfait, ce signe double mis en lien avec l'anomalie graphique du titre évoque la thématique centrale de la tragédie de Sophocle. Ce « problème, vital – ou mortel – dans le mythe des Labdacides » concerne selon Nicole Loraux l'identité : « [a]insi, [...] pour un Labdacide, expérimenter sa propre identité revient à débattre sans fin dans le conflit du un et du deux »<sup>258</sup>. S'il semble *a priori* possible d'étendre cette interprétation à toutes les (ré)énonciations qui placeraient le personnage d'Antigone dans cette même filiation incestueuse, Nicole Loraux montre toutefois qu'il s'agit d'une préoccupation particulière de la tragédie sophocléenne, qui se matérialise dans sa syntaxe et son utilisation du préfixe *autos*. La philologue précise : « [p]arce que sans fin, chez les Labdacides, le sujet en son identité (*autos*) est voué à ce que sur lui fasse retour ce trop-plein de sens qui vient à *autos* de ses emplois réfléchis, la grammaire du *auto-* sert à dire le lien du sang comme lieu d'inceste, de parricide, de suicide »<sup>259</sup>. Le graphisme de la traduction instaure donc une première prise de distance vis-à-vis du modèle bauchalien, puisqu'il remet visuellement au centre des préoccupations la malédiction des Labdacides – et ses conséquences. Bien que ces éléments restent en filigrane dans le roman francophone, celui-ci en atténue l'importance et tente au contraire de sortir de ce schéma dramatique. Plaçant « l'histoire [familiale] de la maison thébaine au centre de la tragédie [Bauchau] fait passer à l'arrière-plan le parricide et le désir d'inceste »<sup>260</sup>. De cette manière, il réhabilite Antigone

---

255 Selon Luís Miguel Pino Campos, cette anomalie familiale serait déjà présente visuellement dans le nom de l'ancêtre qui a donné son nom à la famille, Labdacos. Ce nom est proche phonétiquement de la lettre grecque *lambda* qui la débute et qui s'écrit justement avec le « "tronc" gauche plus court que le droit », Luís Miguel Pino, « En lugar del varón. Antígona en Sófocles y en Zambrano », Lausanne, Éditions du CLE, à paraître.

256 Véronique Jago-Antoine, « La transposition du geste pictural dans le cycle œdipien d'Henry Bauchau », *art. cit.*, p. 428.

257 Une comparaison avec *Diotima y los leones* parue dans la même collection permet de dégager une certaine esthétique orientale commune, un effet de collection dans la traduction du cycle. D'un format plus petit, *Diotima* se compose d'un fond rouge et d'un caractère-illustratif noir qui imite le style calligraphique chinois.

258 Nicole Loraux, « La main d'Antigone », dans *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, Volume 1, n°2, 1986, p. 166.

259 *Ibid.*, p. 167.

260 Anne Begenat-Neuschäfer, « Temps narré et temps existentiel dans *Ceïpe sur la route* d'Henry

en tant qu'héroïne du quotidien et la présente comme «une femme d'un monde nouveau qui, à travers une longue initiation, trouve le courage d'agir et de penser sans modèle»<sup>261</sup>.

## Mise en page et typographie

Dans la transcription des dialogues opérée dans l'ouvrage en espagnol, on observe une même influence du genre théâtral. Il s'agit d'une constante dans la traduction, dont nous ne citerons ici qu'un seul exemple :

Je le savais, je ne le savais pas, c'est la blessure inexorable, nécessaire peut-être, qui nous a séparés. Comment peut-il croire qu'il m'a perdue, qu'il pourrait me perdre? Sachant que je répons à côté, je dis d'une voix tremblante: «C'est ici que tu as commencé une vie nouvelle, celle qui t'a conduit vers Io et la renaissance de ton clan.»

Il ne bouge pas, mais sa voix chargée de colère m'assaille de toutes parts: «Je ne voulais pas d'une vie nouvelle. Pour échapper au feu j'avais tué Alcyon, mon ami, ma vie dès lors comptait pour rien, comme le reste. Je n'attendais rien que la haine de tous et, pour finir, une grande battue où je serais cerné et tué comme une bête sauvage.

C'est alors que je t'ai vue sur la route, vaillante et terrorisée, derrière Œdipe délirant. Je t'ai observée tout un jour, j'ai veillé sur toi toute une nuit.<sup>262</sup>

Le texte en français donne d'abord accès aux pensées de l'héroïne, le lecteur assiste à son questionnement intérieur («[c]omment peut-il croire»). La parole de l'héroïne s'accompagne du sentiment éprouvé au moment de la prononcer («[s]achant que je répons à côté») et lui succède sans interruption. Le flux du ressentir et de l'expression demeure constant. La parole prononcée répond ainsi au discours intérieur pensé et éprouvé. Lui succède alors le discours de Clios, toujours dans cette même continuité de langage, marquée typographiquement par l'absence de tiret. Dans la seconde partie de l'extrait intervient une véritable coupure, reflet de l'organisation sémantique du discours: la rupture que constitue l'apparition d'Antigone dans la vie de Clios. La possibilité de salut qu'il découvrira plus tard en elle justifie la scission visuelle provoquée par le retour à la ligne et prime sur les distinctions graphiques habituelles entre les différents types de prise de parole.

Le texte espagnol instaure pour sa part une nouvelle logique. Il brise l'aspect très compact du texte français et segmente l'espace visuel et énonciatif. Introduisant

---

Bauchau», dans *L'Écriture à l'écoute – Revue internationale Henry Bauchau*, n°1: *L'Écriture à l'écoute*, 2008, p. 58.

261 Henry Bauchau, «Au sujet d'Antigone», dans *Alternatives théâtrales*, n°56, 1997, p. 5.

262 A, p. 32.

un retour à la ligne à chaque prise de parole, il renforce cet effet par l'adjonction de tirets :

*Lo sabía y no lo sabía, es la herida inexorable, necesaria quizá, la que nos separó. ¿Cómo puede creer que me perdió, que puede perderme? Consciente de que mi respuesta es sesgada, digo con voz temblorosa:*

*- Fue aquí donde empezaste una vida nueva, la que te condujo hacia Ío y al renacimiento de tu clan.*

*No se mueve, pero su voz llena de ira me asedia por todas partes:*

*- Yo no quería una vida nueva. Por escapar del fuego maté a Alción, mi amigo; desde entonces mi vida no contaba como tampoco contaba lo demás. Lo único que esperaba era el odio de todos y, para terminar, una gran cacería donde, acorralado, moriría como bestia salvaje.*

*- Fue entonces cuando te vi por el camino, valiente y aterrada, detrás de Edipo delirante. Te observé todo un día, te velé toda una noche.<sup>263</sup>*

Dans cet extrait, le tiret est utilisé indifféremment pour marquer le changement d'énonciateur ou la rupture sémantique, comme dans le discours de Clios. Cela instaure une distinction entre les pensées et les paroles prononcées de l'héroïne, ce qui n'était pas le cas dans la version originale. L'effet de flux, de « parole continuée »<sup>264</sup> pressentie comme une voix dans l'œuvre de Bauchau est brisé. La traduction tend au contraire à une théâtralisation de la séquence dialogique. Celle-ci passe par la dé-sémantisation de certains aspects du texte bauchalien (la distribution des paragraphes par exemple), puis par l'insistance graphique sur de nouveaux éléments, comme la distinction entre les énonciateurs et les différents types d'expression.

D'autres faits de traduction peuvent être rapprochés de cette tendance théâtralisante. La perspective narrative particulière adoptée par le roman de Bauchau, ce récit auto-diégétique donne la part belle non seulement à l'expression des pensées, mais aussi à la naissance de sensations et d'émotions de l'héroïne. Plus qu'elle ne prend acte, en tant que sujet, des sentiments qui l'envahissent, Antigone assiste et observe à l'intérieur de son être à leur naissance. Ces derniers revêtent un intérêt heuristique, puisqu'ils guident l'héroïne, l'informent de la justesse de ce qu'elle s'apprête à vivre. Cette épistémologie des émotions trouve alors un écho dans une expression particulière : « [u]n grand calme m'envahit car je vois que le seul moyen de me protéger de la ruse ou de la violence de Créon, c'est de dire ce qui est »<sup>265</sup>. D'un point de vue linguistique, la formulation répond à une construction canonique (l'auteur évite de mettre syntaxiquement le sujet à l'avant-plan). La curiosité

263 Henry Bauchau, *Antígona*, traduit du français par Laura López Morales, Mexico, Verdehalago, 2004, p. 24. Les passages cités renverront directement à cette édition.

264 Isabelle Gabolde, « Avant-propos », dans *EE*, p. 12.

265 A, p. 78.

de cette énonciation réside dans la primauté de l'émotion en tant que sujet de la phrase, alors même qu'il ne s'agit pas d'une réalité animée. L'émotion devient ce qui informe l'objet Antigone. Les exemples de ce phénomène sont légion dans le roman :

Cette fois il me croit, une vraie souffrance apparaît sur son visage mais la colère est toujours là [...].<sup>266</sup>

Un peu de calme revient en moi, je reprends souffle, je puis avouer [...].<sup>267</sup>

Un immense espoir me soulève : « Tu veux faire la paix avec Polynice ? / – Je veux seulement que nous ayons tous les deux ce souvenir. » / L'espoir s'éteint et la demande m'épouvante.<sup>268</sup>

C'est l'émotion qui fait événement et qui porte le sens dans ces phrases, comme le montre l'emploi de verbes sans force de signification particulière (« m'envahit », « apparaît », « revient », « me soulève », « s'éteint »), qui se contentent de faire état de cette présence sensorielle.

Il en va tout autrement dans la traduction. Si la syntaxe espagnole reste d'une manière générale beaucoup plus souple que la française en ce qui concerne l'ordonnance des termes dans la phrase, la traduction de López Morales opte le plus souvent pour un modèle syntaxique classique. Contrairement à son modèle, le texte espagnol pratique l'inversion grammaticale presque systématique du sujet et de l'objet :

*Me embarga una gran calma pues veo que el único medio para protegerme de la astucia o de la violencia de Creonte, es decir lo que es.*<sup>269</sup>

*Me invade una gran esperanza : / - ¿Quieres hacer las paces con Polinices ? / - Lo único que quiero es que ambos tengamos ese recuerdo. / La esperanza se apaga y la petición me horroriza.*<sup>270</sup>

La traduction répond ainsi à des préoccupations rythmiques (très fréquentes en espagnol, l'inversion sujet-verbe est souhaitable, dit l'usage, « lorsque le groupe sujet est plus long que le groupe verbal »<sup>271</sup>). Dans certains cas « rythmiquement neutres »<sup>272</sup>, elle adopte ce même schéma de construction : « [e]sta vez me cree, en

---

266 *Idem*.

267 *Ibid.*, p. 86.

268 *Ibid.*, p. 91.

269 *Antígona*, p. 60.

270 *Ibid.*, p. 70.

271 Jean-Marc Bedel, « Article 282 », dans *Grammaire de l'espagnol moderne* [2<sup>e</sup> édition refondue], Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 296.

272 Nous avons cherché une explication à cette inversion dans la dynamique communicative de la phrase et la distribution thème-rhème de ces propositions (voir à ce sujet, Jean-Michel Adam, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Armand Colin, Paris, 2005, p. 45 et sq.). Or il s'avère que la phrase espagnole posséderait une structuration sémantique inverse à celle du français. L'inversion du sujet ne serait donc pas une manière de valoriser celui-ci d'un point de vue de

*su rostro aparece un verdadero sufrimiento*»<sup>273</sup>. D'autres occurrences montrent une remise à l'avant-plan de l'entité animée; Antigone redevient alors le sujet de la phrase comme dans une énonciation classique telle que: «*[r]ecupero un poco la calma, el aliento, puedo confesar*»<sup>274</sup>. Cette tendance s'avère d'autant plus significative que le texte espagnol, dans d'autres cas, n'hésite guère à jouer d'une souplesse syntaxique avec une plus grande audace<sup>275</sup>. Par ces choix, la traduction atténue la prédominance de l'émotionnel qu'on trouve dans le texte bauchalien, et qui est justement induit par le choix d'une entité inanimée en tant que sujet de la phrase. La reformulation espagnole banalise quelque peu l'énonciation bauchalienne qui conserve une certaine étrangeté<sup>276</sup> dans son expression pour attirer l'attention sur l'action opérante et active de l'émotion à l'intérieur du personnage. Tout comme les éléments précédemment mentionnés, cette remise à l'avant-plan du sujet animé contribue à infléchir le roman de Bauchau vers le théâtre, où les sentiments ne font que traverser le personnage mais ne constituent pas *en soi* le moteur du discours.

## Antigone sur la scène latino-américaine

Dans les phénomènes que nous avons relevés, il faut toutefois noter que la traduction n'opère pas de «travestissement» du texte français. Elle ne fait qu'actualiser l'une des potentialités du roman, qui se caractérise par sa ductilité générique, comme le note Henry Bauchau dans son *Journal*: «[m]aintenant que [mon roman *Antigone*] est terminé, je vois qu'il se dirige vers le théâtre, vers le poème tragique et la transmission»<sup>277</sup>. Les éléments péritextuels, typographiques et énonciatifs, présents dans la traduction indiquent un certain fléchissement de l'*Antígona* vers le genre tragique qu'il convient d'interroger. Ce dernier trouve une réponse dans le contexte d'énonciation de la traduction. Dans la sphère latino-américaine, l'influence de la pièce de Sophocle demeure très importante.

Dans son ouvrage *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Rómulo E. Pianacci note en effet la constance avec laquelle la pièce de Sophocle continue non pas uniquement d'être lue, mais aussi mise en scène dans les théâtres latino-américains. Il évoque conjointement la floraison des récritures, pour la plupart théâtrales,

---

la dynamique sémantique communicationnelle, mais au contraire d'en atténuer l'importance.

273 *Antígona*, p. 40.

274 *Ibid.*, p. 67.

275 C'est le cas, par exemple, des formulations du type: «c'est Antigone qui», que Laura Lopez Morales traduit littéralement par «es Antígona quién», construction que toute grammaire espagnole conseille d'éviter. Cette licence linguistique permet de rendre un effet d'oralité présent dans la version française.

276 Nous empruntons ici le terme de François Ost qui subsume sous ce terme «la nouveauté dans sa propre langue vis-à-vis de sa propre culture – son caractère de surgissement original, d'événement irréductible au déjà connu, autrement dit son étrangeté sur son propre sol natal [...]», François Ost, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, *op. cit.*, p. 240.

277 *JA*, p. 5.

inspirées de cette même œuvre, et affirme l'existence de quelques trente pièces écrites sur le continent ibéro-américain au XX<sup>e</sup> siècle. Laura López Morales doit être imprégnée de ce contexte. D'un point de vue éditorial, s'appuyer sur l'autorité de Sophocle et l'aura de sa pièce en Amérique latine<sup>278</sup> est une manière de faire connaître le roman de Bauchau dont les textes restent peu traduits en espagnol. Il faut toutefois noter que l'*Antigone* de Bauchau, en dehors de cette aura sophocléenne, trouve tout aussi bien sa place dans le paysage littéraire des *Antigone* latino-américaines. Relevant certaines tendances partagées par les réécritures d'*Antigone* de la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle, Rómulo E. Pianacci dessine les contours d'un nouveau paradigme auquel correspond le texte de Bauchau. Il remarque ainsi l'exacerbation de la dimension éthique dans ces réécritures (*eticidad*)<sup>279</sup>, ainsi qu'une tendance au rapprochement «qui prive l'histoire et les personnages de la dimension de grandeur que possède le mythe et qui en même temps les humanise et les rapproche des hommes ordinaires»<sup>280</sup>.

## Le miroir du traduire

Nous concluons cette étude par l'observation de quelques faits de traduction qui éclairent l'œuvre de Bauchau par les questions qu'ils entraînent dans leur sillage. Si la traduction se doit de «restituer, en langue d'arrivée, un texte aussi riche de possibles interprétatifs qu'il en présentait dans la langue d'origine»<sup>281</sup>, cela ne va guère sans difficultés. Quiconque fréquente plusieurs langues sait qu'il n'existe pas de synonymie exacte entre les termes et que, de plus, un terme construit toujours sa signification dans un réseau. Comme le rappelle François Ost: «[L]e lexique n'est qu'un dépôt de matériau linguistique, alors que ce qu'il faut évaluer, ce sont les mots de l'auteur. Des mots vivants, animés d'un souffle particulier qui ne correspond que rarement à l'équivalent proposé doctement par le dictionnaire bilingue»<sup>282</sup>.

## Dans les rues fauves de Thèbes

Prenons, comme exemple de la polyphonie active difficile à traduire en espagnol, le terme français «fauve». Le premier sens de ce terme répertorié par le

---

278 Et cela d'autant plus dans un pays comme le Mexique dont Laura López Morales dit que le niveau de lecture reste étonnamment bas. Cf. Anne Davenport, Chiara Elefante, Yotaro Miyahara, Laura López Morales, Anne Neuschäfer et Bertrand Py, «Voix et voies de la traduction», *art. cit.*, p. 503.

279 Rómulo E. Pianacci, *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Irvine, Gestos, 2010, coll. «Historia del Teatro», p. 73. Nous traduisons.

280 *Ibid.*, p. 176.

281 François Ost, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, *op. cit.*, p. 234.

282 *Ibid.*, p. 245.

*Dictionnaire de l'Académie Française*<sup>283</sup> rappelle son étymologie latine : «[q]ui est d'un jaune tirant sur le roux». Est mentionnée ensuite son acception la plus courante de «félin de grande taille» à laquelle se rattache l'expression «odeur fauve», «propre aux fauves ou évoquant celle des fauves»<sup>284</sup>. La définition se termine sur une évocation des Fauves, ces «peintres français dont les œuvres se caractérisent notamment par l'emploi de couleurs pures et violemment contrastées»<sup>285</sup>.

Le roman de Bauchau joue sur la polysémie de ce terme : «[n]ous arrivons devant une belle porte, Ismène l'ouvre et après les rues fauves et les murs brûlants de la ville, je découvre une pénombre verte et fleurie qu'anime le bruit d'une fontaine»<sup>286</sup>. C'est la dimension colorée du terme qui est mise en avant. Le parallèle à établir entre les syntagmes «les rues fauves» et «les murs brûlants» est double. «Fauves» et «brûlants» se réfèrent tous deux à des teintes chaudes, dorées. Ils participent en outre à la même connotation négative de cette cité inhospitalière, qui contraste avec l'intérieur de la maison d'Ismène, décrite comme un véritable *locus amoenus* vert. Cette description de Thèbes sera complétée quelques pages plus loin : «[l]été m'accable, l'été brûlant de Thèbes qui rend malaisée la respiration de K. et le fait tousser. L'été enfermé dans les immenses remparts de la ville, entre ses murs de couleur de lion, avec au milieu du jour l'odeur qui s'élève des caves et des égouts»<sup>287</sup>. On retrouve, sur le mode de l'analogie, l'allusion au fauve. Elle est déclinée à la fois comme expression de l'animal («lion», «enfermé») et de la couleur («murs couleur de lion»). Cet extrait actualise en outre la dernière potentialité olfactive du terme, évoquant cette odeur «qui s'élève des caves et des égouts» de cette ville «aux couleurs de lion».

La traduction doit, quant à elle, se confronter au manque de polysémie du terme espagnol «*fiera*». Ce dernier ne possède pas d'acception colorée et fait référence uniquement à la bête sauvage («carnivore, mammifère ongulé»<sup>288</sup>) ou à un être humain qui se comporterait comme tel, «cruel, au caractère mauvais ou violent». En choisissant le terme «*feroces*» dans ce premier passage, la traduction compose avec les acceptions espagnoles et met ainsi en avant un élément présent ailleurs dans le roman : le caractère inhospitalier des rues assiégées de Thèbes. Dans le second extrait, la traduction ré-active par une invention lexicale une dimension du «fauve» français que l'espagnol ne pouvait *a priori* pas exprimer en tant que telle. Partant de la racine du mot «*león*» (lion), la traduction forme un adjectif («*leonido*») qui rappelle l'utilisation du «fauve» français pour désigner la couleur et propose «*entre sus muros color leonido*»<sup>289</sup>. L'inventivité de la traduction permet de combler

283 *Dictionnaire de l'Académie Française*, 9e édition, version en ligne.

284 *Idem*.

285 *Idem*.

286 Henry Bauchau, *op. cit.*, p. 48.

287 *Ibid.*, p. 75.

288 *Diccionario de la Real Academia de España*, version en ligne. Nous traduisons.

289 *Antígona*, p. 57.

la «défaillance» de la langue espagnole sur ce point, en relevant indirectement l'importance de l'expression de la couleur dans ce passage et dans l'ensemble de l'œuvre.

## La plus-value de la traduction

Le processus de traduction nécessite «une lecture préalable»<sup>290</sup>. Elle comporte pour celui qui la pratique, mais aussi celui qui l'observe, une vertu heuristique. Partant d'une sphère d'observation différente de celle de l'énonciation première, elle porte un regard nouveau sur le texte. C'est souvent à travers l'inventivité qu'elle déploie que la traduction révèle ce que François Ost nomme sa «plus-value»<sup>291</sup>. Les textes d'Henry Bauchau, «homme de plume plutôt orienté vers les questions et qui se méfie des réponses»<sup>292</sup>, demeurent jalonnés d'interrogations. Or la formule introductive «est-ce que», très souvent utilisée dans le roman *Antigone*, ne possède pas d'équivalent en espagnol. Cherchant donc une réponse palliative, la traduction de Laura López Morales engage une réflexion plus large sur les types de questionnements présents dans la version française. Elle évalue au cas par cas la nécessité de ce «est-ce que» et cherche les différents moyens de le rendre en espagnol. En français, le «est-ce que» n'occupe le plus souvent qu'une fonction d'introduction de l'interrogative et, dans la plupart des cas, il n'est pas besoin de le traduire. En effet, le dédoublement du signe typographique qu'on trouve en espagnol ¿, qui sert précisément à ouvrir la question, s'avère suffisant. La traductrice estime que c'est le cas dans cet échange entre Antigone et Hémon : «[e]st-ce qu'il envoie Niké à Polynice en signe de paix?»<sup>293</sup>, qu'elle traduit par : «¿[l]e envía a Polinices en signo de paz?»<sup>294</sup>.

Grâce à l'adjonction de l'adverbe «*acaso*», qui signifie littéralement «par hasard» ou «peut-être», le texte espagnol distingue de cette première forme neutre un second type d'interrogation. «*Acaso*», qui opère comme un modalisateur en espagnol (suivi du verbe au subjonctif, il souligne le caractère éventuel ou hypothétique d'une action), est ajouté lors de la traduction de certains passages pour en souligner la plus-value sémantique. C'est le cas dans ces répliques que Créon adresse à Antigone : «[a]ller habiter une maison de paysan dans notre plus pauvre faubourg, porter la robe que tu portes, n'est-ce pas une simplicité exagérée, une critique cachée de ce qui est nécessaire au prestige de Thèbes et de la famille royale?»<sup>295</sup>;

290 François Ost, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, op. cit., p. 234.

291 *Ibid.*, p. 259.

292 Geneviève Duchenne, Vincent Dujardin et Myriam Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau dans la tourmente du XX<sup>e</sup> siècle. Configurations historiques et imaginaires*, Bruxelles, Le Cri, 2008, p. 8.

293 *A*, p. 144.

294 *Antígona*, p. 108.

295 *A*, p. 77.

«[...] ¿no es acaso una sencillez exagerada, una oculta crítica a lo que es necesario para el prestigio de Tebas y de la familia real?»<sup>296</sup>. Et plus loin : «[est-il convenable qu'il laisse mon fils Hémon, son second à la tête de l'armée, venir chaque jour chez toi pour y faire des travaux d'ouvrier?»<sup>297</sup> ; «¿Acaso es conveniente que deje que mi hijo Hemón, su segundo a la cabeza del ejército, venga todos los días a tu casa para encargarse de tareas propias de un obrero?»<sup>298</sup>. La traduction révèle que Créon, en posant ses questions, présuppose déjà la réponse négative qu'il juge convenable de leur donner. Il s'agit ici d'éléments latents dans le texte français, révélés par la traduction. «Acaso», terme choisi par Laura López Morales, trouve d'ailleurs une certaine résonnance dans l'œuvre française ; Véronique Jago-Antoine note en effet «la récurrence inusitée de l'adverbe "peut-être" tout au long du cycle [mythologique]»<sup>299</sup>.

Dans d'autres cas, l'ajout d'«*acaso*» met en exergue un questionnement d'ordre existentiel. La traduction se saisit de l'utilisation particulière de cet adverbe en espagnol qui, dans certains cas, «introduit une fausse interrogation, qui est en fait une affirmation, pour prendre à témoin l'interlocuteur et donner plus de vigueur à la phrase»<sup>300</sup>. Nous trouvons les deux premières occurrences dans la bouche du personnage de K. : «[est-ce qu'il ne faut pas être rejeté pour devenir soi-même?»<sup>301</sup> ; «¿Acaso no es necesario ser rechazado para convertirse en uno mismo?»<sup>302</sup>. Et plus loin : «[est-ce qu'on peut arrêter, est-ce qu'on peut mesurer le temps du bonheur?»<sup>303</sup> ; «¿Acaso puede uno detenerse, acaso puede medirse el tiempo de la felicidad?»<sup>304</sup>. Ou encore lorsqu'Antigone tente de comprendre le conflit qui oppose ses frères depuis l'enfance et qui trouve sa source dans la préférence maternelle pour Polynice : «[e]t l'aveuglement d'Édipe, est-ce que cela n'a pas été d'abord son aveuglement sur Étéocle?»<sup>305</sup> ; «¿Y la ceguera de Edipo, acaso no fue en primer término su ceguera a Eteocles?»<sup>306</sup>. Et plus loin, alors qu'Ismène évoque le malaise d'Étéocle toujours obligé d'emprunter dans la vie «le chemin le plus long», Antigone lui répond : «— Est-ce que c'est vraiment celui qu'il faut prendre?/ Tu me regardes, tes yeux pleins de larmes me renvoient ma question. "Est-ce qu'il y en a un autre?" »<sup>307</sup> ; « - ¿Es acaso el que hay que tomar a fuerza? / Me miras, tus ojos llenos de lágrimas me regresan la pregunta: "¿Acaso hay otro?" »<sup>308</sup>. L'acte

296 *Antígona*, p. 59.

297 A, p. 77.

298 *Antígona*, p. 59.

299 Véronique Jago-Antoine, «La transposition du geste pictural dans le cycle œdipien d'Henry Bauchau», *art. cit.*, p. 434.

300 Jean-Marc Bedel, «Article 453c», dans *Grammaire de l'espagnol moderne, op. cit.*, p. 492.

301 A, p. 57.

302 *Antígona*, p. 44.

303 A, p. 72.

304 *Antígona*, p. 55.

305 A, p. 119.

306 *Antígona*, p. 91.

307 A, p. 121.

308 *Antígona*, p. 93.

même de traduire met au jour des choix interprétatifs implicites. Ainsi là où Paule Anton<sup>309</sup>, dans son adaptation scénique inspirée des *Antigone* de Sophocle et de Bauchau, désirait mettre en avant une interrogation qu'elle jugeait essentielle en la choisissant pour titre, la traduction de Laura López Morales la transcrit comme un simple échange interrogatif (sans «*acaso*») : «[e]st-ce que tu n'avais pas mieux à faire, Antigone, que de te lancer dans cette route de dix ans avec un aveugle qui n'en demandait pas tant?»<sup>310</sup> ; «¿No tenías nada mejor que hacer que lanzarte diez años por los caminos con un ciego que no pedía tanto?»<sup>311</sup>.

La traduction et ses tâtonnements éclairent sur la richesse du texte bauchalien, mettent en exergue l'importance du questionnement. Si le roman aboutit parfois à des certitudes existentielles, celles-ci ne deviennent opérantes que par le biais de l'interrogation. Il s'agit donc de dévoiler une vérité toujours vacillante et soumise à caution, ce que marque aussi l'acceptation hypothétique du «peut-être» espagnol. Cette attitude de questionnement emprunte une voie maïeutique et fondamentalement dialogique. Elle s'étend à toute l'œuvre de Bauchau : «[i]l n'y a pas de réponse à la grande interrogation, il y a les instants où on y participe et les instants où on ne les perçoit plus»<sup>312</sup>, note l'auteur dans son journal *La Grande Muraille*.

La comparaison d'un texte avec sa traduction révèle certains faits, par le mouvement de décentrement qu'il oblige à opérer. Dans la confrontation de réalisations matériellement différentes et de produits culturels distincts se met au jour l'importance d'éléments dont la critique ne tient pas toujours compte, qui vont de la prise en considération du contexte énonciatif et générique à l'épaisseur de la langue, en passant par l'objet livre. Comme Antigone appelée à créer deux sculptures de Jocaste afin de rendre compte de la perspective de chacun de ses frères, le critique doit admettre que l'œuvre et sa traduction diffèrent et se répondent, tout en s'éclairant l'une l'autre.

Nadège Coutaz

Université de Lausanne &

Facultés Universitaires Saint-Louis (Bruxelles)

---

309 Il s'agit ici du travail d'adaptation et de mise en scène réalisé par Paule Anton : *Est-ce que tu n'avais pas mieux à faire?* Ce spectacle monté par la compagnie Maha Ayanam qu'elle dirige, a été présenté à Besançon lors du festival de théâtre universitaire *La Bouloie en ébullition* en avril dernier.

310 *A*, p. 53.

311 *Antígona*, p. 41.

312 *GM*, p. 95-97.



Henry Bauchau

traducción Laura López Morales

# ANTÍGONA

Couverture de *Antígona*