

Résistance en scène : dynamiques et expressions dans Andromaque et Antigone

Resistance on Stage: dynamics and expressions in Andromache and Antigone.

Auteur 1 : Mustapha CHARFAOUI.

Mustapha CHARFAOUI, (ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-0730-7278>, docteur). Université Mohamed V, Faculté des Sciences de l'Éducation- Rabat, Maroc,

Déclaration de divulgation : L'auteur n'a pas connaissance de quelconque financement qui pourrait affecter l'objectivité de cette étude.

Conflit d'intérêts : L'auteur ne signale aucun conflit d'intérêts.

Pour citer cet article : CHARFAOUI .M (2026) « Résistance en scène : dynamiques et expressions dans Andromaque et Antigone », African Scientific Journal « Volume 03, Num 35 » pp: 2398 – 2416.



DOI : 10.5281/zenodo.20085859

Copyright © 2026 – ASJ



Résumé : Cet article s'inscrit dans une réflexion sur la résistance dans les deux tragédies *Andromaque* de J. Racine et *Antigone* de J. Anouilh. Il s'agit d'étudier le fonctionnement du phénomène en question par le biais de ses expressions dramatiques révélant des dynamiques qui le situent au-delà de la conception réductionniste d'opposition autotélique et d'impulsion stérile. Le monde dramatique, saisi dans le cadre restreint des deux pièces à l'étude, restitue la résistance selon une architecture conceptuelle complexe régie par des rapports de force créateurs. En mobilisant une double approche thématique et comparatiste, la présente étude montre en quoi l'entreprise des subjectivités résistantes, Andromaque et Antigone, semble consacrer la représentation du phénomène étudié comme un agir constructif qui tend à synchroniser le potentiel et le réel suivant la devise transitive : « un autre monde est possible ».

Mots-clés : résistance, transitivity, totalité, tragédie, littérature comparée.

Abstract: This article is part of a broader exploration of resistance in the two tragedies *Andromache* by J. Racine and *Antigone* by J. Anouilh. The aim is to examine how this phenomenon operates through its dramatic expressions, revealing dynamics that place it beyond the reductionist conception of self-serving opposition and futile impulse. The dramatic world, as captured within the limited framework of the two plays under study, portrays resistance according to a complex conceptual architecture governed by creative power dynamics. By employing a dual thematic and comparative approach, this study demonstrates how the endeavors of the resistant subjectivities, *Andromache* and *Antigone*, seem to establish the representation of the phenomenon under study as a constructive act that seeks to synchronize potential and reality in accordance with the transitive motto: "another world is possible."

Keywords: resistance, transitivity, totality, tragedy, comparative literature.

« *Qu'aucune situation ne soit à jamais close, suturée à ses lois au point de ne pouvoir passer au-delà d'elle-même, telle est la conviction à laquelle se nourrit toute résistance. Que le règne du statu quo ne soit pas une fatalité devant laquelle s'incliner, qu'il n'y ait d'horizon qui interdise le lever d'horizons alternatifs, tel est son pari* » V. Bergen

Introduction

La résistance, arrachée au monde de la mécanique des corps, se manifeste comme un phénomène humain qui structure sa condition d'être. Loin du schéma réducteur qui lui est souvent assigné, elle consiste en une opposition mise en jeu par des rapports de force complexes qui lui donnent sa place comme élément structurant de l'Histoire. Cela implique sa présence et son traitement par les arts de la reproduction de la réalité à savoir le texte littéraire. À cet effet, nous proposons d'analyser de plus près le fonctionnement de celle-ci dans le monde dramatique à travers les deux tragédies éponymes *Andromaque* de Racine et *Antigone* de Jean Anouilh. La ressemblance des deux œuvres ne vient pas seulement de la réécriture du mythe ou encore du son inaugural commun aux codes onomastiques des héroïnes, mais s'étend au traitement spécifique du phénomène en question. Dès lors, il s'agit de voir dans quelle mesure les deux univers dramatiques servent comme support de réflexion sur la résistance par le déploiement de deux itinéraires déterminés par cette dynamique. Afin d'apporter quelques éléments de réponse à cette problématique, il est intéressant de commencer avec une note conceptuelle en relation avec les enjeux épistémologiques justifiant notre choix du corpus dramatique. Deuxièmement, il est question d'analyser la résistance comme acte de négativité qui implique une dés-agrégation de la totalité. *In fine*, une mise au point sur la relation entre résistance et transitivité s'avère pertinente. La résistance se définit non pas par la dénégation stérile de « ce qui est » mais par la construction du possible et la ré-création de « ce qui pourrait être ». Sur le plan méthodologique, cette étude s'inscrit dans une logique interprétative à visée herméneutique, mobilisant en parallèle l'approche thématique et la perspective comparatiste. La première permet de puiser les différentes manifestations de la résistance à partir des modalités décisionnelles des personnages, des orientations majeures de leurs choix, des fluctuations de leur univers affectif, du déterminisme de leur pendule psychologique, ainsi que de leurs productions discursives. Quant à l'envergure comparatiste, ayant pour assise théorique la devise : " on n'explique qu'en comparant", elle fonde un raisonnement analytique orienté vers les modalités de convergence et d'écart dans les œuvres mises en présence. De plus, cette perspective met en relief les potentiels motifs de la distinction entre les deux expressions du

phénomène étudié. Ce double investissement méthodologique permet ainsi de rendre compte de la complexité des dynamiques de la résistance, avec une mise au point sur ses variations structurelles.

1. Enjeux épistémologiques : Note conceptuelle

1.1. Pourquoi le théâtre ? Vers la signification

Avant de commencer notre analyse, il est intéressant de revenir sur les enjeux épistémologiques de notre choix du théâtre comme support de notre réflexion. Dans cette partie, il s'agit d'expliquer la motivation de cette orientation particulière vers l'expression dramatique. En prenant en considération la thématique, le théâtre paraît comme le support le plus adéquat pour l'étude et ce en raison de quelques caractéristiques intrinsèques au monde de la scène parmi lesquelles nous ne citerons qu'une seule. Elle est en relation avec le travail de la signification permis par la catégorie dramatique. Celle-ci insuffle aux phénomènes du monde matériel la brise « significative » en donnant sens et signification au chaos complexe de la réalité. À la manière du travail de signification opéré par l'énonciation à l'égard de l'énoncé et par le récit à l'égard de l'histoire à laquelle il restitue une logique et un ordre, la scène promet au réel fluctuant sa lisibilité. Cette caractéristique est expliquée par Henri Gouhier comme suit :

« Avant l'apparition de l'homme, l'univers fut le théâtre de bouleversements qui défient l'imagination, mais un théâtre sans drame. Le déluge n'est tragique qu'avec Noé [...] Alors le tremblement de terre n'est plus uniquement un épisode géologique : il signifie peut-être un châtement par lequel ces maux affreux seraient l'envers d'un bien ; quoi qu'il en soit, le tragique ou le drame surgit quand les faits ne sont plus insignifiants, sans signification pour l'homme [...] Ainsi, les catégories dramatiques doublent de significations les événements et les situations, significations qui les rapportent à l'homme » (Gouhier, 1991: 20-21).

En ce qui concerne notre travail, le phénomène de résistance sera analysé comme dynamique signifiante, c'est-à-dire exclu du monde matériel où il signifie une puissance qui s'oppose à une action pour être inséré dans une mécanique humaine et une vision du monde où elle est une force agissante. L'expression dramatique retire la résistance, dont la délimitation conceptuelle demeure problématique parce que protéiforme¹, de son acception première et rigide en tant que force mécanique. Cette opération de signification est d'ailleurs explicitée dans les propos de

¹ « Le phénomène, à la fois protéiforme et unique, est d'une telle complexité et d'une telle plasticité qu'il s'adapte mal à un mode de conceptualisation envisagé comme un corset parfaitement ajusté. » (Laborie, 1997: 17).

Véronique Bergen². Loin de sa conception mécaniste, elle est signifiante par sa mise en jeu dans une perspective anthropologique où elle est en contact avec l'activité humaine. Cette vision est en rapport avec « la pureté dramatique » de Badiou³. Si la signification permet d'isoler le genre, qu'est ce qui justifie le choix de la tragédie ?

1.2. Pourquoi la tragédie ? Vers la métaphore du « bel animal »

Le choix de la tragédie repose sur deux critères essentiels ; le premier est la notion du conflit et le second la complétude. La résistance ne peut se déployer loin d'un conflit et ce dernier trouve éloquentement son essence dans la tragédie. Le conflit est le socle de la construction de la tragédie selon les théoriciens du genre dont Marie Claude Hubert fait partie. Héritaire de la conception d'Hegel faisant du conflit la base de toute action théâtrale et non seulement de la catégorie dramatique⁴, elle le considère comme la base de la catégorie du dramatique⁵. Le grand conflit ou en reprenant l'expression hégélienne de « la grande collision dramatique » est le gage de la construction idéale du tragique. Il serait inopportun de chercher du conflit dans un vaudeville ou dans une comédie de situations dont la portée est essentiellement comique. Le même contenu, le conflit Antigone-Créon à titre illustratif, perd ses dimensions s'il est déplacé vers un autre contenant notamment le drame bourgeois ou même le drame moderne s'appuyant sur l'anéantissement de l'unité du conflit et l'absence de l'acceptation classique de l'action au profit de la situation. Pour le second élément en relation avec la complétude, un retour à la définition avancée par le premier théoricien du genre s'avère commode

« La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnement d'espèces variées utilisées séparément selon les parties de l'œuvre » (Aristote, 1990: 130).

² « Notion issue de la physique, initialement de la mécanique des corps où elle désigne une force s'opposant à une action, à un mouvement, la résistance se verra versée dans le champ de la logique des forces dans le schéma dialectique, dans le champ de l'intensité, de l'énergie avec le paradigme vitaliste, et enfin dans le champ de l'axiome dans le cadre badiouien. » (Bergen, 2009: 6).

³ « Je pense que le théâtre [...] a une fonction en effet de pureté, de simplicité. Il doit réapprendre cela et il doit réapprendre que finalement c'est en simplifiant le monde de la complexité factice dans laquelle il baigne, que l'on a des chances de le comprendre et par conséquent de le transformer. C'est en ce sens que je reprendrai l'idée brechtienne que le théâtre a une fonction didactique [...] qui est d'enseigner une vision » Extrait du podcast d'Alain Badiou, « Platon considère le théâtre comme un rival », Les Chemins de la philosophie, Mardi 22 janvier 2013.

⁴ « L'action dramatique est essentiellement à base de conflits. » (Hegel, 1997: 333).

⁵ « La tragédie est un genre littéraire régi par des lois strictes dans laquelle interviennent nécessairement deux éléments, le dramatique et le pathétique. Le pathétique naît du spectacle de la souffrance tandis que le dramatique résulte du spectacle du conflit, de l'incertitude de son issue. » (Hubert, 2016: 44).

De cette citation, on retient que la tragédie conserve la structure métaphorique du « bel animal »⁶ et s'organise suivant la trilogie aristotélicienne « ordre, étendue, complétude ». Ce qui nous intéresse ici est le mot « complétude » qui renvoie à la « fin » de l'action tracée dans la fable. Cette notion assure que la fin de la pièce coïncide avec l'achèvement de l'action principale. Elle nous renvoie aussi à une idée annexe ; celle du système⁷. Vu que la tragédie est une structure, elle permet de concevoir la logique de cause à effet tissée entre les chaînons factuels de la fable. Dans les pièces retenues pour l'étude, cette notion du système permet d'analyser les répercussions de la résistance prise comme l'action principale. Tracer le cheminement et l'itinéraire de la résistance s'avère donc mieux adapter à la structure de la tragédie.

2. La résistance en question : totalité et symbolisation

2.1. La dés-agrégation de la totalité

Les deux pièces s'organisent autour d'un objet de résistance auquel les héroïnes font face. À première vue, et suivant une approche simpliste, on dresse un rapport opposant Antigone à Créon et Andromaque à Pyrrhus. La première ne veut plus céder aux décisions de son oncle le roi, tandis que la seconde résiste obstinément à l'offre du mariage de Pyrrhus. Ce schéma est réducteur dans la mesure où la résistance n'a pas pour objet un être humain mais elle se déploie devant un ensemble complexe qui est souvent hétérogène ; un monde spirituel, une *weltanschauung*, un système axiologique... en bref un organisme. C'est ce que nous suggérons de qualifier par « totalité ». L'usage de ce terme permet d'élargir la perspective et de se procurer une courbe focale offrant la possibilité de percer la profondeur de la notion de la résistance dans l'espace dramatique. Dans l'œuvre d'Anouilh, Antigone fait partie d'une totalité dont elle se promet la séparation tandis que l'héroïne racinienne refuse de rejoindre la totalité suggérée par le mariage avec Pyrrhus parce qu'elle appartient toujours à un ancien ensemble, révolu mais encore vivant. La première est un chaînon d'une longue liaison qui se matérialise

⁶ « Ce qui est certain, c'est que les principes régulateurs de la fable – qui pouvaient se résumer à la trilogie aristotélicienne « ordre, étendue, complétude » et s'exprimaient métaphoriquement à travers la métaphore du « bel animal », de l'« être vivant », « ni trop grand ni trop petit » et « bien proportionné dans toutes ses parties » – ne sont plus de mise. La pièce n'est plus cet organisme dont la fable serait l'« âme » et qui irait toujours de l'avant selon un processus linéaire défini par un commencement, un milieu et une fin. » (Sarrazac, 2012: 32).

⁷ « La fable au sens aristotélicien n'était pas seulement un organisme, elle était aussi un système. Système à l'intérieur duquel la relation chronologique entre les faits, les actions, se trouvait largement surdéterminée par une relation causale qui enchaînait les actions les unes aux autres, qui instaurait une instabilité croissante dans une situation a priori stable, tendait le conflit au maximum, provoquait la catastrophe et le retournement de fortune – Hegel devait ajouter : et aboutissait à un « apaisement final ». » (Sarrazac, 2012: 32).

sous le nom de la « belle totalité éthique », concept emprunté par V. Bergen à Hegel et expliqué ainsi :

« Dans la Cité grecque, l'union harmonieuse de la substance et des consciences singulières se traduit par une interaction féconde entre un tout (l'État) qui se reconnaît dans ses parties (les citoyens) et des parties qui se reconnaissent dans le tout » (Bergen, 2009: 52).

Comme subjectivité résistante, Antigone ne se reconnaît point dans l'architecture du paysage grec et figure comme une partie refusant le tout ; comme du local faisant défaut –au- général. Le schéma subsiste dans la tragédie racinienne. Subordonnée par la logique d'appartenance à la totalité troyenne dont elle déplore amèrement⁸ la décadence et le délitement, elle ne s'imagine en aucun cas comme fraction de la totalité représentée par Pyrrhus. Les deux héroïnes se révoltent par le non retentissant à une structure qui tend à les englober et qui s'exprime dans une relation d'analogie entre la partie et le tout. Dire oui à la « Belle totalité éthique », c'est consentir à la loi incriminant Polynice comme traître de l'intégrité civile et politique. Il implique le consentement de mêler son sang de troyenne au grec et baptiser une union avec la totalité qui a anéanti la race et la plénitude troyenne. Dire oui équivaut à porter un lorgnon aux verres fendus et jouer le tableau dressant Étéocle héros et Polynice dissident et ennemi du pays. Dire oui, c'est approuver et légitimer une totalité dont l'archive est peinte des cendres de Troie et du sang d'Hector, de ses parents et de toute une lignée ancestrale. En fait, au niveau spirituel⁹ des fables, Antigone figure comme une subordonnée cherchant la désagrégation et Andromaque comme une esclave refusant l'agrégation. Antigone résiste à une totalité et Andromaque à partir d'elle (la totalité troyenne). Signalons que le drame de la résistance ne s'annonce pas en parallèle du déploiement réel de la totalité mais avec la prise de conscience¹⁰ de la réalité de son être, de son existence en soi. Le truchement dramatique du genre ainsi que le veut la tragédie fait de la reconnaissance critique et du processus de conscientisation le moteur de l'action. Pour Antigone, la réflexivité est, au début de la pièce, et se traduit par sa posture courbée et son retrait irrévocable, tandis que pour Andromaque, elle est inséparable de sa situation d'otage de guerre qui déclenche l'élan de la résistance. Dans le premier cas, la prise de conscience est traduite gestuellement, alors que dans le second, elle est en relation avec le positionnement. La

⁸ « O cendres d'un époux ! O Troyens ! O mon père !

O mon fils, que tes jours coûtent cher à ta mère ! » (Racine, 2022: 34).

⁹ « Le monde du drame n'est pas seulement l'univers physique auquel le corps appartient : c'est aussi et surtout l'univers spirituel qui enveloppe les âmes. » (Gouhier, 1991: 29).

¹⁰ « C'est la prise de conscience du drame qui fait le drame. » (Gouhier, 1991: 38).

dés-agrégation se manifeste dans la première apparition des héroïnes et, au fait, conditionne leur être sur scène.

En personnage agissant, la première émergence d'Antigone coïncide avec un acte de transgression et de violation du décret de Créon et de la loi de Thèbes. Ainsi, elle bafoue encore les conventions sociales interdisant aux princesses de sortir à un temps si suspect. L'apparition inaugurale d'Andromaque revêt une attitude rétrospective synonyme d'un attachement encore solide au macrocosme troyen¹¹. La première manifestation est décisive ; elle dresse les contours de l'attitude de résistance. Pour Antigone, elle est tournée vers l'agir –enterrement de Polynice-, et pour Andromaque, elle s'apparente moins à un agir qu'à un état : l'attachement. La démarche d'Antigone est une projection vers le mouvement tandis que celle d'Andromaque s'incorpore en situation. Elles incarnent les deux versants de la praxis¹² ; une résistance mouvante et une autre situationnelle. Cette différence de démarche, qui conditionne le sort des protagonistes, tient à leur rapport au temps. Antigone est tournée vers l'agir (résistance en action) car la progression de la temporalité ne joue pas à sa faveur. Ainsi, l'héroïne cherche à infléchir le cours inexorable du devenir. Quant à Andromaque, l'écoulement du temps travaille pour elle, en pérennisant sa situation. La progression temporelle implique, dans le cosmos thébain, l'exposition séquentielle du corps au monde, réfléchissant comme signifié spirituel une âme errant sans repos, tandis qu'il signifie pour la captive troyenne, en dépit de sa situation défavorisée, la survivance d'Astyanax et la non-conclusion du mariage imposé par Pyrrhus. La conception du temps influe sur leur démarche résistante qui se matérialise pour l'une en action et pour l'autre en situation immuable. D'ailleurs, à la fin de la fable, Antigone se suicide (mouvement) et Andromaque est couronnée reine (situation).

L'entreprise de résistance, en prenant en considération ces détails, n'est pas de même nature. Antigone viole la loi et commence à s'individualiser en se dissociant de plus en plus de toutes les attaches ; fiançailles, statut social etc. Sa résistance s'accompagne d'une quête de liberté. Andromaque, elle, refuse d'être constituée en singularité et d'acquérir une totale liberté d'agir. Antigone s'individualise alors qu'Andromaque se collectivise. Antigone, portrait-type, en cela seulement, du personnage tragique se singularise parce que son sort ne sera scellé que par elle-

¹¹ « Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils.
Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie
Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie,
J'allais, Seigneur, pleurer un moment avec lui :
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui. » (Racine, 2022: 10).

¹² « La praxis ne renvoie pas uniquement à ce que nous appelons aujourd'hui « action », mais recouvre aussi les états, notamment le malheur ou le bonheur. » (Sarrazac, 2012: 37).

même et Andromaque, en sujet collectif, se lie textuellement à Hector servant de repoussoir aux potentiels prétendants futurs. Le moi de la première prend une épaisseur monochromique tandis que celui de la seconde se volatilise en se pluralisant. Observons les paroles suivantes :

Antigone : « Moi aussi j'aurais bien voulu ne pas mourir. » (Anouilh, 2016: 11). - « Moi je ne veux pas comprendre un peu. » (Anouilh, 2016: 12). - « Toujours comprendre. Moi, je ne veux pas comprendre. » (Anouilh, 2016: 13). - « C'est moi qui avais tort. » (Anouilh, 2016: 20). - « Moi, je sens comme cela. » (Anouilh, 2016: 24).

Andromaque : « Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie. » (Racine, 2022: 10). - « Sacrés murs, que n'a pu conserver mon Hector. » (Racine, 2022: 11) - « Troie, Hector, contre vous révoltent-ils son âme. » (Racine, 2022: 12) - « Il doit au sang d'Hector tout l'éclat de ses armes. » (Racine, 2022: 13) - « Ma flamme par Hector fut jadis allumée. » (Racine, 2022: 28) - « Pardonne, cher Hector, à ma crédulité. » (Racine, 2022: 31) - « Dois-je oublier Hector privé de funérailles. » (Racine, 2022: 33).

Antigone se détache des conventions sociales, des lois civiques, et de ses attaches les plus sacrés à savoir son union avec Hémon tandis qu'Andromaque s'attache encore à son passé où elle fut inséparable d'Hector. Antigone est poussée vers l'avenir (actionniste), alors qu'Andromaque régresse par la force de la mémoire vers le passé (nostalgique). La direction de la première est unidimensionnelle tandis que celle de la deuxième est multidimensionnelle.

Par ailleurs, il convient d'examiner les stratégies de résistance conçues par les deux protagonistes. Avec son statut défavorisé, Andromaque se montre circonspecte là où Antigone est révoltée et impulsive. La première, pour esquiver la demande larmoyante de Pyrrhus, utilise de la dialectique du favorisé/défavorisé. Dans la même réplique, elle flatte le roi en se dévalorisant. Elle lui rappelle que ses faiblesses ne sont pas dignes du fils d'Achille et surtout à l'égard d'une otage de guerre avec « des yeux infortunés », « des pleurs éternels » d'une captive importune et « toujours triste ». Cette mise en distance est absente chez une Antigone fébrile. Celle-ci, en demeurant toujours décisive face aux tentatives de sa sœur que nous pouvons qualifier comme agent de retotalisation, refuse les directives d'un Créon pardonnant la transgression. Loin d'afficher une contenance de volonté ou une réserve émotionnelle, elle se montre d'aplomb en faisant ressortir le « vous savez bien que je recommencerais ». (Anouilh, 2016: 38).

Face à l'aporie dans laquelle ils se sont acculés, Créon se rend compte qu'il est en face d'un « sale caractère » tandis qu'Oreste peint succinctement le portrait d'Andromaque par la formule « toujours plus farouche ». Dans ce contexte, « sale » et « farouche » renvoient au qualificatif résistant. Antigone condamne sa transgression à l'éternel retour et Andromaque déjoue toute alliance potentielle par une mise à distance significative. L'une des questions qui peuvent se poser justement à ce stade de la réflexion concerne les facteurs stimulant une telle résistance dorsale d'une princesse se projetant aveuglément vers la mort et d'une otage risquant l'anéantissement de son seul bien restant : son fils Astyanax. Ces facteurs se rassemblent en un seul à savoir le symbole.

2.2. La symbolisation : de la présence perceptible à la perspective imperceptible

De la même façon que L. Goldmann schématise la distribution des rôles sur les personnages d'*Andromaque* et de *Bérénice* conformément au triangle de la vision janséniste¹³, nous suggérons une démarche identique. En prenant en considération qu'« une pièce n'est pas faite pour les personnages, mais les personnages pour la pièce » (Salacrou, 1957: 66), les actants sont agencés suivant un canevas duquel ressort le symbole comme une réalité inéludable et structurante. La question qui se pose est la suivante : quel est le personnage que la fable hisse au niveau du symbole motivant l'entreprise de la résistance ? Pour y répondre, il faut d'abord mettre en avant la définition du symbole et ses caractéristiques. Selon Antoine Vergote

« Le symbole est la présence en une figure perceptible d'un monde non perceptible [...] il est toujours l'indice révélateur d'un monde absent et abscond, ou, envisagé de l'autre biais, le symbole rend présent l'absent » (Vergote, 1957: 201).

L'identification du symbole dans les fables objet de notre étude exige le remplacement du fragment « monde non perceptible » par « totalité ». Au fait, le personnage- symbole dont la présence indique de manière transcendante la présence de la totalité se manifeste clairement. Il s'agit respectivement de Polynice dont il ne reste qu'une architecture somatique éprouvée et Astyanax. Si Véronique Bergen parle d'objet¹⁴ en caractérisant le premier, nous précisons qu'il s'agit beaucoup plus d'un objet tout court et incarne un symbole doté d'un potentiel significatif prépondérant. Le fils d'Andromaque et la dépouille mortelle du frère d'Antigone servent la présence (abstraite et absente) de la totalité. Astyanax est la figure mémorielle d'Hector et sa

¹³ Consulter l'ouvrage suivant : Lucien GOLDMANN, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1956.

¹⁴ « Le conflit explose entre ces deux lois substantielles, limitées par leur naturalité et leur immédiateté, lorsqu'un même objet (le cadavre de Polynice) réquisitionne à la fois l'instance de la raison d'État incarnée par Créon et la loi domestique représentée par Antigone. » (Bergen, 2009: 52-53).

présence différée de la même façon que le cadavre de Polynice représente la force motrice poussant sans cesse l'héroïne à accomplir son devoir. Cette fonction symbolique est beaucoup plus nuancée et complexe dans la tragédie d'Anouilh dans la mesure où le corps défunt, grâce à une certaine teneur significative, symbolise de manière équivoque deux mondes imperceptibles et diamétralement opposés. En fait, l'appréhension d'Antigone maintient Polynice dans son statut originaire de frère et celle de Créon le reconduit à celui de traître et de révolté raté. Cette double valence est projetée sur le corps du sujet carrefour de courants antinomiques. Pour le roi, la dépouille exhibée sert comme référence normative à visée moralisatrice dans l'exercice du pouvoir. Il s'agrège à la scénographie de l'autorité et au dispositif perceptible de l'appareil politique tel que le tribunal, la prison etc. Il symbolise, en effet, la transgression sanctionnée et l'audace châtié. Le tissu charnel, insigne d'ascendant étatique, participe viscéralement au maintien de la « belle totalité ». Il réfléchit une valeur modale d'interdiction et de prohibition exprimée ainsi :

Ton Polynice, cette ombre éplorée et ce corps qui se décompose entre ses gardes et tout ce pathétique qui t'enflamme, ce n'est qu'une histoire de politique [...] Tu crois que cela ne me dégoûte pas autant que toi, cette viande qui pourrit au soleil ? [...] Mais il faut que tout Thèbes sente cela pendant quelque temps. Tu penses bien que je l'aurais fait enterrer, ton frère, ne fût-ce que pour hygiène ! Mais pour que les brutes que je gouverne comprennent, il faut que cela pue le cadavre de Polynice dans toute la ville, pendant un mois. (Anouilh, 2016: 46).

Par sa portée unificatrice, le cadavre en décomposition fédère les thébains, agrège leurs référents axiologiques et dresse, harmonisé, leur imaginaire normatif. Dans le même sens d'idées, l'inhumation serait une option diabolique¹⁵ dans le sens où elle crée une fissure, elle aussi symbolique, capable de disjoindre les différentes parties configurant la totalité. Les résidus de la chair sont d'une valeur structurante d'autant plus qu'elle veille à l'immutabilité d'un principe ordonnateur ; un statu quo. La preuve en est que la condamnation d'Antigone ne s'articule pas directement à la transgression ou encore à la récidive, mais à sa mise en circulation dans le corps civique menaçant, en cela, l'intégrité spirituelle, civile et organique de la *polis*¹⁶ vu que le cadavre « qui pourrit [...] c'est assez payé pour que l'ordre règne dans Thèbes » (Anouilh, 2016: 48). Le verdict adressé à Antigone est moins la conséquence d'une dénaturaison du symbole et de son extraction des schèmes de l'univers des objets référentiels, que d'une prise

¹⁵ Du diable, 'Dia-bolus', qui signifie la force qui désunit les symboles et les vérités.

¹⁶ « Créon : Elle a parlé maintenant. Tout Thèbes sait ce qu'elle a fait. Je suis obligé de la faire mourir. » (Anouilh, 2016: 61).

de conscience collective (des habitants) de cette altération risquant la ruine de la totalité. Pour Antigone le corps de son frère implique, selon sa perception humaine idéaliste, une âme vouée à l'errance et une subjectivité étrangère à la paix posthume. Elle se départit du credo pragmatique de Créon où le cadavre est instrumentalisé suivant une vision déshumanisante et fonctionnaliste. Le monde naturel de l'héroïne, peuplé de principes éthiques articulés aux devoirs sacrés dus à l'instance humaine, résiste aux tentations totalitaires du monde artificiel de la politique où tout est mesuré à l'aune de la performativité interne. Signalons dans le même ordre d'idées que le corps d'Étéocle, que Thèbes célèbre comme l'unique héros, s'insère dans la structure de ce monde artificiel. Lorsque Créon se prépare à réciter devant le peuple un discours en hommage à sa mémoire¹⁷, son allocution épideictique tient plus à un protocole formel creux qu'à une véritable commémoration. Cela s'explique par la fonction symbolique. De la même façon que Polynice est un référentiel, la mémoire célébrée d'Étéocle renvoie à l'héroïsme guerrier, à l'abnégation de soi et au sacrifice pour la « belle totalité ». Les cadavres sont instrumentalisés par le politique créant un monde artificiel où la sacralité est sacrifiée et où le corps humain, dépouillé de toute sa dignité, se situe dans le prolongement d'un réseau référentiel¹⁸. Les deux frères servent à préserver la totalité de la dissolution.

Le symbole dans Andromaque est unidimensionnel dans la mesure où il rend intelligible pour celle qui lui a donné la vie et pour les Grecs la même structure signifiante. Par sa présence, Astyanax renvoie à Hector, au sang troyen et aux murs brûlés par Achille. Il endosse le rôle de mise en relation du passé et du présent, de l'actualité et de la mémoire glorieuse de tout un peuple anéanti. Tout au long de la pièce, Andromaque s'inscrit dans une temporalité rétrospective stimulée par la présence de son fils ; déclat du travail mnésique et gage de l'immortalité de Troie. Nous nous en tiendrons à ces deux assertions de l'héroïne racinienne :

« Astyanax, d'Hector jeune et malheureux fils, Reste de tant de rois sous Troie ensevelis.

Ce fils, ma seule joie et l'image d'Hector. »

Les Grecs, frustrés¹⁹ de son existence, s'indignent de la conduite soudainement hésitante de Pyrrhus. Astyanax, transfiguration du visage de leur rival Hector, doit périr et, pour cela, Oreste

¹⁷ « Créon : Ne les écoute pas. Ne m'écoute pas quand je ferai mon prochain discours devant le tombeau d'Étéocle. Ce ne sera pas vrai. Rien n'est vrai que ce qu'on ne dit pas... » (Anouilh, 2016: 55).

¹⁸ « Seul l'homme est cet être créateur d'un monde de vraie instrumentalité. Le « souci » fait surgir le monde d'outils. Dans ce « monde », tout objet est référence aux autres, et la mondanité propre de l'étant disponible est précisément cette assomption de l'étant dans le réseau référentiel des outils. » (Vergote, 1957: 200).

¹⁹ « Pylade : Parlez, et lui montrez / Contre le fils d'Hector tous les Grecs conjurés. » (Racine, 2012: 5).

est envoyé comme un ambassadeur²⁰ de mort. Certes, le symbole, comme nous venons de l'indiquer, joue un rôle représentatif, référentiel et unificateur. Il fait allusion à la totalité transcendante comme monde imperceptible qu'il incorpore par sa seule présence phénoménologique. Ainsi, il endosse le rôle justificatif de la légitimité de la résistance. Toutefois, cette présence d'une absence ouvre, dans les tragédies retenues, une perspective créatrice puissante ; celle de la transitivity. C'est à partir de la perception du corps pourri sur le sol et d'un Astyanax conservant les traits de son père que la résistance prend sens et signification et transcende le schéma stérile d'une simple opposition. Les possibles modalités de la transitivity s'actualisent grâce au pouvoir rémanent de la symbolisation.

3. Résistance et Transitivity : vers un « autre monde est possible »

3.1. Du monde actuel, artificiel et guerrier, au monde potentiel naturel et pacifiste

De la même manière que la résistance de l'être à l'étant, dans la philosophie du *Dasein* de Heidegger, s'avère fructueuse dans le sens où elle débouche sur une tension créatrice, la résistance n'est conçue comme telle qu'en déjouant l'aporie d'un schéma canonique d'opposition atone et pauvre en potentialités. La résistance est création, voire construction, à partir d'une déconstruction. Dans ce sens Véronique Bergen précise qu'

« Affirmer qu'aucune conjoncture n'est un état de fait indépassable, c'est soutenir, en guise de corrélat, la possibilité de rompre avec les coordonnées de ce qui s'offre afin d'ouvrir un monde différent; c'est, face à ceux qui ont intérêt à voir triompher la résignation, plaider qu'un autre choix est possible [...] La résistance est cette subjectivation par laquelle, butant sur un intolérable, on crée un autre régime de sentir, de penser, d'exister et l'on invente une issue non déductible de l'état de choses » (Bergen, 2009: 3-4).

La résistance, comme re-création, mène à interroger son expression dramatique déployée dans les deux supports littéraires. La question à laquelle il convient d'apporter quelques éléments de réponse est la suivante : sous quelle forme s'exprime l'esprit de transitivity dans la démarche des deux héroïnes ? Cette interrogation implique déjà l'instauration d'un nouveau régime. Dans *Antigone*, l'identification de cet ordre refondé semble moins complexe que dans la tragédie de Racine puisque l'analyse saturée de la puissance du *pathos* englutit l'intérêt politique, éthique et documentaire de la fable en neutralisant l'espace de déploiement. En effet et suivant la

²⁰ « Oui, les Grecs sur le fils persécutent le père ; / Il a par trop de sang acheté leur colère. / Ce n'est que dans le sien qu'elle peut expirer. » (Racine, 2012: 8).

chaîne causale, la présence du symbole mène l'héroïne à résister à l'adhésion au monde instrumentalisé des lois politiques, des conventions sociales et des références. Cette abstention obstinée à l'égard du monde artificiel est un plaidoyer pour le monde naturel où persistent encore les liens du sang et l'insécable dignité de l'être. Le symbole remplit la fonction de médiatisation vers la réhabilitation de la loi humaine. Ainsi, le tiers espace créé par Antigone est un monde idéal régi par la loi familiale²¹ dictant l'impératif de l'intégration spirituelle du royaume des morts. Pour Andromaque, la transivité de la résistance se déploie dans une dimension souvent marginalisée au profit de la thématique macrostructurale de la passion. La pièce, rappelons-le en passant, prolonge les stigmates de la dévastatrice guerre de Troie. L'héroïne, avec son statut de captive survivante, souffre de ce qui est désormais défini par le choc post-traumatique. Cela mène à reconsidérer la pièce sous l'angle de la guerre et son corrélat perpétuel la vengeance. Ce ressort, à la fois cause et effet, condamne à l'éternel retour la matérialisation de l'esprit belliciste. Le côté politique est d'ailleurs mis en relief dans la représentation de Stéphane Braunschweig déconnectant l'attention de la situation affective des personnages. La saisie de la perspective politique permet de s'arrêter sur la manifestation de la vengeance comme ressentiment qui se radicalise dans cet espace dramatique. Dans ces indécisions issues de ces oscillations affectives entre Éris et Éros, l'hostilité vindicative persiste comme topique dans le discours de Pyrrhus. En amant fragile, il promet d'instruire Astyanax à venger les Troyens²², et sous l'effet d'un amour-propre blessé, il jure de le faire périr²³ en se pliant à la volonté sadiste des Grecs²⁴. De ce cercle fermé de vengeance, Andromaque ressort comme une héroïne dans le sens éthique du terme dans la mesure où elle est la première à prévoir un monde sans la force des armes. Elle tend malgré sa situation à rompre les liens de la haine et les anneaux de Némésis. Qui plus est, son intention n'est guère conditionnée par son avenir imminent. En se préparant au suicide, elle adresse à Céphise des instructions qui proscrivent toute tentative de vengeance future de la part d'Astyanax : « [...] Et quelquefois aussi parle-lui de sa mère. Mais qu'il ne songe plus, Céphise, à nous venger ». Comme Antigone défendant la loi domestique, Andromaque est le seul personnage qui désintègre la guerre et la

²¹ « Afin de l'ériger en personnification du soulèvement contre l'inique, il convient d'en opérer une reconstruction. Reconstruction au sens où, chez Hegel, elle est moins la figure de la rébellion, de la dissidence, que la représentante de la loi de la famille qu'elle accomplit jusqu'au bout. » (Bergen, 2009: 52).

²² « Pyrrhus : [...] Madame, dites-moi seulement que j'espère,
Je vous rends votre fils, et je lui sers de père ;

Je l'instruirai moi-même à venger les Troyens. » (Racine, 2012: 11).

²³ « Non, non, je l'ai juré, ma vengeance est certaine [...] J'abandonne son fils. » (Racine, 2012: 22).

²⁴ « Oreste : [...] Enfin de tous les Grecs satisfaites l'envie,

Assurez leur vengeance, assurez votre vie ;

Perdez un ennemi d'autant plus dangereux

Qu'il s'essaiera sur vous à combattre contre eux. » (Racine, 2012: 6).

vengeance du firmament assombri de la pièce. Elle obstrue le compte à rebours des repréailles ancrées dans le devenir en se communiquant de génération en génération. Elle aspire à la paix et à un monde philanthropique et coïncide en cela avec Antigone ; les deux paraissent comme des figures qui résistent pour l'humanité. Toutefois le suicide final d'Antigone et la volonté d'Andromaque de s'auto-anéantir après les noces avec Pyrrhus invite à penser la relation entre résistance et suicide.

3.2. Le suicide : distorsion finale de la résistance ?

Comment juger de l'efficacité de la résistance ? Réside-t-elle seulement dans son potentiel de transivité ? Si c'est le cas, le suicide peut-il être envisagé comme une séquence qui ruine l'édifice de la résistance ? Ces questions mènent à une réflexion sur le dénouement des deux tragédies. Antigone, après avoir été emmurée vivante dans un trou, finit par se donner la mort tandis qu'Andromaque, par un concours de circonstances empêchant l'auto-anéantissement, prend la place de Pyrrhus et devient reine. Cette envie suicidaire, exécutée dans le premier cas et esquivée dans le deuxième, peut nuire au statut de l'héroïne résistant aux infortunes tel que le rappelle la définition du héros tragique qui se maintient toujours grand. Une esquisse du portrait du personnage d'Antigone est nécessaire. Si l'on revient à la fable, Antigone, contrairement à l'opinion publique, est le personnage qui s'attache le plus à la vie. Paradoxalement, même si elle va droit à la mort, elle s'attache obstinément à la vie telle qu'elle l'exprime poétiquement à Ismène²⁵ et à Hémon²⁶. Elle ressort alors comme un personnage pessimiste dans l'acception de la philosophie tragique de Clément Rosset. Elle assume la rigidité du monde et son inexorabilité sans pour autant abandonner sa lutte. Son attitude concrétise parfaitement le courage pessimiste qui construit sa logique discursive devant Créon « Ne vous attendrissez pas sur moi. Faites comme moi. Faites ce que vous avez à faire. Mais si vous êtes un être humain, faites-le vite. Voilà tout ce que je vous demande. Je n'aurai pas du courage éternellement, c'est vrai » (Anouilh, 2016: 44).

²⁵ « Antigone : Pas envie de vivre... (Et plus doucement encore, si c'est possible.) Qui se levait la première, le matin, rien que pour sentir l'air froid sur sa peau nue ? Qui se couchait la dernière, seulement quand elle n'en pouvait plus de fatigue, pour vivre encore un peu plus la nuit ? Qui pleurait déjà toute petite, en pensant qu'il y avait tant de petites bêtes, tant de brins herbe dans le pré et qu'on ne pouvait pas tous les prendre ? » (Anouilh, 2016: 14).

²⁶ « Antigone : Je voulais te dire ce matin...Le petit garçon que nous aurions eu tous les deux [...] Oh ! Je l'aurais serré si fort qu'il n'aurait jamais eu peur, je te le jure. Ni du soir qui vient, ni de l'angoisse du plein soleil immobile, ni des ombres... Notre petit garçon, Hémon ! Il aurait eu une maman toute petite et mal peignée mais plus sûre que toutes les vraies mères du monde avec leurs vraies poitrines et leurs grands tabliers. Tu le crois, n'est-ce pas ? » (Anouilh, 2016: 22).

Andromaque, elle, fait preuve de résilience en raison de son statut de mère. Elle estime tirer profit de son union avec Pyrrhus ; seule issue capable de soustraire son fils aux griefs des Grecs. Le dénouement qui lui est réservé est l'un des plus heureux. Par ailleurs, Antigone, en se suicidant, suggère deux lectures. La première, selon la même conception de Rosset, est en relation avec la mésestime. Le geste final est une traduction de la mésestime de soi. Rosset est convaincu qu'« il n'y a aucune dialectique entre le suicide et le tragique, mais seulement entre le suicide et l'estime » (Rosset, 2014 : 76). Le philosophe envisage un lien consubstantiel entre le suicide et l'estime de soi dans le sens où le premier est corollaire du second. La perte de l'estime de soi, elle, est anti-tragique dans la mesure où elle conduit à l'abandon de la vie, car la mésestime vient de l'estime d'un élément qui est à l'origine sans estime : la vie. En perdant confiance de la vie, Antigone perd sa confiance en soi qui la pousse au suicide fruit d'une attente non-réalisée et d'un espoir mal placé. L'homme tragique, dans la vision de Rosset, s'estime non parce que la vie mérite son estime mais seulement parce qu'il pense non en fonction d'un : « est-ce que la vie vaut la peine d'être vécue ? » Mais par la logique qui tient à un : « je vaudrais la peine de vivre » (Rosset, 2014: 77). De cette conception, Antigone relâche sa posture de personnage pessimiste et épouse la conception romantique. La deuxième interprétation conçoit le suicide comme une résistance à un monde qui n'est plus viable. Par son geste, elle refuse d'adhérer à un monde artificiel avec lequel elle ne conçoit aucune union. Partant, elle stimule la devise d'un contenu qui « est plus grand que le contenant » (Rosset, 2014: 78). Suivant la remarque d'Alain Couprie « Que le geste prolonge la parole ou qu'il s'y substitue, c'est une évidence » (Couprie, 2015: 60), l'auto-anéantissement semble être une commutation à un cri de malaise d'une conscience dépossédée de la « joie tragique » chère à Nietzsche. Cette dernière mise en sens semble se soutenir sur le plan argumentatif une fois articulée à la situation désavantageuse d'Antigone à la fin de la pièce où, encastrée, son existence est réduite à l'attente de sa mort imminente. De surcroît, sa condamnation réflexive peut être abordée, à tort, à la lumière de la dimension thérapeutique. Du point de vue de la réception, le suicide semble être programmé, dans une visée régénératrice en prenant en considération que N'oublions pas que l'une des fonctions essentielles de la tragédie est la catharsis. Cette optique est partiellement correcte mais profitable sur le plan de l'analyse. En règle générale, la catharsis dans son acception nette alourdit l'idée de sa transposition dans la tragédie moderne notamment Antigone. Le long discours adressé à Créon où la protagoniste prend les traits précis d'une figure suicidaire, d'un personnage qui s'ouvre entièrement à l'idée de mort allège l'impact de son effet sur le lecteur. Deuxièmement cet effet est nuancé par le profil du protagoniste qui se mobilise en dehors du tiers espace entre le « tout à fait innocent » et le « tout à fait coupable ».

En effet, son suicide peut être approché comme accomplissement de la logique tragique et de sa structure indéfectible. Ainsi, les deux héroïnes semblent maintenir intactes leurs entreprises de résistance.

Conclusion

Du point de vue de la thématique choisie, les deux tragédies ressortissent comme l'expression littéraire de deux itinéraires de résistance. Antigone et Andromaque figurent sous un nouveau jour comme des personnages visionnaires. Stimulées par le symbole, la première se dissocie de la « belle totalité éthique » et érige, en guise de transativité, une conception fondée sur la loi humaine et plus particulièrement familiale. Andromaque, quant à elle, ressort comme le premier personnage-support d'une vision pacifiste. Elle obstrue l'engrenage de la vengeance et entrave la machine de guerre régnant sur le monde hellénique où celle-ci sert de médiation à l'héroïsme. Les deux s'arrachent de la masse, de la pensée totalisante de la totalité et donne pour corrélat à la résistance la transativité et la possible réalisation du potentiel impensé.

Bibliographie

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le livre de Poche, 1990.

BERGEN, Véronique, *Résistances philosophiques*, Paris, PUF, 2009.

GOLDMANN, Lucien, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1956.

GOUHIER, Henri, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 1991 [1952].

HEGEL, Friedrich, *Esthétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1997 [1838].

HUBERT, Marie-Claude, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 2016 [1996].

LABORIE, P., « L'idée de Résistance, entre définition et sens : retour sur un questionnement », *Les Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent*, n° 37, 1997, p. 15-27.

RACINE, Jean, *Andromaque*, Paris, Bordas, 2022 [1668].

ROSSET, Clément, *La philosophie tragique*, Paris, PUF, 2014 [1960].

SALACROU, Armand, *Théâtre VII- Pourquoi Pas Moi ? Etc*, Paris, Gallimard, 1957.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.

VERGOTE, A., « Le symbole », *Revue Philosophique de Louvain*, n° 54, 1959, p.197-224.

