



HAL
open science

María Zambrano et La tombe d'Antigone: théâtre et philosophie

Amélie Adde

► **To cite this version:**

Amélie Adde. María Zambrano et La tombe d'Antigone: théâtre et philosophie. Travaux & documents, 2015, Journées de l'Antiquité et des Temps anciens 2014-2015, 48, pp.227-240. hal-01871918

HAL Id: hal-01871918

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-01871918>

Submitted on 11 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

María Zambrano et *La tombe d'Antigone* : théâtre et philosophie

AMÉLIE ADDE
MAÎTRE DE CONFÉRENCES
UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

María Zambrano, philosophe espagnole, exilée pendant la dictature de Franco, a choisi de reprendre¹ la pièce de Sophocle en explorant la figure d'Antigone dans le laps de temps que Sophocle ne met pas en scène, celui qui se situe après sa condamnation, en situant donc le dialogue dans un temps dont le spectateur de la tragédie grecque avait été privé : celui durant lequel Antigone, condamnée à être enterrée vivante par Créon, décide finalement, chez Sophocle, de se donner la mort. Mais l'auteure espagnole corrige ce qu'elle considère comme une erreur de la tragédie sophocléenne en remplaçant le suicide de la jeune sœur par une dormition. C'est donc entre le moment où Antigone est emmenée dans les geôles de Créon et la dormition que se situe l'action (ou non-action) de la pièce zambranienne.

Celle-ci met en scène une métamorphose d'Antigone, un personnage qui a traversé toute l'œuvre philosophique de Zambrano : victime de la tyrannie de Créon, enterrée vivante à cause de l'amour qu'elle porte à son frère, elle devient finalement une héroïne tragique qui assume pleinement le sacrifice auquel elle doit se soumettre : elle est au fond l'agneau sacrificiel qui, par son sacrifice, ouvre la porte d'un « Monde Nouveau » fondé sur l'amour et la pitié envers le prochain, piliers de la « Nouvelle Loi ».

Seule pièce de théâtre de Zambrano, le texte est singulièrement atypique, totalement hybride : composé d'un long prologue de l'auteur, puis d'une pièce de théâtre assez déroutante, structurée en douze scènes dont plusieurs monologues, et enfin suivie de divers textes sur le personnage tragique, dont l'un s'intitule « Délire d'Antigone », il est purement inclassable. Enfin, soulignons qu'au cours des douze scènes de la pièce, plusieurs personnages se présentent devant Antigone qui ne quitte pas l'espace des Enfers auxquels l'a assignée Créon : Edipe, Ana sa nourrice, la Harpie, ses deux frères, Hémon, Créon puis deux inconnus. Les cinq autres scènes sont des monologues, dont les trois premiers sont placés au commencement. Ainsi, la solitude initiale d'Antigone est progressivement peuplée

¹ Nous employons « reprendre » car il ne s'agit pas à proprement parler de réécrire. Disons que Zambrano « reprend » Antigone là où Sophocle l'avait laissée.

de ceux qui ont orienté l'Histoire et qui tentent de l'attirer vers eux. Mais Antigone refusera l'invitation à rejoindre le mondain et restera où elle est, agissant depuis cet espace où elle est enterrée vivante, à la fois en deçà et au-dessus du mondain, dans cet entre-deux : elle est au fond une médiatrice entre le divin et le mondain.

La question pour nous est de comprendre en quoi la philosophie de Zambrano appelait le théâtre et tout particulièrement la mise en scène, entendons par là la réécriture, du personnage d'Antigone. Dans quelle mesure cette philosophie dont la théorie est fondée sur le concept de la Raison poétique caractérisée par la prééminence du charnel et des sentiments sur la Raison trouve au théâtre l'espace le plus adéquat pour son expression ? Nous verrons en quoi les perspectives de Sophocle et de Zambrano s'opposent radicalement, et montrerons dans quelle mesure le personnage d'Antigone est profondément philosophique. Enfin, nous observerons la matière théâtrale et nous interrogerons sur ses rapports à la philosophie zambranienne.

DE SOPHOCLE À ZAMBRANO

La pièce se structure en douze tableaux au cours desquels défilent sur la scène, à la rencontre d'Antigone, successivement Œdipe, Ana sa nourrice, Créon, une Harpie, Étéocle et Polynice, Hémon, puis deux personnages sans nom dans la scène finale. Il faut y ajouter deux figures à qui Antigone s'adresse en rêve : sa mère et sa sœur Ismène. La nourrice fait partie de ces personnages créés par Zambrano : incarnation de la figure maternelle et de l'amour du prochain, elle assume un rôle d'initiatrice en évoquant le passé, prophétisant l'avenir, c'est-à-dire la mission d'Antigone. Elle est d'ailleurs un personnage tout zambranien en incarnant à la fois le passé et l'avenir car Ana est intimement liée au temps, à la temporalité, notion si fondamentale chez la philosophe. Ce n'est pas un hasard si c'est elle qui initie Antigone au langage, ou plus exactement au Logos : après deux scènes où prévaut chez le personnage tragique un discours proche du délire, après l'intervention d'Ana, on observe une structuration progressive de celui-ci. Au fond, la figure nourricière d'Ana sera celle qui initiera Antigone à la Raison poétique, la méthode que Zambrano oppose aux philosophes rationalistes.

Autre création de *La Tombe d'Antigone* : celle de la Harpie. Celle-ci est l'antithèse de la nourrice : incarnation du rationalisme, elle promet le dictat de la Raison sur les sens. Tels sont les termes du débat philosophique mis en scène à travers la figure d'Antigone : à travers elle, est exploré le rapport de prévalence des sens (le cœur, l'univers sensoriel, etc.) sur la raison.

À la différence de l'*Antigone* de Sophocle, le spectateur ne verra pas se développer une véritable intrigue tragique faite de péripéties. Cependant, il convient de se méfier de cette apparente absence d'action : la pièce zambranienne

met en scène la naissance d'un personnage tragique et parallèlement celle d'une conscience tragique dont l'émergence est réalisée par et pour la Raison poétique.

Ainsi, les dialogues, voire les affrontements argumentés de la pièce sophocléenne deviennent ici *delirium* : le délire est à la fois celui de la « déraison », c'est-à-dire un discours qui s'oppose à la Raison rationaliste, et qui prend des accents prophétiques. Le personnage d'Antigone, condamnée à être enterrée vivante, se situe dans un espace hors du mondain, un espace solitaire, où la Raison du mondain, rationaliste, n'a pas sa place. S'y substitue un discours dépourvu de tout repère rationnel, inscrit dans une temporalité qui n'est pas celle du mondain. Le délire est un discours qui admet la prophétie. Le Logos d'Antigone est celui d'un personnage tragique qui assume sa mission de médiatrice entre les dieux et les hommes. Il ne peut appartenir au domaine de la philosophie socratique et de son rationalisme. Antigone, d'abord exclue du mondain par la condamnation de Créon, condamnée à un non lieu qu'est cette tombe qui devient le berceau où naît l'héroïne tragique, s'en extrait finalement par un Logos qui n'a plus rien à voir avec la rationalité mondaine.

Il faut observer d'un peu plus près encore ce délire : Philippe Scheppens² a étudié le rapport au langage qu'entretiennent les personnes atteintes de démence. Il a mis en évidence que chez ces individus, parler prime sur le dire. Une personne atteinte de démence parle pour « ne rien dire », pour le seul plaisir de mettre en bouche les mots, sans pour autant chercher à faire des phrases syntaxiquement acceptables. Autrement dit, et telle est la conclusion de Scheppens, la fonction poétique du langage y est particulièrement mise en œuvre. C'est le propre du délirant, qui ne parle pas pour dire quelque chose mais bien pour éprouver le langage, qui, au fond, se sert du langage pour lui-même, pour ce que le seul emploi de tel ou tel mot procure comme plaisir. Parler, chez un dément, aurait alors comme visée première la mise en œuvre de la fonction poétique du langage.

De telles conclusions nous semblent parfaitement applicables au personnage d'Antigone, situé, rappelons-le, dans un non-lieu hors de la temporalité mondaine. Antigone, chez Zambrano, semble parler pour le plaisir que lui procure le langage. On pourrait désigner son discours comme une logorrhée, aux antipodes de la rationalité mondaine, et purement poétique. Une fois encore, la notion de plaisir des sens prévaut sur la Raison. Le Logos, chez cette Antigone mue en premier lieu par le sensoriel, est avant tout un plaisir poétique où les mots, les phrases,

² Voir sur ce point Philippe Scheppens, « L'extrême schizophrénique comme rapport au réel de la langue », in *Transhumances IV, Détresse sociale, Souffrance psychique, l'enjeu du sujet*. Namur : Presses Universitaires de Namur, 2003 et *Linguistique dialogique et psychanalyse. Une lecture de la Traumdeutung de Freud*. Besançon : PUF-C, 1999.

sont considérés par les seuls effets sonores qu'ils produisent sur le locuteur. Le signifiant prévaut sur le signifié, comme le sensoriel prévaut sur la Raison.

C'est pourquoi le spectateur entend, dans les paroles d'Antigone, de multiples répétitions, l'une des premières manifestations de la fonction poétique du langage. La répétition ne vaut pas par ce qu'elle prétend signifier mais pour elle-même. On aurait envie de dire que « cela n'a pas de sens » de répéter un mot que tout le monde a compris : c'est bien là que se situe la fonction poétique, lorsque le langage est pris comme objet du discours.

S'ajoutent à cela les nombreuses métaphores : détourner un vocable du sens communément admis, de celui que la Raison communément admise lui confère, c'est bien se départir du Logos rationaliste et envisager, une fois encore, le langage d'un autre angle, et en cela, l'éprouver. De ce point de vue, les interventions d'Antigone sont traversées de métaphores : la violette, la nuit, l'eau, l'araignée, le soleil, le mois d'avril, etc., sont autant de métaphores aux significations non figées, variant selon le contexte. Il ne s'agit pas de réécrire le dictionnaire en attribuant un autre sens aux mots communs mais bien d'observer le signifié comme quelque chose d'instable, d'indéfini, et par là, d'infini. Ainsi, le mois d'avril signifie à la fois le printemps mais aussi la naissance. L'eau est la métaphore du sang mais aussi celle de la purification. Rien n'est figé. L'araignée est associée à la Harpie mais renvoie aussi à la toile qui protège et qui relie. Seul le contexte permet de déterminer la nature du discours symbolique. Ce *Logos* poétique acquiert alors une grande puissance sémantique tout en étant relativement hermétique de prime abord. Le spectateur, comme Antigone, doit s'y initier, ce qu'il fait progressivement, tout au long de la pièce : au fond, à l'issue de la représentation, le langage n'a plus le même sens. L'hermétisme du début ne s'éclaire que progressivement.

Soulignons au passage combien Antigone s'exprime comme Zambrano discours sur la philosophie : par métaphore. Rappelons juste quelques titres des essais de la philosophe : *Philosophie et Poésie (Filosofía y poesía, 1939)*, *Délire et destin (Delirio y destino, composé en 1953 mais publié seulement en 1989)*, *Clairières du bois (Claros del boque, 1977)*, *De l'aurore (De la aurora, 1986)*, *Le repos de la lumière (El reposo de la luz, 1986)* pour comprendre combien poésie et philosophie y sont intimement liées : mieux, il ne peut y avoir de philosophie sans poésie, la philosophie ne peut être que poétique, c'est-à-dire sensorielle. Rien d'étonnant à cela puisque Zambrano a développé tout au long de sa production, et surtout à partir de ses années d'exil, le concept de la Raison poétique qui défend la prévalence des sens sur la Raison, et souligne combien la conscience est tributaire des sens et de la temporalité qui les traverse.

Nous sommes donc bien loin de l'écriture sophocléenne. Une autre différence sépare encore d'ailleurs *La Tombe d'Antigone* de la tragédie grecque : la nature métaphorique des personnages. Ainsi, Ana qui incarne la temporalité et

l'amour, la Harpie : le rationalisme, Créon : la dictature et la violence, les frères Polynice et Étéocle : le conflit, la guerre fratricide, le désamour, tandis qu'Ismène, non présente sur scène mais dans le discours que lui adresse Antigone, incarne la « sororité », la fraternité. Dans la sororité cependant, il faut lire un amour inconditionnel que la fraternité ne dit pas. Enfin, les deux personnages « inconnus » – c'est ainsi qu'ils sont présentés – incarnent le peuple tout entier qui assiste à la dormition d'Antigone. Quant à l'héroïne tragique, pour Zambrano, elle est l'incarnation de la philosophie. En somme, de la même façon que le sens des mots n'est guère figé, les personnages issus de la tragédie ne sont pas gravés dans le marbre et sont, comme les mots, des symboles, des incarnations de concepts, des allégories, plutôt que des caractères psychologiques. On ne manquera pas de voir là l'influence de la tradition théâtrale espagnole avec le genre dramatique des *autos sacramentales* des XVI^e et XVII^e siècles.

L'incarnation de la philosophie ne pouvait du même coup être destinée au suicide. C'est pourquoi Zambrano la voue à la dormition, sorte d'état éternel entre la veille et le sommeil, qui place Antigone aux antipodes de la figure sophocléenne : à la différence de cette dernière, l'Antigone zambranienne ne renonce pas à guider les hommes dans ses traces. Au contraire, elle leur laisse le champ de l'action, ou plus exactement de la philosophie en actes qu'elle a dessinée et pour laquelle elle assume le sacrifice que suppose cette dormition. Pour Zambrano, le renoncement du personnage sophocléen est une « erreur » du poète tragique, incompatible avec le rôle d'Antigone, rebelle face à la tyrannie. Pour Zambrano, Antigone est avant tout une figure sacrificielle qui renaît à elle-même comme être de Logos. En tant que telle, à l'instar du Messie, elle ne peut s'éteindre, tout engagée qu'elle soit contre la tyrannie et contre Créon, dans un renoncement final. Celle que Camille Lacau St Guily qualifie d'accoucheuse d'âmes³ est une médiatrice entre le divin et l'humain à laquelle est assignée finalement la mission de faire naître une nouvelle Humanité. La rébellion d'Antigone passe par la passion qui engendrera la Loi Nouvelle dont la lettre est la Raison poétique. Au rythme des rencontres avec les différents personnages qui traversent son espace (Œdipe, Ana sa nourrice, la Harpie, ses frères, Hémon, puis Créon), Antigone assume de plus en plus nettement la fonction de médiatrice et thaumaturge. Chaque scène constitue donc une avancée dans ce qui s'apparente à un chemin de croix, marqué des jalons de lumière. La rencontre avec Œdipe est d'ailleurs assez symptomatique : les rôles s'inversent. C'est le père qui, après avoir dit « Mon père m'a abandonné »⁴,

³ Camille Lacau St Guily, María Zambrano, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Paris : PUF, 2013, p. 52.

⁴ María Zambrano, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, édition et notes de Virginia Trueba Mira. Madrid : Cátedra, coll. « *Letras hispánicas* », 2012, p. 188. Nous traduisons systématiquement les citations espagnoles en français.

demande à sa fille « Aide-moi à naître »⁵. La première phrase rappelle très clairement « Mon Dieu pourquoi m'as-tu abandonné ? » de l'Évangile de Matthieu⁶, mais la différence est notable : Œdipe ne dit pas « Mon Dieu » mais bien « mon père », se situant donc parmi les hommes. Il affirme d'ailleurs un peu plus haut : « J'ai dû être un homme » puis plus loin, « une erreur », tandis qu'il dit d'Antigone qu'elle l'accompagnait telle un agneau, qu'elle est sa raison, sa « parole sans erreur », autant dire une figure de pureté, hors des hommes. Antigone assume donc ici le rôle de médiatrice en aidant son père, symbole de l'erreur et du péché absolu, à renaître à lui-même, dans une forme de rédemption, pour le renouveau. C'est pourquoi Zambrano peut affirmer : « Antigone est enterrée vivante en nous, en chacun de nous »⁷.

ANTIGONE ET LA PHILOSOPHIE

Deux appréhensions et intellections du monde s'opposent dans *La tombe d'Antigone* sans véritablement donner lieu à une confrontation⁸. D'une part, il y a le rationalisme qui correspond au royaume de Créon : il classe, ordonne, et par là, il est contraire à la nature qui, toujours en mouvement, ne peut se réduire à un tel ordonnancement. C'est par la violence qu'il soumet le réel à une rationalité et un ordre qui lui sont étrangers. La philosophe a très tôt questionné le rationalisme qui, selon elle, oublie le flux continu de la temporalité. La voie socratique de la philosophie fige le réel dans le discours en oubliant le courant qui le traverse, qui nous traverse. Comment la pensée pourrait-elle être figée ? Lorsque l'on observe et pense une chose, dit Zambrano, elle reste figée par le regard et, par là, falsifiée car dépourvue de sa temporalité. Le rationalisme, de ce point de vue, selon la philosophe, a oblitéré cette dynamique temporelle et ne saurait rendre compte de la pensée humaine. Il violente et force le réel qui ne peut s'appréhender hors du temps, pourtant absent de la pensée rationaliste. Du même coup, pour Zambrano, il donne lieu à toute forme de tyrannie, à la guerre civile et à la dictature. Pour la philosophe espagnole, assez radicale sur ce point, la méthode rationaliste, en oblitérant le flux temporel de la condition humaine, « dessèche » la pensée et, par là, prive l'homme de l'une des fonctions premières qui fondent sa singularité : son âme. Elle lui ôte, en somme, son humanité en annihilant l'âme, par quoi la pensée de l'homme se distingue de celle de l'animal. La « raison pure » est aveuglante et

⁵ María Zambrano, *Idem*, p. 189

⁶ Matthieu, 27 : 46.

⁷ María Zambrano, *La tumba*, p. 247.

⁸ On observera que Zambrano rejette toute forme de conflit et que bien que les oppositions de points de vue soient fortes, voire antagoniques, ce n'est pas sous la forme du conflit qu'elles s'expriment dans la pièce.

aliénante, brutale en ce sens qu'elle empêche l'homme de considérer et de penser le monde, à commencer par lui-même, dans sa globalité, c'est-à-dire dans sa trajectoire, sa dynamique. En cherchant à catégoriser, la méthode rationaliste est statique et annihile la liberté qui fonde le mouvement. Car c'est finalement ainsi que Zambrano voit la pensée : « en termes de mouvement »⁹.

À l'inverse, dans la méthode zambranienne, le corps (c'est-à-dire la chair, le cœur, les sens) prévaut sur l'esprit. Il le précède. Aussi Zambrano introduit-elle très vite dans la construction de sa méthode philosophique la notion de sentiment, en opposition à la raison socratique. « La raison pure est la pure monotonie »¹⁰. Tandis que le sentiment est « plus fort et moins laborieux, plus poreux et élastique. Il est le placenta qui unit l'homme au monde ; et en même temps que sujétion, il est le fil de l'énergie et de la grâce ». Ainsi est faite l'âme humaine, concept récurrent de la pensée de Zambrano. L'homme se différencie des autres espèces animales par sa capacité à associer la chair et la pensée, et par là, en priorité, sa capacité à se penser en prenant en compte l'ensemble des coordonnées qui font sa singularité.

Face à la lumière aveuglante du rationalisme, Zambrano préfère la pénombre qui n'est pas l'obscurité mais qui, au contraire, redonne à la totalité des sens leur capacité d'agir : la vue, l'ouïe, le toucher, le goût, l'odorat y sont exacerbés et sont les voies de la connaissance du monde. La Raison de Zambrano n'est donc pas Raison pure mais bien une raison subordonnée aux sens. Entre Spinoza et Descartes, elle choisit la « raison du cœur », les passions de l'âme, contre la « clarté cartésienne », les sens contre le non-sens. Dans cette perspective, la Raison n'est au fond que la médiatrice des sens. Elle n'intervient qu'après l'appréhension immédiate et spontanée de celui-ci par les cinq sens. Ne pas les soumettre à la Raison mais au contraire les laisser prévaloir, c'est laisser se déployer l'âme humaine et, par là, être libre en assumant la Raison Poétique, par opposition à la Raison rationaliste. Telle est la philosophie qu'incarne Antigone, celle de la Raison poétique.

On aura compris à ce stade que philosophie et amour du prochain ne peuvent se départir chez María Zambrano. Promouvoir les sens, c'est promouvoir le cœur, c'est-à-dire l'amour, dont l'une des premières manifestations est la pitié (*la piedad*), selon la philosophe. Là est le sens du sacrifice d'Antigone : elle quitte le monde des vivants non pour rejoindre celui des morts mais pour réaliser une sorte de chemin de croix philosophique qui doit la conduire à une renaissance en tant qu'agneau pascal. Cette forme de passion, au sens chrétien du terme, doit conduire

⁹ María Zambrano, *Persona y Democracia, La historia sacrificial*. Madrid : Siruela, 1988, p. 135 (1^{re} édition 1958). Cité par Juan José García, « Persona y contexto socio-histórico en María Zambrano », in *Cuadernos de Pensamiento español*, n° 28, Pamplona, 2005.

¹⁰ María Zambrano, *Nuevo liberamismo*. Madrid, Morata, 1936, p. 36. Cité par Juan José García, « Persona y contexto socio-histórico en María Zambrano », art. cité.

à la renaissance d'une Humanité dont elle sera le guide et dont la loi sera celle de l'amour. Autrement dit, son sacrifice, sa passion, doivent conduire au salut des Hommes.

Son statut de médiatrice entre ces derniers et les dieux rend impossibles ses noces avec Hémon qui pourtant l'appelle et la réclame. Elle n'est plus tout à fait humaine et n'est pas non plus une entité divine. En effet, lorsque Hémon lui demande de le suivre comme épouse, elle refuse car ce rôle est désormais exclu : la figure dont le sacrifice assumé lave les péchés des hommes ne peut plus être une épouse car elle est nécessairement pure. Elle n'est plus humaine parmi les humains mais celle en qui « s'accomplit jusqu'à la fin le processus de la *anagnorisis*, où une humaine créature sans faute propre, singulière, devient un sujet pur, de prophétique solitude, pourrait-on dire »¹¹. C'est pourquoi Hémon déclare finalement : « Je serai ton époux-frère, n'est-ce pas ce que tu voulais ? ». L'amour conjugal se métamorphose en un amour fraternel. La voilà devenue pur Logos fait de chair et de passion, non une passion charnelle mais philosophique. Nous ne développerons pas ici les accents chrétiens de cette Antigone zambranienne, car notre propos n'est pas de faire une analyse exhaustive de *La tombe d'Antigone* mais bien d'en étudier les ressorts dramaturgiques, mais le lecteur aura perçu les nombreuses traces tantôt bibliques, tantôt de la mystique espagnole.

Dans la perspective qui nous intéresse, il est un point qui nous semble fondamental : si la Raison poétique est la raison du cœur, elle s'oppose nécessairement aux conséquences qu'a entraînées le rationalisme : la guerre fratricide qu'incarnent les frères Polynice et Étéocle. À l'inverse, la Raison poétique, ne serait-ce même que par les vocables qui désignent la démarche philosophique de Zambrano, est celle de la réconciliation des contraires. Aussi, aux frères, Zambrano oppose les sœurs, images féminines de l'amour inconditionnel, celui de la sororité qui se substitue finalement à celui de la fraternité dont la guerre civile espagnole, fratricide, a montré les limites. De là à dire que la méthode philosophique de Zambrano serait féministe, ce serait sans doute aller un peu vite puisque la philosophe elle-même récusait un tel qualificatif. Ce qui est sûr, c'est que le choix d'une figure féminine, que la philosophe qualifie la première de « nécessaire protagoniste rédempteur »¹², pour incarner la philosophie et le renouveau, n'est pas anodin. Cela explique également le dialogue que la protagoniste tient avec sa sœur, personnage vite délaissé par Sophocle. Antigone fut punie, rappelons-le, pour avoir voulu rétablir la justice en donnant une sépulture à son frère. Elle fut condamnée à être enterrée vivante pour avoir aimé son frère, pour avoir aimé tout court. C'est elle qui, dans l'œuvre zambranienne, réconciliera ses frères ; c'est à sa sœur qu'elle

¹¹ María Zambrano, *La tumba*, p. 162.

¹² María Zambrano, *La tumba*, p. 161.

confie la mission de poursuivre son action parmi les hommes. En d'autres termes, elle incarne la fraternité, la sororité. On ne manquera pas d'observer l'horizontalité qui existe dans la relation entre frères et sœurs et qui la distingue de celle de la mère à ses enfants. Par-delà les éventuels liens biographiques qui peuvent être établis en raison de la relation très forte que la philosophe entretenait avec sa sœur aînée¹³, il faut y voir une illustration de l'amour et de la pitié, comme source de connaissance. La raison du cœur réconcilie, unit, harmonise, et par là, redonne à l'homme sa complétude.

Voilà qui nous amène à un autre aspect de la philosophie qu'incarne Antigone : la place qu'elle occupe dans la Cité. La philosophie est un discours sur l'Homme et son appréhension du monde. Elle a donc nécessairement une portée politique. Antigone agit tel un guide vers une autre méthode maïeutique, vers une Loi Nouvelle fondée sur l'amour. Par-delà la Raison poétique, il faut cependant insister sur le caractère anthropologique de la philosophie zambranienne.

On comprend que la philosophe espagnole exilée ait choisi une héroïne grecque pour combattre la tyrannie : la Grèce, berceau de la démocratie, est aussi celui de la philosophie socratique, à laquelle Antigone oppose une voie humaniste. En effet, pour Zambrano, la société n'est pas une somme d'individus qui ne seraient alors que des « points ». L'homme est « une figure – pas un point »¹⁴ car il ne se suffit pas à lui-même et, par là, est nécessairement incomplet. Le modèle qui semble le plus adéquat est, selon Zambrano, celui dans lequel l'homme est intrinsèquement lié aux autres sans perdre pour autant son individualité. La philosophe cherche à « délimiter un espace vital pour la réalisation personnelle de l'homme dans la société »¹⁵. Ainsi la démocratie telle qu'elle s'est forgée sur les fondements rationalistes de la Grèce antique a-t-elle montré ses limites : en voulant imposer un ordre fondé sur la seule raison, en niant la part d'humanité de notre condition, celle qui nous vient de la chair et qui, tue, rendue au silence, dépourvue d'espace dans lequel s'exprimer, ne peut cependant manquer de le faire dans la violence. C'est ce que souligne Juan José García dans un très bel article sur la pensée de la philosophe : « Quand la raison prétend imposer sa propre loi à l'homme tout entier, comme s'il était uniquement un être pensant, la réalité de l'homme dans son intégralité, corporelle également, rétablit [la] justice inexorable. C'est pourquoi, en poursuivant la métaphore de Zambrano, quand les entrailles ne sont pas

¹³ Toutes deux quittèrent l'Espagne et vécurent l'exil ensemble. Araceli et María Zambrano partageaient la même maison lorsque l'aînée mourut.

¹⁴ María Zambrano, *Nuevo liberalismo*, op. cit., 112. Cité par Juan José García, « *Persona y contexto socio-histórico en María Zambrano* », art. cité.

¹⁵ Juan José García, « *Persona y contexto...* », art. cité, p. 19.

entendues, l'homme les ressent comme un enfer insupportable, qu'il ne parvient pas à dominer, en étant sourd à cette appétence de lumière qu'elles réclament »¹⁶.

Toute démocratie oublieuse des fondements de la condition humaine engendre donc le conflit, la rancœur, la violence, la tyrannie. Le personnage d'Antigone, issu d'un tel système et victime de celui-ci, et dont la tombe symbolise la rébellion, devient donc la figure sacrificielle qui permettra la transformation de l'homme et, par lui, de la société, en promouvant une philosophie politique aux antipodes du rationalisme. C'est la raison pour laquelle Zambrano affirme qu'Antigone est le personnage le plus philosophique de Sophocle, car la philosophie ne saurait s'abstraire du politique, en tant que discours sur l'homme, celui-ci ne s'accomplissant que dans la cité. C'est un point sur lequel nous reviendrons un peu plus loin.

METTRE EN SCÈNE LA PHILOSOPHIE

Pour réfléchir au choix de Zambrano de reprendre une pièce de Sophocle pour exposer sa philosophie, il faut tout d'abord s'interroger sur ce qu'est la matière théâtrale. En premier lieu, ce sont des corps, ceux que des acteurs prêtent, temporairement, à un metteur en scène et un auteur, des acteurs qui, au fond, sont des médiateurs entre un auteur, un metteur en scène et un public. Dans le même temps, ce sont des voix, et du même coup, le théâtre, au-delà de l'indispensable expression corporelle qui le fonde, c'est aussi de la parole, du Logos, et par là, de la poésie.

Le théâtre, c'est aussi du mouvement, celui des corps, celui de la lumière, celui des accessoires, celui des décors, etc. C'est une temporalité propre, qui s'actualise à chaque représentation ; en somme, une temporalité en perpétuel mouvement. Ce sont aussi des lumières tout comme de l'obscurité, avec une mise en scène qui configure des tableaux vivants. Ce sont des espaces bien définis : celui de l'imaginaire de la scène, celui, transitoire, du « réel imaginaire » de la salle où se trouve le public, et dont les frontières avec l'espace scénique sont perméables, et enfin celui bien réel du monde extérieur où se trouve implanté le théâtre, généralement en milieu urbain. Enfin, rappelons la « communion » spécifique au théâtre et dont Denis Guénoun parle si habilement¹⁷, communion qui fait que jamais ni la télévision ni le cinéma ne s'y substitueront.

¹⁶ *Idem*, p. 24.

¹⁷ Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire*. Paris : Circé, 1997. On observera, au passage, que par un curieux hasard, la traduction espagnole a été publiée aux éditions Antigona en 2004.

Une fois listés ces éléments qui font la matière théâtrale, on observe que chacun d'eux a été évoqué précédemment : les médiateurs, l'espace, la lumière, la voix, les corps, la parole, le temps. Reprenons certains d'entre eux.

Pensons en premier lieu à Antigone, ou plus exactement à l'actrice qui prête son corps, sa voix, sa respiration, etc., au personnage. Disons qu'elle « donne chair » au personnage, par un corps en mouvement, qui traverse une temporalité bien définie, du midi jusqu'à l'Aurore, un corps que viennent rencontrer d'autres corps, ceux des acteurs donnant chair aux autres personnages. Enfin, ce corps parle (car on parle avec le corps en premier lieu) au moyen de cet élément organique qu'est la voix, toujours sous-tendue par une gestuelle. Cette voix énonce un discours poétique, d'abord hermétique puis progressivement lumineux.

Le corps d'Antigone est placé près d'une tombe destinée à l'accueillir car la protagoniste est condamnée à être enterrée vivante. Cette tombe constitue l'un des éléments du décor. De la même manière que, nous l'avons vu, les personnages sont des incarnations de concepts mouvants, la tombe est à la fois ici symbole de mort et symbole de vie, à la fois sépulture et berceau où Antigone renaît à elle-même. Ajoutons qu'elle se trouve dans une sorte de grotte au sol pierreux qui exacerbe le sens du toucher. Il n'y a pas d'angles dans cet espace, qui donneraient des points de repère ; rien qui puisse être soumis à la Raison mais au contraire, un espace dont l'exploration fait appel aux sens. Plongée dans la pénombre, Antigone écouterait plus que jamais les sons qui l'entourent. Le moindre d'entre eux devient musique. En somme, avec le sens du toucher, c'est celui de l'ouïe qui est exacerbé. Quant à la vue, elle est particulièrement sollicitée dans cette semi-obscurité où les yeux cherchent à distinguer le moindre indice et sont aidés finalement des autres sens. Cela nous amène à évoquer un point fondamental à la fois de la mise en scène de cette pièce mais également de la matière théâtrale : la lumière.

La lumière, au théâtre, divise et définit les espaces : elle place le public dans l'obscurité tandis que les acteurs sont tantôt placés sous un projecteur qui dessine un rayon autour de leur corps, soit dans une lumière plus large et plus diffuse. Mais on peut aussi, comme c'est le cas dans cette pièce, envisager une lumière aveuglante, celle de l'espace d'où vient Antigone, celui de la Raison pure et de la tyrannie de Créon. Antigone évoque cette lumière de midi d'où elle vient : il s'agit bien là d'une lumière qui, à la différence de celle de la pénombre, aveugle, aplatit, déforme en somme. Elle oblitère tous les sens. María Zambrano associe cette lumière aveuglante du rationalisme à la violence. En effet, il est impossible de regarder le soleil cru de midi. Cette lumière aveuglante est bien celle du non-sens. Elle ne dévoile rien : au contraire, elle occulte en déformant et violentant. La philosophe lui préfère la pénombre, le soir et sa lumière rasante et l'Aurore avec sa lumière pure et douce. Ces lumières-là sollicitent tous les sens : le toucher, l'ouïe, l'odorat, etc. Ainsi, à la lumière aveuglante et violente du midi, s'opposent

scéniquement celles douces, chaudes et pures qui permettent d'appréhender le monde progressivement, en mobilisant tous les sens avant la Raison. En somme, la pénombre et l'Aurore ont un pouvoir heuristique bien supérieur à celui de la lumière crue de midi.

Antigone est donc bien une incarnation de la philosophie de Zambrano : une incarnation de la raison du cœur, de la passion, et par là, une incarnation du langage du cœur. Cette parole-là, celle que délivre l'héroïne grecque, n'est donc pas une parole « rationnelle » : c'est pourquoi la pièce s'accompagne d'un texte intitulé « Délire d'Antigone » ; c'est aussi pourquoi le dialogue des scènes qui constituent la pièce elle-même ne ressemble guère à une forme de communication triviale. Au contraire, il participe lui aussi au délire. Un exemple permettra d'en saisir la nature, extrait de la troisième scène intitulée « Le songe de la sœur » : « Tu n'étais pas là-bas ni ici, Ismène, ma sœur. Tu étais avec moi. Et c'était cette tombe ; mais non, ce n'était plus une tombe. Nous étions à l'écart, oui ; nous pouvions sortir, il manquait tout un mur, et une grande clarté se diffusait à l'intérieur, et une lumière blanche dehors, qui n'était pas vraiment dehors, mais plutôt un lieu ouvert qui continuait »¹⁸.

On voit dans ce passage combien Antigone, qui parle seule alors, en s'adressant à l'absente, sa sœur Ismène, s'exprime en dehors, et même contre toute forme de rationalisme, représenté ici par la « grande clarté », la « lumière blanche du dehors ». On est ici plus près de la logorrhée que du discours rationnel, un discours aux antipodes de la raison socratique, plus « délireux » que délirant. Il s'agit de l'une des caractéristiques de la pièce, dont le discours va se construisant, petit à petit. Dans ces paroles adressées à la sœur, c'est bien moins la raison pure que le cœur qui parle. Et comment pourrait-il s'exprimer de manière « rationnelle » ? La pensée qui s'exprime ici est subordonnée aux sentiments. Face à la raison, la déraison, en d'autres termes, la folie et le délire, un délire prophétique où affleure la chair et la métaphore, linguistiquement entendue comme figure médiatrice. Et il s'en faut peu pour que le délire ne devienne un chant, ou mieux, un « Cantique spirituel », à la manière d'un Jean de la Croix car, de toute évidence, le dialogue, comme l'Antigone qui le profère, se métamorphose, se laissant envahir par la musique (notamment à travers les répétitions), symbole de l'harmonie. Cette « déraison » est celle de la vie : « Et ainsi, l'enfant, perdue, délire sur le fil de la vie et de la mort. La vie apparaît toujours délirante ; comme si elle-même était le délire d'un cœur initial »¹⁹.

Dans une lettre adressée à Alain Guy en novembre 1955, Zambrano expliquait : « La raison, en se réformant elle-même, doit accepter des formes de

¹⁸ María Zambrano, *La tumba*, p. 182.

¹⁹ María Zambrano, *La tumba*, p. 260.

connaissance qui lui sont étrangères, voire traditionnellement hostiles »²⁰. La raison, selon la philosophe, ne peut se départir de la chair, des entrailles. Le corps parle avant l'esprit, et la raison en est la médiatrice. Car les entrailles « ne sont pas seulement des viscères : elles configurent la personne humaine qui, dans l'exercice de sa liberté, ne peut faire l'économie de cette dimension de son intériorité »²¹. Cette raison médiatrice est ce que Zambrano appelle la raison poétique sur laquelle, puis à partir de laquelle, la philosophe développera sa philosophie à partir de la publication de *Claros del bosque* en 1977, selon Juan José García. Mais dans *La tumba de Antígona*, dont elle achève la composition en 1967, la perspective est déjà celle de la raison poétique, incarnée dans l'héroïne tragique, à l'instar du Christ qui incarne le Verbe.

Le public de cette pièce est alors soumis à un certain nombre d'épreuves : le voilà, tel Antigone, placé dans l'obscurité de la salle, appréhendant le monde imaginaire qui se joue sur les planches avec d'autres sens que la seule vue. Au fond, il est une autre Antigone tout en étant son témoin attentif. Comme elle, il expérimente, éprouve à son tour la Raison poétique. En même temps, comme les personnages qui viennent à la rencontre de la protagoniste, il reçoit cette parole de la médiatrice. La double médiatrice : celle du personnage d'Antigone tout comme celle qui en est sa médiatrice, l'actrice. Il est également l'Homme de la Cité, en communion dans la salle de théâtre dans un acte de fraternité, ou plus exactement de sororité réconciliatrice. Mais sorti de l'espace transitoire de la salle de théâtre, il lui appartient, tel Ismène, de prolonger la parole d'Antigone en mettant en œuvre la Nouvelle Loi, pour que le sacrifice d'Antigone ne soit pas vain.

La raison poétique constitue donc la méthode zambranienne et s'incarne, nous nous permettons d'insister, au sens plein du terme, dans la figure d'Antigone, non plus seulement entendue comme personnage d'une œuvre littéraire mais bien comme entité « corporéifiée », s'incarnant, se réalisant dans le corps d'une actrice. C'est bien la raison pour laquelle Zambrano choisit d'écrire cette pièce : si sa philosophie restaure la chair, Antigone, qui est selon elle le personnage le plus philosophique, ne peut faire l'économie du corps de l'actrice qui l'incarnera sur la scène, devant un public qui assiste alors à la naissance du logos, du Verbe, et avec lui, de la raison poétique, et avec elle, de la nouvelle Humanité. *La tombe d'Antigone* est une philosophie, une méthode en actes, qui s'expose sur les planches, en se spatialisant²². La salle de théâtre avec sa pénombre, espace transitoire entre l'imaginaire scénique et le réel du dehors, sorte de non-lieu, hors du

²⁰ A. Guy, *Los filósofos españoles de ayer y de hoy*. Buenos Aires : Losada, 1966, p. 209, cité par Juan José García, « *Persona y contexto...* », art. cité, p. 17.

²¹ Juan José García, « *Persona y contexto* », art. cité, p. 23.

²² C'est le propre de la parole théâtrale. Voir sur ce point Michael Issacharoff, *Le spectacle du discours*. Paris : José Corti, 1985.

monde, devient donc, à son tour, un espace de gestation de la parole du messie. La dormition finale d'Antigone marque l'aboutissement de l'œuvre de la mère des hommes, à commencer par ceux qui composent le public, ou plus exactement les publics, puisque la pièce est destinée à ne pas être représentée une seule fois mais au contraire à s'actualiser dans de multiples représentations.

La mise à l'épreuve et la mise à l'œuvre : telle est bien la mission assignée au public, plongé dans l'obscurité et muet, pendant la représentation. Un public qui écoute la parole énoncée sur scène, car le théâtre est bien un espace d'écoute réciproque. Or, pour Zambrano, l'une des formes de la pitié est bien l'écoute de l'autre. La représentation de *La tombe d'Antigone* suppose, toujours renouvelée et actualisée, la *praxis* de la pitié et de l'amour dont elle découle.

La philosophie trouve dans l'essai l'espace le plus adéquat pour développer la théorie et le débat. Le théâtre en revanche apparaît, dans le cas de la philosophie zambranienne, comme la modalité expressive la plus appropriée pour y illustrer, par la *praxis*, la Raison poétique où les sens priment sur la Raison, où la philosophie se veut anthropologique et politique, où s'exprime enfin le besoin de renouveau. La mise en scène est une actualisation toujours renouvelée de la temporalité et du discours mis en espace, qui mobilise toujours les sens du spectateur. C'est pourquoi le théâtre, art plus que tout autre au cœur de la Cité, art qui, étant donné la nécessaire économie de moyens sur laquelle il repose (espace physique réduit, temporalité contrainte, absence d'un narrateur qui pourrait apporter des éclairages, etc.) repose sur une forte densité des langages qui le soutiennent et une force métaphorique puissante. En somme, il a quelque chose à voir avec la Raison poétique zambranienne : il est métaphore et poésie, il est sensoriel, il est médiation, etc. En somme, il y avait bien des raisons qui tiennent à la spécificité du théâtre pour que Zambrano fasse le choix d'une nouvelle mise en scène d'Antigone, et surtout, avec elle, de la Raison poétique à travers la *praxis*. Le théâtre entretient une relation étroite avec la philosophie, il est quelque sorte la philosophie en actes.