

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: - (2005)
Heft: 3

Artikel: Un philosophe au théâtre ... puis un autre : Ernest Renan et Henri Gouhier
Autor: Chaperon, Danielle
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870119>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

UN PHILOSOPHE AU THÉÂTRE... PUIS UN AUTRE (ERNEST RENAN ET HENRI GOUHIER)

«Ils m'écoutent et ils pensent ce que je dis.»
C Claudel, *L'Échange*

Le théâtre de Renan n'a guère séduit les praticiens et n'a pas plus retenu l'attention des critiques. Néanmoins, cette œuvre dramatique¹ (*Caliban*, *L'Eau de Jouvence*, *Le Prêtre de Nemi*, *L'Abesse de Jouarre*) est à l'origine d'un petit mystère historiographique. Après trois ouvrages — formant trilogie — dédiés à la définition du phénomène théâtral, le philosophe Henri Gouhier consacre aux drames de Renan sa première monographie critique. Bien sûr, ce livre permettait à son auteur d'articuler les deux volets, jusqu'alors disjoints, de son œuvre: l'un voué au théâtre et l'autre à des figures marquantes de l'histoire des idées (Descartes, Malebranche, Pascal, Comte...). Écrire un ouvrage sur le théâtre d'un philosophe semble aller de soi dans ce contexte. En fait, le projet est loin d'être naturel et même tout à fait paradoxal, non seulement par son origine mais aussi par son résultat.

Le «cas Renan»

Au début de *L'Essence du théâtre*, premier volume de sa trilogie, Henri Gouhier énonce au détour d'un paragraphe un jugement sans appel: «Les drames philosophiques de Renan ne sont pas des drames, non pas parce qu'ils sont philosophiques, mais, tout simplement,

¹ Voir *Drames philosophiques*, recueil publié en 1888 et précédé d'une préface de l'auteur. Figurent dans ce volume: *Caliban, suite de La Tempête* (1878), *L'Eau de jouvence, suite de Caliban* (1880), *Le Prêtre de Nemi* (1885), *L'Abesse de Jouarre* (1886), ainsi que deux dialogues: *1802, Dialogue des morts* (1886) et *Le Jour de l'an 1886, prologue au ciel* (1886).

parce qu'ils ne sont pas du théâtre»². L'affirmation frappe d'autant plus qu'elle a, dans un premier chapitre intitulé «La présence», un statut illustratif et pédagogique. Le célèbre écrivain est évoqué à l'orée de la trilogie, parce que l'échec de son théâtre relèverait de l'évidence et de la notoriété publique — «tout simplement». Le démon du théâtre s'est bel et bien fourvoyé en le visitant. Le cas est rarissime pour Gouhier qui pense que «le génie ne se trompe jamais complètement sur sa vocation; si la forme dramatique l'attire, s'il s'agit d'une tentation et non d'une curiosité, c'est que le démon du théâtre l'habite»³. Par ailleurs, Gouhier n'a pas pour coutume de distribuer des *satisfecit*, tout juste s'il déclarera dans *Le Théâtre et l'Existence*, que les tragédies de Paul Hervieu ne sont pas tragiques — sans aller jusqu'à dire qu'elles ne sont pas théâtrales. Renan, sans discussion et par exception, est voué au rôle de repoussoir.

Pourtant, une douzaine d'années après l'achèvement de sa trilogie, Henri Gouhier, à la suite d'une demande de la Société d'études renaniennes, prononce, développe et publie une conférence intitulée *Renan auteur dramatique*. Pourquoi revient-il sur un verdict qui paraissait si peu susceptible d'un recours? Comment justifie-t-il le changement d'évaluation apparemment annoncé dans le titre? Quel rapport ses analyses entretiennent-elles avec ses conceptions dramaturgiques? Telles sont les questions que le lecteur de l'œuvre théorique de Gouhier⁴ peut à bon droit se poser en ouvrant cette monographie. Le lecteur de Renan, quant à lui, s'attend peut-être à voir expliqué un souci du théâtre qui ne peut qu'étonner chez un homme si «sérieux» («M. Renan dans les coulisses!» se scandalisait déjà Maurice Barrès⁵).

S'intéresser à une œuvre «ratée» n'est pas en soi incongru. Quoi qu'en dise Gouhier, il ne manque pas d'autres cas où le démon du théâtre a, en quelque sorte, perdu son temps. On peut penser à Stendhal ou à Zola⁶, mais aussi à Baudelaire dont les embryons de textes dramatiques ont permis à Roland Barthes, dans un article célèbre, de proposer une définition de la «théâtralité» qui a fait date. Les échecs peuvent donc être riches d'enseignements pour qui cherche,

² H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 86.

⁴ Il n'y en a peut-être plus guère; cependant Gouhier, marqué par Bergson et par l'existentialisme de Sartre et de Gabriel Marcel, a contribué fortement, dans les années 50, au débat sur ce que l'on appelait «les droits de la mise en scène».

⁵ M. Barrès, «Le centenaire d'Ernest Renan», p. 164.

⁶ Voir à ce propos, P. Chardin *et alii*, *La Tentation théâtrale des romanciers*.

comme Gouhier, à défendre le théâtre contre ceux⁷ qui le confondent avec d'autres productions littéraires ou d'autres pratiques artistiques. Gouhier s'est-il emparé d'une occasion qui lui permettait de préciser ses propres concepts? N'avait-il pas, dans *L'Œuvre théâtrale*, justifié son entreprise par la nécessité qu'il y avait «d'offrir à l'esprit des instruments d'analyse» en matière de dramaturgie?⁸ Ayant émis sur l'œuvre théâtrale de Renan un jugement à l'emporte-pièce, il devait se montrer capable de le fonder — défi que le Comité de la Société d'études renaniennes lui a peut-être lancé — de manière «claire et distincte». «En quoi ces pièces sont-elles des drames? Telle est notre question» annonce-t-il en effet au début de *Renan auteur dramatique*, avant d'ajouter que l'intérêt de cette question «dépasse l'aventure théâtrale de Renan en ce sens qu'elle peut être tenue pour une expérience qui éclaire l'essence du théâtre»⁹. «Le cas Renan» ne lui paraît donc plus si pendable.

L'intention théâtrale

Le verdict lapidaire qui s'était abattu sur les drames de Renan dans *L'Essence du théâtre* reposait en réalité sur une erreur. Voici l'attendu qui figurait dans la phrase précédente: «La représentation n'est pas une sorte d'épisode qui s'ajoute à l'œuvre; la représentation tient à l'essence même du théâtre; l'œuvre dramatique est faite pour être représentée: cette intention la définit. Sans cette intention, il y aura un dialogue, un texte qui, sur le papier, offre les apparences d'un ouvrage théâtral: rien d'autre»¹⁰. Il s'agissait alors de rompre quelques lances contre ceux qui ne voient dans le texte dramatique qu'une œuvre de littérature «pure», et d'autant plus pure qu'elle se vanterait d'être injouable. Ils sont nombreux à l'époque où Gouhier écrit: critiques, historiens et professeurs de littérature, auteurs dramatiques soucieux de leur postérité et même metteurs en scène qui veulent montrer patte blanche. Le combat lui paraît si important et si persistant qu'il ajoutera, en 1989, un quatrième volume à sa trilogie: *Le Théâtre et les arts à deux temps*. C'est dans ce contexte que Renan est injustement enrôlé, accusé de figurer dans la troupe des auteurs dramatiques qui

⁷ Gouhier, dans *L'Essence du théâtre*, consacre une suite de chapitres qu'il titre «Le livre des hérésies»: ch. V. Théâtre et littérature; ch. VI. Théâtre et représentation; ch. VII. Musique et Danse au théâtre.

⁸ H. Gouhier, *L'Œuvre théâtrale*, p. 7.

⁹ H. Gouhier, *Renan auteur dramatique*, p. 8.

¹⁰ H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, p. 15.

sacralisent les bibliothèques et méprisent les salles de théâtre. Car il se trouve qu'il n'en n'est rien, et Gouhier le reconnaît franchement au début de son *Renan auteur dramatique*. Relisant la préface que Renan plaça avant les textes de ses *Drames philosophiques*, il admet qu'elle n'est claire qu'en apparence. Certes, Renan déclare qu'il a écrit ses pièces «sans intention scénique naturellement» ou encore qu'il les a conçues «à mille lieues de toute pensée de représentation scénique»¹¹. Mais Gouhier ne se laisse plus prendre à ces dénégations:

Quand un auteur de pièces de théâtre déclare que celles-ci n'ont pas été écrites pour la scène, il faut comprendre non pas: je ne veux pas qu'elles soient représentées, mais: je sais que, dans les conditions actuelles du théâtre, elles ne seront pas représentées. Il ne s'agit donc pas d'œuvres qui seraient injouables parce qu'elles n'auraient pas été conçues pour être jouées: leur auteur constate simplement qu'elles n'ont aucune chance d'être jouées si l'on considère la situation réelle du théâtre de son temps¹².

Renan, dans sa préface, montre en effet qu'il désire réunir des spectateurs dans le double bonheur du spectacle et de la pensée. Sans illusion sur la société contemporaine, il rêve au public de l'avenir: «On arrive ainsi à concevoir, dans une humanité aristocratique, où les gens intelligents formeraient le public, un théâtre philosophique, qui serait un des plus puissants véhicules de l'idée et l'agent le plus efficace de la haute culture»¹³. Cette espérance prouve en tout cas que Renan «a clairement distingué le dialogue écrit pour être lu et le drame conçu pour être joué»¹⁴. Car «penser l'œuvre, c'est déjà penser le public pour lequel, devant lequel et aussi par la présence duquel elle existera sur la scène»¹⁵. Mais cela ne règle pas la question, car Gouhier conserve intacte l'impression que le théâtre de Renan n'est pas dramatique. Mais si «ce n'est pas, comme on pourrait trop vite supposer, parce que le philosophe et le lettré inclinaient tout naturellement leur auteur à un théâtre plus littéraire que théâtral», pourquoi donc?

Après avoir reconnu une authentique «intention scénique» chez Renan, il s'agit de comprendre comment celle-ci se manifeste, non pas dans des déclarations préliminaires, mais dans la réalité de l'écriture. «Qu'est-ce que la théâtralité?» se demandait (tout rhétoriquement) Roland Barthes, au début de son article sur Baudelaire. Il répondait

¹¹ E. Renan, «Préface» aux *Drames philosophiques*, p. II et IV.

¹² H. Gouhier, *Renan auteur dramatique*, p. 33.

¹³ E. Renan, «Préface» aux *Drames philosophiques*, p. III.

¹⁴ H. Gouhier, *Renan auteur dramatique*, p. 8.

¹⁵ H. Gouhier, *L'Œuvre théâtrale*, p. 19.

aussitôt: «c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur»¹⁶. Le texte, pour être théâtral, n'aurait donc (à l'instigation de son auteur) qu'à consentir à la transfiguration scénique — c'est ce que peut aussi laisser croire Gouhier. Mais voilà la suite: «Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation. Il n'y a pas de grand théâtre sans théâtralité dévorante, chez Eschyle, chez Shakespeare, chez Brecht, le texte écrit est d'avance emporté par l'extériorité des corps, des objets, des situations». Reste à savoir où chercher cette théâtralité dans le texte. Chez Baudelaire, on croit la trouver dans les didascalies qui révèlent un «souci d'extériorité, manifesté par à-coups, comme un remords hâtif». Renan, qui s'est donné Shakespeare et Hugo pour modèles, investit dans l'écriture des indications scéniques la riche imagination visuelle qui lui a tant réussi dans ses travaux d'historien. Il multiplie les descriptions de toutes sortes d'effets lumineux et sonores. Les prestiges de Prospero dans *Caliban* sont évidemment propices au faste spectaculaire:

Le ciel s'ouvre; une vaste aurore boréale part du zénith; un prodigieux entassement de dieux, de génies, de nymphes, de demi-dieux monte et descend dans les rayons de lumière. Puis une tempête confond tous ces êtres divins dans une ronde immense qui tourbillonne. L'ordre se fait insensiblement et, peu à peu, tous les dieux apparaissent rangés autour de la table d'un festin¹⁷.

Les décors ne sont pas moins minutieusement définis:

La scène se passe dans l'ancienne chambre à coucher de Prospero, au milieu de la nuit. Silence profond. La pièce est éclairée des reflets opalins d'une lampe suspendue au plafond, et dont les cisèlures découpent sur les murs la silhouette du combat d'un griffon et d'une vouivre. Plafond à fond bleu intense, sur lequel sont peints en figures colossales les signes du zodiaque. Lit entouré de peintures représentant les amours de Jupiter¹⁸.

La scène en question est un monologue de Caliban qui s'est installé, après une courte révolte populaire qui l'a porté au pouvoir, dans les

¹⁶ R. Barthes, «Le théâtre de Baudelaire», p. 123.

¹⁷ E. Renan, *Caliban*, p. 48.

¹⁸ *Ibid.*, p. 64.

appartements du duc de Milan. Prospero n'a pas été vu dans cette chambre, le décor somptueux n'est jamais apparu auparavant et ne réapparaîtra pas par la suite — il n'est donc chargé d'aucun enjeu proprement dramatique. De plus, le monologue de Caliban ne prend pas appui sur les éléments du décor: ni la vouivre, ni le griffon, ni les constellations, ni les amours de Jupiter ne nourrissent ou ne détournent le cours, tout théorique, de ses pensées: «L'éclat est nécessaire. J'ai eu des torts, je veux les réparer. À la fête d'hier au soir, j'étais jaloux, car je n'en étais pas. Eh bien, les fêtes, les beaux-arts, les palais, les cours, sont l'ornement de la vie. Je favoriserai les artistes»¹⁹.

Gouhier salue cette (bonne) volonté de faire image, mais ne se trompe guère sur son efficacité. Il s'attarde néanmoins à relever les indications mentionnant de la musique, du bruitage, de l'éclairage, afin de confirmer que, certes, Renan voulait faire du théâtre — et pourtant qu'il n'en fait pas. En effet, ce ne sont pas aux didascalies de porter la théâtralité, mais aux dialogues. C'est la parole des personnages «qui fuse en substances», comme l'écrit Barthes. On devine que la parole de Caliban devrait se référer plus concrètement à la situation dans laquelle il se trouve — et qu'il ne lui sert de rien de s'échauffer, de s'exclamer et de prendre des résolutions. C'est pour Gouhier une question de «style»: «toutes les conditions d'une réussite dramatique sont données, intelligence de l'œuvre proprement théâtrale, intérêts des sujets, conduite de l'action à travers les péripéties... toutes sauf le style»²⁰. «Il a manqué au texte des *Drames philosophiques* cette indéfinissable qualité de l'écriture théâtrale qui, dès qu'elle devient parole dans la bouche du comédien, nous fait complètement oublier qu'elle a été écrite». Indéfinissable... voilà un adjectif qui déçoit sous la plume d'un philosophe qui voulait doter l'analyse des textes dramatiques d'un «outillage intellectuel et verbal».

Le dialogue

Gouhier baisse les bras un peu trop vite pour mener à bien l'expérience critique qu'il avait décidé d'entreprendre. L'hypothèse stylistique, à laquelle il va se tenir et qui semble le contenter, repose en fait sur une sorte de fatalité génétique: «il semble bien que le drame philosophique soit resté, par son texte, dialogue philosophique»²¹. Or

¹⁹ *Ibid.*, p. 66.

²⁰ H. Gouhier, *Renan auteur dramatique*, p. 9.

²¹ *Ibid.*, p. 51.

Renan, s'il lie les deux genres, ne les en distingue pas moins clairement. Bien sûr, il vient au théâtre parce qu'il a pris le goût de l'énonciation déléguée en écrivant les *Dialogues philosophiques*. La forme du dialogue est, dit-il, «en l'état actuel de l'esprit humain, la seule qui, selon moi, puisse convenir à l'exposition des idées philosophiques. Les vérités de cet ordre ne doivent être ni directement niées, ni directement affirmées; elles ne sauraient être l'objet de démonstrations»²². Le passage au drame est conçu comme un pas supplémentaire accompli dans le développement de ce nouveau moyen d'expression: «Puis, je trouvai que le dialogue ne suffit pas, qu'il y faut de l'action». L'action dramatique «vaut mieux, pour mettre en saillie ces doutes, ces demi-jours, ces audaces suivies de reculs, ces allées et venues de la pensée, que toutes les discussions abstraites»²³. Les moyens sensibles de la représentation, comme la musique ou les lumières, auront quant à eux la tâche de «continuer la pensée, au moment où la parole ne suffit plus à l'exprimer»²⁴. Tous ces moyens sont indissociables d'une représentation en public dont Renan espère qu'elle se réalisera un jour. Pourtant s'il décrit longuement les avantages du dialogue et s'attarde à évoquer le public idéal, il passe trop rapidement sur la question de l'action. Celle-ci semble n'être pour lui qu'un moyen — qui ne pose aucun problème particulier — d'accéder à la scène et de toucher une assemblée.

Gouhier remarque bien que la jointure manque entre l'action et le dialogue — mais il n'incrimine que le dialogue:

Quelle que soit la part faite à la musique et au spectacle, l'auteur s'adresse trop directement à l'intelligence de celui qui écoute et qui regarde; il veut l'intéresser à un conflit d'idées trop aisément séparable des situations concrètes et des aventures personnelles qui devraient non pas le juxtaposer mais l'identifier à une action dramatique²⁵.

Il est vrai que, peu confiant dans les capacités de son public (tout imaginaire et idéalisé qu'il soit), Renan charge ses personnages non seulement de décrire et d'évaluer leur situation, mais de la traduire en termes généraux. Voici par exemple la scène où, se souvenant des visions dont Prospero l'accablait pour le punir, Caliban ivre de vin et de rage, expose à Ariel les raisons de son désir de vengeance:

²² E. Renan, «Préface», *Drames philosophiques*, p. I.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. III.

²⁵ H. Gouhier, *Renan auteur dramatique*, p. 51.

Prospero régnait sur nous par des images fausses. Il nous trompait, et rien n'est plus humiliant que d'être trompé. Ces diabolins qui me faisaient tomber dans des fondrières, ces petits singes qui m'agaçaient par leurs grimaces, ces chats enragés qui me mordaient les jambes, c'était horrible, et ce n'était pas vrai. Ah! maraud, cette injure-là, je ne te la pardonnerai jamais. Quand le peuple s'apercevra que les classes supérieures l'ont mené par la superstition, tu verras quelle vie il fera à ses anciens maîtres²⁶.

Une scène plus tard, c'est Prospero qui explique au même Ariel pourquoi il voue sa vie à l'investigation scientifique:

Je suis sûr d'être l'instrument d'une volonté qui cherche. Le monde ne se connaît pas. Toi, par exemple, petit oiseau bleu, te sentais-tu, avant que je t'eusse recueilli dans la grande mixture universelle où tu étais perdu, en appelant, concentrant, massant en noyau diaphane ce qui auparavant était épars? Le sel est dans la mer, il s'agit de l'en extraire. La vie est dans l'air, la feuille d'arbre sait l'en tirer; faisons comme elle. Analyse et synthèse, voilà la science. Être maître des esprits de la nature et de la nature et leur donner une personnalité distincte, voilà ce que je veux²⁷.

Quant à la courtisane Imperia, elle disserte longuement sur les vertus de l'amour car «de ce que qu'une chose est éphémère, ce n'est pas une raison pour qu'elle soit vanité. Tout est éphémère, mais l'éphémère est quelquefois divin. Voyez le papillon. c'est moins un animal à part que la floraison d'un autre animal» (etc.)²⁸. Le dialogue est ainsi submergé par sa propre glose. Gouhier a donc raison de débusquer un écart entre l'intrigue (destinée hypothétiquement à divertir le public par l'animation de personnages «vivants et agissants») et le dialogue (destiné à l'enseigner). Cependant, le dialogue est-il seul coupable de cet écart et ne faut-il pas examiner aussi la construction de l'action?

L'action et l'intrigue

Confronté à l'œuvre de Renan, Gouhier est comme dérouter. Le voilà qui consacre de longs chapitres à confirmer que les idées exprimées par les personnages principaux correspondent bien à celles apparaissant dans la part philosophique de l'œuvre. Le critique dramatique est alors éclipsé par l'historien des idées. L'outillage analytique qu'il a mis en place dans la trilogie semble être frappé d'inutilité. Pourtant,

²⁶ E. Renan, *Caliban*, p. 17.

²⁷ *Ibid.*, p. 21.

²⁸ *Ibid.*, p. 30

dans *L'Œuvre dramatique*, le critique avait distingué *action* et *intrigue* et proposé des définitions susceptibles d'être opératoires.

À l'origine des drames de Renan, Gouhier reconnaît (sans reprendre le terme) l'*émotion créatrice* qui préside à la naissance de ce qu'il avait nommé une *action*. Inspiré par Bergson, il décrit celle-ci comme un *schème dynamique*, sorte d'esquisse qui articule des personnages et des situations. L'*existence* des personnages se joue dans cette première étape et conditionnera la participation du spectateur lors de la représentation. Car, au théâtre, «nous portons témoignage ensemble sur l'existence de Hamlet et nous sommes ensemble pour permettre cette existence»²⁹. Le théâtre, avant tout autre chose, «fai[t] exister des personnages»³⁰. Or Gouhier déclare que pour exister, c'est-à-dire être confirmé dans son existence par les spectateurs, le personnage doit absolument être libre. On reconnaîtra ici une condition que Sartre avait posée afin que s'établisse un lien entre le personnage et le lecteur de roman³¹. Ce lien est nécessaire, car le lecteur anime de sa propre temporalité un livre qui resterait sans lui inerte. Au théâtre comme dans le roman, le personnage ne paraîtra libre que si le public est «en présence de personnes que leurs actes créent et qui sont les unes devant les autres dans la situation d'être en train de devenir ce qu'ils sont, dans un monde où il y a des circonstances fortuites, des malentendus, des accidents»³². Gouhier refuse donc la notion de caractère et s'oppose en cela à la *Poétique* d'Aristote:

Le point de vue de l'existence dans l'œuvre théâtrale substitue la notion de personne historique et libre à celle de caractère qui inclut toujours une certaine généralité et une relative fixité. De là une autre façon de concevoir la relation de l'homme à ses actions: on renonce à cette psychologie logicienne qui pose le caractère comme une donnée et qui en fait une cause d'actions³³.

Là encore, il se rencontre avec Sartre qui voulait remplacer le «théâtre de caractères» par un «théâtre de situations»³⁴.

Si, «pour l'œuvre théâtrale, la perfection consiste dans la création de personnages jouissant d'une existence complexe et mystérieuse comme celle d'une personne», alors Renan peut légitimement y aspirer. La capacité à échapper à leur définition première est en effet

²⁹ H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, p. 206.

³⁰ H. Gouhier, *L'Œuvre théâtrale*, p. 26.

³¹ Voir J.-P. Sartre, *Situations, I* et J. Pouillon, *Temps et Roman*.

³² H. Gouhier, *L'Œuvre théâtrale*, p. 53.

³³ *Ibid.*, p. 52.

³⁴ J.-P. Sartre, dans «Forger des mythes» dans *Un théâtre de situations*, p. 59.

une caractéristique évidente de ses personnages: «On a voulu montrer ici ce que Shakespeare n'admettait pas, que Caliban était susceptible de faire des progrès» annonce-t-il par exemple dans l'avant-propos de *Caliban*³⁵. De même, l'Abbesse de Jouarre renonce à l'identité qu'elle s'était forgée: toute de vertu et d'orgueil, elle évolue au gré des événements révolutionnaires et renonce, au nom de l'amour et de la patrie, à l'une et à l'autre. Il y a bien dans les drames de Renan, une *action* au sens précis où Gouhier l'entend. La philosophie de Renan ne serait donc pas coupable quand elle permet de créer de tels personnages, mais elle le deviendrait quand elle préside à l'écriture des dialogues: «Renan voit ses personnages en homme de théâtre mais il les entend en écrivain»³⁶. Gouhier oublie qu'il a forgé un second concept afin de compléter la notion d'action: l'*intrigue*. Toujours inspiré par Bergson, il appelle *fonction fabulatrice* la faculté qui préside à la construction de l'intrigue. Celle-ci accomplit l'action dans la durée en la «gonfl[ant] d'historicité»³⁷ car il ne faut pas oublier qu'une pièce est «essentiellement un morceau de temps à remplir en vue de l'agrément»³⁸. La fonction fabulatrice est responsable de l'enchevêtrement des événements, mais elle n'a pas le pouvoir de faire exister les personnages. Bien qu'elle soit tout autant nécessaire à l'œuvre théâtrale que l'action elle-même, elle est manifestement inférieure à celle-ci. Gouhier s'attache à montrer à quel point une intrigue, si elle n'est pas fondée sur une action qui l'anime et l'unifie, n'est qu'un travail mécanique dont la seule utilité est de divertir le public, ce qui n'est en soi ni louable ni condamnable mais ne réalise pas l'essence du théâtre qui est d'interroger l'existence humaine³⁹. Ainsi le *mélodrame* est-il défini comme un drame sans action, le *vaudeville* comme une comédie sans action. Gouhier avait prévu dans sa typologie générique qu'une intrigue puisse se développer sans action, mais non pas qu'une action puisse échouer à produire une intrigue digne d'elle.

Gouhier, surtout, ne reconnaît pas chez Renan ce qu'il avait évoqué comme un cas particulier d'*intrigue* sans *action*: le «mélodrame idéologique», c'est-à-dire la pièce à thèse. Le mélodrame est une intrigue qui par nature s'oppose à la liberté, et donc à l'existence, des

³⁵ H. Gouhier, *Renan auteur dramatique*, p. 125.

³⁶ *Ibid.*, p. 63.

³⁷ H. Gouhier, *L'Œuvre théâtrale*, p. 80.

³⁸ *Ibid.*, p. 16.

³⁹ Grâce aux «catégories dramatiques» (tragique, comique, dramatique, fantastique, merveilleux, grotesque...) qui sont autant de manières de penser l'existence humaine — dans la réalité et dans la fiction. Voir *Le Théâtre et l'Existence*.

personnages: «Ce qui caractérise le mélodrame, c'est la toute-puissance du dramaturge dans le drame. Créer des personnages implique le don d'une existence relativement indépendante du créateur [...] l'auteur joue le rôle de la Providence»⁴⁰. Voilà qui rentre une fois de plus en écho avec Sartre: «Si je soupçonne que les actions futures du héros sont fixées à l'avance par l'hérédité, les influences sociales ou quelque autre mécanisme, mon temps reflue sur moi; il ne reste plus que moi, moi qui lis, moi qui dure, en face d'un livre immobile»⁴¹. Gouhier débusque donc dans la pièce à thèse la même «demiurgie artisanale»⁴² qui règne dans le mélodrame:

Les artifices de la pièce à thèse sont trop évidents: provoquer des situations et arranger les événements pour rendre l'histoire juge du vrai et du faux, du bien et du mal, c'est tout de même trop compter sur la naïveté du public. Ce qu'il convient de rappeler ici, c'est que ces artifices sont incompatibles avec la nature de l'action. La pièce à thèse est un bon exemple de ces œuvres où, contre l'ambition de l'auteur le plus souvent, l'intrigue demeure sans action⁴³.

C'est le hasard qui permet de passer d'un acte à l'autre, d'une scène à l'autre de *L'Abbesse de Jouarre*: hasard que son emprisonnement avec l'homme qu'elle aime, hasard qu'un soldat ait été ému à son procès, hasard que celui-ci soit le messager de la victoire et qu'il puisse demander sa grâce, hasard que la rencontre, six ans après, entre le soldat glorieux et l'abbesse déçue dans un jardin public, hasard que le climat politique permettent à ces deux personnages de s'épouser lors d'une seconde rencontre, au dernier acte, quelques années plus tard. On peut en dire autant des péripéties de *Caliban*, de *L'Eau de Jouvence* et du *Prêtre de Nemi*. Toutes les intrigues bâties par Renan sont discontinues (on change de lieu pratiquement à chaque scène), introduisent sans cesse des personnages supplémentaires (en escamotant les précédents), ajoutent à tout moment des enjeux nouveaux — tout cela pour donner l'occasion aux personnages, non pas tant de changer (car ils le font en réalité entre les scènes), mais de dissertar sur le changement.

Chaque pièce de Renan présente l'exemple étrange de la combinaison d'une action fondée sur des personnages qui existent avec une intrigue mélodramatique. L'intrigue, en somme, grignote, à mesure qu'elle avance, l'action qui l'a fait naître⁴⁴.

⁴⁰ H. Gouhier, *L'Œuvre théâtrale*, p. 186.

⁴¹ J.-P. Sartre, «M. François Mauriac et la liberté», p. 34.

⁴² H. Gouhier, *L'Œuvre théâtrale*, p. 190.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Lorsque *L'Abbesse de Jouarre* fut représentée à Rome, à la fin de l'année

Alors qu'il affirme clairement que chez Renan «le drame illustre la philosophie» et qu'il constate que «les avants propos ne parlent [...] que du contenu métaphysique et politique des pièces», Gouhier ne parvient pas à prononcer les mots de *pièces à thèse*⁴⁵ et s'obstine à stigmatiser un «dialogue bourré d'idées»⁴⁶. Pourquoi n'en revient-il pas aux concepts qu'il avait lui-même mis en place pour dire que la philosophie, si elle peut présider à la création de l'*action*, ne doit pas régner sur la construction de l'*intrigue* qui relève, quant à elle, d'un art différent? Était-ce trop accorder à la fonction fabulatrice que Gouhier dédaigne parce que lui-même ne pense l'esthétique qu'en termes philosophiques? Il lui aurait fallu admettre en effet qu'il n'est pas si facile d'inventer et de disposer une intrigue. Renan ne sait pas faire parler ses personnages, mais surtout il ne sait pas comment les lier par des «fils dramatiques», ni comment les faire entrer et sortir, ni composer leurs présences et leurs absences: il ne sait tout simplement pas comment passer d'une scène à l'autre. Gouhier, qui a montré par le menu à quel point était peu artistique le travail de composition d'un Victorien Sardou⁴⁷, pouvait-il dire clairement qu'un Renan était incapable de faire ce qu'un «fonctionnaire» (un «caissier», un «notaire») du théâtre accomplissait méthodiquement, jour après jour?

Danielle CHAPERON

1886, les quatrième et cinquième actes furent fondus et contractés en un seul acte. De l'avis de la critique, mieux eût valu s'en tenir aux trois premiers.

⁴⁵ H. Gouhier, *Renan auteur dramatique*, p. 113 et 115.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 63 et 64.

⁴⁷ H. Gouhier, *L'Œuvre théâtrale*, p. 108 et suivantes.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Maurice BARRÈS, «Le centenaire d'Ernest Renan» [1923], dans *L'Œuvre de Maurice Barrès*, Paris, Plon (Au Club de l'Honnête Homme), tome XII, 1967.
- Roland BARTHES, «Le théâtre de Baudelaire» [1954], dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil (Points), 2002, p. 122-129.
- Philippe CHARDIN *et alii*, *La Tentation théâtrale des romanciers*, Paris, SEDES (Questions de littérature), 2002.
- Henri GOUHIER, *L'Essence du théâtre*, Paris, Plon, 1943; rééd. Paris, Aubier, 1968.
- *Le Théâtre et l'Existence*, Paris, Aubier, 1952; rééd. Paris, Vrin, 1963.
- *L'Œuvre théâtrale*, Paris, Flammarion, 1958; rééd. Paris, Les Introuvables, 1978.
- *Renan auteur dramatique*, Paris, Vrin, 1972.
- *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion (Essais), 1989.
- Jean POUILLON, *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, 1946.
- Ernest RENAN, *Drames philosophiques*, Paris, Calmann Lévy, 1888.
- Jean-Paul SARTRE, *Situations, I (Critiques littéraires)*, Paris, Gallimard, 1947.
- *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard (Idées), 1973.

