

## Henri Gouhier et la philosophie de la création —Autour de sa philosophie du théâtre—

Ken-ichi SASAKI

Le plus souvent, les esthéticiens négligent Henri Gouhier historien de philosophie, et les philosophes oublient Gouhier philosophe du théâtre. Les travaux de Gouhier se déploient dans ces deux domaines en apparence très éloignés l'un de l'autre, l'histoire de la philosophie d'une part et l'esthétique du théâtre d'autre part; à la base existe, comme terme qui les englobe et les unifie, la personne d'Henri Gouhier qui est un philosophe à la recherche de la créativité. Notre sujet consiste à saisir sa philosophie, notamment celle du théâtre, dans son origine personnelle.

La position philosophique de Gouhier peut être dite existentialiste au sens le plus large du terme. En effet, son "toucher de l'âme" sent de la résistance avant tout dans l'historicité et y donne un haut "coefficient de réalité" (PhH 13); or, comme l'existence humaine est l'histoire même<sup>1)</sup>, ces deux termes, existence et histoire, désignent la même chose. Nous y trouvons là le concept-clé de toutes les activités de Gouhier. C'est de là que dérive l'orientation de ses recherches historiques de la philosophie,<sup>2)</sup> qui veut saisir sur le vif des philosophies en tant qu'activités créatrice historiques<sup>3)</sup>, et en même temps c'est aussi de là que naît son intérêt profond pour le théâtre, cet art qui présente sans aucune médiation le drame qui n'est que l'action historique de l'homme<sup>4)</sup>, cet "art dramatique par excellence... qui n'a jamais le droit de ne pas être dramatique" (ETh 168). Étant donnés que cette optique est fondamentale chez Gouhier, nous allons traiter d'abord sa réflexion méthodologique sur l'histoire de la philosophie et sa méditation sur sa propre vocation, puis sa philosophie du théâtre.

### 1. Réciprocité entre la personne et son œuvre

"On marche et la théorie de la marche vient ensuite." (HPh 6) Pourtant avant de marcher, il y a une certaine intuition ou vision subconsciente; c'est elle qui dirige la marche. Une théorisation de sa propre marche éclaire nécessairement cette intuition. C'est ainsi qu'on arrive à percevoir l'unité profonde de ses pensées et de sa vie et à se confronter avec sa vocation<sup>5)</sup>: ainsi devient-on un homme qui marche avec une méthode<sup>6)</sup>.

Nous voulons éclaircir *l'intuition primitive* de Gouhier, c'est-à-dire sa "vision du monde" selon la terminologie qu'il utilisera plus tard, avec la manière gouhierienne d'aborder l'histoire de la philosophie, puis expliquer sa vocation reconnue, et enfin y situer sa philosophie du théâtre. Ces recherches constituent la première partie de cet article; la seconde sera consacrée à sa philosophie du théâtre. Celle-là n'est

pourtant pas une simple introduction à celle-ci. Ce qui nous intéresse, c'est de saisir la totalité des pensées originales de Gouhier, et pour cela, de comprendre, notamment, sa philosophie du théâtre avec son fondement philosophique donné ici en première partie.

### (1) Recherche de la pensée

La vue la plus synthétique et la plus concise de Gouhier sur la marche philosophique est donnée dans la Préface de *la Pensée métaphysique de Descartes*<sup>7)</sup>. Le schème qu'on y trouve et pourrait qualifier de double dualisme représente la structure essentielle de "l'univers mental"<sup>8)</sup> de Gouhier.

Au début de la préface en question, l'auteur dit: "Ce livre n'est pas un exposé de la métaphysique cartésienne; ... on supposera même cette métaphysique connue afin de s'attacher à *la pensée* qui l'anime et qui cherche en elle son expression." (PMD 9. Mots soulignés par nous.) Ce qui nous est donné tout d'abord, c'est le texte de Descartes. «En faire le tour» étant présupposé, Gouhier vise à «s'y installer»<sup>9)</sup>. A travers cette intention découle tout de suite un dualisme: le dualisme vertical entre le système (ou la philosophie, ou la métaphysique) et la pensée, le cartésianisme et la pensée de Descartes. "Une philosophie n'a de sens que par référence à une certaine vision du monde dont elle est l'expression." Ceci étant puisque "l'expression commence non avec les mots mais avec les idées que doublent les mots et que la mise en forme cohérente de la pensée est déjà une espèce de traduction." (*Ibid.* 9) Il y a un esprit. En introduisant, dans l'unité totale intrinsèque, des points d'articulation, celui-ci exprime la pensée en termes de philosophie, traduit les idées en mots et transforme la vision en représentation. L'historien de la philosophie suit l'itinéraire inverse, de l'extérieur à l'intérieur.

Voilà le dualisme bergsonien de l'intuition et des mots. Cependant, cherchant à pénétrer à l'intérieur de la pensée, Gouhier rectifie Bergson en proposant un second dualisme: celui du philosophe et de son milieu historique<sup>10)</sup>.

Au premier dualisme correspond la double image: "Descartes musicien et architecte<sup>11)</sup>": une vie intérieure qui se déroule dans la durée, d'une part, et, de l'autre, un système qui s'ordonne dans l'espace. Pourtant la totalité de la pensée de Descartes varie petit à petit, suivant qu'elle est exprimée dans le *Discours de la méthode*, dans *Méditationes* ou dans *Principia*. En négligeant ces variations, on risquerait de figer la pensée vivante dans un système supra-temporel. Ces variations résultent du "travail qu'exige la communication des idées neuves." Or, "la parole réagit sans cesse sur la pensée qu'elle communique de sorte que la réflexion sur la communication nous fait pénétrer à l'intérieur de la pensée. Dans cette perspective, tout texte a deux contextes: l'ensemble ordonné d'idées duquel il tient son sens et un certain dialogue qu'il doit rendre propice à la transmission de ce sens." (PMD 12) Ainsi pour saisir sur le vif la pensée d'un esprit, par exemple celle de Descartes, il faut tenir compte du "contexte historique" en même temps que du "contexte cartésien" (*Do.*).

Ce qui soutend ces deux dualismes combinés, c'est l'intention fondamentale de Gouhier, laquelle pourrait être exprimée par cette formule: "revivre l'expérience ou

la pensée<sup>12)</sup>”. Cette vision méthodologique de Gouhier présuppose une intuition préliminaire de la réalité de la pensée. Le fait que chacun des ouvrages constituant sa trilogie de l'étude cartésienne comporte le mot “pensée” dans son titre est significatif. “La pensée” dans la perspective de Gouhier est ce qui est pensé par un “je pensant”; une philosophie n'est jamais séparable de son philosophe. Suivant ce point de vue, il développe sa philosophie de la philosophie dans le cadre de sa réflexion méthodologique sur l'histoire de la philosophie.

## (2) Recherche du je pensant

La critique gouhierienne de diverses méthodes de l'histoire de la philosophie se réduit à une prescription: ne jamais penser la philosophie comme une essence.

Dans son premier ouvrage, *la Pensée religieuse de Descartes*, Gouhier a vivement critiqué les histoires de la philosophie basées sur une philosophie de l'histoire<sup>13)</sup>. La philosophie de l'histoire prend le présent pour le stade d'achèvement d'une évolution, et considère le passé rétrospectivement, c'est-à-dire comme itinéraire aboutissant à ce présent. Par conséquent, elle ne vise “ni la compréhension de la théorie, ni la connaissance de l'auteur” (PRD 5); la pensée du passé comprise par elle ne peut être que partielle et déformée. Elle néglige le fait que “l'individu est la seule réalité que l'histoire puisse atteindre.” (*Ibid.* 37) C'est pourquoi “substituer à l'histoire même une philosophie de l'histoire” est “nuisible à l'historien.” (*Ibid.* 6)

Limitant la perspective macroscopique de la philosophie de l'histoire à un philosophe et son milieu, on a l'histoire de la philosophie du point de vue du système: celle qui se préoccupe d'analyser la logique intrinsèque d'un système. En principe, ce travail peut être effectué à l'intérieur de la philosophie que l'historien prend pour objet, mais en réalité, c'est difficile. “Les exigences du système sont inscrites dans une essence, mais comme la logique d'une essence est une espèce de dynamisme, on emploie volontiers un langage qui la charge d'intentions: on dira du système qu'il tend vers, qu'il se meut vers, qu'il hésite, cherche, s'ignore, etc . . .” (HPh 14) Comment saisir cette orientation du système sinon en la comparant avec d'autres systèmes? “Quand la pensée d'un philosophe n'est plus située par son histoire, on est tenté de la situer par rapport à d'autres philosophies.” (*Ibid.* 17) Ainsi, “la compréhension du système en tant que tel s'achève dans une revue rétrospective où il voisine avec ses héritiers et ses successeurs: là, par l'effet des ressemblances et des différences, des directions apparaissent que le philosophe ni ses contemporains n'auraient pu percevoir avec la même netteté.” (*Ibid.* 15) Cette position tend à se rapprocher, comme on le voit chez un Hamelin, de la philosophie de l'histoire<sup>14)</sup>.

Comment estimer l'histoire de la philosophie du point de vue de l'évolution, qui est pensée en général comme opposée au système?<sup>15)</sup> L'évolution signifie étymologiquement qu'un germe grandit et se déploie<sup>16)</sup>. On trouve dans cette optique “un présent rétrospectivement gonflé de son avenir” au lieu de “l'instant mystérieusement ouvert sur le vide”; l'idée d'évolution contribue à rendre intelligible le devenir qui est en lui-même irrationnel. Le résultat: “elle rend l'histoire comparable à un système en introduisant une unité logique dans la continuité chronologique.” (*Ibid.*

39) Donc, “la continuité de l’évolution n’est qu’une autre façon d’exprimer la cohérence du système” (*do.*), il n’y a qu’une “apparente opposition entre le point de vue du système et de l’évolution.” (*Ibid.* 47)

Gouhier ne se contente pas de critiquer simplement la philosophie de l’histoire; il s’écarte de Bréhier ou même de Gilson en ce que ceux-ci reconnaissent, en quelque façon *a posteriori*, la philosophie en tant qu’essence idéale dans l’histoire de la philosophie<sup>17)</sup>.

“C’est donc toujours le même problème.

Le point de vue systématique assimile les idées à des essences pourvues d’une logique interne. Le point de vue de l’évolution et du développement projette ces essences dans le devenir et l’unité de leur structure dans la continuité de leur croissance. La philosophie de l’histoire érige un univers d’essences en mouvement. L’histoire de la philosophie, elle aussi, exprime la volonté de sauver les essences, tout en restant non pas au niveau de la réalité vécue mais le moins loin qu’il est possible.” (*Ibid.* 144–145)

Ce que Gouhier a voulu présenter, c’est essentiellement un autre point de vue sur l’histoire de la philosophie ou plus exactement *des* philosophies. La position propre à Gouhier est “le point de vue de l’invention” pour reprendre l’expression exacte de Philippe Devaux<sup>18)</sup>. Il considère la philosophie comme activité créatrice ou inventive de l’esprit. “Pas d’invention sans inventeur. . . . Comme toute invention est événement historique, une philosophie est événement historique. On ne peut donc la concevoir hors de celui en qui et par qui elle arrive.” Voilà “l’intime réciprocité du lien unissant le créateur à sa création.” (HPh 92) “La vie du philosophe explique sa philosophie mais en ajoutant aussitôt que cette vie elle-même s’explique par sa philosophie.” (*Ibid.* 93)<sup>19)</sup> L’erreur des méthodes critiquées ci-dessus par Gouhier, vient de ce qu’elles se sont méprises sur cette réalité de l’activité créatrice; en effet, les philosophes avant Bergson considéraient la création suivant le modèle de la causalité, comme on peut le voir, en particulier chez Malebranche<sup>20)</sup>.

“La théologie qui appelle Dieu la première cause, l’aristotélicien qui enferme l’œuvre d’art dans le système des quatre causes, formelle, matérielle, efficiente et finale, l’historien qui nomme causes les conditions de l’événement, tous entretiennent une équivoque, prenant pour un rapport de cause à effet ce qui est création. Quelle que soit la définition proposée de la causalité, il est sûr qu’elle implique: il ne peut y avoir «plus» dans l’effet que dans la cause, sinon il y aurait dans l’effet ce «plus» qui serait sans cause. Or, il suffit de formuler un tel principe pour constater qu’il perd toute signification quand la cause est Watteau et l’effet, L’Enseigne de Gersaint ou quand la cause est les frères Van Eyck et l’effet, L’Agneau mystique.” (*Ibid.* 81–82)<sup>21)</sup>

La causalité réduit le lien réciproque entre l’homme et l’œuvre à un rapport uni-

latéral de l'homme à l'œuvre<sup>22)</sup>. De plus. On ne peut tirer d'une cause que des possibles sans réalité; or, "le possible est l'effet préformé dans la cause." (*Ibid.* 83) Ces essences qui précèdent l'existence étant surajoutées à la réalité historique, la discontinuité propre à la créativité sera réduite à l'évolution continuelle<sup>23)</sup>.

La création étant toujours celle d'une chose nouvelle, une activité créatrice apporte nécessairement une discontinuité. Un des ressorts de cette tendance est le fait que le sujet créateur est avant tout un homme-dans-le-monde. "Les idées visent le ciel mais vivent sur la terre. . . . C'est donc la même recherche qui rapporte l'invention à l'inventeur et qui trouve celui-ci respirant l'air de son temps." (*Ibid.* 106-107) Nous retrouvons ici le schème du dualisme double qui, de la philosophie tend vers le philosophe pour le trouver dans et face à son milieu. Le centre de la conception gouhierienne de la philosophie est occupé par la notion de personne en tant que source de création<sup>24)</sup>. L'histoire de la philosophie qui s'interdit de chercher toute essence pour viser la pensée comme acte historique de la personne doit être "l'histoire des visions du monde"<sup>25)</sup>. (*Ibid.* 144)

Gouhier distingue nettement la philosophie d'avec l'histoire de la philosophie, et n'admet pas de les mêler<sup>26)</sup>. La réflexion ci-dessus est déjà une philosophie de l'histoire de la philosophie. Mais ce n'est qu'une philosophie, en quelque sorte, particulière qui est indispensable pour un historien de la philosophie: elle présuppose l'existence et l'autonomie de l'histoire de la philosophie comme discipline. Mais alors, quelle est sa raison d'être, et qu'est-ce qu'elle apporte à la philosophie? Gouhier pense qu'en interprétant les faits et les expériences que l'histoire de la philosophie tire du passé, nous pouvons accéder à une "phénoménologie de l'esprit métaphysique"<sup>27)</sup>. Voilà le passage qui conduit de l'histoire de la philosophie à la philosophie. Mais le point de départ de cette démarche étant *l'histoire* de la philosophie plutôt que l'histoire de la *philosophie*, on doit dire que la philosophie de Gouhier est une phénoménologie de l'esprit créateur en général, non limité à l'esprit philosophique. Ce n'est plus un devoir imposé à l'historien de la philosophie. La philosophie de Gouhier a acquis cette portée universelle, parce qu'elle est animée par une intuition de son milieu historique et qu'elle a conscience de soi comme activité créatrice. Pour Gouhier, la philosophie de la création constitue le thème par excellence de la philosophie contemporaine. Nous allons nous tourner maintenant vers cet aspect. Et nous nous rendrons compte par là de la raison pour laquelle il peut garder en toute confiance sa position de "l'histoire pure" (PhH 125) des visions du monde. En anticipant sur le résultat, on peut dire que c'est parce que l'histoire est un constituant essentiel de la personnalité créatrice.

### (3) La Question-choc du temps présent

Parcourant l'histoire de la philosophie, nous trouvons que la philosophie tourne toujours autour des mêmes problèmes, toutefois avec une variété infinie, D'où vient cette variété? Gouhier accorde une attention particulière plus à la variété du milieu historique qu'aux individualités du philosophe. En fait, l'histoire de la

philosophie révèle dans chaque période une unité plus ou moins frappante. “Une philosophie est une vision du monde<sup>28)</sup> et il y a des philosophies différentes parce que les philosophes ne voient pas le même monde. Les vrais désaccords entre les philosophes ont antérieurs à leurs philosophies; leurs pensées n’arrivent pas à se rejoindre parce qu’elles ne partent pas des mêmes données.” (PhH 12–13) Le philosophe aussi est un homme-dans-le-monde comme n’importe qui, et dans le monde, “tout tient ensemble” (HPh 110); un métaphysicien ne fait pas face qu’à la métaphysique séparée de toute autre activité. “Une grande métaphysique ne naît pas d’autres grandes métaphysiques, mais d’une découverte du monde.” (PhH 17) Le philosophe ne construit pas sa philosophie indépendamment des mouvements de la littérature et de l’art, et la science et la religion exercent une influence beaucoup plus directe sur lui<sup>29)</sup>. Certes, “l’histoire de la philosophie ne déroule pas, comme celle des sciences, un progrès où le passé est dépassé.” (*Ibid.* 98) Pourtant avec le changement du monde, la philosophie a son problème particulier à son époque<sup>30)</sup>: problèmes que Gouhier nomme “questions-chocs”.

“Si chaque système retrouve les mêmes points d’interrogation, si chaque époque voit rebondir les mêmes discussions, l’ordre et la présentation des problèmes ne demeurent pas identiques. Révolutions religieuses, découvertes scientifiques, circonstances politiques, transformations économiques poussent certaines questions au premier plan et les imposent à l’attention, questions-chocs qui créent un devoir et une urgence philosophiques.” (*Ibid.* 84) Le philosophe ne peut pas se passer de connaître les questions-chocs de son époque. “Les philosophies dont l’humanité conserve le souvenir . . . sont des créations d’un esprit qui vit dans le temps et qu’exprime une parole personnelle; comme telles, ce sont des actes historiques.” (*Ibid.* 99; Voir aussi les pages jusqu’à p. 101.) Alors, quelles sont les questions-chocs de nos jours?

L’événement inouï de la guerre mondiale a produit la situation suivante<sup>31)</sup>: “Certes, l’existence est toujours menacée; mais s’il est dangereux qu’elle l’ignore, il est normal qu’elle l’oublie; la loi de la vie, c’est de mourir et, en même temps, de ne pas vivre comme des condamnés à mort. Aujourd’hui, entreprises, monnaies, valeurs, nations, individus, œuvres d’art, rien ne subsiste que par une autorisation provisoire et il est impossible de ne pas le voir: les civilisations savent maintenant qu’elles sont mortelles. L’existence paraît privée de l’espérance, de cette espérance d’avoir un lendemain qui coïncide avec la raison d’exister. La mort est la lumière qui éclaire tout être venant en ce monde<sup>32)</sup>.” (*Ibid.* 89) On pourrait donc dire que la question-choc d’aujourd’hui est celle de l’existence. Mais pour éviter l’abus et l’équivoque, Gouhier propose le terme “personnalité”: “Qui dit existence dit existence historique et, lorsqu’il s’agit de l’existence humaine, l’existence historique est l’existence personnelle. La question-choc du temps présent, c’est la question de la personnalité.” (*Ibid.* 91)

Il va sans dire que la philosophie de la personnalité constitue le thème du philosophe Gouhier. Cette philosophie contemporaine offre deux aspects: “la reconnaissance du paradoxe existentiel et . . . la recherche des expériences personalistes.”

“Le *je* historique<sup>83)</sup> est engagé dans un corps, dans une société et dans un univers qui le pressent d’être le moins possible un *je*. Le corps multiplie les passions et les instincts qui, selon le mot de Pascal, nous jettent à la porte de nous-mêmes. La société multiplie les personnages<sup>84)</sup> qui suppléent la personnalité. La vie dans l’univers ne devient confortable et libérée qu’au prix d’un machinisme qui multiplie les automates intelligents. Ainsi la personne trouve dans ses conditions d’existence les personnages qui tendent à la dépersonnaliser: tel est le paradoxe fondamental. Chaque philosophie existentielle le constate à travers les preuves plus ou moins douloureuses que sont les épreuves dont le philosophe est le sujet ou le témoin.

Mais ce n’est là qu’une introduction. Si l’existence dans un corps, dans des sociétés et dans un univers est si fortement dépersonnalisante, où est donc la personne? Quelles expériences révèlent sa présence? A quel moment surgit-elle, historique et pourtant transcendant les conditions de son existence historique? Si le mot a un sens, «personnalité» doit désigner ce sujet qui demeure toujours sujet, et qui toujours demeure sujet parce qu’il est source créatrice<sup>85)</sup> . . . Ce qui ne peut jamais être pensé comme une chose fabriquée, qu’elle soit créée ou éternelle, c’est une source créatrice, cette volonté libre qui est dans et en deçà de son acte, cette puissance poétique qui est dans et en deçà de son œuvre, cet amour qui est dans et en deçà de son offrande. L’expérience morale, l’expérience esthétique, l’expérience religieuse circonscrivent les domaines privilégiés qu’explore toute philosophie en quête de la personne.” (*Ibid.* 93-94)

“Créer, acte toujours historique, qu’aucune abstraction ne peut détacher de sa date, dont la connaissance relève du témoignage<sup>86)</sup> . . . voilà, semble-t-il, ce qui manifeste la personne comme telle.” (*Ibid.* 95)

#### (4) Position de la philosophie du théâtre

Nous venons de voir que l’univers de Gouhier conserve une unité profonde centrée sur la personne créatrice. En hasardant une systématisation des relations logiques qui le constituent, nous aurons une représentation comme suit.

Il y a d’abord la personne. Étant le *je* historique qui grade des relations tendues avec le corps, la société et l’univers, la personne ne se présente que dans les activités fortement créatrices. On a là une réciprocité: la personne crée, et les choses créées ainsi que les créations manifestent la personne en constituant sa personnalité. On ne peut donc accéder à la personne qu’à travers les créations. Celles-ci sont l’expression de la vision du monde de celle-là, cette personne d’un homme-dans-le-monde; la philosophie, l’œuvre d’art, le grand acte moral et l’expérience religieuse sont telles expressions<sup>87)</sup>.

Ayant la philosophie pour objet, on a d’une part, l’histoire de la philosophie comme restauration de la pensée, et d’autre part la phénoménologie de l’esprit philosophique qui est réalisée à travers la réinterprétation de celle-là. Nous avons déjà noté que cette seconde branche jouit chez Gouhier d’une certaine portée universelle digne d’être appelée phénoménologie de l’esprit créateur. Pourtant comme la personne et l’œuvre forment une unité, le sens de la recherche apparaît être réversible: on pourrait

arriver à une connaissance de la personne à travers ses créations, mais pour comprendre celles-ci, il faut déjà avoir quelque connaissance de la personnalité de l'auteur. Il en est de même de la philosophie du théâtre qui est l'autre œuvre de Gouhier : elle est soutenue, d'une part, par une connaissance de la personne qui crée, et d'autre part, apporte sa contribution à la philosophie de la personne.

Cependant Gouhier n'a pas choisi le thème du théâtre indifféremment parmi les domaines privilégiés de la philosophie en quête de la personnalité. Nous aimerions signaler dès maintenant, en anticipant sur le résultat du chapitre prochain, que le théâtre a comme trait particulier d'être de drame représentant des drames, et par conséquent de comprendre en lui-même une dimension morale. De plus la création des personnages dramatiques représente le suprême effort de l'homme pour imiter le Créateur des personnes. C'est pourquoi le théâtre est moral et religieux en même temps qu'esthétique; par conséquent, il constitue le domaine de recherche le plus privilégié<sup>38)</sup> englobant ces trois domaines importants. Ainsi, la philosophie du théâtre apparaît dans le prolongement de l'histoire de la philosophie. De plus, il nous faut réaffirmer l'unité profonde des travaux de Gouhier, puisque le drame est l'acte humain, il partage la même racine que l'histoire.

## 2. Philosophie du théâtre

La réflexion de Gouhier sur le théâtre est représentée, pour l'essentiel, par trois ouvrages: *L'Essence du théâtre* (1943), *Le Théâtre et l'existence* (1952) et *L'Œuvre théâtrale* (1958). A propos de ces trois livres, en empruntant l'expression qualifiant la trilogie de ses études sur Descartes<sup>39)</sup>, nous pouvons parler d'une organisation en caractère Y: *L'Essence du théâtre* correspond à l'axe d'Y, et les deux branches en sont représentées par les deux autres ouvrages, *Le Théâtre et l'existence*, d'une part, qui constitue une étude de la structure sémantique du drame reliant le théâtre au monde, *L'Œuvre théâtrale*, d'autre part, qui traite de la structure poétique de l'œuvre théâtrale en tant qu'art. A travers ces trois volumes, on rencontre des répétitions et des évolutions. En tenant compte, nous allons montrer la ligne directrice de sa philosophie du théâtre dans une forme réorganisée en quelques thèmes.

### (1) Le monde de la scène (essence du théâtre)

Nous avons deux termes qui désignent le propre du théâtre en tant qu'art: "τὸ δράμα ou l'action, τὸ θέατρον, le lieu où l'on voit." (ThE 13). A la base du théâtre, il existe une dualité du monde et de l'art; c'est ce caractère d'être l'art du monde en miniature qui détermine l'ossature de l'esthétique théâtrale de Gouhier. Le drame constitue le dénominateur commun qui relie "le monde de la scène et la scène du monde" (*Ibid.* 9), et le théâtre comme art se distingue des autres arts par son rapport privilégié avec le drame.

L'essence du théâtre consiste en représentation; "Représenter, c'est rendre présent par des présences" (ETh 18) et "ce double rapport à l'existence et au temps constitue l'essence du théâtre." (*Ibid.* 16) Les œuvres plastiques ou littéraires "sont toujours



des intermédiaires entre une action vécue ou imaginée et celui qui regarde ou lit; ce sont toujours des monuments, *monumenta* ou *monimenta*, les souvenirs d'une rencontre entre l'artiste et l'acte dont il voulut faire une forme." (*Ibid.* 17) La musique, que l'on classe sous la même rubrique de l'art de reproduction ou d'exécution que le théâtre, n'en est pas moins un intermédiaire; la *Symphonie fantastique* n'est que le reflet du drame que vivait Berlioz. "Au théâtre, c'est l'action elle-même qui doit se répéter. Il ne s'agit pas d'exécuter mais de ressusciter. On exécute au concert la partition . . . Le concert réveille une musique et, par elle, évoque un drame: il ne ressuscite pas les êtres avec leur drame." (*Ibid.* 17-18) On prend presque unanimement le cinéma pour l'art le plus proche du théâtre. Mais entre le film qui n'est que "la reproduction de l'acte" et le théâtre qui est "l'acte lui-même"<sup>40</sup> gît "l'abîme métaphysique". Alors que l'acteur de théâtre conserve un lien intime avec son spectateur, la vedette de cinéma est dépourvue de toute présence; elle "appartient à la race des demi-dieux de la mythologie", puisque, "bien que son image soit à la portée de tous, sa réalité est lointaine" (*Ibid.* 24).

Il s'agit donc de la "grâce de la présence"; "la vouloir au principe d'un art, telle est l'essence du théâtre." (*Ibid.* 20) Celui-ci n'est pas un genre littéraire<sup>41</sup>; même une pièce, en tant que texte dramatique, est "un jeu en puissance" (*Ibid.* 28), un "jeu en attente de représentation" (*Ibid.* 78), et doit donc être lue accompagnée d'une "représentation intérieure" (*Ibid.* 28).

Ce rapport immédiat qui constitue l'essence du théâtre rend particuliers les modes d'existence de l'auteur et du spectateur. Nous le traiterons dans la section (3); pour le moment, c'est la relation entre le théâtre et le monde, ces deux lieux du drame, qui nous intéresse. En d'autres termes, notre problème ici est de saisir l'analogie et la différence entre "le monde de la scène" et "la scène du monde". L'analogie est ce qui fait du théâtre un art synthétique dans le sens de Gouhier, tandis que la différence suscite une mise en question de la signification propre du théâtre, et par là, celle de la nature de l'art en général; l'analogie conserve un rapport particulièrement étroit avec le dramaturge et sa création, la différence avec le spectateur et son expérience. Ainsi, nous envisageons ici l'essence même du dualisme du théâtre.

"Tout tient ensemble au théâtre comme dans ce que nous appelons la réalité: représenter est rendre présent l'ensemble." (*Ibid.* 50) Ce caractère global du théâtre est soutenu par le rôle essentiel que l'acteur y joue: "La représentation appelle l'acteur qui joue et l'acteur traîne avec soi le monde où il joue. Le théâtre est donc une synthèse d'arts." (*Ibid.* 53) Ainsi, le théâtre cherche, au moyen des arts, à réaliser l'ensemble d'un monde "sans fissure" (*Ibid.* 50).

Le théâtre étant "le point de convergence de tous les moyens d'expression" (*Ibid.* 55), la manière de les réunir est très importante; il n'est pas comme "ces revues à grand spectacle qui . . . juxtaposent figuration, musique, danse, dialogue, chansons, décors . . ." "La synthèse théâtrale s'organise de l'intérieur." (*Ibid.* 53) De là découlent deux problèmes: premièrement, l'existence du metteur en scène comme artiste organisant la synthèse, et secondement la relation des arts convoqués à la

synthèse. “Synthèse d’arts, la représentation exige une pensée de son unité. Synthèse d’arts, le théâtre demande un art de la synthèse. Le metteur en scène lui est aussi nécessaire que le chef d’orchestre.” (*Ibid.* 67) Alors, quelle unité doit-il réaliser? Parmi les arts, lequel convient le mieux à occuper la place centrale dans la synthèse? C’est le texte qui la revendique le premier.

“Le texte est l’expression la plus proche de la pensée et de l’action que dessine cette pensée. Cela ne veut pas dire qu’il est tout: il reste une partie, mais la partie centrale.” (*Ibid.* 78) La seconde phrase délimite la position du texte: partie centrale mais pas tout. Alors, qui approte l’unité au tout? La première phrase en suggère la réponse. Par le mot expression, nous devons nous rappeler ce qu’il signifie dans le domaine de l’histoire de la philosophie. Comme dans ses recherches historique sur la philosophie, Gouhier se dirige ici des mots à leur source. Nous devons chercher l’unité justement dans cette source, c’est-à-dire dans la pensée de l’auteur et l’action du drame. Mais d’abord écoutons notre philosophe. Le principe de l’unité dans la synthèse théâtrale, c’est le *tout* vis-à-vis des parties, dont le texte. Qu’est-ce, alors, que ce tout?

“Le «tout» est le drame totalement pensé par le dramaturge: cela paraît évident. La représentation est donc la «réalisation», aussi fidèle que possible, de ce monde intérieur et la chef d’orchestre naturel sera l’auteur.” (*Ibid.* 79) D’où vient cette réclamation d’une fidélité à la pensée de l’auteur? C’est parce que l’œuvre est une chose créée et non pas une chose fabriquée. “Entre l’œuvre créée et la pensée créatrice, le rapport est d’expression, non de reproduction. La chose fabriquée est l’échantillon d’un type: la chose créée, la forme unique d’une vision elle-même unique. La première n’a aucune intériorité: la seconde a un sens, aussi profond que l’âme.” (*Ibid.* 83) Une œuvre créée, c’est-à-dire un véritable chef-d’œuvre est presque une personne. C’est pourquoi le mot qualifiant la personne comme le suivant est aussi applicable au chef-d’œuvre: “L’existence personnelle est mystère en ce sens que nul ne la comprend pleinement, nul ne la devine entièrement.” (OTh 57) Un chef-d’œuvre acquiert “une existence propre”, et en qualité de source créatrice inépuisable, parvient à avoir “sa biographie et son histoire.” Ainsi, “qu’il soit architecture ou poésie, peinture ou sculpture, le chef-d’œuvre est comme la symphonie ou la sonate: il ne se livre que dans une interprétation: c’est pourquoi il est toujours musique.” (ETh 82)

Bien que l’interprète ou chef d’orchestre naturel en soit l’auteur, il se peut qu’il ne veuille pas s’en charger, et d’ailleurs, le chef-d’œuvre survit à son auteur; de là naît la nécessité du metteur en scène comme spécialiste de l’interprétation et de la recreation. On pourrait dire que sa fonction consiste à comprendre ce tout avec “la fidélité créatrice” (*Ibid.* 86), et à le faire comprendre au spectateur à travers une recreation qui le réalise. Comprendre et faire comprendre, c’est la tâche pareille à celle de l’historien de philosophie ou de l’historien tout court: la liberté du metteur en scène “ressemble à celle de l’historien.” (*Ibid.* 85) Ainsi nous reconnaissons une analogie entre l’interprétation théâtrale comme représentation et l’interprétation historique de la philosophie<sup>42)</sup>: à la dualité du système philosophique et de la pensée<sup>43)</sup>

correspond celle du texte et du drame.

“La conscience qui délibère est réellement un théâtre et la décision, un dénouement. Une vérité profonde éclaire, de même, le double sens de *persona* qui désigne le masque du comédien et la personne, comme le double sens d'*acteur* signifiant à la fois l'homme embarqué et celui qui monte sur la scène.” La vérité en question est ceci: “à l'origine du théâtre se trouve la volonté, avec ce privilège qu'a l'homme de jouer sa vie avant de vivre.” (*Ibid.* 37) Après la discussion de l'analogie, vient maintenant celle de la différence.

Le principe de l'acte volontaire est “la pensée de l'exécution”: délibérer, c'est examiner dans l'espace imaginaire de l'avenir l'exécution d'un acte projeté; décider, c'est décider d'exécuter. Cela, en même temps, met le *moi* en tant qu'exécutant au centre du phénomène. “L'hésitation de la volonté signifie le recueillement de la personnalité devant ses personnages: lequel de ces moi possibles est vraiment moi. A la limite, la volonté sereine coïncide avec la vocation.” (*Ibid.* 32-35) En fin de compte, “l'action apparaît bien doublée d'une pensée dont le contenu n'est pas seulement conceptuel, une *pensée par personnages et par scènes*, où l'image a un visage, où les objets ont une âme, où les idées abstraites sont des gestes stéréotypés, où le raisonnement court à travers un scénario.” (*Ibid.* 35-36)

Cependant, la volonté qui se trouve à la source du théâtre est un peu différente. Sa différence vient tout d'abord du désintéressement de l'activité esthétique qui constitue l'essence de l'art. “Des fruits de Chardin et des fruits sur la table ne nous envoient pas le même appel: les derniers sont . . . devant moi: je suis devant les premiers. Ce changement de position à l'intérieur de la relation qui nous unit marque bien le retournement d'intérêt qu'est le désintéressement: je les considère pour eux-mêmes et non pour moi.” (*Ibid.* 37) Le désintéressement dans le théâtre est basé sur la séparation de la personne de l'acteur d'avec le personnage qu'il joue: “la personne n'entre dans aucun de ses personnages; elle s'en détache, comme si elle refusait de vivre en eux afin de les laisser vivre par eux-mêmes et pour eux-même.” (*Ibid.* 38) Sur la scène, l'action n'est pas exécutée mais extériorisée, et malgré cela, elle garde l'apparence d'être exécutée<sup>44</sup>). C'est pourquoi “les malheurs d'Andromaque et d'Hermione nous intéressent . . . , nous qui sommes désintéressés, dans la mesure où ils les intéressent, elles qui ont engagées.” (*Ibid.* 39) Donc, “la perception esthétique est à la fois contemplation et divertissement.” (*Ibid.* 38)

De ce désintéressement résulte la perte de la position centrale du moi. Dans la pensée de l'action à exécuter, le moi occupait le centre dans chaque personnalité et dans chaque scène, tandis qu'au théâtre, qu'il soit spectateur ou dramaturge, “n'agissant plus, mon moi perd sa position centrale; ma vie personnelle n'est plus l'axe de ma biographie: ce qui compte alors pour moi, c'est Andromaque<sup>45</sup>” (*Ibid.* 40), et par conséquent, “extériorisation de l'acte volontaire, telle est la signification du théâtre.” (*Ibid.* 41) Voilà, la différence qui sépare le monde de la *scène*, de la scène du *monde*.

Nous avons recherché l'essence du théâtre par rapport à deux points de vue, c'est-

à-dire ceux de l'analogie et de la différence de la scène et du monde. On pourrait en conclure que, dans la perspective gouhérienne l'essence du théâtre est soutenue par la présence du *monde de la scène*.

“La théâtre est l'art dramatique par excellence, celui qui n'a jamais le droit de n'être pas dramatique. Représentation de l'événement, il ne raconte pas ce qui arrive: la scène est un monde où il se passe quelque chose; il ne suggère pas dans une image immobile un geste ou une action: il est scène et acte. La présence du drame ne peut être que dramatique.” (*Ibid.* 168)

L'art dramatique, voilà la définition essentielle du théâtre chez Gouhier.

## (2) La scène du monde (catégories dramatiques)

Suivant la dualité de l'art théâtral, l'œuvre de celui-ci est estimée de deux manières. “Comme création d'un artiste, elle relève des *catégories esthétiques*; comme création dramatique, elle est soumise à certaines exigences proprement dramatiques<sup>46)</sup>.” (*Ibid.* 158) De là, Gouhier propose la notion de catégorie dramatique. Cette notion se situe à la frontière de la catégorie esthétique et de la catégorie morale, tout en se distinguant de celles-ci.

“Les concepts de beau et de laid, les *catégories esthétiques*, conviennent aux formes, formes des choses naturelles, fabriquées ou créées<sup>47)</sup>. L'action, comme telle, est utile ou nuisible, libre ou déterminée, gratuite ou intentionnelle, bonne ou mauvaise: elle n'est belle ou laid que par métaphore. Heureuse métaphore, puisqu'elle est le signe d'un rapport réel: la belle action est la bonne action qui mérite une forme et attend son poète; c'est le bien pénétrant si profondément l'acte qu'il crée un style de vie: quelle qu'elle soit, la perfection appelle un regard artiste. La métaphore, toutefois, rapproche les *catégories esthétique* des *catégories morales* sans les confondre; les qualités de la forme constituent un autre ordre que les qualités de l'acte.” (*Ibid.* 158) Ce sont les catégories dramatiques qui qualifient ces qualités de l'acte: à la différence des catégories morales, celles ne contiennent pas d'évaluation et visent à l'historique tout court.

Les catégories dramatiques, par définition, “se rapportent à *ce qui arrive*: elles qualifient l'action en tant qu'*événement* produisant une *situation*,” et “ce sont des qualités de l'événement, comme les couleurs sont des qualités des choses, et des qualités aussi spontanément «objectivées».” (*Ibid.* 160) Ainsi apparaissent deux aspects: l'un est la notion couple d'événement-situation, et l'autre l'objectivité. Nous allons nous occuper d'abord du premier.

L'événement et la situation constituent une unité étroite: “la situation tient à l'événement comme la mélodie qui chante tout entière dans la dernière note tient à celle qui mourut note à note. Mouvement de la nature ou acte de la volonté, l'événement crée une situation telle que désormais d'autres événements sont possibles ou même nécessaires, tandis que certains tombent dans l'uchronie.” Ainsi, “événement et situation sont les deux moments d'un rythme” (*Ibid.* 160–161), et ce rythme n'est pas autre chose que “l'existence historique” (ThE 15). “Tragique, dramatique, comique et les catégories de ce genre, qualifiant événement et situation, sont donc

des façons de penser l'historique." (*Ibid.* 16) L'historique concerne non pas la valeur mais l'existence: d'où résulte l'objectivité des catégories dramatiques.

Nous percevons d'abord l'existence d'une chose puis nous y donnons un jugement de valeur; par conséquent, saisir l'existence a rapport essentiel avec l'admiration dans le sens cartésien comme émotion primitive<sup>48</sup>): "les catégories dramatiques expérimentent ce qui nous étonne dans l'événement pris comme tel. Il ne s'agit pas de ce qui dans l'événement me concerne." (ETH 163) Je ne qualifie un accident de chemin de fer avec une catégorie dramatique que si, par exemple, je n'ai pas d'amis parmi les victimes. Pourtant, "sans cet amour involontaire et primitif" pour les victimes inconnues, l'accident ne me surprendrait même pas. "Les catégories dramatiques supposent un univers où vit une humanité et dont cette humanité est le centre. Elles ne caractérisent pas l'événement comme utile ou nuisible, . . . [mais] comme événement intéressant l'humanité. . . . Les catégories dramatique expriment une vision anthropocentrique du monde. Leur objectivité n'est donc pas celle de la science, mais celle de l'histoire. [En effet] la science s'intéresse à l'événement sans tenir compte de la situation humaine qu'il crée." (*Ibid.* 164-165)

Nous pouvons ici reconnaître l'importance de la notion de catégorie dramatique dans l'univers de notre philosophe. Les catégories dramatiques, qui désignent l'ensemble événement-situation, sont présentées comme "façons de penser l'historique". Elles relient, donc, la scène avec le monde. "Le drame est dans le monde avant d'être au théâtre." (*Ibid.* 166) On pourrait dire que ce sont elles qui expriment le plus intimement l'intention philosophique de Gouhier, qui s'intéresse à l'histoire de la philosophie ainsi qu'au théâtre. En fait, le rythme qu'il attribue au couple d'événement-situation n'est autre que la réalité historique de l'homme dont l'essence consiste à l'activité créatrice qui se déploie d'une manière discontinue et continue<sup>49</sup>).

Aussi dans l'affirmation selon laquelle l'objectivité des catégories dramatiques est celle de l'histoire, nous pouvons constater encore une fois la qualité de cette notion englobant les deux domaines majeurs de Gouhier. On pourrait même dire que sa sensibilité historique ou dramatique (cela revient au même) est en quelque manière structurée comme l'art théâtral. En effet, dans l'objectivité des catégories dramatiques qui est équivalente à celle de l'histoire, se reflète la trinité qui distingue l'art théâtral du monde dramatique réel: le désintéressement, la vertu d'être intéressant et la perte de la centralité du moi. En ce qui concerne la désintéressement, notre auteur dit explicitement que "les catégories dramatiques ne jouent qu'à la faveur d'un désintéressement spectaculaire<sup>50</sup>." (*Ibid.* 163); et l'amour primitif pour l'humanité qu'il raconte, parce que ce désintéressement est "relatif à l'individu, non à l'espèce" (*Ibid.* 165), correspond à la vertu d'être intéressant du théâtre; enfin la vision du monde anthropocentrique qu'exprime cet amour primitif n'est qu'une autre manière de dire la perte de la centralité du moi. Trouver un drame dans le monde et tracer une histoire, c'est déjà regarder le monde comme le théâtre. Nous ne serons pas étonnés de lire sous la plume de Gouhier l'historien la métaphore ou comparaison du théâtre, par exemple comme ceci: "Celui qui raconte . . . a derrière

lui ce que les acteurs avaient devant eux, c'est-à-dire leur avenir et, dans cet avenir, le dénouement de la pièce dans laquelle ils sont engagés . . ." (VRIH 133)<sup>51)</sup> Chez Gouhier, la sensibilité historique est la sensibilité théâtrale, et *vice versa*.

Enfin, nous voulons mettre l'accent sur deux pensées qui prolongent la notion de catégories dramatiques. La première concerne le phénomène de la théâtralisation des arts. Comme les catégories dramatiques qualifient l'historique, elles ne sont pas des prédicats exclusifs du théâtre; "dans la mesure où ils sont création d'une histoire, les autres arts relèvent d'elles" (*Ibid.* 168). Cette tendance apparaît premièrement dans les arts scéniques (le drame musical, la danse), deuxièmement dans les arts qui comportent un récit, comme le lied, la chanson, la symphonie à programme, l'épopée, la fresque et le bas-relief; enfin, dans tout art même dépourvu de toute base dramatique<sup>52)</sup>, nous avons des chances d'éprouver une émotion dramatique. Ce phénomène de théâtralisation des arts souille d'une part leur pureté, mais d'autre part, leur procure la popularité. Ces deux aspects conjoints ont été des thèmes principaux des mouvements des arts contemporains. L'affirmation de Gouhier par rapport à la pureté des arts est digne de remarque en ce sens qu'elle affirme la difficulté de l'art pour s'exempter facilement de catégories dramatiques; difficulté qui découle du fait que l'artiste est tout d'abord un homme<sup>53)</sup>.

Le second développement est la recherche sémantique de chaque catégorie dramatique<sup>54)</sup>; Gouhier y consacre tout le volume du *Théâtre et l'existence* avec une analyse minutieuse du tragique, du dramatique, du comique et du merveilleux, et tente de déterminer des genres théâtraux en fonction des combinaisons de ceux-ci. A regret, nous ne pouvons point suivre ses arguments ici.

Or, pour que l'action théâtrale puisse être qualifiée avec une catégorie dramatique, le spectateur doit prendre une certaine attitude, car le monde théâtral est fictif alors que les catégories dramatiques sont attribuées comme prédicats aux jugements d'existence. Dans l'esthétique théâtrale de Gouhier qui a la présence pour concept central, la participation positive du spectateur est très importante. La présence de l'acteur face au spectateur est la présence de celui-ci face à celui-là; "le théâtre a horreur du vide" (*Ibid.* 203). Nous passons maintenant au problème du spectateur qui constitue un élément indispensable du théâtre.

### (3) Communion et participation

Le monde du théâtre est un monde de "convention" (ETh 51; ThE 101 et sq.). A la base de son caractère fictif se trouve une séparation de la personne (de l'acteur) et du personnage (qu'il joue). Sur la scène donc, l'existence est double: celle de l'acteur et celle du personnage joué par lui. Mais c'est le spectateur qui soutient cette structure double; "la métamorphose de l'acteur en personnage . . . provoque la métamorphose de l'homme de la rue en spectateur", et "la complicité du spectateur" (OTH 21)<sup>55)</sup> avec l'acteur rend le personnage effectivement existant et présent sur scène. Autrement dit, cette complicité n'est autre que le jugement d'existence à travers "un acte de bonne volonté" (ThE 26) qui accepte le personnage comme

existant. “Un jugement d’existence, telle est la part du spectateur dans cette «réalisation» qu’est la représentation du drame” (*Ibid.* 25).

“L’existence est affirmée dans la perception plutôt qu’elle n’est perçue” (*Ibid.* 26). La perception indique la manière d’être d’une chose, et par là l’existence de cette chose est jugée. Par conséquent, “toute existence implique «croire»; quand elle est suspendue à une convention, elle implique «croire comme si . . .»” (*Ibid.* 103). Ce «comme si» signifie la différence non pas de degré mais de plan, et il se peut qu’un personnage jouisse d’une réalité plus dense que des gens réels. Un “Olivier en rôle de Lear” est constitué de deux jugements d’existence: celui ordinaire qui trouve que l’acteur est Olivier, et celui de “bonne volonté” qui veut le regarder comme le Roi Lear.

Le jugement d’existence est toujours global, et sa portée dépasse largement son objet perçu et parvient au tout du monde. L’existence du monde n’est jamais induite de celle des existants particuliers dont il serait la somme. Ce serait plutôt le cas inverse: c’est la réalité des individuels qui est soutenue par la réalité du monde auquel ils appartiennent. “Ainsi, quand je vois un objet, un jugement double aussitôt ma perception, par lequel j’affirme que la chose perçue existe et que l’univers existe avec elle puisqu’elle existe en lui” (*Ibid.* 28). Il en est de même au théâtre; “le jugement d’existence pose un monde”. (*Ibid.*) Ce monde non seulement comporte un passé historique et une étendue spatiale allant au delà de la scène, mais aussi contient en lui “un monde spirituel”; c’est la raison pour laquelle on lui attribue une catégorie dramatique.

“Au moment où je confère ainsi l’existence à un personnage de théâtre et à tout l’univers auquel il tient, je confère l’existence à une histoire et au milieu dans lequel cette histoire se déroule. Cet univers n’est pas seulement un univers physique, c’est aussi un univers mental. Ce milieu n’est pas seulement un certain milieu social, par les vêtements, par le décor, par tout l’extérieur, c’est un certain milieu psychologique, moral, religieux. Et c’est à tout cet univers mental, c’est à ce monde moral, religieux, psychologique, que je confère l’existence. Il le faut bien: car cet univers ou ce monde, c’est lui qui rend l’histoire dramatique, qui rend l’histoire comique.” Toute catégorie dramatique est une signification: “Un événement n’est pas tragique par lui-même, mais par une signification, et il reçoit cette signification d’une certaine vision du monde.” (CTh 18)

C’est parce que nous nous asseyons dans la salle du théâtre avec une bonne volonté d’y croire, que le monde de la scène se déroule, et que l’action dramatique apparaît avec une signification: “C’est en croyant ensemble à l’existence des personnages et de ce qui arrive, que nous éprouverons ensemble le tragique, le dramatique, le comique de leur action. Sans aucun égard ni à l’idée ni à la philosophie du dramaturge, se forme ici “une communion proprement dramatique<sup>56)</sup>” (CTh 20). Il ne s’agit nullement d’une fusion des personnes dépersonnalisées: “Le drame parle à chacun de nous en particulier pour obtenir les applaudissements de tous” (ETH 214), et les grandes œuvres dramatiques éveillent notre personnalité; “les applaudissements de la fin” sont “l’adhésion convergente de toutes ces personnalités approfondies,

peut-être retrouvées.” (CTh 24)

Ainsi, la jouissance du théâtre consiste à tirer profit de l'expérience créatrice en investissant la bonne volonté. Gouhier approfondit cet aspect dans *L'Œuvre théâtrale*. Nous venons de voir que le spectateur arrive à une vision du monde qui révèle une signification dramatique; celle-là doit être ce “drame totalement pensé par le dramaturge”<sup>57)</sup>. A travers ce noyau de l'œuvre théâtrale, le spectateur suit le dynamisme de la création du dramaturge.

“L'action nous introduit, du moins est-ce là son idéal, dans un monde où vivent des personnages dont l'existence s'impose à notre attention comme elle s'est imposée à l'imagination qui les a inventés. Si leur personnalité nous pose des questions, c'est qu'elle a mis l'auteur à la question . . . Leur histoire nous émeut de l'émotion même qui l'a créée . . . C'est dire que l'action appelle une participation.” (OTh 115–116) C'est une seule et même action que le dramaturge crée, que l'acteur réalise et à laquelle le spectateur participe. Pourtant l'activité de ce dernier est différente de celle des deux premiers: “la participation à une émotion créatrice sera une espèce d'émotion créatrice” (*Ibid.* 116).

Bien qu'il soit courant que nous reconnaissons dans les personnages sur scène quelque chose qui ressemble à nous-mêmes ou à nos connaissances, cela n'est pas une condition de participation. La grandeur d'un Œdipe, d'un Lear, d'un Alceste, d'un Tartuffe consiste justement en ce que je n'ai pas eu l'occasion de rencontrer quelqu'un comme eux. “C'est plutôt Alceste et Tartuffe qui m'apprennent à reconnaître en moi et dans les autres ce qu'il peut y avoir de misanthropie et d'hypocrisie; ce n'est pas mon expérience qui m'aide à les comprendre: c'est leur présence qui enrichit mon expérience” (*Ibid.* 118).

Que le dramaturge, l'acteur et le spectateur puissent participer, chacun à sa manière, à l'action, suggère que l'action ou le drame en question est profondément immanent dans l'œuvre théâtrale, et que les personnages impliqués dans l'action ainsi que l'œuvre constituée de cette action jouissent d'une existence indépendante de l'auteur. Dans ce sens, la recherche de la structure de l'œuvre poursuivie dans *L'Œuvre théâtrale* va de l'extérieur à l'intérieur, et par conséquent elle est analogue à celle de l'histoire de la philosophie qui pénètre le système pour aboutir à la pensée.

#### (4) Action et intrigue.

Le monde de la scène est un monde construit par l'art; monde et art, voilà les deux aspects de l'œuvre théâtrale. “Le travail de l'auteur dramatique aura donc deux fins, le divertissement du public et la perfection de l'œuvre elle-même.” (OTh 18) La finalité intrinsèque de l'œuvre théâtrale consiste à être “faite pour être jouée devant des spectateurs” (*Ibid.* 19). Le divertissement que cherche le spectateur signifie étymologiquement: “se détourner de . . .”, il est donc une “évasion” ou un “dépaysement” de la vie quotidienne (*Ibid.* 16–17). “Le plaisir que le spectateur éprouve au théâtre est, on l'a dit, un faisceau de composantes à dominante variable”; son plaisir fondamental consiste, pourtant, en ce dépaysement ou “la métamorphose de l'acteur en personnage”. Par conséquent, l'effet essentiel du théâtre est d’“imposer



ce sentiment de présence du personnage représenté . . . l'œuvre théâtrale parfaite serait, semble-t-il, celle dont on pourrait dire: le personnage est présent tout simplement parce qu'il existe; *il est là* parce qu' *il est*" (*Ibid.* 21).

De cette double finalité du théâtre est née la dualité structurale de son œuvre<sup>58</sup>): action et intrigue. "Si cette création de personnages subsistant par leur propre histoire est une finalité essentielle du théâtre, il doit bien y avoir dans l'œuvre une fonction correspondante: c'est par sa signification existentielle que l'action, immanente à la fable, doit être pensée au delà de la fable<sup>59</sup>" (*Ibid.* 216).

Plus abstraite que le compte rendu complet de la pièce et plus concrète que l'idée de la pièce, l'action est un "schéma dynamique" au sens bergsonien. Le schéma dynamique n'est autre que "l'œuvre commençant à exister par un premier acte créateur" (*Ibid.* 72): "Le drame naît des positions que prennent des ombres les unes par rapport aux autres, chaque position signifiant une intention et cette intention assurant à chaque ombre un commencement de personification. Le schéma dynamique de l'action implique la perception immédiate des situations fondamentales dont la signification à la fois crée le drame et ses acteurs." Par conséquent, "personnages, mouvements les mettant *en situation*, signification, tels sont les trois composantes que le langage découpe artificiellement dans l'action qui justement exprime leur unité. L'action est donc un schéma dynamique avec des personnages qui demandent à vivre et des situations qui tendent à être jouées, vie et jeu étant dirigés dans un certain sens." (*Ibid.* 73)

"Le schéma dramatique est un drame schématique" (*Ibid.* 76); pourtant, "un schéma, même dynamique, n'est qu'un schéma et la vie est autre chose qu'un schéma rempli"; donc la transformation d'une action en une œuvre est une véritable création. Dans son processus interviennent diverses péripéties; péripéties, "qui, à la réflexion, ne paraissent pas essentielles à l'action, mais qui lui permettent de durer et de s'extérioriser, de dissimuler sa logique sous des détours imprévus, de se nouer et se dénouer à travers un certain nombre de scènes, de prendre à la fois forme et existence historiques dans le temps des horloges." (*Ibid.* 77) La totalité des ces péripéties constitue l'intrigue<sup>60</sup>). Par conséquent, on peut dire que la fonction de l'intrigue est d'incarner l'action. "L'intrigue est là, justement, pour opérer cette incarnation, pour offrir à l'action la possibilité de se déployer dans un temps daté, de s'extérioriser dans un espace habitable, avec des hommes et des femmes dont les paroles ou les initiatives noueront et dénoueront l'action." (*Ibid.* 80)

L'action-intrigue exprime "une dualité radicale" (*Ibid.* 63). Certes, il existe des pièces qui n'ont que l'intrigue et pas ou peu l'action<sup>61</sup>); l'unité de ces pièces étant soutenue par l'idée plutôt que par une action, elles sont manipulées de l'extérieur par l'auteur, et il leur manque cette "force interne" (*Ibid.* 85) qui pourrait développer l'histoire: "avec l'action disparaît cette vie intérieure de l'œuvre théâtrale." (*Ibid.* 185) "L'intrigue a son secret, l'action a son mystère. Le mystère persiste quand s'évanouit le secret. Quelles que soient notre connaissance de la trame, et notre intelligence du texte, nous n'en aurons jamais fini avec Œdipe et Phèdre, Hamlet ou Violaine . . ." (*Ibid.* 201) Étant donné que "l'action tend vers une existence si réelle

qu'elle survit au conte" (*Ibid.* 95), le personnage qui en naît "est mystérieux comme une personne" (*Ibid.* 92). A ce dualisme structural correspond, dans l'activité dramaturgique, celui qui, toujours selon Bergson, distingue la création et la fabulation, c'est-à-dire, ici, la création de l'action et la fabulation de l'intrigue (cf. *Ibid.* 94 sq.). Le schéma dynamique qu'est l'action "représente la forme prise par l'émotion créatrice"; et son développement "montre la transformation de l'émotion créatrice en émouvante création" (*Ibid.* 94).

Cette structure apporte un éclairage nouveau sur le processus par lequel le spectateur parvient au sens dramatique. Comme nous venons de la voir dans la section précédente, "l'action dramatique n'a même de signification que par rapport à des coordonnées spirituelles ou morales qui sont données avec le milieu" (*Ibid.* 132). Or, cette action et ces coordonnées ne sont pas indépendantes l'une des autres: "le monde est dans l'homme dès que l'homme se sent dans le monde. C'est pourquoi, si simple et si rapide que soit le schéma dynamique, il ne peut pas ne pas évoquer autour des silhouettes en mouvement le milieu où leur situation trouve sa signification tragique ou comique; dans la mesure où elle évoque des personnages voués à l'existence, l'action enveloppe une vision du monde" (*Ibid.* 133). La signification dramatique est donc donnée au spectateur dans ce tout à trois plans, action-milieu-coordonnées morales.

Ainsi, l'action est la source de significations: étant mystère, elle cache une possibilité inépuisable d'interprétations qui dépasse toute connaissance et toute explication particulières. Aussi, la participation du spectateur à l'action, est-elle "la recherche d'une signification" (*Ibid.* 117). Quelle est, alors, la signification des péripéties spectaculaires comme les finales d'un *Œdipe-Roi* ou d'un *Don Juan*? "Nous assistons à l'intrigue, nous participons à l'action." (*Ibid.*) Tandis que nous touchons à l'émotion créatrice de l'auteur à travers la participation à l'action, nous éprouvons des émotions-passions par cette assistance à l'intrigue. Toutefois, il faut tout de suite préciser que "coupée de l'action", l'intrigue n'offrirait que "l'horreur pour l'horreur." "En gros, l'émotion-passion est l'effet des péripéties de l'intrigue et l'émotion créatrice se communique au spectateur qui participe à l'action; elles se trouvent donc mêlées lorsque l'intrigue est unie à l'action; et si l'intrigue est intimement subordonnée à l'action, comme dans les chefs-d'œuvre de la tragédie et de la comédie, l'effet qui manifeste notre activité réagit sur celui qui traduit la passivité en le doublant d'une signification le rapportant à l'action." (*Ibid.* 120)

Correspondant à la double finalité du théâtre, l'œuvre théâtrale est constituée de la double structure de l'action-intrigue. "S'il est vrai que le théâtre est divertissement, il y a des moyens de divertir également légitimes et cependant plus ou moins propres à réaliser la fin qui définit la perfection de cet art." (*Ibid.* 212-213) Donc, "divertir en créant des personnages existant comme des personnes" (*Ibid.* 212), voilà la gloire du dramaturge.

**(5) D miurge et dramaturge**

“Pour l’œuvre th trale la perfection consiste dans la création de personnages jouissant d’une existence complexe et mystérieuse comme celle d’une personne, dépassant chaque interprétation et provoquant toujours de nouvelles interprétations.” (OTh 57) Comme pour la personne, pour laquelle “existence et historicité sont synonymes” (*Ibid.* 76), l’existence d’un personnage de th tre aussi doit être historique.

“Il ne suffit pas qu’un auteur ait le sentiment que ses personnages vivent en lui, sans lui, pour qu’ils existent hors de lui. Il ne suffit pas qu’un comédien ait l’impression d’être habité par un personnage autre que lui pour que ce personnage existe hors de lui. Il ne suffit pas non plus qu’un public se passionne, discute, se reconnaisse dans des personnages et se comporte comme s’il croyait à leur existence pour que cette existence soit réelle. Il y a dans l’existence du personnage une consistance qu’elle ne doit pas à des sentiments, des impressions, des croyances, même collectives.” (*Ibid.* 26–27) Toutefois, “sentiments, impressions, croyances collectives assurent au personnage une existence . . . liée au temps et au lieu”, et c’est seulement ce personnage qui jouit de “la candidature . . .   l’existence sans conditions.” (*Ibid.* 27) Après avoir survécu plusieurs générations, il parvient à l’existence propre au personnage dramatique supra-historique; ainsi, par exemple, “il y a une multiplicité de Don Juan parce que le Don Juan de Molière existe d’une existence qui lui est propre, au delà de toutes les interprétations qui l’ont réalisé et qui le réaliseront.” (*Ibid.* 22) “Ainsi, entre ciel et terre, se forme un cort ge de héros, figures aussi peu réelles que celles des mythes, aussi complexes que celles de l’histoire<sup>62)</sup>.” (ETh 83)

Il en est de l’œuvre th trale elle-même comme du personnage. Car, devant “naturellement son existence à un pouvoir de divertir qui persiste à travers les sociétés les plus différentes, . . . l’œuvre th trale doit bien davantage encore son existence à celle de ses personnages, lorsqu’après la mort de l’auteur ceux-ci ne restent pas derrière lui mais marchent devant lui”; “leur mode d’existence est celui de la résurrection: les personnages de th tre sont existentiellement des *r suscitables*<sup>63)</sup>.” (OTh 30) Ainsi, c’est grâce au personnage profondément existentiel qu’une œuvre th trale survit, avec ce personnage, à son auteur et se met au range des classiques.

“L’œuvre du talent reste liée à une biographie et à l’histoire. Le chef-d’œuvre à sa biographie et son histoire. . . [Il] a une existence propre, faite d’une actualité indépendante des actualités.” (ETh 82)

De ce mode d’existence de l’œuvre th trale qui est indépendante même de son auteur dérivent deux conséquences importantes: le beau, du côté de l’œuvre et l’essence religieuse, du côté de l’activité de l’auteur.

Le rapport entre le beau et l’art n’est pas nécessairement exclusif. “C’est le beau qui est gratuit par essence et non art”: c’est pourquoi l’architecture et le sermon peuvent être arts. “Ainsi, du fait qu’il n’est pas lui-même gratuit, l’art ne perd pas sa capacité de produire de la beauté gratuite. Inversement, du fait qu’il est art en produisant de la beauté gratuite, il ne perd pas tout droit à rendre service.” (ETh 190) Bien que le beau et l’art ne se recouvrent pas l’un l’autre, il est aussi certain

que “l’intention de l’art [dans le sens de la direction qui définit l’activité esthétique] ne peut être que de produire une œuvre belle, *si nous appelons beauté cette perfection de la chose créée* qui n’est ni la vérité d’une pensée, ni la moralité d’un acte, ni l’utilité d’un objet fabriqué.” (*Ibid.* 188) Au fond de ces mots soulignés par nous existe le principe de l’esthétique gouhérienne. La perfection de cette chose créée qu’est l’œuvre théâtrale dépend de l’existence historique, ou plutôt supra-historique du personnage, et par là elle acquiert une existence propre, laquelle assure immédiatement à l’œuvre sa beauté.

La beauté “tient à l’existence concrète en ce que celle-ci a de plus individuel<sup>64)</sup>”; “si elle ne peut jamais être détachée d’un objet concret, c’est parce qu’elle est inscrite dans son individualité” (IPhB 252–253). “Ainsi beauté et individualité participent à la même intimité concrète. C’est pourquoi on ne peut dire que la beauté est dans l’objet: elle tient à l’individualité qui n’est pas dans l’objet puisqu’elle est l’objet.” (*Ibid.* 254) Pour Gouhier, “tout objet considéré en tant qu’individuel devient beau, le soulier de Van Gogh par exemple<sup>65)</sup>. Le désintéressement esthétique n’est autre que cette “sorte de recueillement” qui consiste à ne plus “regarder les objets pour nous” et à “les regarder pour eux-mêmes” (*Ibid.* 254). On pourrait dire, librement du texte de Gouhier, que le beau est la *radiancé de l’être* qui apparaît dans notre désintéressement esthétique<sup>66)</sup>.

En tant qu’acte qui se dirige vers le beau, la création de l’artiste est déjà religieuse: l’acte religieux par excellence est la prière qui adore et ne demande rien, acte gratuit de glorification. L’art est religieux lorsqu’il coïncide avec l’acte religieux par excellence, de sorte que la gratuité de la beauté s’épanouit dans la gratuité de la gloire” (ETH 193). La gloire, c’est “un amour souverainement libre et désintéressé”; même “Dieu agit pour sa gloire<sup>67)</sup>” (*Ibid.* 192). Toutefois, on ne peut pas assimiler immédiatement la création de l’artiste à celle de Dieu. Il nous faut remarquer que l’artiste vise à réaliser dans son œuvre “la beauté qui glorifie” (*Ibid.* 193), à la différence de Dieu qui “se glorifie” (*Ibid.* 192), et que l’acte de l’artiste est assimilé à la prière dans ce contexte. Cette différence vient de ce que Dieu est la perfection même, alors que c’est la beauté et non pas l’artiste qui est la perfection dans l’art. Ainsi l’acte de l’artiste en général est religieux en ce qu’il cherche la beauté qui glorifie. Mais la création de dramaturge comporte un caractère privilégié:

“Tout se passe comme si, pour exprimer ses rêves et sa vision chaleureuse du réel, l’homme s’était fait successivement danseur, musicien, poète, peintre, architecte, bâtisseur de temples qui chantent et de sanctuaires qui prient. Mais chaque art n’est qu’une expression et ne représente qu’un point de vue. Si parfaites que soient ses victoires, l’artiste reste un créateur de créations<sup>68)</sup>. Or, ce monde de créations ne suffit pas à l’homme; dans un suprême effort poétique, il dépasse l’expression en unissant tous les moyens d’expression: il va créer un monde et des hommes, il devient un créateur de créatures.” (*Ibid.* 218)

Ainsi le théâtre est l’imitation de la Création du monde, dans laquelle “l’auteur

joue au Créateur” (*Ibid.* 221). “Ce qui se voit seulement au théâtre, ce qui appartient uniquement au théâtre, ce n’est pas la réunion des arts mais leur réunion en vue de créer une œuvre qui imite la création du monde. La présence réelle des êtres et des choses fait oublier celle de l’auteur qui, comme un Créateur, demande à être recherché.” “Le dramaturge s’exprime à travers des personnages qui eux-mêmes ont l’air de s’exprimer pour leur propre compte. L’essence de l’art dramatique est dans cette dissimulation [du dramaturge]<sup>69)</sup>.” (*Ibid.* 221)

Une œuvre théâtrale parvient à sa perfection au moyen de son ou ses personnages intenses, et se procurant par là une individualité propre, devient une belle œuvre. Cette création partage le caractère religieux propre à l’art, mais de plus : étant créateur d’un monde de la scène, le dramaturge montre ce caractère plus profondément religieux d’être imitateur du Créateur.

“Le théâtre tient sa nature religieuse d’une similitude : le vaudeville le plus obscène imite un geste divin. Né de la volonté qui extériorise ses songes, le drame exprime le désir qui la pousse vers la perfection d’une toute-puissance créatrice : il représente le plus haut effort profane de l’homme pour devenir image de Dieu.

Ainsi la misère même du théâtre dit sa grandeur : pour imiter le pouvoir d’un Créateur, il imite le mensonge de la créature . . . les simulations et dissimulations de la comédie procèdent d’une similitude qui les purifie. Tous les arts sont conviés sur la scène à la réussite de l’émouvant artifice par lequel l’esprit refuse sa propre faiblesse, acte de foi en la puissance divine de l’homme et reflet du plus humain des gestes divins.” (*Ibid.* 223–224)

Ce mot n’est pas la conclusion que de l’esthétique du théâtre. L’activité philosophique de Gouhier, qui poursuit la réalité de l’existence humaine et la créativité de la personne sur la base de l’histoire de la philosophie, a trouvé son lieu d’expression privilégié dans la philosophie du théâtre. C’est pourquoi le mot ci-dessus qui reconnaît à la création théâtrale la créativité suprême accessible à l’homme, exprime bien cette intention philosophique de Gouhier, et nous n’aurions pas tort de la proposer en conclusion ultime de toute sa philosophie<sup>70)</sup>.

### Notes

- 1) Cf. BChE 107; ThE 137.
- 2) Cf. PhH 74; VRIH 135–136; GAPPh 29, 18.
- 3) Cf. PhH 100–101; GAPPh 28.
- 4) Le drame signifie étymologiquement action (Aristote, *Poétique*, 1448<sup>a</sup> 28–29. Cf. ETh 13; ETh 15). L’action est nécessairement historique (voir la “constellation” des mots allemands *Geschehen-Geschichte*). Chez Gouhier, bien qu’il ne le dise pas explicitement, histoire et drame sont presque synonymes. Certes, selon le sens propre des mots, l’histoire se rapporte au passé qui est à rechercher, tandis que le drame en tant qu’action est le présent même. Pourtant, l’histoire comme recherche historique signifie “le [=le passé] rendre présent” (PhH 46); l’action qui est qualifiée de dramatique, à son tour, comporte un sens particulier qui donne une articulation au courant de l’histoire. A cette équivocité drame-dramatique correspond celle histoire-historique : l’historique aussi se distingue du simple actuel en ce qu’il oriente l’avenir (Cf. PhH 46 et sq.; GAPPh 54 où on lit que ce qui est nouveau dans la situation fait l’historique). Ces

trois sens du mot histoire sont expliqués par notre philosophe même dans VRIH 136–137 comme: “histoire-réalité”, “histoire-connaissance” et le sens qui implique “une certaine «valorisation»”. VRIH est aussi intéressant pour illustrer la quasi-équivalence entre le drame et l’histoire: la comparaison de la pièce dramatique vient tout naturellement sous la plume de Gouhier (p. 135). Cette comparaison lui était d’ailleurs chère depuis longtemps: on en trouve une dans NAMB 171.

- 5) Pour Gouhier, c’est “la vocation” qui donne l’unité à la vie et les pensées.
- 6) La méthode, étant proprement “poursuite”, présuppose son objet bien déterminé; c’est pourquoi elle ne peut être détachée de la vocation qui unifie la vie. Dans le cas de Gouhier lui-même, ses recherches historiques sur la philosophie lui offrent sans cesse des exemples de philosophes qui lui inspirent à une théorisation de la marche. En arrière de la courte phrase citée ci-dessus, il existait une longue étude de Gouhier sur la marche de Descartes et la valeur historique des première et deuxième parties de *Discours de la méthode* qui en tracent l’itinéraire. Voir ED 24 et sq., 66–105, 283–286; PPD 43 et sq., 50 et sq..
- 7) Comme théorie générale de l’histoire de la philosophie de Gouhier, nous avons d’abord PhH et HPh, qui constituent en quelque manière son *Discours de la méthode*; et puis VRIH. La préface traitée ici est plus concrète que VRIH et exprime d’une manière plus précise l’intuition développée dans PhH et HPh, et la manière philosophique qui en dérive. Il faut aussi alléguer GAPP, conférence faite à l’Université de Louvain.
- 8) Terminologie de W. James. Cf. PhH 125.
- 9) H. Bergson, *La Pensée et le mouvant*, p. 119. Cf. BHI 434; HPh 67.
- 10) Comme on va le voir plus clairement dans le développement qui suit, Gouhier doit une inspiration importante à Bergson. Au début, il avait critiqué la notion bergsonnienne de l’intuition qui est exemptée de toute détermination spatio-temporelle (Bergson, *ibid.* 124, 133—VM 114–115; ED 209–210); puis, à travers une critique immanente de la philosophie de Bergson, en l’interprétant comme “remarques non bergsonniennes” (HPh 85; BHI 440), il est arrivé à se réconcilier avec Bergson et à laisser épanouir sa philosophie en quelque manière bergsonnienne. C’est pourquoi l’article de 1949 (BHI) nous semble marquer un point important dans la biographie idéologique de Gouhier; “Penser contre quelqu’un manifeste parfois une influence plus profonde que penser avec quelqu’un” (HPh 118).  
Or, comme on va le voir dans ce qui suit, le second dualisme n’est que le moyen de nous conduire à l’intuition primitive et le complément au premier. Voir la note (25) en ce qui concerne le rapport entre “l’intuition” bergsonnienne et “la vision du monde” gouhierienne.  
[Commentaire de M. Gouhier: Je ne crois pas qu’il y ait eu désaccord puis «réconciliation»: je n’ai jamais admis qu’il y ait à l’origine et au principe d’une grande philosophie une intuition ni qu’il y aurait eu un spinozisme si Spinoza avait vécu à une autre époque.—Cela admis, pas seulement au début mais toujours, j’utilise les notions bergsonniennes de schéma dynamique, de durée, d’émotion créatrice, sa critique de l’idée de possible, etc. Vous avez donc pleinement raison d’insister sur l’inspiration bergsonnienne . . .]
- 11) ED 139. Cf. HPh 25. Cette image, après avoir assimilé la notion bergsonnienne de durée, va se transformer en intuition du rythme de l’histoire qui sera présenté dans la pensée sur les catégories dramatiques. Voir ici bas p. 64–65.
- 12) PRD 201; PhM 211; ED 122; VRIH 137. C’est une autre manière de dire que “s’y installer”. De là naît l’intention fondamentale de Gouhier d’écarter “la vision rétrospective” (notion de Bergson qui fait la paire avec “la vision successive”, cf. HPh 79) pour se tenir à tout instant en suivant le courant du temps. Cf. PRD 38, 231–232; VM 108 et sq., 141–142; PhM 2–3, 42 note 4, 76, 270–271, 298; HPh 119–120. A propos, “revivre” est employé comme verbe transitif dans notre phrase citée, alors que dans PhH 19, il est employé comme verbe intransitif dans un contexte où notre auteur dénie la possibilité de vraie résurrection d’une pensée quelconque passée pour affirmer “la restauration” comme but de l’histoire de philosophie; il n’y a pourtant pas de changement dans l’intention fondamentale de Gouhier. En outre, nous remarquons

- l'expression: "coïncider avec un esprit regardant l'univers sous une lumière nouvelle, y voyant à sa façon l'homme dans ses rapports avec les choses, avec ses semblables, avec Dieu." (GAPPh 41) Et nous avons comme expression la plus frappante PPD: il est à noter particulièrement l'acuité tranchante de son interprétation sur l'article "C" de l'inventaire de Descartes (Chap. 1).
- 13) Il rend compte de Bouillier, de Renouvier, de Cousin, de M. Leroy, et examine en détail A. Adam (9–11) et Liard (12–17). Dans GAPPh 9 et sq. aussi nous trouvons sa critique de la philosophie de l'histoire.
  - 14) HPh 20. Notre philosophe résume en quatre points le caractère propre au point de vue du "système" isolé de l'histoire vivante aux pages 22–23. Quand il s'agit de l'étude sur un philosophe particulier, nous semble-t-il, le point de vue de la philosophie de l'histoire coïncide effectivement avec celui du système; nous les avons distingués seulement parce que Gouhier les énumère séparément dans un résumé (HPh 144–145), que nous allons citer plus bas.
  - 15) Au début, Gouhier a soutenu cette méthode (PRD 182). Son changement d'optique vient en partie de celui de l'état actuel des études historiques sur la philosophie en général, et aussi de l'approfondissement conscient de la méthodologie de Gouhier; il ne manque pas de suite dans son intention fondamentale.
  - 16) HPh 35. Là, Gouhier explique, en citant E. Meyerson, que les notions "expliquer", "évoluer" et "se développer" se réduisent à un seul schème.
  - 17) Cf. PhH 121–134; HPh 131–135. (Le premier texte est la reprise des comptes rendus des livres de Bréhier et de Gilson au sujet de la méthodologie de l'histoire de philosophie.)
  - 18) "Problèmes actuels de l'histoire de la philosophie—Philosophie moderne" par Philippe Devaux, in *Encyclopédie Française*, 19.20–8~9. En ce qui concerne la distinction entre création et invention, on en trouve une explication dans la phrase suivante: "l'homme ajoute des objets aux choses, des objets qui n'existent pas dans la nature aux choses qui constituent la nature; il crée, en donnant à ce mot un sens évidemment relatif, et à cet effet, il commence par créer l'objet en pensant, ce qui est *inventer*." (IPhB 23) Chez l'homme, donc, ces deux notions sont équivalentes.
  - 19) Une des thèses les plus chères à Gouhier, voir aussi ETH 219; OTh 52; BC 15. Au fond de cette pensée se trouve ce dualisme double, noté dans la section précédente; le même schème va se développer par "le <je> historique et le <je> éternel" (ED 13 et sq.) jusqu'à la connaissance de la dualité de personne-personnage et du paradoxe réel de la personne.
  - 20) BChE 117–123 (cf. GAPPh 22, et aussi ETH 226–227 où n'apparaît pas le nom de Malebranche). La place privilégiée de Malebranche vient de son occasionalisme qui ne reconnaît la causalité qu'à Dieu.
  - 21) Cf. PhH 95.
  - 22) Cf. HPh 92–93.
  - 23) Cf. HPh 83, 87.
  - 24) C'est une constante chez Gouhier dès son premier ouvrage. Au début, l'intention qui va de la philosophie à la pensée l'emporte sur le second dualisme (par exemple, PRD 66), lequel est pourtant explicité dans PRD 112–113. Or il nous semble que notre philosophe a commencé à charger le mot personne d'un sens très important vers 1942 (deuxième chapitre de PhH), avant cette date, pour exprimer la même pensée, il avait employé des mots comme: "la vie intellectuelle" (PRD 69, 140), "la vie intérieure" (PhM 274), "la pensée vivante" (PhM 234), "la personnalité vivante" (PhM 274; VM 135), "l'âme vivante" (PRD 298), et particulièrement pour insister sur le second dualisme: "la dialectique (vivante)" (PRD 298; PhM 212).
- [Remarque de M. Gouhier: Vous avez probablement raison.]
- 25) "La vision du monde" veut dire le monde tel que le philosophe l'a vu de ses propres yeux; Gouhier emploie ce terme pour désigner la réalité historique vécue par le philosophe. On peut dire que sa fonction est équivalente à celle de l'intuition de Bergson. En effet, Gouhier a employé au début le mot intuition (par exemple, VM 114), et après l'a remplacé par "la vision du monde". Pour la comparaison de ces deux notions, voir GAPPh 38 et sq.; et pour la différence

avec la *Weltanschauung* de Dilthey, PHh 146 et sq..

- 26) Cf. PhH 19.
- 27) PhH 44, 5. Cf. GAPPh 35. Cette phénoménologie de l'esprit métaphysique pourrait remettre en cause la différence de sa méthode avec celle d'un Bréhier ou d'un Gilson: Puisque phénoménologie est eidétique, elle est nécessairement une réflexion sur l'essence de la philosophie ou de philosopher. On peut y répondre en faisant une distinction de niveaux entre philosophie et histoire de la philosophie: Gouhier rejette l'eidétique seulement dans l'histoire de la philosophie. En fait, les critiques qu'il adresse dans HPh à la "philosophie de la philosophie à travers son histoire" (135) et à la "phénoménologie de l'esprit philosophique à base historique" devraient être regardées comme une discussion dans le cadre de la méthodologie de l'histoire de philosophie. En général, PhH a pour thème la philosophie alors que HPh l'histoire de la philosophie.
- 28) Pour parler plus précisément, la vision du monde n'est pas identique à la philosophie: comme on va le voir dans la même citation, elle constitue la pensée précédant la philosophie et plus fondamentale que celle-ci. C'est pourquoi, il se propose d'écrire une "histoire des visions du monde" plutôt que l'histoire de la philosophie (HPh 142 et sq.). Et c'est aussi de cette différence de niveaux que vient l'expression suivante, déjà citée ci-dessus à la page 54: "Une philosophie n'a de sens que par rapport à une certaine vision du monde dont elle est l'expression." (PMD 9)
- 29) Cf. PhH 13; HPh 110, 111; GAPPh 43-54. Cette notion du monde comme source de l'inspiration concerne le second dualisme et constitue une des idées les plus chères à Gouhier. Nous allons la retrouver dans le contexte du théâtre: notamment, le monde comme source de la signification dramatique (cf. ci-dessous p. 67-68).  
**[Remarque de M. Gouhier:** Là aussi vous avez raison; en fait, je me méfie du mot "intuition" tel que Bergson l'emploie en histoire de la philosophie; je le réserve à son sens proprement bergsonien: l'intuition de la durée.]
- 30) Sur le problème du progrès dans la philosophie, voir NPPh et GAPPh 71-75. Nous ne citons ici qu'une seule phrase: "En art et en philosophie, si simpliste que soit l'image, le progrès ne ressemble pas à celui d'une exploration qui avance indéfiniment: il signifie l'accroissement indéfini du monde à explorer." (GAPPh 73)
- 31) Ce texte a été écrit en 1942 et Gouhier avait été professeur à l'Université de Lille jusqu'à 1941, un an après l'occupation de la ville par l'armée allemande.  
**[Commentaire de M. Gouhier:** En réalité, j'ai enseigné à Lille jusqu'à la déclaration de guerre en 1939; mais j'ai porté le titre de professeur à la Faculté des lettres de Lille jusqu'au 1945 mais en 39-40 j'étais mobilisé, en 40-41, j'étais professeur suppléant à Bordeaux et à partir d'octobre 41, j'étais suppléant à la Sorbonne.]
- 32) Cf. *Évangile selon Jean*, I, 9.
- 33) Gouhier situe cette recherche du *je* historique dans le prolongement du *cogito* de Descartes et du *volo* de Maine de Biran (*ibid.* 87 et sq.). Dans les travaux de Gouhier, on rencontre dans le premier essai de ED une étude sur le *je* chez Descartes; c'est peut-être elle qui lui a procuré le noyau pour la cristallisation de son personalisme.
- 34) Évidemment le concept est pris de la dramaturgie. Nous trouvons déjà la même conception dans NAMB (1928) sans le terme de personnage: "Nous sommes des commédiens . . ." (171). Et dans une conférence de 1939 où Gouhier a présenté les grandes lignes de ETH, il appliquait le concept de personnage aux actes volontaires dans le domaine de la morale (Eth 100).
- 35) En refusant de saisir la création avec le schème de causalité, Gouhier a remplacé la notion de cause par celle de source. Cf. ETH 226-227; EChE 130.
- 36) Selon Gouhier, Bergson a inauguré dans ses *Deux Sources* une métaphysique tout à fait nouvelle qui se fonde non pas sur les propres expériences du philosophe mais sur les témoignages des autres.
- 37) La philosophie n'a pas été citée à la fin de la section précédente, mais nous ne croyons pas



avoir tort de la ranger parmi les créations. Il faut cependant reconnaître une différence importante de nature entre ces quatre créations. Le mot création signifie l'œuvre créée ainsi que l'acte créateur; l'accent est mis sur l'œuvre, en art et en philosophie, sur l'acte, en morale et en religion: une activité artistique qui ne se cristallise pas dans une œuvre ne peut pas être qualifiée de création (Cf. OTh 26–27, cité ici même à p. 71), tandis qu'une méditation la plus calme peut bien être l'expérience religieuse la plus profonde. On pourrait donc ranger religion-morale-philosophie-art suivant l'ordre qui va de l'intériorité à "extériorité" (Cf. l'image présentée en PRD 196 selon laquelle le système est représenté comme flottant à la surface extérieure de plusieurs couches intérieures). Nous croyons que Gouhier en était bien conscient: dans IPhB (1936), il affirme que le beau se distingue du vrai et du bien en ce qu'il ne peut jamais être détaché de l'être concret qu'est l'œuvre d'art, et que, par conséquent la trinité du vrai, du bien et du beau est fautive (146–151). Cela montre que la philosophie gouhierienne de la personnalité et de la création part de la beauté artistique pour arriver à une généralisation qui unifie les quatre expériences comme création. Et il faut aussi remarquer que le mot expression, qui désigne le mouvement de l'intérieur à l'extérieur, n'est appliqué qu'à la philosophie et à l'art (ETH 73) (PMD 9). Or, en ce qui concerne l'interprétation, Gouhier semble croire que la différence de l'objet, que ce soit la philosophie ou l'œuvre d'art, n'est pas radicale, parce qu'il pense la fonction du metteur en scène analogue à celle de l'historien (Cf. ici en bas p. 62).

[Remarque de M. Gouhier: A mes yeux, elle est, bien sûr, importante mais pas «radicale» puisqu'une analogie reste possible.] Voir aussi note 43.

Or, "les trois exigences métaphysiques que postule le théâtre" qui sont "l'acte de création, la notion de personne, la réalité des corps" (ETH 223) s'accordent bien avec l'esprit de la philosophie de Gouhier constatée ci-dessus; et son mot, sur le rapport entre la philosophie et le théâtre, qui dit "la différence entre le philosophe et le dramaturge fait penser à celle entre le Verbe et le Père" (PhTh 6) exprime bien le caractère privilégié du théâtre dans la philosophie gouhierienne qui pose la création au centre de sa perspective.

- 38) Cf. OTh 10–11, où Gouhier lui-même l'affirme. Pour bien comprendre cette orientation, il faudrait rendre compte du fait que la philosophie française de la première moitié de ce siècle et des années 60 s'est intéressée profondément aux problèmes de l'art; Alain, Maritain, Segond, Nédoncelle, Jankélévitch, Gilson, Alquié . . . en dehors des philosophes spécialisés en esthétique.
- 39) PMD 13. La trilogie est constituée de PRD, de PPD et de PMD, et ED n'y est pas compris. La raison en est sans doute qu'ED est une réflexion libre de notre philosophe plutôt qu'une étude historique.
- 40) Nous croyons que le mot "acte" ici signifie cette division de la pièce dramatique en même temps que l'action humaine; les trois mots "acte-action-acteur" constitue une trinité dramatique chez Gouhier.
- 41) ETH 60; 68 et sq. (critique de l'attitude qui consiste à chercher une lecture dans les poèmes dramatiques et prédominance du spectaculaire); 78 (position centrale du texte—voir ici bas p. 14); 95 et sq. (critique d'"un théâtre sans théâtre"); 103 et sq. (critique du mythe "du chef-d'œuvre injouable").
- 42) Quand il parle de la virtualité inépuisable de significations et d'interprétations, Gouhier cite comme exemple les cas de Descartes et de Watteau. Cette analogie de la philosophie et de l'art se reflète dans la sympathie de Gouhier (ETH 75–78) pour la position du texte telle qu'elle est présentée dans la mise en scène de G. Baty. (ETH comprend à se tête les "Quatre Témoignages" des *Quartel* et est dédiée à Baty.) Pourtant nous avons aussi des textes qui les opposent: par exemple, Gouhier dit, d'un côté, que nos interprétations d'un grand personnage dépassent finalement l'intention de l'auteur (OTh 58), de l'autre côté, il affirme que nous devons saisir la pensée à travers les intentions du philosophe (GAPPh 19). Cette différenciation vient de l'autonomie des personnages dans l'œuvre théâtrale ainsi que de la différence de mode d'existence de la philosophie et de l'art (cf. note 37): c'est peut-être que, visant l'intention de l'auteur dans les deux domaines, on en arrive à deux résultats différents. Dans GAPPh, on voit une

conception qui veut distinguer les deux activités créatrices que sont l'art et la philosophie: "C'est lui [=système] qui permet de distinguer une vision philosophique et une vision poétique du monde" (p. 37).

[Remarque de M. Gouhier: Vous avez raison dans cette note. En fait, dans le texte de *l'Œuvre théâtrale*, le vrai mot à employer n'était pas «intention»: il fallait dire, pour Don Juan par exemple: «l'image que s'en faisait Molière.»]

- 43) Comme on va le voir dans la section (4), cette dualité évoluera dans OTh en celle d'intrigue-action qui constitue la structure de l'œuvre théâtrale. L'action[qui signifie dans ce cas "la pensée et l'action" ensemble ci-dessus, n'est autre qu'une conceptualisation de ce qu'il a représenté comme "le tout".
- 44) Le paradoxe qui correspond à celui du "personnage qui existe comme la personne", qui sera discuté après.
- 45) Andromaque compte pour nous parce que nous n'avons pas perdu notre intérêt pour l'homme. La vision du monde anthropocentrique du monde proprement exprimée par les catégories dramatiques, laquelle sera discutée dans la section suivante, est un résultat de cette perte de l'égo-centricité.
- 46) Déjà en 1935, Gouhier a parlé de la trinité de l'auteur: "homme de théâtre, artiste et homme tout court" (BITH 16.88-6).
- 47) Pur l'esthétique de Gouhier, nous la traiterons dans la section (5). Pour ce qu'il relie ici le beau aux formes, il faut tenir compte du fait qu'il adopte la définition de Souriau de l'esthétique comme science de la forme (IPhB 26-27). Mais, quand il parle d' "une esthétique" dans sa trilogie de la philosophie du théâtre, Gouhier désigne par là le parti pris stylistique de chacun, ou son goût particulier.
- 48) Voir les *Passions de l'ame*, §70-72. Cette notion est importante parce qu'elle désigne l'articulation dans la relation du courant de l'histoire et de nous: le dramatique n'est pas en soi, mais *pour nous*. Et le fait que l'admiration est l'émotion primitive a rapport particulier avec la vision anthropocentrique du monde, comme on va le voir dans ce qui suit. En ce qui concerne le rapport entre le dramatique et l'historique, voir la note (4) ci-dessus.
- 49) Gouhier parle du temps historique distingué du temps mathématique (ThE 16). Cela correspond à la dualité bergsonnienne de la durée et du temps, pourtant il faut remarquer qu'il s'agit non du courant de la conscience mais du temps *historique*. Cf. BChE 51-62.
- 50) Nous voyions jusqu'ici que Gouhier distingue en principe le théâtre et le drame. La distinction est acceptable, mais les deux sont plus ou moins mêlés. Le théâtre est essentiellement relié à la vision; le mot dérive de *θέατρον* qui vient du verbe *θεάομαι* qui signifie "voir". Par conséquent, le fait que les catégories dramatiques sont soutenues par le désintéressement spéculatif signifie, croyons-nous, que le drame, dans le monde aussi, est saisi dans un cadre théâtral: ici se trouve la parenté essentielle entre le théâtre et le drame.  
[Remarque de M. Gouhier: En fait, le mot «drame» est un peu victime de l'équivoque de l'adjectif «dramatique» qui: 1° est quasi synonyme de «théâtral» dans: «l'art dramatique», par exemple, 2° qui renvoie au «drame», genre de théâtre qui n'est pas la tragédie, la comédie, la farce, etc.]
- 51) De ce sens de la temporalité qu'on devine dans cette citation, nous avons la meilleure expression dans l'analyse des "songs de Descartes" qui est développée dans presque tout le volume de PPD.
- 52) Cette affirmation soulève une sérieuse mise en question, puisqu'il n'y a pas de support de l'histoire concrète qui ne soit constituée par l'événement-situation. Il conviendrait de nous rappeler que pour expliquer ce rythme historique, Gouhier a recouru à la comparaison de la mélodie (cf. ci-dessus p. 64); sans doute la musique a en elle-même une structure formelle qui ressemble à celle de l'histoire, et cette structure est activée et prend une couleur dramatique à travers l'exécution qui est un acte historique.
- 53) Voir la note ci-dessus 46 et ETh 177-178.

- 54) Nous rencontrons ici la différence foncière entre l'esthétique du théâtre de Gouhier et celle de Souriau; notre philosophe, qui insiste sur la vertu de la présence, se dirige vers une recherche sémantique de chaque qualité des événements-situations, alors que Souriau, qui préfère la lecture à la représentation de la pièce (CTh 25), se tourne vers une morphologie structuraliste des situations (*Les deux cent milles situations dramatiques*).
- 55) Cf. ETH 20; CTh 16.
- 56) Parallèlement à la distinction entre "l'art militant" qui a pour principe la diffusion de la thèse et "l'art célébrant" qui vise à la perfection de l'œuvre, Gouhier distingue deux modes de communion, celle autour de l'idée et celle autour de l'action, et reconnaît seulement à cette dernière l'universalité: c'est cela dont il s'agit ici. Dans la première, il accorde une attention spéciale au théâtre comme le mystère (il garde cette orthographe originale), par les croyants pour les croyants, et y applique particulièrement le mot "participation" pour désigner "attitude des spectateurs de ce théâtre: c'est le cas d'ETH 201-213. Cette dichotomie est étendue à celle de "théâtre-cérémonie et théâtre-jeu" en CTh 22 et sq.. Jusqu'ici, il ne s'agissait que d'une évolution continue des idées, mais quand Gouhier parle de la participation à l'action dans CTh comme nous allons le voir dans ce qui suit, il fait un saut: la notion de participation, qui n'a été acceptée jusqu'ici qu'au sens littéral d'attitude non esthétique, s'applique maintenant à l'attitude esthétique pour désigner son aspect actif. C'est pourquoi il ne faut pas confondre ces deux emplois du mot participation. Nous jugeons que Gouhier a puisé l'inspiration pour ce développement dans la discussion sur CTh (*do.* 25 et sq.) et la conférence que Souriau a donnée le même jour que CTh sur "Situation dramatique et participation collective".
- 57) Voir ci-dessus p. 62 et la note 43.
- 58) Déjà à ETH 31, note (1), cette dualité est explicitée, et il est même noté que l'action est une sorte de "schéma dynamique". Mais à ce stade, le terme d'action n'a pas encore la compréhension riche, dont il jouit dans CTh, pas plus qu'il n'est systématiquement relié avec d'autres problèmes. Le développement de la notion d'action correspond à ce changement fondamental qui consiste en ce qu'OTH critique foncièrement Aristote alors qu'ETH le prend pour fil d'Ariane.  
[Remarque de M. Gouhier: Note fort intéressante. Je crois que dans les 2 ouvrages Aristote n'est pas considéré au même point de vue. Dans *L'Essence du théâtre*, je retiens sa structure de l'œuvre dramatique: texte+musique, jeu, mise en scène, etc. Dans *L'Œuvre théâtrale*, je critique la notion d'imitation considérée comme essentielle à l'œuvre dramatique.]
- 59) Nous jugeons que "fable" est synonyme d'"intrigue" chez Gouhier. Dans OTh, chapitre 3, §1, il remarque que pas un théoricien du théâtre n'a pris conscience d'une dualité essentielle dans l'œuvre théâtrale; ils n'ont pas trouvé les termes consacrés pour la désigner. Partant de là, Gouhier appelle ces deux fonctions, action et intrigue, en adoptant la terminologie de Pierre-Aimé Touchard; dans OTh, l'emploi du terme fable est presque exceptionnel. Du moins au plan théorique, nous ne trouvons aucune raison de distinguer la fable de l'intrigue; dans ETH, d'ailleurs, nous trouvons une phrase qui suggère leur synonymité. La phrase est celle qui est alléguée dans la note précédente, soit "Aristote ne semble pas distinguer l'action de la fable. Il y a intérêt à réserver le mot *action* pour désigner l'idée dramatique, sorte de «schéma dynamique», principe de vie et d'unité, les mots *fable* ou *intrigue* qualifiant la trame des actions concrètes; qui extériorisent "action." (Mots soulignés par l'auteur même.) C'est dans le cas de *Bérénice* de Racine (OTH 78-79) que la différence entre l'action et l'intrigue est la mieux illustrée: l'action de la pièce consiste en *Invitus invitam* de Suétone, et elle n'implique que trois personnages, Titus, Bérénice et l'"Empire qui leur impose une résolution malgré eux; Antiochus qui s'occupe de développer cette action en cinq actes, en revanche, est postulé non pas par l'action mais par l'intrigue.  
[Remarque de M. Gouhier: Il n'y a pas, en effet, à distinguer intrigue et fable: ce dernier mot a, je crois, pour origine sous ma plume un souvenir de la «fabulation» et de «la fonction fabulatrice» selon Bergson.]
- 60) Peut-être est-ce suivant l'usage du français, que Gouhier met toujours le mot péripétie au

- pluriel, ce qui est à distinguer du cas d'Aristote.
- 61) Gouhier fait, d'une part, la classification "métaphysique" des œuvres théâtrales (OTH 166-167; concrètement ThE 189 et sq.), et d'autre part, développe "une classification des œuvres théâtrales au niveau de l'art poétique" (OTH 167); il y établit trois classes d'œuvres, la première est celle où l'intrigue obéit à l'action, la deuxième celle "où l'intrigue se suffit" et la troisième celle où la tendance des personnages à exister reste une intention de l'auteur, où ceux-ci n'arrivent à exister qu'à la faveur de l'actualité ou par le talent des interprètes" (OTH 85-87; cf. *Ibid.* 24 et sq.).
- 62) Cet "être-dans-le-monde" des personnages est la base sur laquelle Gouhier, déniait l'idée d'imitation pour celle de création, accorde un rôle préliminaire à l'imitation (OTH 37-38). Il conviendrait aussi de noter que cette notion d'immanence des personnages dans le monde dérive de l'intuition fondamentale de Gouhier sur l'historicité; nous en avons vu une expression dans sa notion de progrès dans la philosophie (cf. ci-dessus la note 30).
- 63) Cette détermination ontologique sur le mode d'existence n'est donnée qu'aux personnages; nous croyons pourtant qu'elle s'applique également à l'œuvre théâtrale elle-même. Ayant conscience de la portée assez générale du problème, Gouhier note, comme renseignements bibliographiques, les cas de la musique, de la peinture et de l'objet esthétique en général (note 21 d'OTH 30).
- 64) Voir ci-dessus la note 37.
- 65) Le laid ne constitue pas la notion couple du beau. Selon Gouhier il ne qualifie que les objets qui comportent une prétention à la beauté, lorsqu'ils ne nous paraissent pas la satisfaire en réalité (IPhB 256-260). D'où vient l'affirmation: "Devant l'œuvre dite d'art, la question primordiale est donc de savoir si elle est ce qu'elle prétend être." (OTH 29). Dans cette notion unique et persuasive, nous croyons trouver quelque parenté avec la théorie cartésienne du faux jugement dans la *Quatrième Méditation*.
- 66) Cette notion gouhérienne du beau nous rappelle celle scolastique qui veut que le beau est une transcendance et c'est-à-dire qu'il est convertible avec l'être. L'analogie semble indéniable, sauf sur un point très important: Gouhier ne pense pas que le beau soit une "essence". C'est pourquoi, nous sembler-il, il évite de parler du "beau" pour discuter presque toujours de la "beauté" de quelque chose, sauf dans le titre de l'article que nous traitons maintenant.
- 67) Cf. PhM 15 et sq.
- 68) Etant privilégié, le théâtre est exclu de cette énumération des arts. Pourtant il reste toujours un art et une œuvre théâtrale est une création qui exprime un point de vue. C'est pourquoi l'on peut discuter le point de vue dans l'œuvre théâtrale (cf. E. SOURIAU, *Les deux cents mille situations dramatiques*, pp. 125-138). Les deux arguments peuvent être acceptables, car, d'un côté, le théâtre se distingue comme création d'un monde par excellence, et d'autre côté, tout artiste "travaille à créer un monde" (OTH 28).
- 69) Cf. ETh 29.
- 70) Une vue générale sur les activités philosophiques de Gouhier est donnée par lui-même dans la conclusion d'OTH.

— \* \* —

#### LIST DES ABREVIATIONS QUI SERT D'UNE BIBLIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE

PRD	<i>La Pensée religieuse de Descartes</i> , Vrin, 328p. 1924.
VM	<i>La Vocation de Malebranche</i> , Vrin, 173p. 1926.
PhM	<i>La Philosophie de Malebranche et son expérience religieuse</i> , Vrin, 431p. 1926.
NAMB	<i>Notre Ami Maurice Barrès</i> , Montaigne, 181p. 1928.
BITH*	"Les besoins individuels et le théâtre", <i>Encyclopédie Française</i> , 1935, 16.88=4-6.

- IPhB\* "Introduction à la philosophie du beau", *Revue des Cours et Conférences*, 28<sup>e</sup> Année, pp. 22-27, 142-152, 252-260, 309-317, 1936-37.
- ED *Essais sur Descartes*, Vrin, 302p. 1937 (La 3<sup>e</sup> édition: *Descartes—Essais sur le "Discours de la Méthode", la métaphysique et la morale*, 1973)
- Eth\* "L'essence du théâtre", *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation*, pp. 97-106, 1939.
- ETH *L'Essence du théâtre*, Plon, 236p. 1943; Aubier-Montaigne, 236p. 1968<sup>e</sup>. (Nous avons marqué la pagination de la deuxième édition.)
- PhH *La Philosophie et son histoire*, Vrin, 139p. 1944.
- BHI\* "Bergson et l'histoire des idées", *Revue internationale de Philosophie*, N<sup>o</sup> 10, pp. 434-444, 15 octobre 1949.
- CTh\* "De la communion au théâtre", *Théâtre et Collectivité*, Communications présentées par A. Villiers, Flammarion, pp. 15-36, 1953 (Conférence de 1950).
- HPH *L'Histoire et sa philosophie*, Vrin, 151p. 1952.
- ThE *Le Théâtre et l'existence*, Aubier, 222p. 1952; Vrin, 1973<sup>e</sup>.
- VRiH\* "Vision rétrospective et intention historique", *La Philosophie de l'histoire de la philosophie*, Vrin, pp. 133-141, 1956.
- PhTh\* "Philosophie et théâtre", *Encyclopédie Française*, 1957, 19.30=6-8.
- OTH *L'Œuvre théâtrale*, Flammarion, 218p. 1958.
- PPD *Les Premières Pensées de Descartes*, Vrin, 168p. 1958.
- BChE *Bergson et le Christ des Evangiles*, Fayard, 224p. 1961.
- PMD *La Pensée métaphysique de Descartes*, Vrin, 409p. 1962.
- NPPH\* "Note sur le progrès et la philosophie", *Etudes sur l'histoire de la philosophie en hommage à Martial Guérault*, Vrin, pp. 111-114, 1964.
- GAPPh *Les Grandes Avenues de la pensée philosophique en France depuis Descartes*, Publications Universitaires de Louvain, 95p. 1966.
- BC *Benjamin Constant*, Desclée de Brouwer, 163p. 1970.
- RTP\* "Réflexions sur le tragique et ses problèmes", *Revue de théologie et de philosophie*, V, pp. 303-322, 1971.

(Le signe \* désigne l'article.)

\* \*

#### NOTE GÉNÉRALE

Ce présent article est la traduction de mon étude écrite en japonais, qui a été achevée en mai 1971 et publiée en octobre 1972. En décembre 1973, par l'entremise bienveillante de M. Mikel Dufrenne, j'ai eu la chance d'être reçu pour la première fois par M. Henri Gouhier. A cette occasion, en lui présentant mon article japonais, je lui ai promis de lui en montrer un jour la version française. Je publie ceci pour tenir ma promesse d'alors. En faisant cette traduction, j'ai apporté quelques corrections et ajouté seulement quelques informations acquises depuis ce temps-là. N'étant pas satisfait de cet article datant de treize ans, j'éprouvais la difficulté propre à la révision. Mes réflexions ont été et sont toujours conduites par les idées principales de M. Gouhier; seulement mes recherches sur ses œuvres n'ont pas progressé depuis cette date-là; je n'avais donc pas d'autres moyens que de traduire l'article de ma jeunesse.

En japonais, nous avons une tournure "avec ciseaux et colle" pour désigner les ouvrages ou articles qui sont constitués presque uniquement de citations et n'ont pas d'originalité. C'est justement le cas de cet article. Cependant cette manière a été choisie, en quelque sorte, volontairement: j'ai cherché à mêler le moins possible mes pensées pour montrer le plus fidèlement voire même le plus amplement possible, les pensées de mon philosophe. Cela ne veut pas dire que j'étais timide. Loin de cela: j'avais l'ambition de donner une vue globale des œuvres de M. Gouhier, en y apportant mes interprétations historiques, données en notes.

Si j'écrivais cet article maintenant, je n'adopterais certainement pas ce style. Mais pour changer le style, il faudrait tout repenser. En ce moment je développerais le problème indiqué dans la note 42: celui de la pertinence de l'intention de l'auteur dans l'interprétation. Mais cela me coûterait un autre article. Ainsi, me suis-je décidé à lancer cet article, pour la seconde fois, presque intact, en espérant qu'il puisse servir.

Le 26 février 1984.

K. S.

Ainsi, dès que le texte français fut préparé, j'en ai envoyé une copie à M. Gouhier pour le plaisir de tenir ma parole le plus tôt possible. Alors j'ai pu éprouver un plaisir qui dépassait largement mon attente: M. Gouhier m'a adressé en retour une longue lettre aimable dans laquelle il développait ses commentaires. Il va sans dire que j'ai voulu en profiter dans mon texte; en fait, avec la permission de M. Gouhier, j'ai pu intégrer toutes ses observations dans le texte ci-dessus. Il faut en distinguer trois catégories. D'abord, pour le corps de mon texte, M. Gouhier me propose seulement quelques rectifications concernant la phrase, et je les ai toutes adoptées. Puis, pour les notes, M. Gouhier m'a fourni des informations nouvelles et importantes; j'ai voulu garder les phrases de M. Gouhier intactes plutôt que modifier mon texte en me basant sur elles. Ainsi, j'ai fait imprimer toutes les notes de M. Gouhier après les miennes. En le faisant, je les ai regroupées sous deux rubriques: "commentaires" et "remarques". Par là, j'ai simplement suivi M. Gouhier qui a mis quelques unes de ses notes entre crochets: je les ai désignées comme "remarques" et les autres comme "commentaires". Je suis très heureux de pouvoir faire participer mes lecteurs à ces informations inédites. Je renouvelle ma reconnaissance de toujours à M. Gouhier en particulier pour celles-ci.

Le 13 décembre 1984.

K. S.

*Université de Tokyo*