

Éthique propre à l'artiste

—Par rapport à l'esthétique de Jean Anouilh—

Ken-ichi SASAKI

O. Situation de l'artiste aujourd'hui

Si l'on envisage l'esthétique du point de vue de l'artiste au lieu de l'oeuvre d'art, on se place dans l'horizon de l'éthique: éthique de l'artiste et de son acte créateur. Tout le monde a sa philosophie plus ou moins claire et profonde; c'est ce qu'il pense de sa propre vie vis-à-vis du monde qui est le sien, bref, c'est son éthique. L'artiste ne fait pas exception. En fait, les artistes ont pensé sur l'art depuis longtemps. Pour ne citer que quelques exemples classiques, Aristophane fut un des premiers critiques d'art dans ses *Grenouilles*; Horace laissa des *Satires* littéraires et un *Art poétique*; et ces deux genres furent revivifiés dans le monde moderne par Boileau. Horace a désigné à la poésie deux buts: plaire et instruire. Ils constituaient l'éthique des poètes. Mais il ne s'agissait pas là d'une éthique *sui generis*. Sur le plan moral (c'est-à-dire en dehors de sa signification stylistique), l'impératif de "plaire" ne commande que d'être *bon* poète, et c'est la morale du citoyen que le poète se doit d'enseigner. C'est normal, puisque la poésie n'était pas à l'époque une profession indépendante, mais une partie de la culture des citoyens libres. L'éthique de l'artiste ne devient indépendante de celle du citoyen qu'après que l'art soit devenu une activité privilégiée; cela n'a eu lieu, dans l'histoire de l'Europe, qu'au XVIII^e siècle. Mais c'est surtout au XX^e siècle que cette éthique de l'artiste présente son aspect vraiment original. Pour cela, il a fallu que l'artiste quitte une fois son sanctuaire approuvé par la tradition pour retourner dans le monde et s'y installer comme un être-au-monde sans privilège saint mais avec un rôle qui lui est propre. Dans cette situation, il est obligé de chercher son chemin. Ses réflexions doivent porter, entre autres, sur la place de l'activité créatrice de l'artiste. Un Sartre a voulu mesurer le poids de l'acte d'écrire en comparaison avec celui de la solidarité humaine. On pourrait apparier cette mise en question avec la confrontation que l'éco-éthique, proposée par M. notre Président Imamichi, veut faire entre une vie d'homme et un chef-d'oeuvre de grand artiste. Sur ce plan de l'éthique de l'artiste, on pourrait multiplier des questions: est-ce que l'artiste peut se permettre de demeurer en deça de l'impératif de "plaire", est-ce qu'il a, au contraire, le droit de déplaire, est-ce qu'il est permis à l'écrivain de viser à exercer une influence sur le lecteur à tel point qu'il le pousse à se résoudre de se suicider, etc..

Cette éthique de l'artiste, est-elle particulière seulement à l'artiste et sans aucune portée universelle? Ce n'est pas le cas. Elle s'oppose, il est vrai, à celle de la vie quotidienne; ce fait constitue sa spécificité. Mais comme tout le monde participe,

plus ou moins et à sa manière, à l'activité créatrice, cette éthique intéresse chacun en tant que créateur.

Pour ce problème, l'artiste jouit d'une position favorable: il vit lui-même cette éthique, ou plutôt c'est sa vie créatrice qui fait surgir cette éthique. De plus, s'il réfléchit sur sa propre vie artistique d'une manière assez consciente pour former une éthique, il ne peut pas empêcher sa pensée de passer dans ses œuvres. Ainsi nous avons maintenant des œuvres d'art imprégnées de pensées esthétiques sur l'art. Parlant de Valéry, de Hofmannsthal et de Rilke, entre lesquels "il semble qu'il n'y ait presque rien de commun", Maurice Blanchot dit: "Dans ces trois cas, le poème est la profondeur ouverte sur l'expérience qui va de l'œuvre vers l'origine de l'œuvre, l'œuvre elle-même devenue la recherche inquiète et infinie de sa source."¹⁾ Et c'est Mikel Dufrenne qui affirme ce qui suit: "Cet art [=l'art contemporain] se produit en effet sous le signe de la réflexion. Jamais les artistes n'ont tant écrit, jamais ils n'ont accédé à une conscience de soi si aiguë, jamais ils n'ont eu l'impression aussi vive d'être voués à une aventure spirituelle exemplaire! L'art est réfléchi jusqu'à être réflexif."²⁾

Dans la présente communication, notre thème consiste à extraire les vues esthétiques ou éthiques, si l'on veut, concernant l'acte de l'auteur dramatique chez Jean Anouilh, à travers une interprétation de ses pièces. Certes, notre dramaturge ne les propose pas en termes explicites, mais nous croyons pouvoir deviner un développement assez net de sa pensée esthétique dans l'évolution de ses œuvres. Les objets de notre interprétation se limitent aux six premiers recueils de ses pièces, et notamment aux deux chefs-d'œuvre, *Antigone* (1942) et *Beckett* (1959).

1. *Antigone* et double aliénation de l'auteur (1)

—Auteur et public—

Antigone, adaptation de la tragédie grecque au même titre, doit beaucoup de paroles à Sophocle. Mais, en cherchant à mettre en évidence la pensée d'Anouilh, nous nous concentrons nécessairement sur ses paroles originales, principalement expliquées en prologue et en épilogue.

Au prologue, tous les personnages de la pièce posent sur la scène, et le Prologue (c'est-à-dire le personnage qui raconte le prologue) s'avance et nous présente ces personnages et leur préhistoire. Voici la partie relative à l'héroïne:

"Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone. Antigone, c'est la petite maigre qui est assise là-bas, et qui ne dit rien. Elle regarde droit devant elle. Elle pense. Elle pense qu'elle va être Antigone tout à l'heure, qu'elle va surgir soudain de la maigre jeune fille noire et renfermée que personne ne prenait au sérieux dans la famille et se dresser seule en face du monde, seule en face de Créon, son oncle, qui est le roi. Elle pense qu'elle va mourir, qu'elle est jeune et qu'elle aussi, elle aurait bien

aimé vivre. Mais il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout... Et, depuis que ce rideau s'est levé, *elle sent qu'elle s'éloigne à une vitesse vertigineuse* de sa sœur Ismène, qui bavarde et rit avec un jeune homme, *de nous tous, qui sommes là bien tranquilles à la regarder, de nous qui n'avons pas à mourir ce soir.*"³⁾

La partie soulignée nous concerne. Qui est ce "nous", de qui Antigone se sent s'éloigner? Il y a deux possibilités de le lire: soit le Prologue plus les personnages autres qu'Antigone, soit le Prologue plus le public. Selon une esthétique radicalement naturaliste qui veut isoler le monde instauré sur la scène nettement de la salle, on doit choisir la première interprétation. Mais en écoutant ou lisant cette parole, nous la comprenons tout naturellement à la seconde manière. C'est le contenu des deux propositions relatives déterminant ce "nous", qui nous conduit à cette compréhension. "Nous", c'est d'abord ceux qui "sont là bien tranquilles à la regarder". Ce sont nous autres les spectateurs qui regardent tranquillement Antigone, tandis que les personnages sur la scène "bavardent, tricotent, jouent aux cartes" (indication scénique). Cette lecture est confirmée par la seconde proposition relative: "nous", c'est encore ceux qui "n'ont pas à mourir ce soir." "Ce soir" ne peut désigner évidemment que le temps de représentation, qui découle non pas à l'intérieur du monde dramatique mais dans la salle. Et parmi les personnages, il n'y a personne qui "n'ait pas besoin de mourir ce soir." On sait par avance dans le cadre du mythe, qu'Hémon qui bavarde et Euridice qui tricote vont se tuer tous les deux; "la blonde, la belle, l'heureuse Ismène" même va se proposer une fois de risquer sa vie avec Antigone; les trois gardes qui "jouent aux cartes" seront menacés de mort par Créon, et iront à leur insu jusqu'à deux doigts de mort dans une ruse de Créon; ce Créon même, qui survivra à cette histoire sanguinaire, fait face à la mort chaque instant dans son "jeu difficile de conduire les hommes."⁴⁾ Bref, tous les personnages sont appelés à la scène pour y vivre leurs vies difficiles. Au contraire, les spectateurs viennent au théâtre pour oublier leurs vies difficiles: ils sont bien là pour *regarder tranquillement* les efforts périlleux d'Antigone.

Ainsi on dirait que le Prologue censure l'attitude esthétique du public qui isole Antigone dans sa révolte humaine et héroïque. Dans une certaine situation, le sang-froid peut être une sagesse et dans une autre, un vice qui consiste à trahir la solidarité avec les voisins. Cette parole du Prologue est mise en relief par ce grief fait au spectateur. Qu'est-ce qui y a conduit l'auteur? Cela doit être une irritation qu'éprouve, contre les simples spectateurs désintéressés, celui qui s'engage trop ardemment et profondément dans la vie. En effet, dans les œuvres antérieures à *Antigone*, Anouilh a poursuivi une série d'expériences mentales sur la possibilité d'être heureux; dans *L'Hermine* (1931), c'était la pauvreté qui empêchait le jeune héros de devenir heureux; c'était l'existence de la vilaine famille qui prêtait force au malheur du héros de *Jézabel* (1932); l'auteur a encore élargi l'horizon du problème dans *la Sauvage* (1934) jusqu'à ce qu'il mette en question si l'on peut devenir

heureux tout seul parmi les gens malheureux; et il a essayé dans *le Voyageur sans bagage* (1936) de purifier des souillures déjà faites irrémédiablement dans le passé. Mais s'il ne s'agissait là que d'une simple expérience mentale, elle ne regarderait que l'auteur; alors ce ne serait qu'une soliloque. Pourtant une pièce est, en fait, offerte au public. Qu'est-ce que l'auteur espère de cette communication esthétique?

Au début, Anouilh a dû s'absorber dans l'acte d'écrire, d'écrire simplement sans autre considération; c'est ce que prouve, nous semble-t-il, *l'Hermine* solipsiste dont la morale est complètement arbitraire sans aucune portée universelle. Pourtant, bien qu'il ait vécu une vie pénible et qu'il ait représenté ses sentiments très ardents dans sa pièce, son public reste au fond "esthétique", c'est-à-dire désintéressé. Antigone étant le porte-parole de l'auteur sur la scène, son isolement ou son aliénation par rapport au public n'est autre que celle d'Anouilh même. Selon H. Gouhier, le dramaturge "se cache."⁵ Au théâtre, le spectateur face au monde des personnages, et le dramaturge, créateur de ce monde dramatique, demeure à l'arrière sans être aperçu. C'est la détermination ontologique du dramaturge qui est marquée dans tous les chefs-d'œuvre. Mais s'il s'agit d'inviter le spectateur à vivre avec lui sa vision du monde et non pas simplement à admirer un monde fictif, cette manière d'être vis-à-vis du spectateur n'est point satisfaisante. Nous en avons un exemple concret dans le prologue d'*Antigone*, où l'auteur se tient à l'écart du public qui garde son sang-froid de spectateur esthétique.

2. Antigone et double aliénation de l'auteur (2)

—Œuvre et auteur—

Voilà simplement une moitié du problème. La relation entre l'auteur et les personnages n'est pas simple: d'une part, Antigone se charge bien des sentiments de l'auteur, mais de l'autre, c'est le Prologue-Chœur qui prend le rôle de porte-parole. Le Prologue a dit qu'Antigone s'éloignait de nous tous. Et si l'on identifie l'auteur avec ce prologue au lieu de l'identifier à Antigone, alors nous devons dire qu'Antigone se sépare du Prologue et par conséquent de l'auteur. Il faut inverser la proposition afin qu'elle soit pertinente pour nous, et nous devons dire: l'auteur se sépare de son héroïne qui incarne son idéal de la vie. C'est justement cela dont nous nous apercevons dans l'épilogue.

L'épilogue est raconté en un monologue par le Chœur, rôle dont est chargé l'acteur du Prologue. Après que Créon a assisté à la mort d'Antigone et d'Hémon, son propre fils et fiancé d'Antigone, et appris la mort de sa femme Euridice, il est allé malgré tout au conseil. Le Chœur commence:

"Et voilà. Sans la petite Antigone, c'est vrai, ils auraient tous été bien tranquilles. Mais maintenant, c'est fini. Ils sont tout de même tranquilles. Tous ceux qui avaient à mourir sont morts. Ceux qui croyaient une chose et puis ceux qui croyaient le contraire—même ceux qui ne croyaient rien

et qui se sont trouvés pris dans l'histoire sans y rien comprendre. Morts pareils, tous, bien raides, bien inutiles, bien pourris. Et ceux qui vivent encore vont commencer tout doucement à les oublier et à confondre leurs noms. C'est fini. Antigone est calmée maintenant, nous ne saurons jamais de quelle fièvre. Son devoir lui est remis. Un grand apaisement triste tombe sur Thèbes et sur le palais vide où Créon va commencer à attendre la mort...

Il ne reste plus que les gardes. Eux, tout ça, cela leur est égal; c'est pas leurs oignons. Ils continuent à jouer aux cartes..."⁶⁾

C'est une fin musicale, *adagio* et *diminuendo*, exceptionnelle chez Anouilh. En principe, dans l'épilogue on parle au passé tandis que dans le prologue on parle au futur: avec une vue prospective au début, et une vue rétrospective à la fin l'œuvre se clôt sur elle même. Mais ici, en fait, trois futurs ("ceux qui vivent encore vont commencer...", "nous ne saurons jamais..." et "Créon va commencer...") sautent aux yeux. La distribution générale des temps du verbe dans cet épilogue consiste en ce que le passé n'apparaît que dans les propositions subordonnées dont les principales sont mises au présent ou au futur. Cela montre que le dessein de cet épilogue est de décrire l'état présent résultant des événements passés, en y ajoutant une perspective d'avenir ou plus exactement c'est l'avenir qui projette son rayon nihiliste sur ce présent. Si l'on quitte le plan de la forme et passe à celui du contenu, les moments du futur sont plus nombreux. Dans la phrase "morts pareils, tous, bien raides, bien inutiles, bien pourris", le Chœur vise principalement les trois nouveaux morts, puisqu'on ne peut pas dire des gens morts depuis plus de dix ans qu'ils sont "raides" ou "pourris". Alors, comme nos trois morts ne sont pas encore "raides" ni "pourris", nous sentons là une perspective progressive vers l'avenir. Et enfin, la vie quotidienne des gardes continue perpétuellement: c'est un éternel présent car elle ne change pas. En somme, cet épilogue, loin de conclure la pièce, l'ouvre vers le futur.

Pourtant il s'agit là d'un avenir vide et noir. La "fièvre" d'Antigone sera définitivement passée, les personnages qui ont vécu une vie tragique intense seront tombés dans l'oubli et la vie vulgaire seule marquera le temps tout à fait nivelé. Pour Créon, ce grand survivant, ce qui reste de sa vie ne sera qu'un voyage dans les ténèbres où il n'aura rien à attendre que la mort. Cette ouverture sur un avenir vide constitue la musique en *adagio* et en *diminuendo* de cet épilogue. Nous avons déjà noté que ce style de la fin de la pièce est exceptionnel chez Anouilh. Etant exceptionnel, il doit comporter un sens; nous devons maintenant le chercher.

De qui est cet avenir nihiliste? En surface, c'est le monde dramatique d'*Antigone*. Mais ce n'est pas une qualité propre à cette œuvre; toute pièce s'achève quand son monde aboutit par son développement diégétique à une fin, et par conséquent après cette fin, il lui reste en principe un avenir en quelque sorte vide. C'est une détermination ontologique de l'œuvre et il va sans dire qu'une détermination

ontologique de l'œuvre ne peut pas avoir de valeur expressive. Même si l'auteur souligne ce caractère eschatologique du monde dramatique représenté dans la pièce et en donne une expression, c'est plutôt l'acte d'expression de l'auteur qui est important. Nous avons là une "instance" de l'acte "perlocutionnaire" de l'auteur.

Nous avons reconnu dans le prologue un reproche adressé au spectateur, tandis qu'ici, on ne peut même pas sentir de ton ironique; c'est une grande "tristesse" qui règne dans l'épilogue. Nous pouvons y reconnaître une ambiguïté: cette tristesse est celle de Créon qui est allé au conseil; mais elle doit être surtout celle de l'auteur. Pourquoi cette tristesse? Pour mettre en lumière le sens de cette émotion, il convient de comparer le dénouement d'*Antigone* avec ceux des pièces précédentes, en nous référant à l'itinéraire que notre auteur a suivi dans l'expérience mentale de la recherche du bonheur.

D'abord, Franz dans *l'Hermine* recourt à un meurtre pour se purifier une fois pour toutes de la souillure résultant de sa pauvreté. Mais il est trop évident que ce moyen n'apporte pas aux amants le bonheur souhaité mais une catastrophe puisque Franz est mis en prison. Ici l'expérience de l'auteur échoue par avance.⁷⁾ Les trois pièces, *Jézabel*, *la Sauvage* et *le Voyageur sans bagage*, se terminent par la fuite du personnage principal: l'expérience y est conduite jusqu'au bout mais n'aboutit pas à une solution satisfaisante, puisque une fuite n'est qu'un renoncement. *Euridice* (1941) représente le seul cas avant *Antigone* où la pièce finit par la mort du personnage principal. Mais cela ne veut pas dire que dans cette œuvre l'expérience soit conduite plus radicalement que dans les autres. Certes, Anouilh adapte le mythe à sa vision du monde: son Orphé partage le sort de ses autres personnages en ce qu'il tient à "voir" au risque de la perte définitive de son amante. Mais à mi-chemin l'auteur renonce à sa recherche d'une solution valable dans la vie réelle, parce qu'à l'Acte IV, Orphé cherche à s'unir mystérieusement avec Euridice perdue, dans le monde de morts.

Avec *Antigone*, Anouilh obtient pour une première fois une solution à sa recherche des conditions du bonheur. La mort n'est pas seulement le dénouement du mythe. Dans la pièce, la confrontation radicale et acharnée de l'héroïne avec Créon a presque abouti à un accord, et Antigone est tout près d'accepter de vivre. C'est alors que, voyant qu'une vie heureuse est pleine de compromis et d'abandons, Antigone refuse de dire "oui". Il s'agit là d'une mort volontairement choisie et non de celle imposée par le mythe:

"C'est elle, dit Créon, qui voulait mourir. (...) Je le comprends maintenant, Antigone était faite pour être morte. Elle-même ne le savait peut-être pas, mais Polynice n'était qu'un prétexte. Quand elle a dû y renoncer, elle a trouvé autre chose tout de suite. Ce qui importait pour elle, c'était de refuser et de mourir."⁸⁾

Et Antigone crie:

"Vous me dégoutez tous avec votre bonheur! Avec votre vie qu'il faut

aimer coûte que coûte. On dirait des chiens qui lèchent tout ce qu'il trouve. Et cette petite chance, pour tous les jours si on n'est pas trop exigeant. Moi, je veux tout, tout de suite, — et que ce soit entier, — ou alors je refuse!"⁹⁾

Elle refuse la condition de la vie terrestre, et justement c'est pour cela qu'elle choisit la mort. Grâce à ce refus, elle peut briller de la beauté d'une héroïne qui achève son "rôle". Mais pour l'auteur qui survit à son héroïne, évidemment la mort ne peut pas être la solution à sa recherche du bonheur: sa vie continue. Antigone a laissé son créateur Anouilh en arrière: entre eux gît l'abîme qui sépare le théâtre du monde du monde du théâtre. Ainsi l'auteur se trouve dans une situation réelle analogue à celle de Créon dans la pièce. Ils partagent la même solitude; la solitude et la tristesse de Créon, c'est la solitude et la tristesse d'Anouilh. Ici, l'auteur est inévitablement séparé de son personnage, ou plus généralement de son œuvre.

3. Beckett et une morale provisoire —Critique de l'esthétique—

Nous pouvons envisager un autre aspect de la pensée esthétique d'Anouilh dans *Beckett* (1958). C'est la première pièce où l'on rencontre le mot "esthétique". Le mot y est employé deux fois. Thomas Beckett, le héros de la pièce, né saxon dans la pièce qui se fonde sur l'histoire d'Augustin Thierry,¹⁰⁾ réussit à la cour des conquérants Normands, grâce à son talent et à son goût raffiné; il jouit de la faveur extraordinaire du roi Henri II. Ayant montré ses capacités à lever l'impôt sur l'église, il est promu chancelier (Acte I). Avec l'argent de l'église, le roi participe à une expédition en France (Acte II). Un matin dans la tente, notre chancelier converse avec le roi qui a passé la nuit avec une française:

Beckett. Mais je m'amuse, moi, mon prince, en ce moment. Je m'amuse beaucoup.

Le Roi. Travailler au bien de mes peuples, cela t'amuse, toi? Tu les aimes ces gens-là? D'abord, ils sont trop nombreux. On ne peut pas les aimer, on ne les connaît pas! Et puis, tu mens, tu n'aimes rien.

Beckett, *net soudain*. J'aime au moins une chose, mon prince, et cela j'en suis sûr. Bien faire ce que j'ai à faire.

Le Roi, *goguenard*. Toujours l'é... l'é..., comment c'est ton mot, je l'ai oublié?

Beckett, *sourit*. L'esthétique?

Le Roi. L'esthétique! Toujours l'esthétique?

Beckett. Oui, mon prince.

Le Roi, *tapant sur la croupe de la fille*. Et ça, ce n'est pas de l'esthétique?

Il y a des gens qui s'extasient sur les cathédrales. Ça aussi, c'est réussi!

Quelle rondeur...¹¹⁾

"L'esthétique", ici nom masculin abstrait, est l'équivalent de "bien faire ce que j'ai à faire" qui est la seule chose que Beckett aime. Pourtant, la connaissance ordinaire du sens du mot ne permet pas d'identifier l'esthétique avec cette maxime morale. Ayant ainsi besoin d'expliquer le lien entre les deux notions, nous pouvons espérer paraphraser cette idée de "l'esthétique" à l'aide de la manière de vivre de Beckett, puisque "l'esthétique", c'est "son Mot".

Beckett siffle toujours "une marche anglaise, joyeuse et ironique" (p. 147; cf. pp. 171, 185, 207 et 282-3),¹² "aime le froid", "le froid divin" (p. 148; cf. pp. 146 et 246), et répète qu'il est "léger" (pp. 150, 151 et 153). Il cite au roi quatre choses qu'il "adore": la chasse, le luxe, la vie et l'honneur (p. 150). Sa légèreté concerne les deux premières. Grand maître d'armes (cf. p. 247), il "monte mieux que personne" (p. 172; cf. p. 269), "se bat bien" (p. 191), et pense que "gouverner cela peut être aussi amusant qu'une partie de cricket" (p. 197). N'ayant "que celles [=les charges] de son plaisir", il fait venir de Florence une vaiselle d'or et deux fourchettes, "nouveau petit instrument diabolique, de forme et d'emploi" (pp. 151-2). Voilà sa vie. Mais quelle est "la vie" qu'il adore? Voici une conversation entre lui et le roi pendant qu'ils sont en chemin pour la chasse:

Le Roi Cela t'amuse, toi, de chasser au faucon?

Beckett Je n'aime pas beaucoup faire faire mes commissions par les autres...

J'aime mieux sentir un sanglier au bout de mon épieu. Quand il se retourne et qu'il charge, il y a une minute de tête-à-tête délicieuse où l'on se sent enfin responsable de soi.

Le Roi C'est curieux ce goût du danger! Qu'est-ce que vous avez tous, à vouloir risquer votre peau coûte que coûte, sous les prétextes les plus futiles? Au fond, tu es un raffiné, tu fais des vers abscons, tu manges avec une fourchette et tu es plus près de mes barons que tu ne le crois.

Beckett Il faut jouer sa vie pour se sentir vivre... (p. 163)

La vie que Beckett adore, c'est la plénitude vitale qui vient de ce qu'il affronte le danger et le surmonte. Il faut aussi faire attention à son intelligence si distinguée que le roi l'appelle "un petit Saxon philosophe" (p. 170).

Résumons tous ces aspects pour saisir globalement les manières de vivre de Beckett. La première chose à remarquer est sa prédilection pour le plaisir: c'est sa "légèreté". Mais son plaisir est raffiné à la différence de la barbarie des barons; de là vient la faveur du roi. Déjà son plaisir a quelque chose de non sensuel. Son goût pour les sports et la chasse l'est encore moins. La chasse l'amuse parce qu'elle est dangereuse. Plus grand est le danger, plus adroit est le corps qui le surmonte et par conséquent plus grand est le contentement de l'esprit. Sa lucidité mentale, son amour du froid et sa maxime "bien faire ce qu'on a à faire", tout cela ramène à cette joie réflexive, ou "joie intellectuelle" selon la terminologie de Descartes,¹³ qui consiste à se plaire à reconnaître son adresse. Nous sommes parvenus enfin à comprendre la relation entre cette maxime de Beckett "bien faire ce

qu'on a à faire" et son mot "toujours l'esthétique": la joie réflexive qu'apporte le "bien faire ce qu'on a à faire" n'est autre que ce plaisir désintéressé qui selon Kant caractérise l'esthétique. En fait, la façon de vivre de Beckett a quelque chose de jeu, en d'autres termes, de désintéressé; c'est pourquoi qu'il peut s'amuser en faisant de la politique aussi bien qu'en jouant au cricket.

Il nous reste à examiner le second endroit où est apparu le mot "esthétique"; nous y rencontrons une expression pure et simple de l'esthétisation de la morale. C'est la scène de banquet chez Beckett, où le roi pour s'amuser lui enlève sa maîtresse. Le roi le traque:

"Tu tiens à elle, alors? Tu peux tenir à quelque chose, toi? Dis-le-moi si tu y tiens?"

Beckett ne répond pas. Le roi sourit.

Tu es incapable de mentir. Je te connais. Non parce que tu as peur du mensonge — je crois bien que tu es le seul homme de ma connaissance qui n'a peur de rien même pas du Ciel — mais cela te répugne... Cela te paraît inélégant. Tout ce qui semble être de la morale, chez toi, c'est tout simplement de l'esthétique." (p. 182)

Cette manière élégante de vivre résulte d'une intensification si radicale de l'attitude désintéressée qu'elle ne permet plus de tenir à rien. Beckett ne peut aimer personne, parce que "l'honneur est une lacune chez" lui qui "est d'une race vaincue" (p. 184). L'honneur qu'il adore, ou plus exactement son absence occupe la partie centrale de son existence. Sa morale esthétique a été choisie à cause de cette privation de "l'honneur": en d'autres termes, il poursuit des plaisirs ou satisfactions temporaires parce qu'il lui manque une valeur sur laquelle il puisse s'appuyer. De là cette parole:

Beckett La seule chose qui soit immorale, mon prince, c'est de ne pas faire ce qu'il faut, quand il le faut.

Le Roi En somme, c'est un remède auquel tu ne crois pas, la morale?

Beckett Seulement pour l'usage externe, mon prince. (p. 208)

Beckett accepte un impératif de la morale avec la formule de: "bien faire ce qu'il faut faire", parce qu'il lui assure des satisfactions. Mais la mesure des valeurs ainsi que l'honneur étant perdues, il ne peut examiner un à un le contenu de chacun de ces: "ce qu'il faut faire". Sa maxime n'est qu'un traitement symptomatique provisoire: "remède pour l'usage externe". Il n'y a que la récupération de l'honneur qui puisse le guérir véritablement.

Cette morale esthétique est, donc, une véritable "morale provisoire". Le monde de Beckett est un monde factice totalement réglé. Il s'applique au jeu de l'esprit aussi bien qu'au jeu du corps:

Le Roi Pourquoi mets-tu des étiquettes sur tout, pour justifier tes sentiments?

Beckett Parce que, sans étiquettes, le monde n'aurait plus de forme, mon prince...

Le Roi Et c'est important que le monde ait une forme?

Beckett Capital, mon prince, ou sinon on ne sait plus ce qu'on y fait.
(p. 164)

Poursuivre des joies réflexives, à travers "bien faire ce qu'il faut", dans ce monde auquel il donne volontairement ou même arbitrairement une forme nette, voilà tout le contenu de la morale esthétique de Beckett en tant que provisoire.

Comme on le sait, Beckett est élu Archevêque de Contorbéry par la volonté du roi. Ce qu'il aimait véritablement, ce n'est ni la chasse, ni le luxe, ni la vie de plaisirs éphémères, mais l'honneur.¹⁴⁾ Seulement il ne savait où le trouver. Etant nommé Primat, il se trouve tout d'un coup chargé d'honneur.¹⁵⁾ D'abord il s'absorbe dans ses nouveaux devoirs selon le même principe qu'autrefois. Cela lui procure naturellement du plaisir, ce qui contrarie l'image qu'il se fait de la sainteté.¹⁶⁾ Il y a là un dilemme: plus il recourt à la pénitence pour se purifier du plaisir, plus intense devient son plaisir d'avoir été capable de cette pénitence. La conversion de Beckett s'accomplit lorsqu'il accepte ce plaisir: la pénitence dans la solitude et le froid n'est plus alors que de simples "précautions" (p. 260). C'est alors que dépassant l'opposition: riche-pauvre et quittant le monde réglé avec artifice, il accepte tout, y compris sa maxime: "Il faut seulement faire, *absurdement*, ce dont on a été chargé—jusqu'au bout" (p. 273, mot souligné par nous). Ce qui est nouveau, c'est que l'honneur lui assure une fin solide qui lui est propre. La même maxime qui a été appliquée autrefois à tout devoir imposé de dehors, est maintenant au service d'une fin choisie de façon autonome: ce n'est plus le plaisir esthétique qui fonde cette maxime. N'ayant plus besoin de régler ni de justifier ses actions, Beckett se charge "absurdement" de l'honneur et retourne en habit de cérémonie à sa cathédrale où il subira le martyre.

En somme, dans *Beckett*, la morale esthétique est proposée comme quelque chose à dépasser. Nous trouvons là un prolongement de la critique qu'il fait dans *Antigone* de l'attitude esthétique du spectateur. Nous reconnaissons donc l'unité de la conception de "l'esthétique" chez Anouilh. L'honneur de Dieu a fourni à Beckett un sens définitif à sa vie. Ainsi pour Anouilh; l'honneur du dramaturge serait la solution au problème exposé ci-dessus de l'aliénation de l'auteur à son œuvre.

4. *Analoga creationis* —Une logique dialectique—

Le héros accomplit sa vie par la mort volontairement choisie et brille d'une beauté tragique, tandis que l'auteur ne peut que continuer à vivre: voilà le fait que nous avons qualifié d'aliénation de l'auteur à sa propre œuvre. Le héros ou l'œuvre en général jouit ainsi d'une existence qui a en quelque sorte une prééminence sur celle de l'auteur.¹⁷⁾ Mais il ne s'agit pas là d'un phénomène particulier à un

artiste ou à une génération: au contraire, c'est la nature même des rapports de l'homme et de son œuvre qui est devenu consciente chez Anouilh.

“Vôtre maison subsiste, quoique vôtre Architeche soit mort. C'est que les fondemens en sont solides, & qu'elle n'a nulle liaison avec la vie de celui qui l'a bâtie. Elle n'en dépend nullement. Mais le fonds de nôtre être dépend essentiellement du Créateur. Et quoique l'arrangement de quelques pierres dépende en un sens de la volonté des hommes, en conséquence de l'action des causes naturelles, leur ouvrage n'en dépend point. Mais l'Univers étant tiré du néant, il dépend si fort de la Cause universelle, qu'il y retomberoit nécessairement, si Dieu cessoit de le conserver. Car Dieu ne veut, & même il ne peut faire une créature indépendante de ses volonte^z”.¹⁸⁾

Malebranche parle ici de la conservation divine: la créature doit son être à tout instant à la volonté de Dieu, tandis que l'œuvre de l'homme devient indépendante de l'existence et de la volonté de son auteur dès qu'elle est achevée. Du point de vue de l'ontologie, c'est là l'ultime différence qu'il y a entre la création par Dieu et la création par l'homme.¹⁹⁾ A ce problème concernant les deux niveaux de la création, on répond ordinairement par la notion de *creatio ex nihilo*. Pourtant cette notion ne nous permet point d'avancer dans la compréhension du problème, si elle n'est pas transformée en “conservation divine”. La *creatio ex nihilo* en tant que telle ne nous aide en rien; on ne peut rien créer du néant, c'est une simple constatation de fait et rien de plus. Et de plus, on y tenant trop, on mettrait en danger la valeur spirituelle de la création. En effet, on peut dire grosso-modo, que l'homme crée par ce qu'il donne une nouvelle forme à la matière déjà créée par Dieu, et dans ce phénomène c'est la nouvelle forme qui est importante et non pas la matière pure et simple. L'homme ne peut absolument pas créer à partir du néant et par conséquent la *creatio ex nihilo* est un mystère, qui exalte et glorifie Dieu omnipotent mais n'apporte pas de lumières sur le phénomène de la création humaine. Au contraire, la conservation divine est une conception qui éclaire le fait humain.

Il n'y a rien d'obscur dans la phrase de Malebranche citée ci-dessus: la créature doit sa subsistance radicalement à la volonté de Dieu. L'œuvre de l'homme est, au contraire, indépendante de son créateur. C'est complètement juste. Ayant un morceau matériel ou la mémoire pour support, l'œuvre est produite comme un objet dans le monde. Ainsi elle y poursuit une vie autre que celle de l'auteur. C'est pourquoi, beaucoup d'artistes qui savaient la fragilité de leurs vies terrestres ont placé leur espérance d'éternité dans leurs œuvres. Rubens, par exemple, a sans doute cherché à arrêter le cours du temps qui érode la chair, en reproduisant avec des couleurs sur une toile le corps sensuel de sa jeune femme. Certes, au Musée historique Vienne son portrait reste encore maintenant, plus de trois cent ans après, à la fleur de l'âge. Cependant, cette Hélène Fourment elle-même est morte, on ne sait en quelle année du XVII^e siècle, laissant peut-être un corps complète-

ment défiguré. Le tableau radieux peint par Rubens, loin d'être une assurance d'éternité, fut un simple souvenir de sa jeunesse. Il en est de même pour le peintre même. C'est une vaine espérance de rêver d'une vie éternelle par la médiation de l'œuvre. Une œuvre réussie acquiert une existence indépendante de l'auteur, et c'est cette indépendance de l'œuvre qui met en relief la fragilité de l'existence de l'auteur. J. Grenier a raison de dire: "Je comprends qu'il y ait une croyance dans la vie future et dans la vie éternelle. Il y a bien des raisons d'y croire. Mais croire à la perpétuité de l'œuvre qu'on a créée en pensant que l'on va mourir... c'est le comble des absurdités?"²⁰⁾

Nous croyons que le chagrin entrevu dans l'épilogue d'*Antigone* vient de la même intuition ontologique. Antigone surpasse la détermination spatio-temporelle propre à tout être terrestre en se ressuscitant dans les corps des diverses actrices, et répète sa vie lumineuse: ce retour éternel est indépendant de la vie et de la mort de l'auteur Anouilh. Anouilh qui survit à la mort d'Antigone peut avoir d'autres gloires mais celle de son héroïne est ce qu'il ne peut pas espérer et la solution d'Antigone ne pourrait être la sienne. Il est certain qu'Antigone est un double d'Anouilh et qu'elle se charge de son problème et vit une vie qu'il ne peut pas vivre. Mais dès qu'elle y réussit, elle vient s'opposer à lui en deux points: d'abord sa vie est beaucoup plus intense et radicale que celle de l'auteur; puis, à la différence de la fragilité de l'existence charnelle de l'auteur, elle participe "au cortège de héros" qui se forme "entre ciel et terre"²¹⁾ et aboutit à la solidité d'une existence qui recommence éternellement.

Voilà la réalité de la création humaine, si l'on se réfère à Malebranche. L'indépendance de l'œuvre de son auteur réagit sur celui-ci. Gouhier et Grenier l'affirment²²⁾: la relation entre l'homme et l'œuvre est réciproque, et ce sont plutôt les œuvres qui constituent la personnalité de l'auteur. Mais la position de Gouhier qui refuse de prendre la logique de la création pour une causalité doit être prise avec rigueur, parce que, comme nous venons de le constater, l'œuvre considérée comme "effet" est "éminente" au sens scolastique du terme, par rapport à l'auteur "cause". Il faut dire que l'œuvre devient dialectiquement l'antithèse de l'auteur. Dans la création, l'auteur s'aliène dans un autre qui est l'œuvre. S'il y consacre tous ses efforts, l'œuvre devient désormais un obstacle difficile et nécessaire à surmonter. C'est une logique dialectique qui régit la création humaine: création d'une œuvre en tant qu'aliénation de soi de l'auteur—acquisition de l'indépendance et de l'autonomie de l'œuvre vis-à-vis de son auteur—réaction de l'œuvre sur l'auteur (constitution de sa personnalité). Ici nous entrevoyons une parenté entre la création et l'amour.

5. Honneur du dramaturge —Acceptation de l'amour—

Nous avons vu que le chagrin d'Anouilh exprimé dans l'épilogue d'*Antigone* est un reflet du fait qu'il a en un sens échoué dans sa recherche du bonheur faite

cependant radicalement: son héroïne l'a fuit et l'a laissé en arrière. Et nous avons aussi démontré que cet échec vient ultimement de la structure dialectique de l'ontologie de la création humaine. L'œuvre est devenue indépendante de son auteur et ils suivent désormais deux histoires différentes. L'histoire de l'œuvre est un retour éternel: dans cet horizon macroscopique, le temps développé dans l'œuvre n'est presque qu'un instant et sert d'unité dans le retour. Ce qui est important pour l'auteur en tant qu'existence, c'est organiser le temps de sa vie. La totalité de sa vie comme exemple typique peut revenir éternellement dans l'histoire macroscopique (c'est le cas où sa vie est lue dans un ouvrage biographique ou historique ou romanesque, etc. comme une œuvre achevée), mais le retour ne peut pas ou ne doit pas être la structure interne de l'histoire microscopique de l'auteur, la seule réelle pour lui. Nous nous rappelons ici le cri d'Antigone: "Je veux tout, tout de suite,—et que ce soit entier." C'est la logique de la mise en œuvre décisive, à laquelle on ne peut recourir dans la vie: une vie ne peut être qu'un itinéraire progressif. Si l'auteur cherche le chemin à suivre, le "tout, tout de suite" ne peut pas être une solution. Mais c'était justement la solution qu'Anouilh a tirée de son expérience mentale dans *Antigone*. Devant cette aporie, qu'est-ce qu'il doit faire?

Pourtant il nous faut réfléchir: la vie de l'auteur, n'est-ce pas de continuer de créer des œuvres? Et si la logique de toute création d'œuvre doit être le "tout, tout de suite", la vie de l'auteur qui se consacre à la création d'œuvres d'art, quelle autre pourrait-elle être si ce n'est de continuer de dire "tout, tout de suite" à tout moment? S'agit-il là d'une répétition? En fait, après *Antigone*, un critique a dit, en jouant sur le titre d'une pièce, qu'Anouilh se répétait.²³⁾ La répétition en tant que telle n'est pas une chose à souhaiter pour quelque genre de créateur que ce soit: c'est une marque de pauvreté. Pour continuer d'être artiste créateur, il faut sans cesse surmonter la tentation de se répéter. C'est sans doute là la condition primordiale de l'artiste. N'importe qui peut briller une fois dans quelque œuvre artistique. Mais ce n'est pas suffisant: être artiste, c'est exceller toutes les fois et par conséquent se surpasser soi-même à chaque création. Voilà un nouveau problème pour Anouilh. Jusqu'à l'époque d'*Antigone*, il réfléchissait avant tout aux conditions du bonheur. Il était en premier lieu philosophe comme tout le monde l'est plus ou moins; et l'œuvre d'art n'était pour lui qu'un champ pour développer ses pensées morales. En d'autres termes, il pensait et écrivait comme un être au monde pur et simple. Maintenant il est devant la condition propre à l'artiste. Il se servait autrefois de l'œuvre d'art, maintenant il doit devenir pleinement artiste, c'est-à-dire servir l'œuvre d'art. Ce dont il a besoin, c'est de cette inversion de son intention. Sans cela, il ne pourrait surmonter sa double aliénation. Pour accomplir cette conversion, il doit reconnaître que l'artiste n'a pas d'autres voies que de laisser vivre ses œuvres: la création est un acte de sacrifice de soi, semblable à l'amour.

Beckett nous confirme dans cette interprétation. Vivant d'une manière esthétique, Beckett, véritable "existence esthétique", n'a pas choisi le plaisir réflexif

momentané comme solution définitive: c'était pour lui une morale provisoire, choisie faute de mieux dans la situation où il était privé de l'honneur. Sans l'honneur, tout plaisir reste dispersé. Beckett devait chercher et répéter sans cesse le plaisir. Son hédonisme est loin d'être la débauche rassurée du roi: c'est son existence même. Sa vie, pourtant, n'est qu'un "perpetuum mobile", et cette répétition ne s'arrêtera jamais jusqu'à ce qu'il ait trouvé un honneur.

Beckett rencontre l'honneur de Dieu, alors qu'Anouilh trouve l'honneur du dramaturge. En 1951, dix ans après d'*Antigone*, il a répondu à un interview comme suit:

"L'honneur pour un auteur dramatique —c'est d'être un fabricant de pièces. Nous devons d'abord répondre à la nécessité où sont les comédiens de jouer chaque soir des pièces pour un public qui vient oublier ses ennuis et la mort. Ensuite, si de temps à autre, un chef-d'œuvre s'affirme, tant mieux."²⁴⁾

La conversion d'Anouilh est évidente: il n'était pas autrefois fabricant de pièces, mais penseur; il forçait son public à penser à la mort avec lui; au lieu que l'œuvre s'affirme, c'est lui-même qui s'affirmait. Avoir un honneur propre à lui, c'est pouvoir organiser sa vie d'une façon acceptable. Cette assurance une fois acquise, Anouilh peut littéralement s'oublier en créant des œuvres dramatiques. Son premier chef-d'œuvre après la "répétition", est *l'Alouette* (1952). L'épilogue de cette pièce marque un contraste net avec celui d'*Antigone*. Il représente le couronnement de Charles VII, la scène la plus brillante et splendide dans l'histoire de Jeanne d'Arc qui est l'héroïne de la pièce. Du point de vue de l'ontologie, l'épilogue délimite le temps de l'œuvre: c'est la frontière entre l'œuvre et la réalité. Comme nous avons vu, dans *Antigone*, l'auteur a cherché à estomper cette faille et nous y avons remarqué le chagrin que l'auteur éprouvait. Dans *l'Alouette*, tout au contraire, Anouilh recourt à son habileté de dramaturge pour souligner cette faille et clôt somptueusement l'œuvre. Nous n'y sentons plus le scrupule de l'auteur d'*Antigone*: Anouilh cherche à épanouir l'œuvre indépendamment de l'auteur et accepte de devenir lui-même l'ombre de son œuvre. Voilà son honneur en tant qu'auteur dramatique.

La bonne réussite de *l'Alouette* vient, en partie, du fait que c'est un drame historique. Avant *l'Alouette*, c'était surtout dans les comédies ou les farces qu'Anouilh avait pleinement déployé son habileté de dramaturge; par exemple, dans *le Bal des voleurs*, *Léocadia*, *Cécile* ou *l'École des Pères*. Dans ce genre de pièces, le dénouement est fixé d'avance par le genre même de la pièce et n'a pas de signification idéologique. Dans les pièces sérieuses, au contraire, les préoccupations idéologiques se mêlent à celles du dramaturge et détériorent le monde du dramatique de façon artificielle. Dans le cas d'une pièce historique, notamment dans celui de *l'Alouette* où l'on rencontre beaucoup de paroles consacrées, et "l'histoire devient le livre aux 'merveilleuses images' que les enfants feuilletent..."²⁵⁾ pour l'auteur

un monde étranger préexiste: il ne peut pas se passer de l'interpréter pour établir son monde dramatique. Voilà le cas typique de la démarche dialectique de la création humaine. C'est justement ici qu'on voit une analogie profonde avec l'amour qui consiste à se donner pour faire vivre la chose aimée. Beckett, qui ne pouvait aimer personne, arrive enfin, après s'être acquis l'honneur de Dieu, à dire ceci: "Cela aurait été une solution aussi, mon Dieu, d'aimer les hommes."²⁶⁾ Pour savoir aimer, nous semble-t-il, il fallait avoir un absolu pour lequel on peut tout sacrifier: ici l'honneur de Dieu à défendre, là le monde historique à interpréter. C'est Anouilh même qui dit:

"Il y a des pièces qu'on écrit, il y des pièces qui nous sont données. Molière a certainement écrit *Les Femmes Savantes*. Mais *Don Juan* (...) est une pièce qui a été donnée à Molière."²⁷⁾

L'Alouette et *Beckett* sont donnés à Anouilh. L'honneur de l'auteur qui consiste à s'oublier le conduit au chef-d'œuvre. Ainsi nous avons tracé l'aventure spirituelle d'un auteur dramatique qui commence par faire de l'œuvre le champs d'essai d'une expérience idéologique et parvient enfin à l'amour du créateur. Voici une partie d'une nouvelle de Hesse, qui convient pour conclure notre communication parce qu'elle saisit le fond de cet amour.

Es waren unter uns viele Künstler, viele Malern, Musikanten, Dichter, es war der glühende Klingsor da und der unstete Hugo Wolf, der wortkarge Lauscher und der glänzende Brentano—aber mochten auch diese Künstler, oder einige von ihnen, sehr lebendig und liebenswerte Gestalten sein, so waren die von ihnen erdachten Figuren doch ohne Ausnahme viel lebendiger, schöner, froher und gewissermaßen richtiger und wirlicher als die Dichter und Schöpfer selber. Pablo saß da in entzückender Unschuld und Lebenslust mit seiner Flöte, sein Dichter aber schlich schattenhaft, vom Mond halb durchschienen, am Ufer hin und suchte Einsamkeit. Flackernd und ziemlich betrunken lief Hoffmann zwischen den Gästen hin und wider, viel sprechend, kein, koboldisch, und auch er war, wie alle, an Gestalt nur halbwirklich, nur halbvorhanden, nicht ganz dicht, nicht ganz echt, während der Archivar Lindhorst, zum Spaße den Drachen spielend, mit jedem Atemzug Feuer schnob und Kraft aushauchte wie ein Automobil. Ich fragte den Diener Leo, warum das wohl so sei, daß die Künstler manchmal nur wie halbe Menschen erschienen, während ihre Bilder so unwiderleglich lebendig aussähen. Leo sah mich an, verwundert über meine Frage. Dann ließ er den Pudel los, den er auf dem Arm getragen hatte, und sagte: »Bei den Müttern ist er auch so. Wenn sie die Kinder geboren und ihnen ihre Milch und ihre Schönheit und Kraft mitgegeben haben, dann werden sie selber unscheinbar, und es fragt niemand mehr nach ihnen.«

»Das ist aber traurig«, sagte ich, ohne eigentlich viel dabei zu denken.

»Ich denke, es ist nicht trauriger als alles andre auch«, sagte Leo, »es ist vielleicht traurig, und es ist auch schön. Das Gesetz will es so.«

»Das Gesetz?« fragte ich neugierig. »Was ist das für ein Gesetz, Leo?«

»Es ist das Gesetz vom Dienen. Was lange leben will, muß dienen. Was aber herrschen will, das lebt nicht lange.«²⁸⁾

Notes

- 1) M. BLANCHOT, *Le Livre à venir*, Gallimard, "Coll. Idées", 1959, p. 289.
- 2) M. DUFRENE, *Esthétique et philosophie*, Klincksieck, 1967, p. 174.
- 3) J. ANOUILH, *Nouvelles Pièces Noires*, les Editions de la Table Ronde, 1961, p. 121. (Mots soulignés par nous.)
- 4) *Ibid.*, p. 132.
- 5) H. GOUHIER, *L'Essence du théâtre*, nouv. éd., Aubier Montaigne, 1968, p. 221.
- 6) ANOUILH, *Op. cit.*, pp. 206-7.
- 7) On pourrait deviner dans l'acte de Franz une volonté de se ruiner. C'est ce que nous suggèrent, notamment *la Sauvage* et *Antigone* (cf. *Pièces noires*, p. 261; *Nouvelles Pièces noires*, p. 161).
- 8) *Ibid.*, p. 191.
- 9) *Ibid.*, p. 188.
- 10) L'auteur avoue d'avoir tiré la pièce de *l'Histoire de la conquête d'Angleterre par les Normands* d'Augustin Thierry. Voir sa présentation de *Beckett* parue dans *L'Avant-Scène*, Nos 282-3, 1963, p. 10. Elle est beaucoup amplifiée pour constituer "Introduction" dans la traduction anglaise de la pièce, faite par L. HILL et publiée chez The American Library in Coll. "A Signet Book", 1960.
- 11) J. ANOUILH, *Pièces Costumées*, Les Editions de la Table Ronde, 1962, p. 196-7.
- 12) Les chiffres entre les parenthèses désormais renvoient aux pages de *Pièces Costumées*, notées dans (11).
- 13) DESCARTES, *Passions de l'âme*, II, §91. C'est dans sa lettre du 6 oct. 1645 à la Princesse Elisabeth que le philosophe cite l'exemple "des exercices du corps, comme la chasse, le jeu de paume et autres semblables", et il en dit simplement "le plaisir de l'âme", notion qui ne se fonde pas sur une discrimination suffisante. Cf. mon article, "Plaisir du beau chez Descartes", *Cahiers de l'histoire de l'esthétique* (éd. par T. Imamichi), t.I, 1970.
- 14) Cf. la parole du Roi Louis: "il n'aime au monde que l'idée qu'il s'est forgée de son honneur" (*Pièces Costumées*, p. 265).
- 15) Cf. *ibid.*, pp. 273-4.
- 16) Cf. la confession de Beckett suivante: "J'ai été à Vous comme une dilettante, surpris d'y trouver encore mon plaisir. Et j'ai longtemps été méfiant à cause de lui, je ne pouvais croire qu'il me faisait avancer d'un pas vers Vous. Je ne pouvais croire que la route était heureuse" (*Ibid.*, p. 259).
- 17) Ce n'est pas une interprétation arbitraire; selon J.-M. Domenach, les écrivains à cette époque-là ont été possédés par une "anxiété d'être périssable dans un monde qui se survit." (Cf. *Le Retour du tragique*, Seuil, 1967, p. 220.)
- 18) N. MALEBRANCHE, *Entretiens sur la métaphysique et sur la religion*, in *Œuvres Complètes*, t.XII-XIII, éd. par A. Robinet, Vrin, 1965, p. 157.
- 19) Du point de vue du processus de création, on doit en distinguer deux conceptions foncièrement différentes: cf. "Au delà de l'analogia creationis", communication présentée au IX^e Congrès International de l'Esthétique à Dubrovnik, 1980, et l'article japonais au même titre, développé beaucoup plus ample, in *Etudes de Seiichi Shirai*, vol. 3, 1981, pp. 182-214.
- 20) J. GRENIER, *L'Art et ses problèmes*, Lausanne, Editions Rencontre, 1970, p. 234.
- 21) H. GOUHIER, *L'Essence du théâtre*, p. 83.
- 22) J. GRENIER, *op. cit.*, p. 236; H. GOUHIER, *L'Histoire et sa philosophie*, Vrin, 1952, pp. 92-3.

- 23) Marc Beigbeder, cité in J. ANOUILH, *La Répétition ou l'amour puni*, "Classiques Larousse", 1957, p. 129.
- 24) *Opéra*, 14 fév. 1951, cité in P. GINESTIER, *Jean Anouilh*, Seghers, 1969, p. 159.
- 25) R. de LUPPE, *Jean Anouilh*, Ed. Universitaires, 1959, p. 91.
- 26) *Pièces Costumées*, p. 282.
- 27) "Cher Vitrac", *Le Figaro*, 1^{er} oct. 1962, cité in P. GINESTIER, *op. cit.*, p. 158.
- 28) Hermann HESSE, *Die Morgenlandfahrt—Eine Erzählung—*, Suhrkamp, 1963 (1959¹), pp. 38-9.

Je me permets de noter ici ma reconnaissance profonde envers Mesdames les professeurs Jeanne PARAIN-VIAL et Emilie Zum BRUNN, qui ont bien voulu corriger et mettre au point le français de mon texte juste après le colloque. Pourtant je crains fort d'avoir gâté la clarté qu'elles avaient donnée à mon texte, dans deux ou trois points où je n'ai pas pu les suivre: il va sans dire que les obscurités qui restent dans le texte est de moi.—K. S.

Université de Tokyo