

Présence et représentation dans la philosophie du théâtre d'Henri Gouhier

Thomas Dommange

Number 40, Fall 2006

Le théâtre irlandais au carrefour des modernités

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041660ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041660ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dommange, T. (2006). Présence et représentation dans la philosophie du théâtre d'Henri Gouhier. *L'Annuaire théâtral*, (40), 158–168.
<https://doi.org/10.7202/041660ar>

Article abstract

This article sheds light on the philosopher Henri Gouhier's conception of drama. His work merits such attention because his writings remind the reader that drama is liturgical by its very nature, even when texts are considered atheistic or militant. This reading of Gouhier's work is based on two arguments that implicitly define his writings. The first is based on the principle that drama, like liturgy, is demonstrative of "real presence": in other words, a link between drama and liturgy can thus be made through the idea that both forms seek to make the absent body present and the mystery of that incarnation manifest. The second argument is based on the fact that drama like liturgy attempts to embody that presence through "speech-acts". But if one can infer proximity between the two notions, Gouhier never denies their autonomy. Coincidence and separation can here be interpreted as the result of the displacement of the religious experience in contemporary society. Paradoxically perhaps, in the case of atheistic theatrical forms and philosophical writings, this article affirms that religious experience, in theatre or elsewhere, cannot be experienced or analysed outside the religious frame.

Thomas Dommange
Université de Montréal

Présence et représentation dans la philosophie du théâtre d'Henri Gouhier

Dans l'avant-propos de son premier livre consacré au théâtre – *L'essence du théâtre*, 1943 – Henri Gouhier pose d'emblée une question : « Qu'est-ce que le théâtre? » qui l'engage dans une double démarche. D'une part, il répond, et même « règle » la question en identifiant le théâtre à la représentation : « Représenter, c'est rendre présent par des présences. » Cette définition, comprise en son sens le plus simple, signifie que le théâtre a pour vocation de rendre présent un personnage ou un drame en les faisant exister sur la scène. Cette position ne variera pas, on la retrouve formulée dans le dernier livre de Gouhier en des termes similaires¹. Mais, d'autre part, la question « qu'est-ce que le théâtre? » inaugure une série de livres qui ne cesseront, chacun à leur manière, de revenir sur la définition de cette essence. C'est ce dont témoigne, par exemple, le titre du livre consacré à Antonin Artaud : *Antonin Artaud et l'essence du théâtre* ou *Le théâtre et les arts à deux temps*, publié en 1989, dont le chapitre deux réexamine la même question. Pourquoi donc revenir sans cesse sur une définition qui semble acquise et parfaitement exposée dès le premier livre, si ce n'est parce que cette définition du théâtre comme activité de « rendre présent » est à la fois évidente et insaisissable. C'est à l'examen du problème contenu dans cette définition que le présent article sera consacré.

Qu'est-ce que le théâtre?

Selon Gouhier, deux temps sont au cœur de l'activité théâtrale. Tout d'abord, il y a le temps du texte. « Il n'y a point de théâtre sans poète », dit Gouhier juste après la définition

inaugurale de *L'essence du théâtre*. Ou encore, reprenant le début de l'évangile de Jean : « Au commencement était le Verbe. [...] Au commencement du théâtre comme de l'univers. Son principe est donc une parole... » (Gouhier, 1968 : 73). Cette parole est le premier acte de création du théâtre, celui de l'auteur, et se loge au principe de toute représentation théâtrale. Dans *Le théâtre et les arts à deux temps*, il écrit : « Dans l'œuvre théâtrale, au premier temps, il y a création d'une pièce écrite [...] paroles à prononcer » (1989 : 219). Mais ce verbe tout humain est encore, selon ses termes, en puissance, les paroles qui doivent être prononcées n'existent encore dans aucune bouche, ne sont portées encore par aucun souffle. Le drame que le texte expose n'a pas lieu réellement; ou alors seulement dans notre imagination. Et pour Gouhier, notre imagination ne nous présente que des fantômes d'existence, des silhouettes de corps, sans épaisseur et sans odeur. C'est dire que le premier temps, aussi essentiel soit-il, est aussi celui d'une absence : le principe porte un manque. C'est pourquoi le premier temps en appelle immédiatement un second : celui de la représentation comme « rendre présent ».

Que le théâtre réside essentiellement dans ce second temps, que Gouhier appelle celui de la re-création, on en trouve de multiples formulations. Une parmi d'autres : « Ce que l'œuvre théâtrale écrite attend, c'est une représentation avec présence réelle des comédiens dans un lieu déterminé et dans le temps que mesurent les horloges. » (1989 : 51) Ce temps-là est celui de la présence. Gouhier écrit : « Grâce de la présence [...] la capter, tel est le miracle du portrait; en jouer, tel est le secret du conférencier; la vouloir au principe d'un art, telle est l'essence du théâtre. » (1968 : 20) Pour que le drame ou les personnages existent, il faut que des existants donnent leur existence au texte. L'essence du théâtre comme art à deux temps réside principalement dans ce don, et son mystère dans sa capacité à conférer de l'existence à ce qui n'en n'a pas. La présence que Gouhier reconnaît au théâtre suppose un corps capable de recevoir la parole, de suivre sa trajectoire. C'est donc un corps vivant, un corps capable de mouvement, un corps de chair. Tout le théâtre réside donc dans le corps de l'acteur, parce que seul l'acteur est capable de gestes. Reprenant à son compte les affirmations de Gordon Craig, il écrit : « Le geste est peut-être le plus important : il est à l'art du théâtre ce que le dessin est à la peinture, la mélodie à la musique. » (Craig, s.d. : 137) Et plus loin, il reprend : « le dramaturge est fils du danseur [...] Le théâtre est fils de la danse [...] le mouvement qui est l'origine du théâtre [est] celui de l'homme qui danse pour ses dieux. » (Gouhier, 1968 : 68-72) Ce que dit la danse, c'est que le geste est ce qui effectue au plus haut point le don de la présence; que ce don se tient tout entier dans les gestes des acteurs et dans tout ce que ces gestes demandent de décors, de musique, et de lumière.

« Qu'est-ce alors que le théâtre? » C'est l'art dans lequel on tente de faire exister un drame – c'est-à-dire les paroles qui l'exposent – à travers les gestes des acteurs. D'un côté,

les mouvements du corps confèrent l'existence à une parole, de l'autre cette parole les précède et les porte, c'est-à-dire leur dicte leurs mouvements. Tout l'art théâtral tient donc dans l'articulation du premier et du second temps, de la parole principe formulée en arrière de la scène et des gestes qui la font exister. Si, en son essence, le théâtre est un art à deux temps, c'est non seulement parce qu'il suppose un texte et des acteurs, mais aussi parce que les gestes des acteurs y sont dictés par la parole. Après avoir écrit qu'au commencement était le Verbe, Gouhier interroge : « Et qu'est-ce qu'une action qui n'exprime pas un verbe? » Ou encore, c'est « la parole [qui] dessine un geste » (1968 : 73). Les acteurs ne sont tels que parce qu'ils endossent un rôle, c'est-à-dire que dans la mesure où leur corps est enrôlé par la parole d'un autre. Et cette harmonie doit se voir partout sur la scène, dans le fait que tous les arts convoqués dans la représentation s'ordonnent à la parole. Le théâtre, en son essence, c'est l'ajustement du monde des corps (c'est-à-dire de la scène) à l'ordre de la parole.

Mais cet ajustement est menacé par un double écueil. D'une part, celui contre lequel Gouhier lutte explicitement : la soumission du théâtre au temps du texte. C'est le théâtre de bibliothèque, celui des lecteurs. Contre une telle conception, Gouhier produit une théorie du théâtre comme présence des corps. Mais en évitant le premier écueil, ne livre-t-il pas sa définition au risque du second écueil, ce que Gouhier appelle lui-même les « hérésies » qui prennent tour à tour la figure de la danse, de la musique? La musique et la danse appelées par le drame se détachent de lui et font éclater « la seule souveraineté conforme à l'essence du théâtre [...] celle du tout sur les parties » (1968 : 84). Il faudrait, pour se convaincre de cet immanquable éclatement de l'unité dramatique du théâtre, suivre l'histoire de la dérive du théâtre classique vers le théâtre à machine au XVII^e siècle; ou suivre celle de l'opéra baroque qui poursuit ce même rêve impossible d'une synthèse des arts : la synthèse des arts sous l'autorité d'un drame souverain. Gouhier reconnaît que : « Les divers arts du théâtre ont successivement fait craquer la synthèse originelle. » (1989 : 135) Appelé par le drame, le danseur lui offre son corps et ses gestes. Mais ce corps sur la scène est bientôt regardé pour lui-même; on apprécie les gestes, l'expressivité, l'élégance d'un porté. Le drame s'efface, au point qu'on peut monter sur la scène un ballet pour lui-même. Et la chose est plus évidente encore avec l'utilisation de la musique. On répète des mots dans les vocalises, on brise le drame en y important des arias; on écoute l'air et la voix, et le reste n'importe plus. Mais la chose vaut pour le corps de l'acteur lui-même; cet acteur si présent qu'on ne vient plus voir Hamlet mais Jovet dans Hamlet. Si présent qu'il interpose son corps entre le spectateur et le texte. Ce que Gouhier demande, c'est la métamorphose de l'acteur en personnage, l'adéquation du drame, d'un texte et d'une présence. Mais le corps qui devait faire exister le texte existe d'abord pour lui-même : le don de la présence est toujours trop grand. L'acteur lui-même efface le personnage quand il doit le faire exister.

Si le théâtre fait problème en son essence chez Henri Gouhier, ne serait-ce pas que les corps qui lui sont nécessaires sont aussi ce qui le rend impossible? Là où ils paraissent, leur présence emporte tout, recouvre tout de son ombre, le drame y compris. Si le théâtre est un art à deux temps, le premier et le second ne coïncident jamais véritablement. Soit on s'attache au premier temps et manque le corps qui est tout; soit on privilégie la présence du corps et elle emporte le texte. Significatif à cet égard sont les dernières pages consacrées à Artaud, où Gouhier doit insister sur la nécessaire présence du texte à l'origine du théâtre. Impossible coïncidence du premier et du second temps qui fait dire à Gouhier dans la note finale de son dernier livre que : « Le théâtre comme genre littéraire, ce serait le premier temps de notre schéma, qui aurait pour ainsi dire absorbé le second. Or nous sommes à une époque où l'on a vu ce que nous appelons le second temps absorber ce que contenait le premier. » (1989 : 234) Si le théâtre en son essence consiste dans la soumission des gestes d'un corps (c'est-à-dire de la scène tout entière) à la parole qui le précède pour la faire exister, alors en un sens le théâtre ne correspond jamais à son essence, ou encore l'essence du théâtre est toujours trahie par le théâtre, son histoire est celle de ses hérésies. C'est pourquoi il termine son livre sur Artaud par une défense « non du texte de théâtre mais du texte au théâtre », et écrit : « Si nous considérons la pensée vraiment originale d'Artaud, elle ne conduit pas vers un nouveau théâtre, mais vers un nouveau type de spectacle autre que le théâtre. » (1974 : 178)

La liturgie ou le théâtre hors de soi

Pour voir surgir l'essence du théâtre telle que la définit Gouhier, c'est-à-dire l'articulation réussie d'une parole et d'un geste, la venue en présence ou le passage à l'existence « en chair » d'une parole, il faut se détourner du théâtre pour regarder du côté de la liturgie. La proximité entre « théâtre » et « religion » chez Gouhier n'a pas à être démontrée. Les chapitres IX et X de *L'essence du théâtre*, intitulés « Théâtre et religion », l'examen de la question d'un théâtre religieux dans la partie « tragique et transcendance » dans *Le théâtre et l'existence* et la question du statut du théâtre chez Auguste Comte (1968 : 98-100) en sont la confirmation. À quoi on pourrait ajouter un parallèle sans cesse effectué entre l'acte de création au théâtre et l'acte divin de la création. *L'essence du théâtre* s'achève sur cette phrase : « 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. » (1968 : 224) Mais il y a chez Gouhier une autre proximité entre théâtre et religion qui touche plus directement à l'essence du théâtre telle qu'il la définit : c'est la question de la présence réelle

dont l'expression traverse avec insistance ses œuvres sur le théâtre. Ainsi, dans *L'essence du théâtre*, on relève les expressions suivantes : « Avec l'acteur, le mystère du théâtre est celui de la présence réelle. » (1968 : 5) Ou encore : « L'essence du théâtre exige le « charme » de la présence réelle. » (p. 123) Dans *Le théâtre et les arts à deux temps*, on lit cette phrase déjà citée : « Ce que l'œuvre théâtrale attend, c'est une représentation avec présence réelle » (1989 : 51), ou encore : « l'essence même de l'œuvre théâtrale implique la présence réelle » (p. 197), et on en trouve encore plusieurs occurrences dans les trois pages suivantes. Qu'est-ce donc que la présence réelle au théâtre? C'est le mystère par lequel un corps se « métamorphose » pour accueillir le corps jusque-là absent du personnage. Or ce mystère de la présence réelle renvoie précisément, dans la liturgie et d'abord chez les Pères de l'église, au *mysterium*, c'est-à-dire au sacrement eucharistique. Il n'est pas question ici de forcer l'analogie entre liturgie et théâtre, de dire que le prêtre est comme un acteur, le public comme l'assemblée, etc. – même s'il n'est pas absurde de penser que ces propositions pourraient être argumentées. Ce serait oublier toutes les réserves de Gouhier à l'égard de la confusion entre théâtre et liturgie, notamment dans son livre sur Artaud. Mais formulée comme problème de la présence réelle, l'essence du théâtre, son mystère, ne peut manquer de nous renvoyer à l'eucharistie. Car on entend par présence réelle dans l'eucharistie le moment où le Verbe se rend présent dans le corps de l'éclésià par l'intermédiaire du pain et du vin eucharistiés. Le pain et le vin déposés sur l'autel ne sont, on s'en souvient, rien d'autre que le corps vivant de l'assemblée. Saint Augustin écrit : « Si vous êtes le corps du Christ et ses membres, c'est le sacrement (*mysterium*) de ce que vous êtes qui est déposé sur la table du Seigneur; c'est le sacrement de ce que vous êtes que vous recevez. C'est à ce que vous êtes que vous répondez *Amen* et cette réponse est votre signature. » (Sermons 27, 2; pl 38, 1247) Comme l'acteur représente le texte, c'est-à-dire le laisse investir son propre corps pour lui offrir en retour son existence, dans l'eucharistie, le pain et le vin eucharistiés, et à travers ce corps sacramental l'assemblée vivante, offre son corps pour que le Verbe en prenne possession. Et de même qu'au théâtre le corps de l'acteur *représente* le personnage, c'est-à-dire le rend véritablement présent par sa présence, l'eucharistie, dit Tertullien, représente (*repraesentatio*) le Christ. Saint Ambroise dit pour sa part que le vin est le symbole (*similitudo*) du Sang du Christ. Et Albert le Grand précise dans son *Commentaire des Sentences* que cette représentation doit être entendue non seulement comme image, mais comme une réalité. Albert le Grand précise : « Notre immolation n'est pas seulement représentation (*repraesentatio*), mais immolation véritable (*vera*), c'est-à-dire oblation par les mains des prêtres de la réalité immolée » (*Sentences*, IV, d. 13, a 23). On pourrait objecter à Henri Gouhier, qui fonde en partie la différence entre culte et théâtre précisément sur le fait que seul le premier représente, tandis que le second répète que ces deux termes ne s'excluent pas. Car si l'eucharistie répète le sacrifice du Christ sur la croix, elle ne peut le répéter que dans l'ordre de la représentation, puisque ce sacrifice est unique.

Mais il ne suffit pas de remarquer que liturgie et théâtre possèdent la même fonction. de représentation, c'est-à-dire la même obsession de la présence réelle du Verbe. Il faut ajouter que la manière de faire surgir cette présence leur est commune. L'eucharistie, par laquelle advient la présence réelle du Christ, est subordonnée à la parfaite harmonie de la Parole et du geste. Ce sont les Paroles du Christ qui commandent le sacrement eucharistique. Les paroles « Faites cela en mémoire de moi » demandent des gestes sans lesquels la présence ne peut advenir : prendre, rompre, donner. Ni Luther, ni Calvin, ni le Concile de Trente ne renoncent à voir dans la célébration eucharistique l'accomplissement en acte d'une parole. Sans ces gestes, la Parole ne peut être rendue présente, c'est pourquoi dans la liturgie eucharistique, les paroles du prêtre s'accompagnent nécessairement de gestes ritualisés. On pourrait multiplier les exemples concernant le baptême et montrer comment l'épiclesse ne se produit pas sans l'agencement de la Parole dans laquelle l'esprit advient, et du geste par lequel il est reçu. Ainsi, la liturgie nous paraît accomplir, dans son ordre, la présence réelle voulue par le théâtre et l'accomplir de la seule manière qui soit conforme à l'essence du théâtre : par l'articulation harmonieuse de la parole et du geste. C'est pourquoi la liturgie peut apparaître comme la réalisation du théâtre hors de lui-même, et inversement le théâtre comme cette liturgie sortie sur le pavé des églises, avec toutes les différences que cela suppose. Pas d'histoire du théâtre qui ne passe par l'étude des tropes ou des drames liturgiques. Pas de réflexion sur l'émergence des spectacles du XIV^e et XV^e siècles qui ne remarque qu'ils prennent leur essor à partir du *Quem quaeritis* joué par les moines bénédictins et exécuté pendant les Matines du dimanche de Pâques?

Le pas en arrière

Si ce qui précède a quelque fondement, on s'attend à ce qu'un certain chemin logique pousse Gouhier dans une direction qui ne soit pas étrangère à celle d'Artaud (et qui explique peut-être en partie l'intérêt qu'il lui porte). On s'attend à ce que Gouhier soit amené lui aussi, à sa manière, à penser un dépassement du théâtre dans « une mystique de la scène », à souhaiter l'éclipse du théâtre pour la venue d'un nouveau soleil : celui d'une fête ou d'une liturgie dans lesquelles le public cesserait d'être spectateur, ou que surgisse pour lui aussi le fantôme des Balinais. On attend de lui qu'il annonce à son tour la mort et la renaissance du théâtre. Mais cela n'a pas lieu. Il ne s'agit pas ici de savoir si le théâtre doit opérer cette conversion vers la liturgie – question irrecevable puisqu'il ne l'opère pas –, de s'interroger sur l'origine d'une telle conception du théâtre comme culte. La seule question pertinente ici est pourquoi Gouhier ne cesse de s'opposer – notamment dans son livre sur Artaud (chap. XIV) et dans *L'essence du théâtre* (chap. IX et X) – à cette logique de la sortie du théâtre hors de lui-même alors même que sa définition l'y pousse. Pourquoi, si la liturgie semble accomplir cette harmonie entre Verbe et gestes qui fait l'essence du

théâtre, ne pas reconnaître cette parenté d'essence et faire au contraire un « pas en arrière »? Dans *L'essence du théâtre*, il écrit : « Que le théâtre soit considéré au service d'une foi ou comme principe de communion, il paraît clair qu'un théâtre religieux est possible, mais rien de plus... » (1968 : 216). Ou encore : « Si large que soit le sens attribué à "religion" et si diverses que soient les religions, il est toujours permis de concevoir un théâtre militant, un théâtre de l'expérience religieuse et un théâtre glorifiant. Ceci prouve qu'un théâtre religieux est possible, non pourtant, que le théâtre soit d'essence religieuse. » (p. 200)

Il y a d'abord pour Gouhier une raison historique. Le théâtre est sorti du culte, et tout mouvement de retour lui semble imaginaire. Mais cette disjonction historique ne saurait l'empêcher de voir comment l'essence liturgique du théâtre travaille les formes de théâtre les plus contemporaines. Dire que le théâtre est une forme moderne de liturgie, ce pourrait être prendre en même temps la mesure d'une parenté « d'essence » et d'une évolution historique. Il y a aussi pour Gouhier une raison esthétique : si le théâtre est un art, il ne peut être sacré (1974 : 163-168). Dans un cas, il est sa propre fin et contient en lui-même les critères de sa propre perfection, dans l'autre, il est un moyen en vue d'autres fins. Mais pourquoi vouloir maintenir l'essence du théâtre dans la catégorie de l'art? Que le théâtre se soit constitué comme « art » à une époque de notre histoire ne suffit pas à défendre l'idée qu'il le reste. Si Henri Gouhier reconnaît que le théâtre fut un élément du culte et qu'il a cessé de l'être, il pourrait admettre qu'il ait appartenu un temps au domaine des arts et ait fini par en sortir. Pour saisir en partie cette résistance de Gouhier à voir le théâtre se consommer dans un modèle liturgique, il semble qu'il faille quitter un instant sa théorie du théâtre pour se tourner vers sa philosophie, vers son travail d'historien de la philosophie. Non pour dire quelque chose de la philosophie de Gouhier – ce qui n'est pas mon propos –, ni même pour éclairer directement le rapport entre théâtre et philosophie, mais pour remarquer que son projet philosophique éclaire sa conception du théâtre.

Disons schématiquement que l'histoire de la philosophie telle que la pratique Gouhier tente de mettre en rapport une expérience religieuse originelle avec le développement de cette « expérience » ou de ce « sentiment » dans un système philosophique rationnel. Dans *La philosophie et son histoire*, il écrit : « Il faudrait chercher de quelles représentations (entendons ici : de quelles représentations philosophiques) l'émotion chrétienne est génératrice », c'est-à-dire chercher la manière dont « les représentations jaillies de l'émotion religieuse s'insèrent dans le tissu de la pensée rationnelle. » (1947 : 23-24) L'histoire philosophique que cherche à écrire Henri Gouhier est celle du rapport paradoxal entre sentiment religieux et pensée philosophique, c'est-à-dire systématique. Histoire philosophique du « sentiment religieux », donc, dans laquelle Gouhier voudrait imiter l'*Histoire littéraire du sentiment religieux* de Brémond et pénétrer non pas « le secret religieux des âmes » mais le secret religieux des systèmes philosophiques. Cette entreprise

est paradoxale dans la mesure où le sentiment religieux ne peut se donner à travers le prisme de ses métamorphoses philosophiques qu'à la condition d'endosser le manteau mal taillé de la pensée rationnelle. Gouhier écrit qu'il faut comprendre « l'histoire du sentiment religieux à l'intérieur de ses métamorphoses philosophiques. » (1998 : 10) Pour le dire autrement, la philosophie pour Gouhier ne peut exposer ce sentiment religieux qu'à la condition de ne pas devenir chrétienne ou, plus justement, de ne pas devenir une théologie spéculative. Il n'est pas question de revenir ici sur le débat concernant la possibilité ou non d'une philosophie chrétienne, ni même d'examiner les présupposés, la cohérence d'un tel projet, mais de souligner qu'une certaine philosophie se construit sur ce rapport de répétition/trahison d'une expérience religieuse. Pour Gouhier, l'expérience religieuse de l'âme philosophique se découvre d'autant mieux que la philosophie refuse de devenir une mystique. Le caractère essentiel de ce refus est très bien expliqué par Gouhier dans « La crise de la théologie au temps de Descartes », son appendice à *La pensée religieuse de Descartes* (1972a : 279-309). Exemple à ce titre est le traitement que fait subir Rousseau à ce sentiment religieux dont il relate les extases et les ravissements dans les *Rêveries*. Sentiment qui trouve sa formulation philosophique dans la *Profession de foi du Vicaire savoyard* (L. IV *Emile*, publié en 1762), qui est précisément le seul endroit où Rousseau prétend mettre sa pensée en système.

Ce détour permet de proposer l'hypothèse suivante : il y a peut-être chez Gouhier une similitude très forte entre sa conception du théâtre et celle de la philosophie. Tout d'abord parce que l'une et l'autre, chacune dans son ordre, est portée par une expérience religieuse : expérience de la présence réelle ici, « extase » ou sentiment du mystère là. Ensuite parce que même s'il n'est pas possible de savoir avec certitude si ces deux expériences ont quelque chose en commun (il faudrait un examen méthodique des textes philosophiques de Gouhier), on peut proposer l'idée que ce qui se joue ici et là, ce sont tout de même deux expériences de la présence. On l'a vu, le théâtre, en séparant le temps de la conception du temps de l'existence, exhibe dans son second temps « l'être-là » de l'existence; non pas l'existence de tel ou tel, mais le passage à l'existence, sa survenue. Dans le corps de l'actrice, ce n'est pas seulement Phèdre qui existe mais l'existence qui paraît. Si l'on voulait utiliser un autre vocabulaire, on dirait : le théâtre ne montre pas seulement des étants mais leur venue à l'être. En ce sens, l'essence du théâtre est d'être théâtre de l'être. Et malgré toutes les différences, n'est-ce pas un sentiment équivalent que Gouhier traque dans *Les rêveries* de Rousseau quand il montre comment l'être entier lui devient présent; comment Rousseau y fait l'épreuve, non pas d'une dissolution mystique de soi, mais d'une rencontre, d'une mise en présence avec « l'être »? Rousseau écrit : « Bientôt de la surface de la terre j'élevais mes idées à tous les êtres de la nature, au système universel des choses, à l'être incompréhensible qui embrasse tout. » (1959 : 1139) Et plus loin : « Si j'eusse dévoilé tous les mystères de la nature, je me serais senti dans une situation moins délicate que cette

étourdissante extase à laquelle mon esprit se livrait sans retenue et qui, dans l'agitation de mes transports, me faisait crier quelquefois : O grand être! O grand être, sans pouvoir dire ni penser rien de plus. » (p. 1141) Et Gouhier montre comment dans ses *Rêveries*, Rousseau éprouve le sentiment de son existence nue. Mais c'est là seulement un exemple. Il faudrait aussi aller voir du côté du commentaire que Gouhier fait de Pascal quand il décrit ainsi – à propos du *Mémorial* – l'expérience du philosophe : « sa pensée était absorbée par la contradiction qui le tourmente, il supplie le Libérateur de ne plus le laisser dans l'abandon, le long désir du Dieu absent commence à devenir pressentiment du Dieu présent... » (1971 : 65). Ces quelques exemples ne prouvent rien, mais constituent peut-être des indices de ce que théâtre et philosophie naissent pour Gouhier d'une même expérience de la présence, d'une même saisie de l'existence nue ou encore d'une même confrontation à l'être qui se donne dans l'être-là d'un corps ou d'une expérience intérieure, hypothèse que l'on pourrait ainsi résumer en une phrase : philosophie et théâtre ont peut-être en commun d'être deux modalités de l'expérience de l'être.

Il est temps de conclure. En tant qu'ils sont tous deux portés par une expérience religieuse – une expérience de la présence –, théâtre et philosophie occuperaient dans la pensée d'Henri Gouhier une fonction similaire. De la même façon que la philosophie répète cette expérience hors d'elle-même et peut ainsi nous la faire appréhender rationnellement, le théâtre la répéterait dans son ordre et nous la ferait appréhender esthétiquement. Philosophie et théâtre seraient deux modes d'appréhension de l'expérience religieuse, deux modes qui ne se soutiennent que par leur capacité à ne pas se dissoudre dans la religion. Si une telle analogie est concevable, alors on peut proposer une réponse à la question : « pourquoi, malgré une identité d'essence, Gouhier refuse-t-il d'assimiler théâtre et liturgie »? S'il faut du théâtre, un théâtre arraché à sa propre essence, c'est peut-être pour la même raison qu'il faut de la philosophie : pour faire signe vers l'idée que l'expérience religieuse la plus profonde ne se fait pas sur le terrain de la religion. En sauvant la spécificité du théâtre comme il sauve celle de la philosophie en l'arrachant à l'engloutissement théologique qui le guette, Henri Gouhier nous donne à penser que l'expérience religieuse ne se fait plus sur le terrain de la religion mais sur celui du théâtre et de la philosophie. Il nous donne à penser que l'avenir du sentiment religieux, si avenir il y a, réside avant tout dans sa métamorphose théâtrale et spéculative.

Notes

1. « l'œuvre théâtrale écrite attend une représentation avec présence réelle des comédiens » (Gouhier, 1989 : 51).

2. Dans la *Regularis concordia* (manuel des usages cérémoniels de l'ordre Bénédictin en Angleterre) rédigé entre 965 et 975 par l'évêque de Winchester, saint Ethelwood, on trouve la description détaillée de la scène. À la fin de l'office centré autour de l'annonce de la résurrection aux saintes femmes venues au tombeau du Christ, trois moines s'avancent vers le sépulcre dans lequel, le vendredi saint, on avait déposé la croix enveloppée d'un linceul. Ils miment les porteuses d'aromates et donnent l'air de chercher quelque chose. Un autre moine les attend, habillé de blanc, une palme à la main. Il est l'Ange et la palme est celle du Christ vainqueur de la mort. Le dialogue qui s'engage s'achèvera après que l'Ange ait montré aux trois « Marie » le tombeau vide dans lequel il ne reste que le linceul. Les moines l'élèvent alors pour le montrer à toute l'assemblée comme une preuve de la Résurrection en chantant une antienne de Pâques.

Bibliographie

- AUTRAND, Michel (1995), « Henri Gouhier et le théâtre », *Bulletin de la société française de philosophie*, n° 89, p. 78-87.
- BRÉMOND, Henri (1967-1968), *Histoire littéraire du sentiment religieux*, Paris, A. Colin.
- CARRAUD, Vincent (1999), « Histoire de la philosophie et théologie au XVII^e siècle », dans Denise Leduc-Fayette (dir.), *Le regard d'Henri Gouhier*, Paris, Vrin, p. 41-62.
- CRAIG, Gordon (s.d.), *De l'art du théâtre*, Paris, NRF.
- GOUHIER, Henri (1947), *La philosophie et son histoire*, Paris, Vrin.
- GOUHIER, Henri (1948), *La philosophie de Malebranche et son expérience religieuse*, Paris, Vrin.
- GOUHIER, Henri (1956), *La vocation de Malebranche*, Paris, Vrin.
- GOUHIER, Henri (1957), *Le théâtre et l'existence*, Paris, Vrin.
- GOUHIER, Henri (1958), *L'œuvre théâtrale*, Paris, Flammarion.
- GOUHIER, Henri (1968), *L'essence du théâtre*, Paris, Aubier-Montaigne.
- GOUHIER, Henri (1971), *Blaise Pascal – Commentaires*, Paris, Vrin.
- GOUHIER, Henri (1972a), *La pensée religieuse de Descartes*, Paris, Vrin.
- GOUHIER, Henri (1972b), *Renan, auteur dramatique*, Paris, Vrin.
- GOUHIER, Henri (1974), *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Vrin.
- GOUHIER, Henri (1984), *Les méditations métaphysiques de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Vrin.
- GOUHIER, Henri (1989), *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion.
- GOUHIER, Henri (1998), « À quoi pensent les philosophes? », *Autrement*, n° 102, p. 10.
- HOPPIN, Richard H. (1991), *La musique au Moyen Âge*, vol. 1, Liège, Mardaga.

- LEDUC-FAYETTE, Denise (1999), « La question du tragique chrétien », dans Denise Leduc-Fayette (dir.), *Le regard d'Henri Gouhier*, Paris, Vrin, p. 63-75.
- MARTIMORT, Aimé Georges (dir.) (1983), *L'église en prière : introduction à la liturgie*, Paris, Desclée, t. II.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Lettre du 26 janvier 1762 à M. Malesherbes », *Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, t. I.
- TILLETTE, Xavier (1999), « L'historien de la philosophie chrétienne », dans Denise Leduc-Fayette (dir.), *Le regard d'Henri Gouhier*, Paris, Vrin, p. 77-88.