

Charles MAZOUER

# LA TRANSCENDANCE DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS

Tome I

De l'origine aux Lumières



PARIS  
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR  
2021

[www.honorechampion.com](http://www.honorechampion.com)

## PRÉFACE

*Le théâtre et l'existence* : de ces deux mots, le philosophe Henri Gouhier fit le titre d'un petit ouvrage qui a nourri des générations d'étudiants<sup>1</sup>. Il me plaît de partir de cette formule, en en usant librement<sup>2</sup>. Comprenons que, dès son origine en Occident, c'est-à-dire chez les Grecs anciens, dans sa plus haute floraison, le théâtre interrogea le mystère de la vie humaine, s'efforçant de poser, sinon de résoudre, l'énigme de la condition des hommes. La tragédie offrait la destinée des hommes comme objet de la représentation et comme problème. Quel sens donner à l'aventure de ces êtres fragiles, éphémères – les mortels, disait déjà Homère –, soumis à leurs passions, à la violence reçue et à la violence donnée, malmenés par le sort, contraints à faire société, cherchant toujours leur place dans l'univers ? Pour sa part, la tragédie révélait donc la finitude de l'homme et aussi sa culpabilité, pour parler comme Paul Ricoeur<sup>3</sup>. Elle donnait en spectacle le malheur humain, et le plus insupportable, le plus énigmatique : le malheur injuste – celui même de Job sur son tas de fumier, déchu sans cause de sa richesse et de son bonheur. Où l'interrogation biblique était rejointe par l'interrogation tragique.

Le théâtre, au long des siècles, ne cessera, dans une multitude de formes, de poser la même question du sens, tâchant de cerner le mystère à défaut de l'éclairer vraiment, de répondre à l'angoisse de la vie. Révélant l'homme et sa condition, s'efforçant de répondre à sa quête de sens et à ses angoisses, tout notre théâtre, au fond, peut être dit philosophique. Ce que Goethe, réfléchissant sur le théâtre de Shakespeare, disait ainsi en poète et sur les poètes : « Le propre du poète est de divulguer le secret<sup>4</sup> ».

On peut dire aussi qu'il est métaphysique, dans la mesure où il ne peut faire l'économie de la question de l'au-delà, quelles que soient les réponses apportées. Toute culture se fait des dieux et elle dépend « de la qualité de ses

---

<sup>1</sup> *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Aubier, 1952 ; la dernière édition date de 1991, chez Vrin.

<sup>2</sup> Gouhier devait d'abord publier, en 1943, chez Plon, *L'Essence du théâtre* (dernière édition chez Vrin, en 2002) ; selon les concepts de l'École, les deux ouvrages – sur l'essence et sur l'existence – étaient appelés à se compléter.

<sup>3</sup> *Finitude et culpabilité, t. II : La Symbolique du mal*, Paris, Aubier, 1960 (1988).

<sup>4</sup> *Shakespeare und keine Ende !* (Shakespeare et sans fin !). On trouve ce texte dans les écrits théoriques de Goethe sur l'art.

dieux, de la configuration que le divin a pu prendre par rapport à l'homme, de la relation explicite ou secrète qu'ils entretiennent entre eux<sup>5</sup> ». Ici encore, la tragédie grecque ouvre la voie, qui ne cessa, à travers ses fables et ses personnages fictifs, de proposer, à l'arrière-plan, une théologie acceptable qui rende compte de la condition des mortels et puisse expliquer le malheur, singulièrement le malheur injuste. Toute anthropologie, explique Louis Gernet<sup>6</sup>, assigne une place particulière à l'être humain dans une économie religieuse du monde, éclairant ses rapports de distance ou de proximité avec le divin. L'anthropologie théâtrale n'échappe pas à la règle. Et en cela encore, tout notre théâtre français, comme tout le théâtre occidental, est bien l'héritier de la tragédie grecque. Et aussi bien, il ne serait pas concevable d'envisager le présent ouvrage, qui concerne essentiellement le théâtre français, sans un fort prologue consacré à la tragédie des Anciens et à sa contestation.

Quelque chose d'extérieur à l'homme et au monde, les dépassant infiniment et les surplombant, s'impose à la finitude humaine, la déborde, avec quoi le mortel doit s'arranger. C'est ce que nous appelons la transcendance. Les visages qu'elle prit au cours des siècles de notre culture furent divers. Mais à chaque fois revient la même question : comment s'articulent cette transcendance, redoutable ou bienveillante, cette force aussi mystérieuse que puissante, et la liberté des hommes, leur volonté – l'homme et le destin obscur dans ses visées et dans ses menées, l'homme aux prises avec le destin ? Quel rapport entre le malheur ou le bonheur des hommes et l'intervention de la transcendance, que les Anciens personnifiaient par les dieux, et qui empiète sur la liberté ? Les Grecs disaient : comment concilier ces deux ordres de réalité que sont le caractère (*êthos*) et la puissance divine (*daimon*) ? Et, question capitale, l'homme libre, l'homme agent doit-il accepter, révéler, craindre et prier cette transcendance ? doit-il la contester et la refuser ? l'ignorer ?

Ces questions sont assurément au cœur de la tragédie grecque, qui avait sa forme de transcendance et confrontait le mortel à la Nécessité et aux dieux. Mais la transcendance a pris d'autres visages. Deux grandes cassures rythment à cet égard l'histoire du théâtre, signalées par la mort des dieux, que provoqua l'avènement du christianisme et de son Dieu unique, puis par la mort de ce Dieu, remplacé peut-être par quelque transcendance de substitution qui combat la liberté de l'homme<sup>7</sup>. À la Nécessité qui écrase les

<sup>5</sup> Maria Zambrano, *L'Homme et le divin*, Paris, Corti, 2006 (1955), p. 41.

<sup>6</sup> Dans son *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, Maspero, 1968 (2000), p. 13.

<sup>7</sup> Voir Henri Gouhier, « Réflexions sur le tragique et ses problèmes », *Revue de théologie et de philosophie*, t. 5, 1971, pp. 313-322.

mortels succéda la Providence chrétienne, bénéfique bien qu'encore énigmatique et quelque peu tributaire au théâtre de la Fatalité antique. Le rationalisme de Lumières mit en cause les transcendances antique et chrétienne, qui persistèrent cependant chez les romantiques. La mort de Dieu ne produisit ses effets au théâtre que beaucoup plus récemment ; après avoir été combattu et tourné en dérision, Dieu n'est complètement évacué que dans le théâtre contemporain.

Mon lecteur l'aura compris : il ne lira pas une énième histoire de la tragédie ni du tragique, mais sera convié à un long parcours qui lui fera découvrir les aspects successifs d'une transcendance qui n'a pratiquement pas cessé, jusqu'à nos jours, de marquer le théâtre occidental – un théâtre oriental comme le théâtre de l'Inde ancienne ignore cette problématique du heurt entre la transcendance et une liberté humaine – et, singulièrement ici notre théâtre français, du mystère médiéval au drame contemporain.

Il faudra évidemment déterminer la transcendance en question dans chaque théâtre, en rapportant ce théâtre à son contexte religieux d'époque, à la foi des contemporains. Et déterminer alors quel dialogue s'instaure entre cette transcendance et la liberté humaine. C'est la question du sens, le problème philosophique ou, si l'on veut, théologique. Mais nous sommes au théâtre, art éminent de la représentation ; or la transcendance reste au-delà du visible et du représentable, ne donnant d'elle que certains signes, souvent aussi obscurs qu'indirects. Comment le théâtre évoque-t-il la transcendance ? Il peut se contenter de l'évoquer dans le dialogue des personnages humains, dont le spectateur s'attache à déchiffrer la signification ultime, ou avoir l'audace de la montrer sur la scène. En même temps que philosophique, l'analyse devra donc être dramaturgique, pour cerner l'intervention de la transcendance dans l'action théâtrale et scénique.

Cette entreprise quelque peu démesurée et forcément chronologique s'organisera en deux panneaux : un premier volume des origines aux Lumières – le Moyen Âge, la Renaissance, le siècle classique et le siècle des Lumières étant successivement abordés ; un second du romantisme au théâtre contemporain. Comme il ne saurait être question de proposer une étude absolument exhaustive sur une aussi longue période, je partirai à chaque fois de telles œuvres significatives, qui permettront d'éclairer la question – de ces grandes et belles œuvres qui, comme dit Malraux, rendent « ce son de question posée à Dieu et à la vie<sup>8</sup> » –, et de l'élargir à l'ensemble du corpus considéré.

---

<sup>8</sup> *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, chapitre V (p. 14 des *Écrits sur l'art*, I, Paris, Gallimard, 2004, Pléiade).

Est-il besoin de préciser que l'analyse littéraire proposée n'entraîne aucune contrainte préalable à un quelconque système de croyance ni à aucune foi qui seront évoqués inévitablement ici ? Comme le dit Henri Gouhier, avec lequel cette préface a été ouverte, « croire à l'existence d'Antigone sur la scène, c'est du même coup croire à l'existence du monde spirituel où elle est Antigone<sup>9</sup> ». Tout lecteur ou tout spectateur adopte, le temps de la lecture ou du spectacle, le système de référence spirituel dans lequel se construit le drame. Je ne demande à mon suffisant lecteur que d'entrer dans le jeu et de me suivre de bonne foi sur le chemin de mon herméneutique.

---

<sup>9</sup> *Le Théâtre et l'existence*, nouvelle édition, Paris, Vrin, 1973, p. 30.