Acta fabula
Revue des parutions
vol. 20, n° 6, Juin-juillet 2019
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.12199

Le théâtre de Gabriel Marcel : une philosophie en « actes »

Thomas Bruckert

Anne Verdure-Mary, *Drame et Pensée : la place du théâtre dans l'œuvre de Gabriel Marcel*, Paris : Honoré Champion, 2015, coll. « Poétiques et esthétiques xxe-xxie siècles », 512 p. EAN 9782745327512.

Pour citer cet article

Thomas Bruckert, « Le théâtre de Gabriel Marcel : une philosophie en « actes » », Acta fabula, vol. 20, n° 6, Notes de lecture, Juin-juillet 2019, URL : https://www.fabula.org/revue/document12199.php, article mis en ligne le 03 Juin 2019, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.12199

Le théâtre de Gabriel Marcel : une philosophie en « actes »

Thomas Bruckert

Gabriel Marcel a été reconnu comme philosophe dès la publication de ses premiers écrits (notamment avec le *Journal métaphysique* de 1927). Il reste cependant un versant, sinon ignoré ou oublié, du moins minoré dans son œuvre : le théâtre. Le livre d'Anne Verdure-Mary redonne sa juste place à ce versant de l'œuvre marcellienne.

La carrière du dramaturge commence en effet plus tôt que la carrière du philosophe. Dès les années dix, G. Marcel entame des rédactions dramatiques. Ses pièces ne rencontrent pas de succès nets, mais elles l'occupent fréquemment. Dans le même temps, son activité philosophique, dont il relègue alors pourtant l'importance au second plan, s'affirme sûrement parce que ses pairs le reconnaissent. Il y a donc un hiatus entre l'œuvre philosophique, considérée au départ par l'auteur comme seconde mais qui passe aux yeux du public au premier plan, et l'œuvre théâtrale, peu visible mais qui compte singulièrement pour l'auteur. Jusque dans les années cinquante, G. Marcel maintiendra son activité dramaturgique.

Or selon Anne Verdure-Mary, « le plus souvent, le théâtre de G. Marcel est peu étudié, ou ne l'est que dans la perspective philosophique. Considéré comme une illustration de la pensée marcellienne, et non comme une fin en soi, il n'intervient généralement qu'à titre d'exemple dans les études sur cet auteur » (p. 12).

Théâtre et philosophie interagissent en fait, là où la postérité de l'œuvre a tendance à ne faire des écrits dramatiques de G. Marcel qu'un témoignage tiède de ses conceptions philosophiques. Mais le drame chez lui accompagne intimement la philosophie, voire la secourt lorsque celle-ci échoue à certains endroits.

L'autrice a travaillé à partir de l'ensemble du corpus marcellien et du fonds Gabriel Marcel de la Bibliothèque nationale de France. Une attention particulière a été accordée aux cahiers de théâtre ainsi qu'aux brouillons philosophiques, afin de suivre la genèse de l'œuvre au plus près.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Les trois lieux de l'œuvre

Commodément classé « existentialiste chrétien », l'auteur refuse pourtant cette expression. Mais l'influence religieuse sur son œuvre est incontestable. Sensible au catholicisme très tôt, G. Marcel se convertit en 1929 sous l'impulsion de Charles Du Bos et François Mauriac. Quoiqu'il refuse un quelconque prosélytisme et l'appartenance à une chapelle, il faut considérer son orientation spirituelle comme un aspect important de sa pensée. Au-delà de cette religiosité, qui irrigue toute l'œuvre, trois « lieux » sont élus par G. Marcel. Une activité et deux arts : la philosophie, la musique et le théâtre.

La philosophie

G. Marcel n'est pas venu à la philosophie immédiatement. Son intérêt est réel, mais biographiquement, il en a néanmoins fait sa production principale plutôt poussé par les événements que par choix :

> Le retournement de situation apparaît clairement à l'examen de la vie de G. Marcel : la prééminence initialement accordée au théâtre est peu à peu passée du côté de la philosophie. Il ne s'agit visiblement pas d'un choix de la part de l'auteur, mais d'un état de fait subi et mal vécu. (p. 36).

Suivant ainsi le sous-titre choisi par A. Verdure-Mary (*la place du théâtre dans l'œuvre de Gabriel Marcel*)pour décrire la visée de sa recherche, il n'est pas nécessaire de développer ici la philosophie marcellienne, non seulement parce qu'elle est commentée en d'autres endroits, mais encore parce que certains de ses traits essentiels apparaissent dans son théâtre et seront évoqués plus bas. Bornons-nous simplement à signaler qu'à plusieurs reprises, l'autrice évoque la façon dont, pour G. Marcel, le théâtre complète et relaie, voire contredit salutairement la philosophie.

La musique

À cette pensée bipartite, vient s'ajouter un élément, moins bien représenté dans l'ensemble de l'œuvre : la musique. Longtemps critique musical, comme il a été longtemps critique dramatique, G. Marcel est aussi un pianiste averti et un compositeur. En dépit de cette « visibilité moindre » (p. 11), la musique est centrale pour la compréhension de l'œuvre en général. Comme pour plusieurs autres philosophes, elle représente une éminence, un modèle de rapport au monde. Lui-même affirme à plusieurs reprises sa spécificité. À la différence du théâtre et de

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

la philosophie, qui se complètent autant qu'ils se repoussent, la musique est située dans une région autre, incommensurable au reste : « La musique, davantage même que la poésie, se situe du côté de l'ontologique. Bien avant le théâtre, à plus forte raison avant la philosophie, elle tient la place essentielle dans la sensibilité de G. Marcel et dans la formation de sa pensée. Il insiste sur le rôle qu'elle joue dans sa découverte de l'intersubjectivité et dans son ouverture à la foi, et lui accorde la prééminence sur tout autre art dans son évolution et dans la compréhension de son œuvre » (p. 392).

Elle a donc une position discrète mais capitale. Comparant son œuvre à la géographie du pays grec, G. Marcel fait du continent la philosophie, des îles le théâtre, et ajoute que la musique est ce qui relie secrètement les deux.

Le théâtre rejoint cependant la musique en ce que, pour G. Marcel, il s'oppose également à la philosophie : « Depuis ma prime enfance, c'est l'art dramatique qui m'attira en connexion d'ailleurs avec la musique passionnément aimée et à laquelle je songeai même un moment à consacrer ma vie » (Gabriel Marcel, *La Dignité humaine et ses assises existentielles*, cité par A. Verdure-Mary, p. 393). L'autrice fait ainsi état d'une « visée ontologique parallèle au théâtre » (p. 394) concernant la musique.

Le théâtre – le drame

Auteur de plus de trente pièces, G. Marcel n'est pas qu'un dramaturge ponctuel. Mais son théâtre est à part. Comme le souligne A. Verdure-Mary, il demeure hors des communautés, que ce soit la galaxie intellectuelle formée par les amis de la *Nouvelle Revue française* et du Vieux-Colombier, les dramaturges du théâtre d'idées ou la littérature catholique.

C'est que sa production dramatique est intimement liée à un cheminement philosophique et spirituel personnel. L'écriture dramatique intervient très tôt, à la suite de lectures théâtrales abondantes et de certains enthousiasmes. La Grande Guerre constitue un tournant : réformé, il travaille à la Croix-Rouge à la recherche des disparus : « Le contact quotidien avec des familles inquiètes du sort des leurs, le désarroi des gens qui apprennent la mort d'un proche, tout cela le marque profondément, et le met au contact de la souffrance et de l'angoisse. » (p. 27-28). Le théâtre, espace propice à ces questions, est alors au centre de son attention et prend une part copieuse de son temps alors que, après avoir obtenu l'agrégation, il a commencé une thèse de philosophie et enseigne. À cette époque, « la philosophie, si elle n'est pas entièrement abandonnée, passe tout de même après le théâtre. » (p. 33).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Malgré tout, ses pièces sont rarement jouées. En 1925, Gaston Baty monte *La Chapelle ardente* au Vieux-Colombier mais G. Marcel est déçu. L'insuccès et le désir non réalisé de voir ses pièces passer à la scène le poussent à délaisser ensuite quelque peu le théâtre. Cela est d'autant plus encouragé par la publication du *Journal métaphysique* en 1927, puisque l'œuvre trouve une audience très favorable. Pour des raisons éditoriales, Paulhan demande alors à G. Marcel « dramaturge » de se faire discret pour laisser place aux yeux du public à G. Marcel « métaphysicien » (Jean Paulhan, lettre du 23 janvier 1928 à Gabriel Marcel, cité p. 33). Ces facteurs contribuent à amaigrir l'activité dramatique de l'auteur : G. Marcel se concentre désormais sur la philosophie, après plus de quinze années prioritairement théâtrales. Il continue cependant son activité de critique dramatique et écrit encore des pièces. Ce n'est qu'au début des années cinquante qu'il cessera, avec amertume, d'écrire pour le théâtre.

À deux reprises (dans un article de 1965 et dans la préface d'une réédition de trois pièces en 1967), G. Marcel utilise la métaphore géographique grecque pour éclairer le lien entre son œuvre philosophique et son œuvre dramatique. La première est la partie continentale, massive et visible, et la seconde l'ensemble insulaire qui lui correspond. Selon lui, il n'est possible de poser le pied sur ces îles qu'à condition d'avoir abandonné la volonté explicative qui règne sur le continent philosophique. Avec le théâtre, il s'agit donc d'accepter ce qui résiste et se refuse : un « secret » (p. 36), aussi appelé « mystère ». L'autrice montre ainsi comment, pour G. Marcel, la forme dramatique même, en ce qu'elle se construit sur le dialogue et met un je et un tu face-à-face[1], possède des valeurs éthique et religieuse supérieures à l'investigation purement philosophique :

> Mieux que la pensée théorique, mieux que la philosophie, si concrète soit-elle, c'est le théâtre qui pose les problèmes d'éthique et les met en perspective, c'est la forme dramatique qui engage l'auteur. En dépit du refus du système, et du caractère labile et évolutif de son œuvre philosophique, G. Marcel reproche à cette dernière un aspect figé, fermé, que la forme du journal ou des essais ne parvient pas à ouvrir complètement. Face à ces restrictions, l'auteur pose comme première et supérieure la forme dramatique. (p. 343)

Plus loin :

> Chez Gabriel Marcel, c'est du théâtre que naît l'idée de mystère ; c'est le théâtre — donc le dialogue — qui nourrit la pensée. Et c'est par l'écriture dramatique que l'auteur, après avoir accédé à la notion de mystère, en arrive progressivement à celle de Dieu — et à un dialogue avec Dieu. (p. 346)

[1] Gabriel Marcel n'a alors pas lu Martin Buber, mais il le découvre plus tard et approuve l'évidente similarité de pensée entre eux. Il rédige d'ailleurs en 1967 un avant-propos à l'édition, chez Aubier, de *Je et Tu* (1923). Levinas reconnaît quant à lui que Marcel autant que Buber sont évidemment des jalons importants de sa philosophie.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Selon G. Marcel, le drame « pense » donc à sa manière ce que la philosophie ne peut aborder.

La dramaturgie marcellienne

Les drames de G. Marcel sont difficiles à classer au sein de la production dramatique de son époque. Tout au plus peut-on en souligner les teintes religieuses — par ailleurs non seulement présentes dans le reste de l'œuvre, mais également déjà perceptibles avant la conversion. Mais la « dénomination de théâtre chrétien est rejetée par l'auteur. » (p. 14) Il se méfie en outre des genres, ou sous-genres que sont le drame historique et le drame bourgeois (p. 48-49), ainsi que d'un certain théâtre d'idées, trop bavard à son goût (p. 74). Il s'indigne plus tard contre un Ionesco, un Beckett ou un Adamov, coupables selon lui d'écrire des dramaturgies de la capitulation : « le refus du didactisme ne doit pas se changer en un didactisme à rebours qui revient au fond à n'être qu'une pactisation avec l'ignoble ou avec le néant » (G. Marcel, « La crise du théâtre et le crépuscule de l'humanisme », cité p. 78). Enfin, contrairement à un Claudel par exemple, il évite soigneusement tout sensationnalisme littéraire ou stylisation excessive. « Le style du dramaturge lui-même ne présente rien de particulièrement frappant. Rendant compte du quotidien, il reste simple et dépouillé, sans la moindre fioriture. Il se veut avant tout une illustration de l'existence, sans lyrisme ni poésie. » (p. 379-380).

La mort : moteur de l'action

« Ce qui est essentiel, et qui se retrouve dans la presque totalité du théâtre marcellien, c'est la présence de la mort — présence plus ou moins prégnante selon les drames. » (p. 97) La mort, ou la maladie qui l'annonce, est souvent le point de départ de la pièce : elle enclenche l'action.

La mort est toujours liée à autrui. À Léon Brunschvicg qui lui fait remarquer que « la mort de Léon Brunschvicg intéresse beaucoup moins Léon Brunschvicg que la mort de Gabriel Marcel n'intéresse Gabriel Marcel » (Léon Brunschvicg, cité par Gaston Fessard, « Théâtre et mystère », cité p. 164), G. Marcel répond qu'il s'agit de penser *la mort de l'être aimé* et non la sienne. Ainsi la mort est-elle liée à l'absence de l'autre : « lorsque Gabriel Marcel parle de la mort, ce n'est pas sa propre mort qui le préoccupe, mais celle de la personne aimée. » (p. 357)

Dans les drames marcelliens, la mort est différemment vécue selon les personnages. Elle peut, d'une part, aliéner les êtres mais elle peut, d'autre part, par

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

son mystère insondable, leur faire entrevoir une issue par-delà son caractère d'événement terrestre purement négatif. En tous les cas, son irruption les somme de se livrer à une interrogation.

Composition

Les pièces de G. Marcel sont construites selon un schéma relativement classique. Elles suivent globalement la dramaturgie aristotélicienne. La pièce est linéaire, courte, complète et maintient les trois temps de la *Poétique* : un début où s'exposent les éléments de l'action, un milieu durant lequel elle se noue et une fin qui la dénoue. « La dramatisation combine [...] l'exposition d'une situation et l'action qui en découle. » (p. 231) Quelques déplacements d'accents sont cependant à noter.

Le premier concerne l'entame de l'action : « ses drames s'ouvrent généralement en pleine crise : l'acte déclencheur a déjà eu lieu. » (p. 90) Comme mentionné plus haut, c'est souvent la mort qui paraît ou rôde alors. Ici un écart se fait par rapport au modèle classique, et G. Marcel se rapproche par exemple d'un Ibsen (son dramaturge favori) : l'action dramatique tourne autour de — ou à partir de — un événement invisible qui la précède et qu'elle ne figure pas. Dans cette perspective, le conflit qui s'ensuit porte bien plus sur le rapport problématique à cette chose passée, absente mais vive, et sur la difficulté qu'ont les personnages à la traiter, plus que sur des enjeux développés successivement au présent. Il en résulte une diminution du rythme et de l'intensité dramatiques.

> Dans le théâtre marcellien, les actions sont souvent atténuées : peu d'affrontements liés à l'avoir, mais davantage à l'être. En effet, ce théâtre met rarement en scène des enjeux de pouvoir : les personnages marcelliens ne se battent pas pour de l'argent, des honneurs, une femme. Ils ne s'opposent pas par intérêt, mais plutôt par manque d'intersubjectivité. Ils se comprennent mal, sont en quête d'une harmonie, d'une unité intérieure, comme s'ils étaient brisés par la vie. (p. 93).

Le second déplacement d'accent découle du premier et concerne l'action des personnages. Ils font souvent preuve d'une volonté diminuée. Ils hésitent, échouent, tentent ; ils *agissent* pourtant bien, mais souvent ces actes sont des « esquisses » (p. 229) plus que des gestes effectifs et conséquents.

> Leur être même est trop peu unifié pour qu'une volonté affirmée s'en dégage. Afin de faire cesser cette division intérieure qui les ronge, ils tentent de se révolter. Ce sont souvent ces actions qui sont représentées par : la quête d'une intégrité de l'être par le personnage constitue l'action principale de nombre de drames. L'action de la pièce se nourrit ainsi des difficultés du protagoniste à agir. (p. 229).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Enfin, le dernier déplacement d'accent porte sur la fin. À l'issue de ce qui est donc souvent la quête d'une unité profonde par le personnage, les drames se dénouent différemment, soit que soit entrevue la possibilité de cette unité, soit qu'elle soit manquée. A. Verdure-Mary distingue ainsi les pièces « sombres » ou « noires » (termes utilisés par G. Marcel lui-même) des pièces « lumineuses » (p. 104-110). Les premières témoignent du caractère insoluble de ce qui a été engagé, et parfois mènent les personnages dans une angoisse et une fêlure plus grandes encore qu'au début. Les secondes, en revanche, s'achèvent sur une respiration bénéfique et une forme d'apaisement. Elles ouvrent sur l'espérance ou un fugitif éclair de grâce. Malgré tout, même en ces cas, il s'agit toujours d'un « sommet atteint dans un sursaut, et rien n'assure de la durée de cet instant de grâce. » (p. 107) Sombres ou bien lumineux en leurs fins, qu'ils figurent l'espérance ou non, les drames sont en tout cas tous tendus vers elle.

Nature du personnage

G. Marcel tient à situer précisément ses personnages. « L'indécision et le flou quant aux personnages gênent Gabriel Marcel critique, et ses remarques négatives portent souvent sur ce sujet. » (p. 51). Il place ses personnages dans un réel situé et donné (contemporain) et les fait ou laisse agir selon ces coordonnées. À la lecture de textes récents ou qui lui sont contemporains, ou d'auteurs qu'il estime par ailleurs, G. Marcel fait régulièrement état de son embarras : extravagances baroques et lyriques de Claudel, aspects symboliques lourds chez Ibsen, désépaississement psychologique au profit de l'allégorie chez Maeterlinck, absence de noms dans *Le Chemin de Damas* de Strinberg, etc. Pour l'auteur autant que pour le critique, le personnage n'est jamais trop individuel et réel.

Ses personnages sont donc « moyens » ou « médians », issus d'un milieu qui lui est familier, généralement bourgeois, aisé et chrétien, parfois intellectuel et artistique. Conscient des éventuelles limitations induites par un tel fondement, il préfère pourtant ne pas risquer d'inventer à tort et à travers : à son sens, il lui serait difficile de construire des êtres éloignés de sa propre réalité, à moins d'en donner des versions fantaisistes et prisonnières de caricatures et de réductions. G. Marcel conçoit ses personnages comme dessins exemplaires de problématiques existentielles plus larges. Paradoxalement, situer précisément les personnages dans un premier temps permet de les sortir de leur ornière dans un second.

Pour ce faire, G. Marcel adopte d'ailleurs le rôle du créateur qui, à un moment, libère sa créature afin qu'elle vive indépendamment. En cela, il rejoint ce que la plupart des dramaturges constatent aisément : le personnage est réussi lorsqu'il

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

paraît vivre une vie qui lui est propre, et qu'il s'anime tout seul, sans besoin d'impulsion autre que lui-même. C'est par le terme d'« incarnation » que G. Marcel décrit un tel phénomène. Le personnage apparaît, s'incarne à mesure que le dramaturge se retire de lui et s'efface. G. Marcel décrit ce geste de retrait comme « acte de transcendance ou de renoncement [...] effectué par ce que l'on a coutume d'appeler l'imagination créatrice. » (G. Marcel, préface au *Secret est dans les îles*, cité p. 173) Le personnage vit alors de sa propre aura mystérieuse. L'autrice fait état d'un « sacrifice du dramaturge » (p. 192).

Dans la mesure où l'action est diminuée en rythme autant qu'en intensité, c'est la vie intérieure des personnages qui passe alors au premier plan. Ici encore, G. Marcel s'écarte du strict modèle aristotélicien. Pour lui, le personnage est au cœur du drame : « Le personnage [...] a tendance à envahir le drame marcellien, à en devenir le noyau dur, au détriment de la notion d'action, première dans la tradition aristotélicienne. » (p. 215) Le personnage est au cœur parce qu'il est instance délibérative et conscience au travail, en proie au doute et à la question. C'est ce qu'il importe avant tout de montrer : la vie de l'être.

Une dramaturgie tragique

> Sans envisager ses pièces comme des tragédies — il les qualifie plutôt de drames — G. Marcel n'en considère pas moins qu'elles véhiculent un élément tragique. Cet élément constitue la base de sa théorie dramatique initiale, le tragique de pensée, et l'auteur ne l'a jamais renié (p. 114).

G. Marcel fait très tôt du tragique un élément primordial de sa pensée. Sa première élaboration théorique sur la question est menée en conversation avec Henri Frank. On peut la lire d'abord formalisée dans un article de 1913 sur Schnitzler puis dans la préface au *Seuil invisible* (1914). Trois articles ultérieurs, en 1921, 1924 et 1926 témoignent de ce souci perpétuel pour l'élément tragique.

Le tragique marcellien n'est nullement lié au ton ou au thème apparents de l'action. Il est inhérent à la personne humaine, c'est-à-dire au sujet au sens philosophique. De là, le drame, qui est chez G. Marcel avant tout le spectacle de l'être qui tente de s'approcher de lui-même, devient naturellement le lieu privilégié où s'exprime ce tragique.

> Pour le jeune auteur, le tragique repose sur une dialectique latente. En effet, il n'envisage pas l'idée comme un thème abstrait, mais comme une réaction de la conscience à l'univers qui l'entoure et dans lequel elle baigne. La dialectique véritable est ce mouvement de l'intelligence à l'œuvre sur elle-même. (p. 62)

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

G. Marcel distingue le tragique du pathétique. Ce dernier est d'abord un effet, un état qui est le résultat de moyens mis en œuvre. Le tragique, lui, est en-deçà. Il naît à partir de l'unité initiale du sujet : pour qu'il y ait tragique, il faut que cette unité soit en effet menacée ou fêlée et que le personnage soit « miné par une contradiction liée à son essence » (p. 66). Le tragique chez G. Marcel « met en jeu l'être même des personnages, dans la mesure où la scission qui les définit intervient au plus profond d'eux. » (p. 68) À partir de là, le tragique se définit comme *valeur* car il invite à se détacher de la contradiction et à entrer dans un monde de contemplation qui est « *extramoral* » (Gabriel Marcel, « Réflexions sur le tragique », cité p. 67). Le tragique est donc pour G. Marcel dans l'acceptation et l'adhésion : il procède d'une élévation de la pensée, de son extraction du domaine du « pour et du contre » (p. 67).

Le drame : mise en œuvre de la « quête ontologique »

Les drames de G. Marcel ne sont pas qu'une caisse de résonnance d'idées préalablement formées. Le théâtre est lui-même une matrice de pensée. Par sa forme même, le drame change radicalement la façon dont la philosophie aborde certaines questions. L'autrice le répète à plusieurs reprises et s'appuie à la fois sur la lecture des œuvres et des manuscrits pour le prouver. Dès le début du parcours de G. Marcel, le théâtre joue un rôle déterminant : « un rôle prospectif et heuristique » (p. 276). Il est par excellence le lieu d'une pensée en recherche, qui ne tient pas à tout prix à fixer et systématiser. G. Marcel utilise le terme de « contre-pensée » pour décrire le rôle de son théâtre. Celui-ci vient donc sortir la philosophie de certaines de ses impasses, permettant à la pensée d'être affectée, de se configurer et de s'exprimer de façon inédite.

Présence & mystère

La présence est une notion régulière dans les écrits de G. Marcel. Elle se comprend à plusieurs niveaux, mais tous convergent vers une même idée. Elle est d'abord présence d'autrui, et donc présence à autrui dans l'établissement, le maintien et l'épanouissement du lien intersubjectif : « C'est l'existence même de l'autre, en acte et en toute liberté, qui lui assure une présence. Cette dernière ne tient pas à un message quelconque, à un contenu, mais à un être-là, tout entier dans l'instant et dans l'immédiateté, dans l'immanence. » (p. 158) Ce premier niveau de la présence n'est pas séparable d'un autre, « la présence à soi-même » (p. 158). Cette dernière

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

est à la fois une condition première et nécessaire pour que la présence à autrui surgisse, et à la fois un bénéfice subséquent de cette présence à autrui. L'ouverture intersubjective favorise la présence à soi-même, autant que celle-ci favorise la qualité du rapport intersubjectif, de sorte que les deux présences sont inter-agissantes. À la faveur de ce va-et-vient perpétuel, il est permis de parler d'une « présence créatrice » (p. 160) plus globale. G. Marcel utilise un vocabulaire significatif qui rend bien compte de l'effet de la présence d'autrui sur mon propre être : la présence d'un autre être est un « apport » (p. 157) ou un « influx » (p. 162). Autrement dit : la présence d'autrui peut accroitre ma propre substance. Une telle approche est évidemment structurée dans son fond par la pensée religieuse de ce qui serait une présence absolue : celle de Dieu.

Théâtralement cependant, cela signifie deux choses. D'abord que le personnage est pour le spectateur cette fonction « autrui », ce tiers ou « toi » qui doit conduire à l'enrichissement de la substance, c'est-à-dire à la présence du spectateur à soi-même. Ensuite que l'acteur doit faire preuve d'« ouverture » (p. 163). Mais G. Marcel a peu écrit sur l'acteur, et semble surtout concerné par la question du personnage incarné (un article de 1937 publié dans *La Vie intellectuelle*, « Réflexions sur les exigences d'un théâtre chrétien », effleure la question sans l'investir franchement). En termes de présence, l'auteur, quant à lui, comme évoqué plus haut, doit s'effacer.

Comme la présence n'est liée à aucune donnée, caractéristique ou contenu, elle induit la question du mystère. Mystère et présence sont inséparables pour G. Marcel. Parce que les personnages théâtraux sont forcément des êtres qui se donnent à la fois extérieurement et étrangement, et à la fois dans une présence subite et incontestable, « la création dramatique est avant tout un mystère, mystère de l'évocation de la présence » (p. 170).

Là où le mystère n'est pas, le sujet est séparé de ce qui le retient. Le mystère, au contraire du problème, me requiert : « le monde du mystère s'oppose au monde du problème : alors qu'on peut considérer le second de l'extérieur, le poser devant soi comme un objet pour y réfléchir, le premier n'est pas fermement discernable de moi. » (p. 170) Ainsi, l'on ne peut « poser devant soi » une personne humaine pour y réfléchir. Ce qui crée le mystère est donc le caractère paradoxal d'autrui : immédiat dans sa présence *en même temps* qu'intraitable comme contenu. Dans cette perspective, l'événement qui lie présence et mystère, qui *fait* mystère ou *rend présent* le mystère, est la mort (ou sa figure annonciatrice : la maladie) : « la mort, c'est 'l'épreuve de la présence' » (p. 167) Il n'est donc pas étonnant qu'elle soit si souvent courante dans les drames de G. Marcel, notamment comme événement antérieur à l'action : elle permet ainsi d'entraîner les personnages dans le cheminement spirituel que son mystère constitue. Le mystère lance le personnage

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

sur la voie d'une « quête ontologique » et religieuse. Tout comme le philosophe et le dramaturge travaillent en sondant et fuient les systématisations commodes qui règlent une fois pour toutes les questions, les personnages du drame cheminent au contact de ce mystère fondamental et irrésolu.

> Le cheminement se poursuit par tâtonnements successifs, car le philosophe avance au hasard, sans savoir exactement ce qu'il va trouver, tout comme le dramaturge crée sans savoir quel dénouement viendra clore sa pièce. Les titres marcelliens sont, à cet égard, significatifs : *Le Chemin de crête*, *Le Fanal*, *Vers un autre royaume*, *La Fin des temps*, *Percées vers un ailleurs*, *L'Horizon*… autant de voies, de chemins suggérés vers un aboutissement inconnu (p. 244).

Le mythe qui synthétise cette question de la présence de l'être aimé jusque dans la mort est celui d'Orphée et Eurydice. Il y voit l'exemple même d'une présence paradoxale par-delà la mort. Celle-ci ne signifie pas disparition totale ou anéantissement. Elle institue une nouvelle forme de la présence : présence lointaine de l'être, présence entrevue qui tire précisément sa valeur d'être « sujette à éclipses » (p. 358). Le sentiment d'exil domine, mais il n'est pas vécu comme coupure radicale et néant affolant. « La prédominance de ce mythe dans la pensée marcellienne rejoint ainsi la réflexion sur la communion et sur le paradoxe de la présence dans l'absence, présence plus forte et plus pure malgré l'absence physique. » (p. 356).

Incarnation, situation & acte

Les drames représentent donc souvent des personnages au contact d'un mystère difficile à appréhender, et ce mystère les engage dans une progressive et dense « quête ontologique ». Or celle-ci passe dramaturgiquement par trois données : l'incarnation, la situation et l'acte.

L'incarnation est le point de départ de l'être dramatique pour G. Marcel : dans l'incarnation, le sujet est présent au monde. G. Marcel pense surtout l'incarnation du personnage ; dramaturge avant tout, il se soucie peu de l'incarnation chez l'acteur. A. Verdure-Mary évoque ainsi « l'absence de réelle méditation de l'auteur sur le sujet. » (p. 190). Le drame se déroule à la suite de cette édification incarnée du personnage à laquelle le dramaturge parvient. « L'incarnation est, chez Marcel, un préalable nécessaire à l'action » (p. 211). Plus loin, l'autrice adopte le terme de « priorité » (p. 215) pour qualifier le rapport du personnage marcellien à l'action, tout en notant que le premier n'est pas pour autant un bloc monolithique, et qu'il demeure affecté par les changements que la seconde opère sur lui.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La notion de situation est également centrale pour Marcel : « ne peut être en situation qu'un être incarné. Le fait est que les personnages, aux yeux de Gabriel Marcel, sont des incarnations et, partant, des êtres en situation. » (p. 236) Ou encore : « La notion de situation, pour Gabriel Marcel, s'articule avec celle d'incarnation. En effet, le corps permet l'insertion dans l'existence » (p. 232). Le philosophe a très tôt réfléchi à la notion de situation, notamment grâce à la lecture de Jaspers (et Sartre aurait admis à G. Marcel la dette à son égard à propos de la notion). Le propre du sujet existant est pour G. Marcel d'être à la fois « en situation » et « en marche » (p. 234). Cela signifie que la personne est prise dans un réseau de déterminations et que, étant « *perméable* » (Gabriel Marcel, *Essai de philosophie concrète*, p. 234) à ces influences, son être y répond et se modifie. Une situation ne se suffit donc pas à elle-même et n'est jamais fixe : elle pousse au mouvement et à des évolutions. On passe de l'être « exposé à… » (Gabriel Marcel, *Essai de philosophie concrète*, cité p. 234) à l'être « engagé dans… » (p. 237). Autrement dit, la situation est ce qui lie dynamiquement le sujet au monde et l'oblige donc à s'y compromettre par l'acte et l'action.

L'acte peut être considéré comme effet de la situation : « L'acte est accompli par une personne qui affronte avant tout une situation. » (p. 234) L'acte implique donc la responsabilité du sujet, de la personne, qui évalue, apprécie, s'oriente et choisit une direction. Partant, l'être de la personne se forme au fil des situations auxquelles elle fait face et des actes qui en résultent : « L'acte est […] ce que la personne assume et qui, par la même occasion, la crée. » (p. 219) Enfin cependant, l'acte dans les drames marcelliens est surtout intérieur ou dialogique, et relève d'une interrogation plus que d'un agissement physique conséquent.

Autrui, dialogue & intersubjectivité

En philosophie, G. Marcel admet volontiers l'importance du dialogue et la filiation socratique. Il n'écrit pas de « dialogues philosophiques », mais peut-être parce que son théâtre remplit cette fonction. En revanche, A. Verdure-Mary note à quel point le philosophe énonce de façon récurrente des questions et des objections, anticipe ou devance ce qui pourrait être opposé à une pensée en cours d'élaboration. G. Marcel philosophe crée donc lui-même cet autrui dialoguant qui vient perturber avec bonheur une pensée qui serait sans cela solipsiste. « Jean Wahl souligne ce qu'il nomme le 'caractère pathétique de la pensée', qui fait sans cesse retour sur elle-même » (p. 331). Sans qu'il y ait donc dialogue philosophiqueau sens de *genre*, il y a un *principe dialogique* au cœur même de la pensée marcellienne. C'est que le sujet n'est heureusement pas fait d'un bloc homogène et parfaitement cohérent,

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

mais est intérieurement divers : « L'être est divisé, et le dialogue intérieur de la pensée avec elle-même […] tient compte de cet état pluriel. » (p. 365)

Si G. Marcel s'est largement adonné à l'écriture dramatique, c'est que celle-ci met singulièrement au jour le travail de l'intersubjectivité et son rôle dans la recherche ontologique d'une unité du sujet : « le sujet du drame tient dans les rapports interpersonnels, et non dans un événement qui viendrait retourner la situation » (p. 253), note par exemple l'autrice à propos d'*Un homme de Dieu* (1925).

> Le drame constitue le meilleur vecteur de la quête ontologique, dans la mesure où il unit le concret et la réflexion. […] Le théâtre a l'immense avantage de ne pas discourir sur l'être, de ne pas le prendre pour objet, comme le ferait la philosophie, mais de le montrer, de manière directe et concrète. (p. 255)

Tout se joue dans le rapport qu'entretiennent les êtres entre eux, dans la façon dont ils tentent d'établir un lien qui puisse *produire* de l'être. Or pour que l'intersubjectivité, si chère à G. Marcel, œuvre, il faut le dialogue, « médiateur primordial » (p. 327). Celui-ci est donc essentiel à l'action. G. Marcel dramaturge et critique refuse la parole théâtrale vide de sens ou la parade lyrique, « il persiste à donner un sens aux paroles prononcées » (p. 333) puisqu'elles sont le fruit et l'appui du sujet à la recherche de son être, quand bien même cette quête se fait difficilement ou même rate.

Quête & inachèvement

Théâtre et philosophie tendent vers le même but et font donc partie d'une même recherche. Le *Journal métaphysique* (1927) et *Le Mystère de l'Être* (1951) témoignent entre autres de la prégnance, chez G. Marcel philosophe, d'une éthique « itinérante », attachée à éviter les solutions toutes prêtes. C'est une pensée qui avance « à tâtons » et « se fraie un chemin en fonction d'une intuition initiale. » (p. 243) « Philosophie et théâtre sont deux domaines placés sous le signe de l'incertitude et d'une tension vers un indéfinissable. » (p. 243) À partir de l'étude des manuscrits dramatiques, donc du processus d'écriture théâtrale de G. Marcel, mais aussi à partir de l'étude des dénouements suspensifs, où achèvement et aboutissement sont évités, l'autrice remarque comme la dramaturgie marcellienne avance identiquement à la philosophie. C'est la voie frayée petit à petit qui compte pour G. Marcel, en tension vers la « quête ontologique » dont il serait impropre de presser les résolutions.

Pour autant, il ne s'agit pas de s'enliser ou de se satisfaire d'une exploration fantaisiste et décousue. La quête est toujours soucieuse, inquiète et concentrée vers une atteinte. Ce léger décalage entre portée de l'itinérance et tension vers un

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

but ultime explique le rapport ambivalent de G. Marcel à la question du dénouement. Il lui accorde dramaturgiquement un grand poids, dans ses écrits et ses manuscrits le montrent attentif à cette question de la fin. Mais ses pièces s'achèvent souvent sur des dénouements ouverts et indécis.

> Le paradoxe le plus étonnant tient à la construction de la pièce. Au lieu de clore l'action, le dénouement représente une ouverture sur l'horizon : il consiste en un nouveau départ, alors que le début semblait, au contraire, être une fin. Si l'exposition est comme l'épilogue d'un roman non écrit, le dénouement est comme le commencement d'un autre roman. Le drame ne serait qu'un entre-deux — mais cet intervalle correspond, métaphoriquement, à l'existence humaine (p. 149).

Ainsi, pour G. Marcel, le réel intérêt du drame ne semble donc pas tenir à une action qui serait exemplaire pour saisir quelque comportement, quelque caractère ou quelque loi ou idée, mais à la façon dont les situations et actes réfléchissent de manière générale l'ensemble de l'existence et la condition de la personne humaines. Il s'agit d'une « action non de l'avoir, comme c'est classiquement le cas, mais de l'être. » (p. 253) Ce déplacement de l'avoir à l'être explique donc des dénouements incertains et flottants. Les fins des pièces sont ainsi fidèles à ses conceptions ontologiques et en donnent l'image même : l'être n'est jamais totalement donné ou atteint, mais il existe en tant que dynamique vers laquelle tendre.

Espérance, ouverture & lumière

Tout porte à croire que derrière cette ouverture constamment pratiquée par G. Marcel en théâtre autant qu'en philosophie, il y a « une visée similaire : une recherche de l'être, par des moyens d'expression différents. » (p. 305). Or l'ouverture signifie l'espérance.

G. Marcel se convertit en 1929 et l'inspiration chrétienne est indéniable. Dans cette perspective, l'espérance est une notion clef. Elle se nourrit d'abord d'une intersubjectivité, d'une communication réussie entre sujets : « l'espérance ne peut grandir au sein de l'homme seul et replié sur lui-même. Cette notion n'est envisageable que dans le domaine du *nous*, dans la communion avec autrui. » (p. 306) Pour les pièces, cela signifie que l'espérance est comme le point de mire de l'action dialoguée toute entière.

Mais le dénouement chez G. Marcel ne fait qu'*ébaucher* l'espérance. C'est pourquoi il dit par exemple sa réticence face à une pièce telle que *Le Soulier de satin* : il reproche à Claudel de se substituer à Dieu et voit en la pièce l'exemple même de ce qu'il nomme « un théâtre de pure célébration » (Gabriel Marcel, cité p. 256).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Contre le désespoir absurde et l'impasse, autant donc que contre une béatitude didactique et orientée, G. Marcel maintient le flottement. L'espérance est une possibilité qui se fait discrètement voir, qui point à la fin du drame comme une note discrète, bien plus qu'une issue définitive. « Il semble que ce qui intervient à la fin des drames marcelliens corresponde davantage à l'espérance qu'à la grâce. Il ne s'agit pas d'un *deus ex machina* qui viendrait tout résoudre, mais d'un sursaut final — qui n'est sans doute que ponctuel. » (p. 266) Cette « structure ouverte » laisse percer « une promesse d'au-delà » (p. 307) et la mort perd ainsi son caractère écrasant et vertigineux, sans toutefois que ne soit certifiée, dans le soulagement et la consolation, une quelconque satisfaction finale. La mort devient, comme chez Orphée et Eurydice, sinon le synonyme, au moins l'aperçu d'une éternité car, fidèle à l'inachèvement de la quête, c'est toujours une « pensée interrogative » (p. 316) qui guide G. Marcel. Le dramaturge maintient donc l'ambiguïté, mais comme le formule l'autrice, cette ambiguïté se résume par le syntagme « oui, mais… » (p. 316) Ce « mais… » n'est ni une détresse de sens, ni une assertion de l'absurde, ni n'indique le milieu d'une alternative ; tout comme ce « oui » n'est pas inversement une bonace bienheureuse et rassasiée. Avec l'achèvement ambigu, « il s'agit d'un appel, d'une prise de conscience, d'un début de réflexion » (p. 323). L'ambiguïté prend sa source dans un « oui » et appelle alors le spectateur à adhérer à ce « oui » tout en se gardant de lui faire une promesse antalgique et intenable.

La communion

Car malgré tout, quand même certains dénouements peuvent être qualifiés de « sombres » ou de « noirs » (p. 107), G. Marcel affirme que sa dramaturgie est principalement guidée par l'espérance de la communion finale. Celle-ci n'intervient pas à chaque coup, et même rarement dans les drames — sinon, ainsi que nous l'avons vu, comme possibilité plus que comme réalisation. Que la communion n'advienne pas effectivement n'empêche pas que, comme « l'auteur le dit lui-même : son œuvre dramatique *tend vers* cette affirmation » (p. 373). La communion est donc visée, en lien avec le Corps mystique auquel il accorde un rang important.

Cependant, plus que dans les drames, c'est dans la musique (p. 391-404) et surtout dans la méditation et la prière (p. 404-410) que Marcel trouve la communion. Ceci conduit à reconsidérer la place du théâtre, sinon dans l'œuvre, au moins dans sa vie spirituelle. Il faut ainsi distinguer « les moyens d'expression à proprement parler (philosophie et théâtre) et les moyens de communion (théâtre, musique et prière) » (p. 412). Le théâtre, appartenant aux deux catégories, serait alors le lien entre les deux, et sa dimension serait surtout à juger *relativement* à la philosophie.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

***

> Gabriel Marcel se considère autant comme dramaturge que comme philosophe, et la prédominance du théâtre dans son œuvre est manifeste. La philosophie n'est cependant pas séparable de cet ensemble, et la pensée de l'auteur se construit sur différents plans, dans différents genres qui communiquent entre eux et perdent à être dissociés les uns des autres. (p. 415)

Le théâtre fait partie d'une « quête ontologique » générale que le penseur et le chrétien mène et il doit être replacé dans cette perspective d'ensemble. Il œuvre cependant, en raison de sa forme dialogique même, avec des qualités spécifiques distinctes de celles de la philosophie : « apparaît l'idée d'une complémentarité, mais également d'une priorité de l'élément dramatique sur l'élément philosophique. » (p. 36)

Cette quête itinérante lie le moi et le toi, le je et le tu, le sujet et autrui dans l'intersubjectivité du dialogue, les confronte au mystère de la présence et de l'absence et vise, sans l'assurer pour de bon mais en ouvrant un appel, l'espérance d'une communion — que musique ainsi que prière et recueillement semblent par ailleurs pouvoir mieux réaliser.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Les trois lieux de l'œuvre
  - La philosophie
  - La musique
  - Le théâtre – le drame
- La dramaturgie marcellienne
  - La mort : moteur de l'action
  - Composition
  - Nature du personnage
  - Une dramaturgie tragique
- Le drame : mise en œuvre de la « quête ontologique »
  - Présence & mystère
  - Incarnation, situation & acte
  - Autrui, dialogue & intersubjectivité
  - Quête & inachèvement
  - Espérance, ouverture & lumière
  - La communion

AUTEUR

Thomas Bruckert
Voir ses autres contributions

Courriel : thomas.bruckert@ens-lyon.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.