



SITUATIONS
AVEC RECHERCHES SUR
LA NOTION DE SITUATION
SPECTATEURS
NICOLAS FERRIER

PDF complet – 979-10-231-1352-5

La thèse qui soutient l'écriture de cet ouvrage se résume ainsi : si nous passons par l'état de spectateur (de la culture en général et de l'art en particulier), c'est pour mieux devenir acteur de notre propre vie. Dès lors, nous nous demanderons ce qu'est un « sujet-spectateur » ? Et que signifie « devenir acteur de sa vie » ? À partir d'une recherche menée sur les rapports entre Guy Debord (La Société du spectacle) et le théâtre, nous convoquerons, parmi d'autres, Bertolt Brecht et Karl Jaspers pour la manière qu'ils ont d'appréhender les situations dans leur dimension quotidienne, existentielle, artistique et politique. Car pour ces penseurs aussi différents les uns des autres, nous ne sommes jamais simplement spectateurs de quelque chose, mais toujours spectateurs à l'intérieur d'une situation depuis laquelle nous pouvons et nous devons nous transformer, nous-mêmes et notre quotidien.

SITUATIONS AVEC SPECTATEURS
RECHERCHES SUR LA NOTION DE SITUATION

THEATRUM MUNDI

Collection dirigée par Georges Forestier

Série « Théâtre et Philosophie »

Theatrum mundi a pour vocation de publier des travaux de recherche sur le théâtre.

Conformément à son titre, la collection propose des textes venus de tous horizons et veut être un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde. En même temps, adossée au Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre de l'Université Paris-Sorbonne dont elle souhaite refléter la diversité des activités, la collection se propose d'accueillir des travaux portant sur l'histoire des formes, des techniques d'écriture, des sujets et des thèmes des théâtres français et européen ; sur leur histoire matérielle et sociale (conditions de création, de publication, de réception) ; sur leur pensée esthétique et philosophique.

Enfin, conformément aux divers sens de son titre, *Theatrum mundi* s'intéresse au monde du théâtre et à la théâtralité des activités humaines comme autant de traits du « théâtre du monde ».

Nicolas Ferrier

Situations avec spectateurs

Recherches sur la notion
de situation

Ouvrage publié avec le concours de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012
© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN PAPIER : 978-2-84050-827-4

PDF COMPLET – 979-10-231-1352-5

TIRÉS À PART EN PDF :

Introduction – 979-10-231-1353-2
I Chapitre 1 – 979-10-231-1354-9
I Chapitre 2 – 979-10-231-1355-6
I Chapitre 3 – 979-10-231-1356-3
II Chapitre 1 – 979-10-231-1357-0
II Chapitre 2 – 979-10-231-1358-7
II Chapitre 3 – 979-10-231-1359-4
III Chapitre 1 – 979-10-231-1360-0
III Chapitre 2 – 979-10-231-1361-7
Conclusion – 979-10-231-1362-4

Maquette et réalisation : Compo-Méca s.a.r.l. (64990 Mouguerre)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren
Version numérique : 3d2s (Paris)

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

sup.sorbonne-universite.fr

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier pour leur soutien précieux et leur attention,
Denis Guénoun, Catherine Saadoun, Jean-Paul, Colette, Benoit, Caroline
Ferrier ainsi que Noelle Ferrier et Christophe Ouhayoun, Marie Lelardoux,
Sarah Barbedette, Johann Holland, Sylvie Martin-Lahmani, Judith Announ,
Françoise Pillet et Thierry Augé, Natacha Raoult, Yalla Seddiki, Pierre
Bongiovanni, Marie Solange Dubes et la Maison Laurentine, Jean-Michel
Bruyère, sans oublier Géraldine Fohr.

INTRODUCTION

Notre travail de recherche a pris comme point de départ un constat général, celui de la passivité du (des) sujet(s) face à la marchandisation progressive du monde contemporain. N'entretenons-nous plus que des rapports marchands avec ce qui nous entoure ? Sommes-nous réduits à n'être plus que des producteurs et des acheteurs de biens destinés à être consommés, aussi symboliques soient-ils ?

Le point est qu'une société de consommateurs n'est aucunement capable de savoir prendre en souci un monde et des choses qui appartiennent exclusivement à l'espace de l'apparition au monde, parce que son attitude centrale par rapport à tout objet, l'attitude de la consommation, implique la ruine de tout ce à quoi elle touche¹.

Cette réflexion d'Arendt est une manière de questionner notre rapport actif au monde et, par voie de conséquence, le sens que l'on donne à nos mots et à nos actes, en particulier dans notre rapport à la culture, à l'art, et, plus fondamentalement, à autrui. On comprend aisément que la consommation « implique la ruine de tout ce à quoi elle touche », tout en sachant qu'elle est nécessaire pour assurer la perpétuation du cycle vital de l'homme (ne serait-ce que pour manger et boire). Mais comment entendre le fait de « prendre en souci un monde et des choses qui appartiennent exclusivement à l'espace de l'apparition au monde » ? Sauvegarder et préserver les ressources de la planète au lieu de les épuiser ? Sans doute. Mais également en comprenant que cette phrase d'Arendt soulève un problème du langage en général. « L'espace de l'apparition au monde » se crée naturellement et est créé par l'homme, qui le nomme. Le sens que l'on prête aux mots, aux actes et aux objets qui le constituent donne la mesure du souci que l'on lui accorde, en particulier à travers la culture et l'art parce que la question du langage y est plus sensible et qu'ils enrichissent considérablement les significations des autres activités humaines. Sans souci autre que sa consommation, phénomène vital, mais insuffisant, ce qui apparaît disparaît dans une digestion infiniment reconduite. Rien ne semble apparaître que pour se dissoudre aussitôt. Demeure un système symbolique, matériel,

¹ Hannah Arendt, *La Crise de la culture, sa portée sociale et politique*, trad. Barbara Cassin, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1972, p. 270.

économique qui donne alors toute sa mesure à la « dignité » de l'homme. Les seuls intérêts de la production et de la consommation lui dictent son langage, sa conduite, son désir. Le succès de ce système se prouve assez par son expansion continue. Et si la vie ne cesse de se réinventer malgré nous, il est peu sûr qu'elle ne résiste à la domination progressive du langage et des actes de la disparition. C'est moins le langage lui-même qui est menacé que la signification de ses mots. La réduction et la raréfaction des significations impliquent ce corollaire : la superficialité des émotions et l'appauvrissement des sentiments.

10

C'est notre condition de spectateur vis-à-vis du sens et notre capacité à la modifier que nous voulons finalement interroger afin d'en devenir l'auteur et l'acteur. Force est de constater que c'est toujours à l'intérieur d'une *situation* donnée que nous sommes livrés aux langages et aux matières qui configurent le monde et autrui. Livrés également à la responsabilité de les transformer. Pour relever le défi que ces constats et leurs questions soulèvent, la lecture de l'œuvre de Guy Debord et du mouvement situationniste qu'il a fondé (Internationale situationniste, 1957-1972) nous a semblé utile. Debord a construit une théorie critique de la passivité du sujet dans la société capitaliste, décrite comme un « spectacle », et de la réaction qu'il pouvait lui opposer. Le « spectacle » est la forme visible et contemporaine du fétichisme de la marchandise dénoncée en son temps par Marx². Il aliène nos relations sociales, non seulement au règne des marchandises, mais à celui des images manipulées par le capital, omniprésentes dans la société de consommation. L'important n'est pas tant l'existence de ces images en soi, mais le fait qu'elles modèlent nos comportements : « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images »³. Le sujet est séparé du monde et d'autrui par le spectacle. La conséquence est que les personnes apparaissent dépossédées de leur expérience directe du monde, de leurs propres pensées, de leurs propres désirs, et de la possibilité de construire librement l'histoire de leur propre vie.

2 Debord écrit : « C'est le principe du fétichisme de la marchandise, la domination de la société par des "choses suprasensibles bien que sensibles" [détourné de Marx], qui s'accomplit absolument dans le spectacle, où le monde sensible se trouve remplacé par une sélection d'images qui existe au-dessus de lui, et qui en même temps s'est fait reconnaître comme le sensible par excellence » (*La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 35-36, § 36. C'est à cette dernière édition que nous nous référons). Voici comment Marx définit le caractère fétiche de la marchandise : « Dans [le monde religieux], les produits du cerveau humain semblent être des figures autonomes, douées d'une vie propre, entretenant des rapports les unes avec les autres et avec les humains. Ainsi en va-t-il dans le monde marchand des produits du travail dès lors qu'ils sont produits comme marchandises, et qui, partant, est inséparable de la production marchande » (*Le Capital* [1867], trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions sociales, 1983, première section, chap. I, 4, « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret », p. 83).

3 Guy Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 16, § 4.

Contre la dépossession de soi dans le spectacle, Debord et les situationnistes s'attachent à élaborer une théorie pratique qu'ils nomment la « construction de situations » dans le quotidien, tentative de vivre autrement le rapport à autrui et au monde. C'est sur cette théorie pratique de la « construction de situations » que nous nous sommes attardés, en explorant autant ses fondements que ses éventuels héritages actuels. Dans le contexte politique radical des années 1960, la « construction de situations » impliquait de briser ou de détourner les conditionnements spatiaux, temporels et comportementaux imposés par la société capitaliste, afin de vivre dans une société sans classes. En effet, en nous intéressant de plus près à sa conception, nous nous sommes aperçus qu'elle est inextricablement liée à la lutte des classes, du moins à une certaine « lutte des classes bien comprise »⁴ que nous aurons à analyser. Si la lutte des classes en tant que programme politique a incontestablement perdu de l'attrait à nos yeux⁵, il n'en reste pas moins qu'une partie de son idéal politique reste pertinente, s'il est compris comme producteur d'une conscience et d'un acte critiques et constructifs envers la domination du monde par les seuls intérêts économiques du marché. De même, si la conception debordienne du capitalisme comme « spectacle » est critiquable à bien des égards, le désir qu'elle contient d'un devenir acteur et auteur de sa propre vie reste irrépressible.

Parallèlement à sa politisation, nous avons découvert dans la « construction de situations » de nombreuses références au théâtre. On y rencontre les notions de « jeu », de « metteur en scène »⁶, de « spectacle » au sens théâtral du terme⁷, mais également des détournements⁸ explicites de la distanciation brechtienne, des allusions à la tragédie classique et à *Bérénice* de Racine en particulier, sans compter les nombreuses citations extraites des pièces de Shakespeare, éparses dans l'œuvre de Debord. Michèle Bernstein, sa première épouse, suivait de près l'actualité théâtrale de son époque. Enfin, en 1960, André Frankin, un situationniste féru de théâtre, a écrit une pièce dont la lecture a enthousiasmé

4 Guy Debord, Gil Joseph Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 8, mai 1956, dans *Guy Debord, Œuvres*, édition établie et annotée par Jean-Louis Rançon en collaboration avec Alice Debord, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, p. 221.

5 Difficile de croire aujourd'hui à la possibilité d'un affrontement de masse entre une classe prolétarienne et une classe bourgeoise.

6 « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958 ; Paris, Fayard, coll. « Essais », 1997, p. 12.

7 « Dans les États ouvriers, seule l'expérience de Brecht à Berlin est proche, par sa mise en question de la notion classique de spectacle, des constructions qui nous importent aujourd'hui » (extrait du « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale » [1957] ; annexe 2 dans *Internationale situationniste, op. cit.*, 1997, p. 696).

8 Le détournement situationniste est une pratique qui a été précisément théorisée (voir troisième partie, chapitre I, « Théories et pratiques » [1956-1962]).

l'auteur de *La Société du spectacle*⁹. Tous ces emprunts au théâtre et à ses dispositifs laissent à penser que la « construction de situations » vise à théâtraliser le quotidien et à transformer les individus passifs en acteurs tragi-comiques luttant héroïquement contre la fatalité du « spectacle » qui les sépare de leur propre vie.

D'autre part, la « construction de situations » puise dans la littérature et la philosophie existentialistes de son époque, après en avoir soigneusement détourné quelques significations. L'une de ses influences se retrouve dans l'interprétation que le jeune Debord a tiré des œuvres de Sartre, en particulier dans *La Nausée*. L'existentialisme français est riche, varié et complexe. Mais il est clair qu'il trouve son origine dans la philosophie allemande d'avant-guerre, en particulier chez Heidegger et Jaspers. En explorant le fondement existentialiste de la « construction de situations », nous avons fait le choix de remonter jusqu'au concept de « situation-limite » du médecin et philosophe Karl Jaspers, dans son ouvrage majeur *Philosophie* publié en 1932¹⁰. Trois raisons au moins l'expliquent. La première est que Sartre a élaboré son concept de situation en partie grâce à la connaissance qu'il avait de Jaspers, acquise auprès de Gabriel Marcel, auteur dramatique et philosophe important à ses yeux¹¹. Sartre a également collaboré à la traduction française d'un ouvrage de

12

9 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. Alice Debord, Paris, Fayard, t. I, 1999, p. 357-360, et t. II, 2001, p. 43-45. De cette pièce de théâtre, aujourd'hui disparue, demeure la préface, publiée dans *Internationale situationniste*, n° 5, décembre 1960, p. 173-175.

10 Karl Jaspers, *Philosophie. Orientation dans le monde. Éclaircissement de l'existence. Métaphysique* (1932), trad. Jeanne Hersch avec la collaboration de Irène Kruse et Jeanne Etoré, Paris/Berlin, Springer-Verlag, 1989.

11 Lors des rencontres de Cerisy-la-Salle, en août 1973, Gabriel Marcel tient ce propos : « Sur les *situations-limites*, il y a là des choses très importantes, en particulier ce que dit Jaspers du rapport existentiel entre le médecin et le patient ; c'est là un ordre de recherche qui est certainement très proche de moi et en réalité, c'est peut-être – je n'en suis pas sûr, là, je dois hésiter – ce texte qui m'a conduit à mettre tellement l'accent sur l'idée de situation. J'ai eu une discussion là-dessus avec Sartre, très cordiale du reste. Il m'a dit : "Il y a quelque chose que je vous dois, c'est l'idée de situation", et je me rappelle lui avoir dit : "Il me semble que vous avez dû la trouver plutôt chez Jaspers", et il m'a répondu : "Non, c'est chez vous" » (*Entretiens autour de Gabriel Marcel*, dir. J. Parain-Vial et P. Ricœur, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 24-31 août 1973, Neuchâtel, La Baconnière, coll. « Langages », 1976, p. 223). Grâce aux informations communiquées par Jean-François Louette, données lors de son intervention au Groupe de recherches théoriques à l'université Paris IV Sorbonne du 29 novembre 2007, nous savons que Sartre participa à la revue *Recherches philosophiques* dans laquelle Gabriel Marcel publia deux articles sur Jaspers : « Situation fondamentale et situations limites chez Karl Jaspers », dans *Recherches philosophiques*, 1932-1933, t. II, p. 317-348 (reproduit dans Gabriel Marcel, *Du refus à l'invocation*, Paris, Gallimard, 1940, et dans *Essai de philosophie concrète*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1999) et « Aperçus philosophiques sur l'être en situation », dans *Recherches philosophiques*, 1936-1937, t. VI, p. 1-21.

Jaspers paru en 1927, *Psychopathologie générale*¹². La deuxième raison est que les situationnistes connaissaient les écrits non seulement de Sartre, mais de Jaspers, qu'ils ont insultés comme la plupart de leurs contemporains détournés par leurs soins ou simplement détestés¹³. La dernière raison est qu'en 1949 Jaspers eut un échange bref, mais vif avec Henri Lefebvre sur la question du marxisme et de l'existentialisme¹⁴. Lefebvre est un philosophe marxiste très proche de Debord entre 1960 et 1963, notamment dans l'influence qu'il a exercée dans la « construction de situations ».

Comme on peut brièvement le constater, la notion de « construction de situations » apparaît comme un espace-temps dont les fondements croisent des problématiques d'ordre existentiel, social, politique et dramatique, au sens théâtral du terme. Ce sont ces fondations que nous avons choisi d'explorer en premier lieu afin de donner à la notion finale de « construction de situations » toute son efficacité potentielle. Notre première partie est consacrée à la « situation-limite » chez Jaspers. Nous verrons dans quelle mesure le sujet en « situation-limite » s'empare du sens de sa vie, l'enrichit et le communique à autrui. La deuxième partie s'occupe de la notion de situation dramatique. La situation dramatique est constituée par tout un réseau de relations entre la réalité – dont les spectateurs et les acteurs font partie – et la fiction dramatique. Une analyse historique de ces relations fait apparaître une série de phénomènes que théoriciens et praticiens ont nommés catharsis, imitation, identification, distanciation. Chacun d'eux modifie le comportement des spectateurs et tente de le rendre, d'une manière que nous qualifions de philosophique¹⁵, acteur

12 Yves Pélicier, « La conception de la maladie de Jaspers », dans *Situation de l'homme et histoire de la philosophie dans l'œuvre de Karl Jaspers*, actes du colloque « Karl Jaspers », organisé par le Centre de recherches germaniques de l'université de Nancy II, 21 et 22 mars 1986, Presses universitaires de Nancy, coll. « Diagonales », 1986, p. 191.

13 Asger Jorn insulte Karl Jaspers dans son article « La création ouverte et ses ennemis », *Internationale situationniste*, n° 5, décembre 1960, p. 178-179 et 188. Nous y revenons dans la troisième partie, chapitre II, « Une problématique des limites entre art et vie ».

14 Nous devons à Jean-Claude Gens la connaissance de cette discussion, relatée dans les cinquièmes entretiens de *Pour un nouvel humanisme. Texte des conférences et entretiens organisés par les Rencontres internationales de Genève*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. « Histoire et société d'aujourd'hui », 1949, p. 309-316. Voir Jean-Claude Gens, *Karl Jaspers, Biographie*, Paris, Bayard, 2003, p. 259-260. Nous analysons cette discussion dans la troisième partie, chapitre II, « Une problématique des limites entre art et vie ».

15 « Les philosophes doivent apprendre l'humain à la fois dans la réalité et dans la fiction, c'est d'ailleurs ce qu'ils ont toujours fait. Et il faut faire l'aller et retour dans les deux sens du théâtre à la réflexion, pour finalement reverser en quelque sorte à la situation concrète ce qu'on risquerait de figer dans des commodités conceptuelles. C'est pour nous quelque chose de très difficile, dans la mesure où nous croyons que le discours philosophique est celui dans lequel tout s'assume d'une certaine façon, se reprend et trouve son sens » (Paul Ricœur, Débat terminal, dans *Entretiens autour de Gabriel Marcel*, éd. cit., p. 257).

de sa vie. La dernière partie considère la « construction de situations » telle que Debord et les situationnistes les ont pensées et vécues. Fidèles à notre problématique initiale, nous avons abordé chaque situation depuis le point de vue du spectateur (pour des raisons de rigueur philosophique, nous le nommerons « sujet-spectateur »)¹⁶. Les trois situations qui nous intéressent ont pour trait commun d'y métamorphoser, philosophiquement ou concrètement, le spectateur en acteur. C'est pourtant en délaissant les notions de « spectateur » et d'« acteur » que nous concluons notre propos. Nous y développerons l'une des possibles implications actuelles de la « construction de situations » à travers la notion de « devenir situationnel ». Cette notion engage le sujet dans un processus d'individuation¹⁷ spécifique sans grand rapport avec les théories situationnistes *stricto sensu*, mais qui en hérite dans une large mesure.

16 Sa définition s'impose dans notre deuxième partie « Spectateur(s) et situation dramatique », à la fin du chapitre II, « De la catharsis à l'identification ».

17 « Introduit dans la pensée scolastique par la traduction d'Avicenne (XI^e siècle), le principe d'individuation est ce qui fait qu'un individu se distingue de tous les autres de la même espèce. Il est principe de différenciation » (Anne Baudart et éd., *Les Notions philosophiques. Dictionnaire*, Paris, PUF, coll. « Encyclopédie philosophique universelle », t. I, 1990, p. 1277). Dans le cadre de notre réflexion, nous parlerons de processus plutôt que de principe étant donné que l'individuation dont il est question dans la situation qui nous intéresse n'est pas un état atteint une fois pour toutes, mais une activité discontinue qu'il s'agit de renouveler.

PREMIÈRE PARTIE

Spectateur(s) et situation existentielle

Approche du concept de « situation-limite »
dans la philosophie de Karl Jaspers (1883-1969)

Le penser de Jaspers est spatial parce qu'il reste toujours référé au monde et aux hommes en lui, non qu'il soit lié à un espace donné, mais, à l'inverse, parce que son intention la plus profonde est de « créer un espace » dans lequel l'*humanitas* de l'homme puisse apparaître purement et lumineusement.

Hannah ARENDT¹

Pour Jaspers, l'homme en « situation-limite » s'émancipe du niveau exclusivement empirique de sa vie, qui est sa situation, au sens le plus simple du terme. Vivre empiriquement, selon Jaspers, c'est subsister égoïstement dans des rapports de force aussi bien biologiques que socio-économiques. Si agir en « situation-limite » ne supprime pas ce niveau, cette action amène l'homme à le transcender pour manifester sa liberté et communiquer existentiellement avec autrui. Nous tenterons de comprendre comment ce concept de « transcender » et cette communication peuvent manifester la liberté du sujet.

La pensée de Jaspers sur la « situation-limite » se trouve résumée dans un chapitre de son œuvre majeure, *Philosophie*². Publié en allemand en 1932, traduit en français en 1989, *Philosophie* condense en trois parties une pensée complexe que le « professeur de philosophie », comme aimait à se qualifier Jaspers, ne cessa de déployer tout au long de sa vie, de ses enseignements et de ses publications. La première partie de ce monumental ouvrage de plus de mille pages dans l'édition originale est consacrée à l'épistémologie, la deuxième à la philosophie de l'existence, la troisième à la métaphysique. Comme Jaspers l'écrit : « [mon] intention globale en écrivant ce livre [était] de me laisser conduire par l'idée millénaire de la philosophie. Le monde, l'âme et Dieu constituent les thèmes des trois parties : orientation dans le monde, éclaircissement de l'existence, métaphysique »³. En concentrant notre étude sur le seul chapitre concernant les « situations-limites », inséré au milieu de la deuxième partie de *Philosophie* (chapitre VII, troisième division), nous avons

1 Hannah Arendt, « Karl Jaspers, éloge » (1958), trad. Jacques Bontemps et Patrick Lévy, dans *Vies politiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 91.

2 Karl Jaspers, *Philosophie. Orientation dans le monde. Éclaircissement de l'existence. Métaphysique*, trad. Jeanne Hersch avec la collaboration de Irène Kruse et Jeanne Etoré, Paris/Berlin, Springer-Verlag, 1989.

3 *Ibid.*, préface.

conscience de réduire considérablement la portée philosophique d'un tel enjeu. En effet, les « situations-limites » n'ont de sens final que dans la mesure où elles poussent l'homme qui « rentre [en elles] les yeux ouverts »⁴ à se confronter à la transcendance (troisième partie de *Philosophie*). Aussi est-il important, avant d'entamer notre étude et comme Jean-Claude Gens nous le rappelle utilement dans son importante biographie du philosophe allemand, de donner un point de vue plus précis sur l'ampleur du projet de Jaspers :

18

Nous distinguons entre l'orientation dans le monde, qui explore la réalité, l'éclaircissement de l'existence, qui est un appel à la liberté du moi, et la métaphysique, qui est quête de la transcendance. Mais nous ne trouvons l'être véritable que là où *les trois modes d'être* du monde, de l'existence et de la transcendance s'interpénètrent pour nous sans confusion pour former *une unité* [qui se produit] seulement dans l'historicité de moments chaque fois uniques, exceptionnels : moments d'authentique liberté où le moi, pleinement présent au monde, y a devant les yeux la transcendance⁵.

Dans un certain sens, notre dernière partie est un commentaire de ce seul passage, véritable programme ou injonction philosophique. S'y trouvent les principaux concepts que notre approche de la « situation-limite » rencontrera : différents modes de l'être, monde, existence, transcendance, appel à liberté du moi, historicité... Car « l'unité » dont parle ici Jaspers nous ramène incontestablement à celle de toute « situation-limite » puisqu'elle est, simultanément, inscrite dans la réalité empirique du monde, seule possibilité d'une liberté du moi, et exposition à la transcendance. En conséquence de quoi, il nous apparaît que la philosophie de Jaspers est contenue, d'une manière extrêmement condensée et comme en germe, dans son chapitre sur les « situations-limites ».

Comme nous l'avons déjà dit, en replaçant la pensée philosophique de Jaspers dans la problématique plus serrée de notre présent travail, notre approche du concept de « situation-limite » va chercher à dégager les possibilités de transformation d'un sujet-spectateur en « acteur existentiel ». La formule « acteur existentiel » désigne un processus existentiel sans fin, et non l'atteinte d'un état achevé. Cela signifie que le sujet-spectateur va être amené à se transformer en « déchiffreur » du monde et de l'œuvre philosophique ou artistique, qui est elle-même un déchiffrement du monde. Car, pour Jaspers, le monde est chiffré et le « chiffre » est le langage mondain de la transcendance. Jean-Claude Gens nous aide à mieux comprendre la pensée de Jaspers : « À la différence des

4 *Ibid.*, p. 423.

5 Jaspers cité par Jean-Claude Gens, dans *Karl Jaspers. Biographie*, Paris, Bayard, 2003, p. 143.

idées platoniciennes, les chiffres que Jaspers appelle souvent aussi symboles ne désignent donc pas des réalités suprasensibles immuables et intemporelles au-delà des phénomènes, mais ce qui, au cœur même du connu, fait signe vers un inconnaissable »⁶. La transcendance fait partie des phénomènes, mais elle est l'inconnaissable du phénomène, elle est ce qui est toujours au-delà de la limite du connaissable, et elle oriente toute la pensée et l'éthique de Jaspers. « Dans la mesure où l'expérience fondamentale de l'être est toujours l'expérience d'une limite qui fait signe vers [écrit Jean-Claude Gens], la philosophie jaspersienne relève d'une "herméneutique de la limite" ou de l'échec »⁷. La transcendance est vouée à rester inconnaissable et indicible. « Pas plus que l'incompréhensibilité des processus pathologiques, l'incompréhensibilité radicale de l'existence dans sa relation à la transcendance n'est donc susceptible d'être levée par un art herméneutique [...] »⁸. Pour Jaspers, le monde, et, d'une autre manière, les œuvres de l'art et de l'esprit, s'attachent à laisser transparaître des traces, forcément incomplètes, de la transcendance. Les œuvres sont ce que l'on pourrait appeler les chiffres culturels des chiffres naturels⁹. À leur tour, elles réclament un déchiffrement. La véritable métamorphose émancipatrice à laquelle nous invite Jaspers réside en ce que l'homme en vient à se placer « directement » face à la transcendance et puisse communiquer cette expérience à autrui, ce à quoi nous confronte toute expérience d'une « situation-limite ». La rencontre avec les œuvres de l'art et de l'esprit, si elle ne constitue pas en elle-même une « situation-limite » comme le précise Jaspers, contribue à s'orienter vers elle. À l'opposé du célèbre mot de Marx, qui ne voulait pas interpréter le monde, mais le transformer, la pensée philosophique de Jaspers affirme que l'interprétation, lorsqu'elle est déchiffrement, est une transformation pour chacun d'entre nous, de son rapport à soi, à autrui et à sa situation dans le monde.

6 *Ibid.*, p. 148.

7 *Ibid.*, p. 150

8 *Idem.*

9 « Jaspers restera toujours plus sensible à l'expérience de cette présence [de la transcendance] dans la nature. *Von der Wahrheit* [*De la vérité*, ouvrage de Jaspers non traduit en français] va jusqu'à affirmer qu'il pourrait se passer des œuvres les plus merveilleuses comme le Parthénon, la cathédrale de Strasbourg ou la chapelle Sixtine, mais pas de la nature » (*ibid.*, p. 152).

DE LA SITUATION À LA « SITUATION-LIMITE » :
LES TROIS BONDS DU DEVENIR EXISTENTIEL

[...] c'est en sautant qu'on expérimente, pas en marchant.

HEINER MÜLLER¹

Lorsque Jaspers décrit les mouvements que la pensée effectue pour pénétrer les « situations-limites », il parle explicitement de bond ou de saut (*Sprung*). Il en dénombre trois, que nous analyserons l'un après l'autre. D'une manière générale, le bond signifie un envol et une retombée, un élan et une chute contrôlés : il nécessite une décision. Le sol qui accueille le bond n'est rien moins que la vie empirique, historique, concrète, pratique, que nous partageons avec autrui. Parvenus au sein de la « situation-limite », nous sommes confrontés à la transcendance². C'est dans la manière de la communiquer à autrui que nous expérimentons notre liberté existentielle.

À lire les principaux commentateurs en langue française de Karl Jaspers, tels que Paul Ricœur, Mikel Dufrenne, Jeanne Hersch (sa principale traductrice en langue française), Jean Wahl, Gabriel Marcel, Maurice de Gandillac, Jean-Claude Gens, nous sommes frappés par les différentes approches des « situations-limites ». Sans doute l'œuvre de Jaspers se prête-t-elle particulièrement bien à cette multiplication de singularités, et la provoque-t-elle, dans la mesure où sa philosophie de l'existence sollicite la subjectivité profonde de celui qui philosophe, ainsi que Gabriel Marcel en a remarquablement relevé l'intention : « Je ne veux plus seulement savoir ce qui

1 Heiner Müller, *Shakespeare une différence*, trad. Jean-Pierre Morel, dans *Anatomie Titus Fall of Rome*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 121.

2 « [...] il n'y a pas de progrès logique à travers ce complexe développement [de *Philosophie*] ; ce n'est pas une philosophie linéaire comme le cartésianisme ; tous les thèmes sont donnés en même temps ; c'est d'un seul mouvement que l'existence s'apparaît elle-même à la limite du savoir (tome I, *Weltorientierung*, exploration du monde) – liberté engagée dans le monde et avec autrui (tome II, *Existenzerhellung*, éclaircissement de l'existence) – et aux prises avec la transcendance (tome III, *Metaphysik*, métaphysique) » (Paul Ricœur, *Gabriel Marcel et Karl Jaspers. Philosophie du mystère et philosophie du paradoxe*, Paris, Éditions du Temps présent, coll. « Artistes et écrivains du temps présent », 1948, p. 61-62).

est là, ce que je suis en fait, mais me saisir comme source possible d'actions reconnues comme miennes »³. Cette formule fait écho à la conception jaspersienne de la réflexion philosophique : « La réflexion philosophique vient à elle-même en s'appropriant la pensée de la tradition, non par la connaissance de ce qui fut pensé, mais par la transposition de cette connaissance en activité de sa pensée propre »⁴. Lorsque Jaspers nous invite à penser les « situations-limites », cela signifie qu'il nous incite à les vivre. Car ce n'est qu'en les éprouvant personnellement que nous commencerons à comprendre puis à déployer, chacun d'une manière différente, la liberté existentielle qui s'y trouve. Commençons donc par reconsidérer ce qu'est une situation, point de départ de toute activité et de toute pensée humaine.

22

Espace-temps, la situation relève avant tout d'un ordre topologique. Dans *Spectres de Marx*, Derrida parle d'« ontologie », qui dit plus précisément la conscience du sujet lié à une géographie de la situation : « Nous entendons par *ontologie* une axiomatique liant indissociablement la valeur ontologique de l'être-présent (*on*) à sa *situation*, à la détermination stable et présentable d'une localité (le *topos* du territoire, du sol, de la ville, du corps en général) »⁵. Chez Jaspers, la « valeur ontologique de l'être-présent » est polarisée et mise en mouvement par un appel (*Beruf*)⁶ vers la transcendance. C'est également dans une certaine dynamique que Derrida inscrit « la valeur ontologique de l'être-présent » relativement à la stabilité du *topos*, puisque pour lui le processus de stabilisation du *topos* s'accompagne toujours d'un processus de dislocation :

[...] le processus de dislocation n'en est pas moins archi-originaire, c'est-à-dire aussi « archaïque » que l'archaïsme qu'elle déloge depuis toujours. *Il est d'ailleurs la condition positive de la stabilisation qu'il relance toujours*. Toute stabilité en un lieu étant une stabilisation ou une sédentarisation, il aura bien fallu que la *différence* locale, l'espacement d'un dé-placement donne le mouvement. Et donne place, et donne lieu⁷.

3 « Situation fondamentale et situations limites chez Karl Jaspers », dans *Du refus à l'invocation*, Paris, Gallimard, 1940, p. 289. Cet article a été initialement publié dans *Recherches philosophiques, 1932-1933*, Paris, Boivin et Cie éditeurs, t. II, 1933, p. 317-348, réédité sous le titre *Essai de philosophie concrète*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1999.

4 Karl Jaspers, *Philosophie*, op. cit., p. 257.

5 Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993, p. 137.

6 L'appel vers la transcendance selon Jaspers n'est pas une *vocation*, au sens où le sujet serait comme irrésistiblement poussé ou attiré par une puissance supérieure afin d'accomplir tel acte. L'appel est une invitation à déchiffrer le monde par-delà la raison, il est une sorte d'attirance ou de curiosité pour l'incompréhensible.

7 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit., p. 137. Nous soulignons.

Pour Derrida, c'est la *différance* qui impulse le dynamisme dans la stabilité (dans la fondation ou dans les fondements) du *topos* et sans laquelle, on s'en doute, le sujet se sclérose. Mais la *différance*, on le voit, est également une nouvelle stabilisation : elle « donne place [et] donne lieu ». Pour Jaspers, ce sont les trois bonds (*Sprung*) du sujet en acte qui l'empêchent de se figer dans la stabilité du *topos*. Et par « historicité » (*Geschichtlichkeit*), Jaspers désigne ce qui inscrit toujours le sujet « bondissant » dans l'immanence de la situation. L'historicité se rapporte au temps, à l'espace, au sujet, et à l'action du sujet dans l'histoire. Nous verrons combien les significations de l'historicité sont chargées de paradoxes, raisons pour lesquelles Dufrenne et Ricœur parlent de l'historicité chez Jaspers comme d'une « sorte de mot de passe un peu mystérieux dont les acceptions paraissent à la longue incomparables »⁸.

Par ailleurs, Jaspers parle des mouvements propres au sujet en (simple) situation, mais ceux-ci s'apparentent à une agitation plus ou moins vaine, à la manière des mauvais poètes selon Nietzsche, ceux qui troublent leurs eaux pour qu'elles paraissent profondes :

Même si en tant que sujet empirique je me trouve toujours dans des situations dans lesquelles j'agis ou par lesquelles je me laisse porter, je suis quand même loin de *connaître* les situations où je me trouve. Je ne les connais peut-être que voilées par un schéma général les réduisant à des types, ou bien j'en connais que certains côtés en fonction desquels j'agis [...] ⁹.

Il s'agit donc de pousser la connaissance rationnelle des situations jusqu'à sa limite. La « limite » prend immédiatement un sens très précis : « Le mot "limite" signifie : il y a autre chose, mais en même temps : cette "autre chose" n'est pas accessible à la conscience dans la condition empirique ». Que constate Jaspers lorsqu'il envisage les situations jusqu'à la limite de la connaissance rationnelle qu'il peut en avoir ? Qu'il se trouve toujours dans une situation déterminée, qu'il ne peut pas vivre sans combattre et souffrir, qu'il se confronte à la culpabilité, et qu'il va nécessairement mourir : « [...] dans notre condition empirique, nous ne voyons derrière elles [ces situations-là] plus rien d'autre. Elles sont comme un mur auquel nous nous heurtons, contre lequel nous échouons ». Le fond opaque de toute situation, leur origine, ce sont ces cinq « situations-limites » : être nécessairement dans une situation historique déterminée, le combat amoureux, souffrir, se confronter à la culpabilité, être voué à la mort.

⁸ Mikel Dufrenne, Paul Ricœur, *Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence*, préface de Karl Jaspers, Paris, Le Seuil, 1947, p. 179.

⁹ Cette citation et les suivantes, jusqu'à celle de Jeanne Hersch, sont de Karl Jaspers, dans *Philosophie*, *op. cit.*, p. 422-425.

Pour affronter et vivre pleinement ces situations, la conscience se modifie ; elle n'est plus la conscience habituelle que nécessite la situation empirique :

La situation-limite n'est plus la situation pour la conscience en général, parce que la conscience, en tant qu'elle sait et qu'elle agit en vue d'un but, ne la saisit qu'objectivement, ou bien se contente de l'éviter, de l'ignorer et de l'oublier ; elle reste à l'intérieur de ses limites et elle est incapable de s'approcher, fut-ce par une question, de leur origine.

24

La conscience est toujours conscience de quelque chose d'objectivement pensable et nommable. Elle est organe de préhension, et peut viser des buts. Or, en ce qui concerne les « situations-limites », premièrement : la prise de conscience objective ne suffit pas. Cela signifie qu'il y a une conscience éminemment *subjective* de la « situation-limite » que le sujet doit acquérir. Deuxièmement : prendre conscience de la « situation-limite » signifie « s'approcher [de son] *origine* ». Qu'est-ce que l'origine de la « situation-limite » ? Il y a une grande proximité chez Jaspers entre la question de la subjectivité et celle de l'origine de la « situation-limite ». Pour remonter à l'origine d'une « situation-limite », il faut « remonter » dans la subjectivité, ce qui implique dans un premier temps de se retirer du monde de l'action et des affections. C'est le premier saut. Voici comment Jaspers décrit cette opération :

Bien qu'étant dans le monde, *je peux me placer face à toute chose*. [...] Avec une indépendance étonnante même si elle est vide, je me place *face à ma propre vie empirique comme à quelque chose d'étranger*. [...] et je me tiens hors du monde, face à moi-même, comme un îlot de terre ferme dans l'océan, d'où je regarde le monde sans but, comme dans une atmosphère mouvante qui se perd dans l'infini.

Quel est ce lieu dans lequel la subjectivité se retire ? Comment le qualifier ? De quoi le sujet reste-t-il conscient ? Ou plutôt, sur quelles fondations demeure-t-il pour être encore conscient de lui-même ? Jaspers répond :

Rien ne m'importe véritablement, mais je vois tout avec la conscience de mon *savoir*, qui est mon *appui sûr*. Dans cette globalité de mon être fermé sur lui-même, je suis *la volonté de savoir dans son universalité*. Je considère inébranlablement ce qu'il y a de positif, ce que je reconnais comme valable, trouvant dans ce savoir la certitude de mon être.

L'extrait est riche d'informations. Ici, la subjectivité se réduit à une « volonté de savoir dans son universalité » ; elle est donc un mouvement, une force ou une dynamique intentionnelle ; cette dynamique s'appuie sur un savoir déjà acquis, mais un savoir relevant de l'universalité ; enfin, au sein de ce savoir

universel, le sujet sélectionne ou n'envisage que ce qui est « positif », c'est-à-dire « valable » pour assurer « la certitude de [son] être ». Le premier bond est une extraction du sujet hors du monde phénoménal, et ce reflux arrime le sujet à la positivité de savoirs universels, soit, par exemple, à des lois scientifiques. Dans ce premier bond effectué « par la pensée [écrit Jaspers], je tends au point d'Archimède à partir d'où je vois et sais ce qui est ». La métaphore est parlante. Le point d'Archimède, du nom du célèbre savant grec du III^e siècle avant J.-C. qui en formula le théorème, est le lieu à partir duquel la force de la pression hydraulique exercée par un corps plongé dans un liquide est égale à sa force de gravitation. Il en résulte un équilibre entre deux forces contraires, l'une s'exerçant de haut en bas, l'autre de bas en haut. Comme si, retiré de la surface du monde, le sujet s'abandonnait et coulait dans les profondeurs, jusqu'à ce qu'une force inverse vienne interrompre sa descente. Stabilisé en un point, le sujet considère lui-même et le monde avec neutralité (« rien ne m'importe véritablement »). Le sujet devient « comme *le pur regard* qui voit partout sauf en lui-même et que ne rencontre aucun autre regard ». Expérience d'une solitude (« je conquiers mon être propre dans *une solitude* absolue »), le « pur regard » est l'expérience d'une subjectivité désincarnée, sans affects, pure « volonté de savoir dans son universalité ». Dans ce premier bond, Jaspers dit que « l'existence [est] *enfermée dans son germe* ». Le sujet se réduit à une simple structure de savoirs universels, pourrait-on dire. La positivité de ces savoirs peut également se retrouver dans les œuvres philosophiques du passé que Jaspers ne cesse de lire et de commenter¹⁰. Jeanne Hersch écrit que « la foi philosophique [de Jaspers] vit à travers une tradition philosophique faite de divergences et de contestations où chacun reste livré à sa solitude et à sa précarité, avec pour seul soutien la clarté de son intime conviction et l'échange avec les grands philosophes du passé »¹¹.

Mais Jaspers précise immédiatement que ce mouvement de recul du sujet par rapport au monde empirique ne « trouve pas réellement [...] un point à l'extérieur, [il] cherche seulement le chemin qui y conduit, et en anticipant par la pensée l'achèvement de ce chemin, [il] se prépare au contraire à une nouvelle entrée dans le monde »¹². Le premier bond est « existence virtuelle »¹³, il réclame ou déclenche un deuxième bond que Jaspers qualifie d'« éclaircissement » (*Erhellung*). Virtualité est ici synonyme de possibilité : la pensée existentielle est

10 Karl Jaspers, *Les Grands Philosophes*, trad. Jeanne Hersch, Paris, Union générale d'éditions, 1989.

11 Jeanne Hersch, « Karl Jaspers », dans Monique Canto-Sperber (dir.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris, PUF, 1996, p. 752.

12 Karl Jaspers, *Philosophie, op. cit.*, p. 424.

13 *Ibid.*

toujours un passage (qui prend la forme d'un saut) de l'ordre du réel à l'ordre du possible, puis de l'ordre du possible à l'ordre du réel.

Le retour vers le monde est polarisé par l'*affectivité* du sujet vis-à-vis du monde, et donc de la « situation-limite » qu'il éclaire. En effet, après s'être abstrait des actions et des impressions du monde dans une retraite presque mystique (« comme *le pur regard* »), à l'image de la montagne dans la sagesse chinoise, figure inébranlable de la puissance du guerrier avant l'attaque, ou de l'assurance silencieuse du sage avant la parole de vérité, le sujet existentiel considère maintenant *dans* le monde :

[...] l'être qui [lui] est propre et dont [il est] affecté. L'absence de peur résultant du dépassement de l'aveugle impuissance dans la vie empirique devient l'origine de la peur pour ce qui importe dans la vie, et qui est mis en question dans les situations-limites¹⁴.

26

La peur est sans doute l'affect le plus puissant, le plus prégnant, le plus difficile à maîtriser pour l'être humain. Et la peur mobilise immédiatement, instinctivement, le « propre » de l'être. L'expérience de Jaspers en tant que médecin psychopathologue, nourrie de sept années d'exercice à la clinique psychiatrique de Heidelberg (1908-1915), nous permet de mieux comprendre les raisons pour lesquelles Jaspers origine la peur dans « ce qui importe dans la vie ». L'étude des malades psychotiques et des différentes manières de les diagnostiquer influence d'une façon certaine la conception de la santé selon Jaspers¹⁵. Atteint personnellement d'une forme de mucoviscidose qui *a priori* ne lui donnait pas trente ans à vivre, Jaspers vécut quatre-vingt-six années en se soignant par lui-même¹⁶. Déficience physique et déficience mentale sont

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Cet intérêt pour la psychiatrie est directement lié pour Jaspers à ses proches, ainsi que nous l'apprend Jean-Claude Gens : « De même que la décision de se tourner vers la psychiatrie a probablement été confortée par la confrontation personnelle de Jaspers avec les troubles mentaux qui affectaient sa belle-sœur et les multiples dépressions dues à une hérédité psychique chargée de son beau-frère [Ernst Mayer, qui collabora étroitement à *Philosophie*], la rémanence de cet intérêt n'est probablement pas sans rapport avec le fait que Jaspers s'est vu directement touché par les troubles qui affectèrent en été 1926 son jeune frère Enno et dont l'issue se révéla tragique [interné durant cinq années en hôpital psychiatrique, Enno Jaspers se suicida avec de l'héroïne] » (Jean-Claude Gens, *Karl Jaspers. Biographie*, *op. cit.*, p. 68).

¹⁶ Dans sa biographie, Jean-Claude Gens a précisément décrit la vie ralentie de Jaspers : « Les précautions – grâce auxquelles Jaspers constate progressivement qu'il peut circonscrire sa maladie – sont de chaque instant ou presque : "Marcher toujours lentement, ne jamais se presser" en promenade, se reposer en s'asseyant tous les trois cents mètres, gravir des marches en plusieurs étapes pour ne pas trop s'essouffler, éviter tout effort physique comme porter trop de livres à la fois, une valise..., alterner la position assise devant son bureau et la position allongée dans une chaise longue... Les conversations qui duraient plus d'une et au

au cœur de sa vie et de sa pensée. Jean-Claude Gens n'hésite pas à considérer l'anormalité pour Jaspers comme « l'énigmatique de l'homme [qui] pointe en dernière instance vers une transcendance »¹⁷, laquelle peut se manifester en partie sous la forme d'œuvres, dans le cas de « perturbation[s] productive[s] ou créatrice[s] », comme chez Nietzsche ou Van Gogh, mais aussi bien ces perturbations peuvent-elles « ruine[r] absolument tout »¹⁸, comme le prouve la fin de leur vie. À ces considérations pathologiques, rajoutons le contexte historique allemand dans lequel Jaspers vécut jusqu'en 1948. Marié à une juive, Gertrud née Mayer, il est exclu de l'université en 1933, interdit de publication en 1938, et doit endurer la menace d'une déportation pour lui et sa femme jusqu'en 1945. Or, « l'idée de ne plus partager le sort de sa femme en cas d'arrestation, écrit Jean-Claude Gens, paraît à Jaspers incompatible avec le sens même de son travail philosophique »¹⁹.

La peur n'apparaît pas seulement comme une angoisse, un empêchement ou un obstacle à surmonter, mais comme une origine, un signe, un symptôme même de ce qui est important pour le sujet. Loin de s'en détourner, le sujet doit approfondir sa peur. Si le premier bond la supprime, ou du moins, s'en éloigne, le deuxième l'affronte et l'accueille. En ce sens, le sujet entrant dans les « situations-limites »

plus deux heures constituaient un danger pour sa santé. L'exercice même de son enseignement tenait à la possibilité de trouver un logement à proximité de l'université. C'est aussi la nécessité d'éviter tout refroidissement dans la mesure où il entraînait des complications se prolongeant au moins deux semaines ; la troisième, bien qu'encore fatigué, Jaspers pouvait se remettre au travail. C'est éviter de parler dans la rue, de rendre visite à des amis lorsque des membres de leurs familles sont malades, et c'est, par exemple, aussi ce qui détermine jusqu'à la position de son bureau qui devait se situer au moins à deux mètres de la fenêtre... » (*ibid.*, p. 25-26).

- 17 Jean-Claude Gens, *Karl Jaspers. Biographie*, op. cit., p. 75. Ricœur écrit : « [...] la catégorie du normal est peut-être la plus anti-philosophique qui soit » (*Gabriel Marcel et Karl Jaspers. Philosophie du mystère et de la transcendance*, op. cit., p. 290).
- 18 La distinction entre « perturbation créatrice » et « perturbation destructrice » est opérée par Jaspers dans *Philosophie*, cité par Jean-Claude Gens, *Karl Jaspers. Biographie*, op. cit., p. 77. Voir également Jaspers, *Strindberg et Van Gogh. Swedenborg-Hölderlin* (1953), trad. Hélène Naef, préface de Maurice Blanchot, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1993. Concernant les connaissances artistiques de Jaspers, voir Jean-Claude Gens, *Karl Jaspers. Biographie*, op. cit., p. 78-81, où il est question de l'exposition internationale de peinture *Sonderbund*, en 1912 à Cologne (qui inspira la célèbre exposition *Armory Show* à New York, l'année suivante) et dans laquelle Jaspers découvrit Van Gogh, Derain, Vlaminck, Signac, Matisse, Kandinsky, Mondrian, Macke, Schiele, Kokoschka, Munch, Gauguin, Cézanne, Picasso, les fondateurs de Die Brücke – premier mouvement de l'expressionnisme allemand –, etc.
- 19 « Il est impossible de séparer par la mort dans [cette] vie ce qui est éternellement lié, ce qui, dès l'origine, est né l'un pour l'autre [...]. Ma philosophie ne serait rien si elle échouait sur ce point décisif. La fidélité est absolue ou n'est pas. Gertrud aimerait mourir en se sacrifiant pour moi et pour que ma philosophie s'accomplisse en tant qu'œuvre dans le monde. Seulement, ce ne serait plus la mienne, ce ne serait plus notre philosophie, mais seulement quelque chose d'intellectuellement ingénieux » (Jaspers, cité par Jean-Claude Gens dans *Karl Jaspers. Biographie*, op. cit., p. 202).

a toujours la possibilité de se retirer du monde des affects par le premier bond, si tant est qu'il se nourrisse de savoirs universels. Encore faut-il avoir effectué les deux autres bonds ! En effet, comme Jaspers le précise : « Les trois [bonds], bien que liés, ne constituent pas une gradation dans un seul sens : ils se suscitent mutuellement »²⁰. Et il ajoute précautionneusement, quelques lignes plus bas : « Le bond sous n'importe quelle forme devient une *dévi*ation à partir du moment où ses différentes figures *perdent leur rapport entre elles*. L'être-soi du chercheur scientifique peut devenir l'égoïsme dur de qui n'est pas concerné, l'indifférence du "c'est comme ça", qui n'est plus que savoir sans cœur et sans être »²¹. Aussi le sujet qui veut librement exister doit-il affronter sa peur pour regarder le monde et les « situations-limites » qui « l'atteignent dans l'essence de son être »²². Cette essence, loin d'être idéale, est affective, et sa tonalité principale est menaçante.

Si le premier bond relève d'une démarche scientifique ou mystique, le deuxième procède d'une démarche plus spécifiquement philosophique, au sens où le sujet éclaire (*Erhellen*) – Jaspers parle de « réflexion éclairante »²³ – la « situation-limite » dans laquelle il se trouve. L'éclairement implique fortement la subjectivité du sujet dans la considération de sa « situation-limite ». Mais si nous comprenons combien cet éclairage est affectivement constitué, il n'est pas encore agissement du sujet dans sa « situation-limite ». Le deuxième bond est ce que l'on pourrait appeler une « virtualité subjectivité ». Jean Wahl, dans son cours sur l'idée d'existence, articule les trois bonds du sujet existentiel respectivement au *possible*, au *point de vue* et à la *décision*. Le deuxième bond est l'adoption du point de vue par le sujet : c'est *son* point de vue. C'est mon point de vue parce que je *me* retrouve dans le monde. Je découvre le monde, à travers *ma* « situation-limite », constitué par une part de moi-même. Ou je me découvre constitué par une part du monde. « Affecté par ce qui m'importe dans la vie » peut s'entendre comme un principe de subsistance ou de persévérance du sujet. C'est le *conatus* de Spinoza. On peut également y entendre le sens classique de « philautie » : l'amour de soi. Malheureusement, comme l'écrivent Boris Donné et Danielle Sonnier, « dans la tradition classique, depuis Érasme (*Adages*, 292), le terme [philautie] a une connotation négative – c'est un synonyme de cet amour-propre égoïste et aveugle que stigmatiseront les moralistes français au XVII^e siècle »²⁴. Toujours est-il que le deuxième bond concerne exclusivement l'intérêt du sujet face à sa « situation-limite » : il y va de sa survie. Cette persévérance, cette philautie ou cet intéressement qualifient le point de vue

20 Karl Jaspers, *Philosophie*, *op. cit.*, p. 426.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, p. 424.

23 *Ibid.*, p. 425.

24 Note de Boris Donné et Danielle Sonnier, dans Giordano Bruno, *Des liens*, Paris, Allia, 2001.

du sujet : ils sont ce qui le relie à sa « situation-limite ». Une fois éclairée, la « situation-limite » devient « irrévocable »²⁵ et opaque. Irrévocable parce qu'elle s'impose désormais à moi et que je dois faire avec, à moins de fermer les yeux. Opaque parce que « nous ne voyons derrière elles plus rien d'autre »²⁶. C'est qu'« on ne saurait embrasser du regard l'être-en-situation tout entier »²⁷. Le point de vue du sujet existentiel n'est jamais complet, il ne recouvre jamais une totalité. Le sujet *voit* sa « situation-limite » et bute sur la limite au-delà de laquelle sa raison reste impuissante. On peut dire que dans ce deuxième saut qui éclaire la « situation-limite », le sujet est à la lisière de la lumière et de l'obscurité. Cette lisière est précisément la métaphore de la délimitation entre l'immanence (clarté) et la transcendance (obscurité) : « La limite remplit alors sa véritable fonction : être encore immanente et indiquer déjà la transcendance »²⁸. La transcendance appelle au troisième saut, là où le sujet devient véritablement lui-même (« né pour moi de moi »), agit et communique avec autrui.

Le bond vers l'existence ne ressemble pas à la croissance d'une vie où la réflexion, se fondant sur des lois vérifiables, permet de faire au moment voulu les démarches utiles. Il engendre l'activité intérieure consciente par laquelle je passe d'un avant à un après, de sorte que j'en suis bien moi-même l'origine, avec mon propre commencement, mais d'une telle manière que, dans ce commencement, je me reconnais déjà un passé : la possibilité d'être-moi, que je n'ai pas créée moi-même, me fait entrer d'un bond dans une réalité où je prends conscience de moi en tant que né pour moi de moi²⁹.

« La possibilité d'être-moi, que je n'ai pas créée moi-même » précède le moi, la parole (la nomination), la décision et l'acte du sujet existentiel. Jaspers désigne là une sorte d'archaïsme du sujet. Depuis cette « possibilité que je n'ai pas créée moi-même », qui est « avant » moi-même en tant que moi existant, j'extirpe mon moi en tant que ma propre origine³⁰ existentielle, « je prends conscience de moi en tant que né pour moi de moi ». Ce faisant, le sujet existentiel se trouve entre « la possibilité d'être-moi » et la réalisation de cette possibilité dans la « situation-limite ». Jaspers vise à toujours maintenir le moi existant, premièrement : en lien avec un passé, cette « possibilité d'être-moi que je n'ai pas créée moi-même » (au risque d'une retraite mystique que Jaspers ne désire pas),

25 Mikel Dufrenne et Paul Ricœur, *Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence*, op. cit., p. 175.

26 Karl Jaspers, *Philosophie*, op. cit., p. 423.

27 *Ibid.*, p. 425.

28 *Ibid.*, p. 423.

29 *Ibid.*, p. 425.

30 « Origine » se traduit en allemand par *ursprung*, littéralement « saut (*sprung*) fondamental (*ur-*) ».

et deuxièmement : en lien avec l'immersion dans le monde et sa rencontre avec les autres (au risque d'un enlèvement dans un matérialisme exclusif que Jaspers ne désire pas plus). Cela implique que Jaspers maintienne – et ce maintien est un mouvement, une inquiétude – le moi existant dans l'ambiguïté : « Vivre en tant qu'existence possible, c'est passer alternativement par des moments de mysticisme et de positivisme que l'existence repousse pour *retourner dans l'ambiguïté* »³¹. L'ambiguïté est un lieu immanent qui place le sujet face à la transcendance qui est définitivement inconnaissable. Cet espace reste à créer et à explorer par le sujet existentiel, comme l'indiquait Hannah Arendt dans notre épigraphe³². C'est précisément la fonction du point de vue (deuxième bond) : « *L'éclaircissement de l'existence par la réflexion philosophique* crée l'espace dans lequel l'existence peut actualiser ses options de façon décisive »³³. L'ambiguïté invoquée ici n'est pas un espace d'indécision ou de passivité, mais de création. Jean Wahl, empreint de l'existentialisme français, insiste sur l'acte de *décision* que cette posture implique : « Cet acte de décision, c'est un acte par lequel je ne me contente d'aucun point de vue extérieur, mais par lequel je coïncide avec *mon* point de vue qui cesse d'être *un* point de vue »³⁴. Dufrenne et Ricœur, quant à eux, insistent sur l'importance du fait d'*assumer* les « situations-limites » :

Les situations-limites deviennent miennes, quand je les adopte et les prends sur moi ; elles ne sont plus données, mais assumées par la liberté. Il n'y a pas, en effet, de situation qui me serre de si près qu'elle ne laisse du champ à ma liberté, et la possibilité de la refuser ou de l'adopter : de la refuser, si assumer doit être la faute qui consomme ma déchéance éternelle, ou de l'adopter, si en assumant ma condition comme si je l'avais voulue, je dois devenir moi-même³⁵.

31 Karl Jaspers, *Philosophie*, op. cit., p. 427. Nous revenons sur la notion d'ambiguïté dans notre deuxième partie, chapitre III, « Hypothèses sur l'ambiguïté de la situation dramatique et ses conséquences sur le langage ».

32 « Le penser de Jaspers est spatial parce qu'il reste toujours référé au monde et aux hommes en lui ; non qu'il soit lié à un espace donné, mais, à l'inverse, parce que son intention la plus profonde est de "créer un espace" dans lequel l'*humanitas* de l'homme puisse apparaître purement et lumineusement » (Hannah Arendt, « Karl Jaspers, éloge » [1958], trad. Jacques Bontemps et Patrick Lévy, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 91). Jaspers fut le directeur de recherche de la thèse d'Hannah Arendt (*Le Concept d'amour chez saint Augustin* [1929], trad. Anne-Sophie Astrup, Paris, Rivages, 1999.) Jaspers et Arendt correspondirent jusqu'à la mort du premier, voir *Correspondance (1926-1969)*, trad. Éliane Kaufholen-Messmer, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque philosophique », 1996.

33 Karl Jaspers, *Philosophie*, op. cit., p. 426.

34 Jean Wahl, *1848-1948, Cent Années de l'histoire de l'idée d'existence*, Paris, Centre de documentation universitaire, Tournier & Constans, 1949, p. 80.

35 Mikel Dufrenne, Paul Ricœur, *Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence*, op. cit., p. 177. Également : « Seul le troisième bond me fait existence réelle : ma situation est *assumée*, tout est transfiguré en acte » (*ibid.*, p. 182, note 29. Nous soulignons).

Entre l'obscurité que la « situation-limite » révèle au sujet et l'action dans la « situation-limite » (ou le fait d'assumer cette même situation), Jaspers glisse une possibilité dont le sujet peut s'emparer pour l'aider à « rentrer les yeux ouverts »³⁶ dans sa « situation-limite ». Il s'agit du mythe. Jaspers nomme précisément cette opération un « recours au mythe pour éclairer la détermination historique en tant que situation-limite »³⁷. L'éclaircissement de l'existence par la réflexion philosophique se double maintenant de la possibilité d'un « recours au mythe » et interpelle directement la *praxis* de notre sujet-spectateur, c'est-à-dire son devenir auteur (ou existant). Avant d'aborder plus avant ce « recours au mythe » et les différentes attitudes du sujet face à lui (troisième chapitre), nous allons nous intéresser aux descriptions des cinq « situations-limites » types, éclairées par la conscience du sujet existentiel. Nous allons y constater l'importance fondamentale de la présence *de* et *à* autrui, car quel que soit le travail de déchiffrement du monde et des œuvres auquel est voué le sujet qui veut exister, il aboutit finalement à une attitude éthique envers autrui.

36 Karl Jaspers, *Philosophie, op. cit.*, p. 423.

37 *Ibid.*, p. 434.

LES CINQ « SITUATIONS-LIMITES » OU L'ÉTHIQUE DU SUJET EXISTANT

LA DÉTERMINATION HISTORIQUE DE L'EXISTENCE

Affectivement touché par ce que sa « situation-limite » lui révèle, le sujet se confronte lors du troisième bond à « l'historicité finie et déterminée de l'existence »¹ ou « détermination historique de l'existence »². Cela signifie simplement que tout sujet éclairant sa « situation-limite » découvre dans le même temps sa situation comme historiquement déterminée, et que les déterminations historiques s'éprouvent comme autant de résistances à l'encontre de la liberté du sujet. « La situation concrète [écrit Jaspers], par la résistance qu'elle oppose, constitue une limitation ; elle borne ma liberté et l'enchaîne à des possibilités restreintes »³. À la différence du premier saut, le troisième saut élimine toutes les possibilités du sujet excepté celle qu'il décide de réaliser dans l'historicité de sa « situation-limite ». Mais en l'absence du troisième saut, le sujet « resterait à mi-chemin dans le vide de la possibilité »⁴. Ces résistances ne jouent pas qu'un rôle négatif. Précisément parce qu'il rencontre des résistances historiques, le sujet doit décider de sa destination⁵. La destination, à la différence des buts que pose la conscience en général dans le monde, est liée à l'origine (*Ursprung*) existentielle du sujet :

Ce que le déterminé, en tant que cas particulier, représente pour la réflexion sous l'angle de la généralité, devient pour l'existence possible, dans la vie empirique, *destination*. Cependant, si cette destination veut à nouveau se déduire de la généralité d'un tout, dont elle reçoit son être au lieu où elle se trouve, la situation-limite, relativisant toute totalité, renvoie l'existence à son origine obscure⁶.

1 Karl Jaspers, *Philosophie. Orientation dans le monde. Éclaircissement de l'existence. Métaphysique*, trad. Jeanne Hersch avec la collaboration de Irène Kruse et Jeanne Etoré, Paris/Berlin, Springer-Verlag, 1989, p. 428.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 429.

4 Mikel Dufrenne, Paul Ricœur, *Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence*, préface de Karl Jaspers, Paris, Le Seuil, 1947, p. 182.

5 « [...] l'existence est appelée, dans la situation-limite de sa détermination concrète, à décider de sa *destination* » (Karl Jaspers, *Philosophie, op. cit.*, p. 429).

6 *Ibid.*

La destination du sujet existentiel, si elle participe de la conscience d'un tout pensé dans sa généralité (et le tout, chez Jaspers, ne peut être pensé que par une « conscience en général »), est existentiellement subjective. Ou, pour le dire autrement, la destination du sujet en « situation-limite » est existentiellement subjectivée dans sa détermination. Car, comme nous l'avons vu, l'origine de la « situation-limite » est l'origine que se donne le sujet « né de lui-même pour lui-même », à partir d'une « possibilité d'être-moi » qu'il n'a pas créée lui-même. Cette origine existentielle du sujet, origine à la fois obscure et dans laquelle émerge une « possibilité d'être-moi » – par l'adoption de *son* propre point de vue, comme le souligne Wahl –, revêt une importance capitale. En effet, cette origine ne souffre aucune comparaison : « [...] il m'est possible [écrit Jaspers], à partir de la conscience historique *du fait que l'originel échappe à toute comparaison*, de saisir activement en pleine clarté de conscience la situation particulière qui est la mienne [...] ». Si autrui en « situation-limite » possède effectivement la même origine que moi (l'obscurité commune à tout au-delà de la « situation-limite »), sa « possibilité d'être-[lui] » reste *unique*, incomparable à la mienne, incomparable à toutes les autres. Seul le sujet peut de lui-même éclairer sa « situation-limite ». C'est la raison pour laquelle Dufrenne et Ricoeur précisent : « La philosophie [...] ne peut plus qu'indiquer la dernière étape de cette marche vers soi-même ; le voyageur va seul du possible au réel »⁷. Avant de nous attarder sur les résistances historiques que le sujet rencontre dès lors qu'il effectue son troisième saut, relevons avec Jaspers cette évidence : considérant son origine existentielle, le sujet ne peut historiquement ignorer son origine biologique, familiale, éducative, sociale, économique, etc. Nous pouvons appréhender ces facteurs affectant la vie du sujet comme ce qui constitue « la possibilité d'être moi que je n'ai pas créée moi-même ». Ainsi considérés, les parents « existent eux-mêmes pour moi en tant qu'existence virtuelle »⁸, et non seulement en tant que géniteurs. Une relation de co-appartenance et de co-responsabilité s'en dégage :

La notion objectivement vide de parents en général ne se remplit d'un sens déterminé qu'au travers de mes parents, qui m'appartiennent de façon irremplaçable. De là naît en moi la conscience existentielle d'être, sans pouvoir en donner la cause, co-responsable de leur être, ou de souffrir d'une irrémédiable rupture à la racine de mon existence.

Cela ne signifie pas que cette relation soit exempte de conflits⁹. Observons maintenant les résistances historiques que le sujet rencontre par son troisième

7 Mikel Dufrenne, Paul Ricoeur, *Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence*, op. cit., p. 182.

8 Cette citation et les suivantes, jusqu'à celle de saint Matthieu, sont de Karl Jaspers, *Philosophie*, op. cit., p. 424-454.

9 « La détermination historique de cette appartenance ne se développe pas simplement au niveau de la vie et de la croissance, elle s'approfondit au contraire à travers des

bond, lorsqu'il agit dans la « situation-limite ». Premièrement, il éprouve « le matériau à utiliser de façon adéquate à [ses] fins » : denrées alimentaires à transformer en nourriture, minéraux ou puissances naturelles à transformer en énergie, forces humaines à transformer en travail, etc. Deuxièmement, il fait l'épreuve de « la vie à entretenir », des soins portés au développement biologique des êtres humains, de la faune, de la flore, etc. Troisièmement, il doit faire l'effort d'éduquer son âme et celle d'autrui, par le langage grâce auquel l'esprit communique. C'est alors qu'autrui lui apparaît d'une manière spécifique. Nous avons vu que dans le deuxième saut, le sujet est affecté par « l'être qui [lui] est propre » dans la matérialité du monde. Par conséquent, le sujet est également affecté par l'être qui lui est propre chez autrui, rencontré dans la matérialité sensible et résistante du monde. La liberté existentielle d'autrui, du moins sa *possibilité*, est reconnue par l'être propre du sujet, comme la reconnaissance de l'être-propre du sujet dans le monde est condition de son intérêt à ce même monde. « En reconnaissant inconditionnellement l'autonomie de l'être-soi [écrit Jaspers], on recherche dans la réciprocité son être-propre dans l'autre [...] ». Il y a là le principe d'une éthique ontologiquement fondée, qui fait que l'existence est également reconnaissance de l'existence d'autrui, donc de l'autonomie de son être-soi, mais non au sens d'une reconnaissance sociale¹⁰. Apparemment facile à penser, l'éthique de Jaspers soulève en réalité de redoutables problèmes dans les faits. En effet, Jaspers précise deux cas limites, idéalement définis, qui bornent son éthique, et que l'on retrouve dans toutes les « situations-limites ». Le premier cas limite apparaît dans un sentiment de toute-puissance strictement solipsiste, lorsque l'homme se considère supérieur à tous les autres, seul homme libre parmi les esclaves. C'est la mauvaise définition de « la liberté en tant que domination totale de l'objet » :

[...] la liberté, en tant que *domination totale de l'objet* par le savoir, maîtriserait ce qui lui fait face comme un élément étranger ; la résistance qui, impénétrable dans sa nature, était faite de force propre et de hasard, se soumettrait à ma pensée, à mes formes, à mes actes.

tensions et des crises. Elle s'accomplit dans l'amour, fondement absolu, et qui ne peut être remis en question, du processus où ma provenance non choisie trouve sa plénitude existentielle dans la situation-limite, par le choix originel qui me fait l'assumer comme étant la mienne ».

10 « Mais on risque de plonger l'existence dans la confusion si la recherche de la certitude existentielle de l'être est conçue à tort comme besoin d'être reconnu et approuvé au sens où l'entend la vie sociale ».

Le deuxième cas limite se situe à son strict opposé, et n'en est pas moins dangereux par la stricte obédience qu'il réclame. Il s'agit de « la liberté en tant qu'accord objectif absolu entre les esprits » :

[...] la liberté en tant qu'accord objectif absolu entre les esprits s'accomplirait dans la clarté de la conscience entre sujets absolument indépendants qui n'auraient plus à combattre parce qu'ils seraient désormais unis et solidaires dans leur reconnaissance du vrai ; ils auraient cessé de vouloir des fins propres, opposées les unes aux autres.

36

Entre ces deux cas limites se trouve une reconnaissance commune du vrai, que l'on peut politiquement qualifier d'« intérêt général ». « Cesser de vouloir des fins propres », qui est la spécificité du sacrifice de soi, est aussi néfaste que de vouloir sa propre fin à l'exclusion de toutes les autres, ou à laquelle les fins d'autrui devraient s'assujettir. Dans cette mutuelle reconnaissance de la possibilité existentielle de la liberté, il est question du respect de l'incompréhension de soi et d'autrui¹¹. L'« intérêt général » ménage donc, parmi ceux qui défendent les valeurs qu'il regroupe, une part d'incompréhension en chacun tolérée par tous. Cette reconnaissance de l'autonomie de l'être-soi en soi et chez l'autre implique une certaine conception de l'affrontement dans la relation à autrui et que Jaspers qualifie de « combat par amour ».

LE COMBAT AMOUREUX

Jaspers commence par un constat : toute vie est lutte pour la vie. Loin de vouloir y échapper, sa philosophie consiste à s'approprier cette lutte structurelle pour la hisser à un niveau qu'il qualifie d'« amoureux ». Le « combat amoureux », ou « combat pour l'existence dans l'amour », est sans violence, précise-t-il, mais non sans exigence. Cela signifie que la violence comme manifestation de la relation à autrui est proscrite par l'éthique de Jaspers mais pas l'énergie qui l'anime, qui doit être autrement maîtrisée et canalisée. En ce sens, le « combat amoureux » ne peut s'inscrire intégralement dans les rapports de force sociaux tels que les décrit Jaspers¹². Le philosophe

11 « Mais l'esprit n'est effectivement *réel* que lié *naturellement* à autre chose. Persiste en lui, s'il est réel, la résistance de ce qui est incompréhensible, celle aussi de l'incompréhension chez moi comme chez l'autre ».

12 « Tout être humain vient au monde à une place déterminée, à l'intérieur de rapports de force ainsi relativement fixés, d'où il prend son départ ». Jaspers n'espère rien d'une révolution sociale : « [...] la volonté passionnée d'actualiser le droit juste s'engage facilement dans la voie suivante : lors d'une révolution, on légitimera le recours à la violence par le dessein d'éliminer totalement la violence ; mais par une inévitable adaptation à la réalité des masses humaines, un nouvel ordre positif s'instaure, qui à son tour se maintient par la

défend donc l'idée d'une « situation-limite » du combat qui « ne change pas le monde dans sa totalité à partir de son fondement », mais qui permet au sujet de « réaliser quelque chose en lui à partir de [son] origine ». La non-violence du « combat amoureux » ne réside pas dans le fait de tendre la joue à l'agresseur, comme le prône l'évangéliste Matthieu : « Eh bien ! moi je vous dis de ne pas tenir tête au méchant »¹³. Mais elle ne consiste pas non plus dans la fuite. L'exigence du « combat amoureux » requiert deux êtres qui cherchent à communiquer existentiellement, à *partir de leur origine*, dans une « situation-limite » devenue, par le fait même de cette communication, commune jusqu'à un certain point. Dans le « combat amoureux », il n'y a ni victoire de l'un sur l'autre, ni défaite de l'un ou de l'autre. Il y a tentative de partager une « situation-limite », chacun depuis sa propre origine existentielle. Si l'origine commune à toute « situation-limite » plonge dans l'obscurité, elle révèle également à chacun sa « possibilité d'être-soi » incomparable. C'est ce que le « combat amoureux » s'applique à réaliser.

Nous remarquons que Jaspers pense le combat amoureux uniquement entre deux personnes, et l'on pense au lien très intense que lui et sa femme nouèrent entre eux. Faudrait-il en conclure qu'une communication existentielle ne peut s'engager que deux par deux, dans un face-à-face ? Il y a une grande défiance de Jaspers vis-à-vis de la masse, perceptible dans son ouvrage *La Situation spirituelle de notre époque*¹⁴ publiée dans le cadre d'une commande, à la même époque que *Philosophie*. En tout état de cause, la remontée (le saut) du sujet vers son origine existentielle passe nécessairement, dans le premier bond, par une solitude absolue (« je conquiers mon être propre dans *une solitude absolue* »)¹⁵. Pour sortir de cette retraite, le sujet doit d'abord lutter contre lui-même. Afin d'éclairer la « situation-limite » par son point de vue, il faut qu'il affronte la peur pour ce qui lui importe dans le monde. Et dans ce qui lui importe dans le monde, autrui ne doit lui apparaître ni comme un moyen pour ses propres fins (premier cas limite de liberté : « domination totale de l'objet par le savoir »), ni comme strictement égal à lui-même (second cas limite de liberté : « accord objectif absolu entre les esprits »), mais comme *unique*. Le combat amoureux avec l'autre est l'occasion d'une recherche réciproque pour

violence. Autrement dit, on retrouve à la fin la forme de réalité que l'on avait au départ, simplement avec d'autres maîtres au pouvoir et un autre contenu ».

13 Matthieu 5:39, Bible de Jérusalem, cité par Jaspers dans *Philosophie, op. cit.*, p. 449.

14 Karl Jaspers, *La Situation spirituelle de notre époque*, trad. Jean Ladrière et Walter Biemal, Paris, Desclée de Brouwer, 1951.

15 Cette citation et les suivantes, jusqu'à celle de Dufrenne et Ricœur, *Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence, op. cit.*, p. 190, viennent de Karl Jaspers, *Philosophie, op. cit.*, p. 424, 443-445 et 453-457.

une origine existentielle commune et paradoxalement spécifique à chacun. Cette recherche prend des formes singulières nécessairement déterminées historiquement. Elle est ininterrompue dans la mesure où, d'une part, « au niveau phénoménal il n'y a existentiellement absolument rien qui soit définitif », d'autre part, parce que « l'amour n'est pas une propriété sur laquelle je puisse compter ». L'amour n'est pas une possession. Disant cela, Jaspers condamne la « sentimentalité vaine » du « paisible reflet des âmes l'une dans l'autre ». Toujours à conquérir – raison supplémentaire du combat –, la liberté existentielle réclame avec inquiétude l'existence de l'autre, car l'autre, étant toujours potentiellement engagé dans son devenir existentiel, peut m'éclairer, comme je peux l'éclairer, dans la « situation-limite » qu'en partie nous partageons historiquement. Si les déterminations historiques apparaissent socialement violentes, alors cet éclairage mutuel fait que nous partageons un *danger devenu commun*.

38

Cette profondeur de l'amour d'existence à existence fait s'ouvrir devant elle, dans sa condition temporelle, *la situation-limite d'une interrogation face à face lors d'un danger commun*, lorsque la problématique permanente transforme toutes les positions acquises en étapes et en prémisses, réduit tout ce qui cristallise en relativité, toute position en évanescence.

Le refuge dans le dogme, dans la loi du plus fort ou dans la solitude, ne cesse de tenter l'homme libre. L'éthique de Jaspers défend d'y succomber. C'est pourquoi la « situation-limite » du combat place l'homme dans un équilibre précaire. Si l'homme veut s'y maintenir, il a tout intérêt à nouer avec autrui une communication existentielle qui le renforce plutôt qu'elle ne l'affaiblit. La possible liberté existentielle de chacun prend des formes singulières, mais elle s'adosse à une même origine et vise une même fin : exister, c'est-à-dire vivre libre. Cette recherche commune au genre humain donne toute sa valeur à la communication existentielle. Elle nécessite de rejeter les deux cas limites qui se présentent à l'esprit épris de liberté : la surpuissance égotiste ou l'obéissance. « Le combat amoureux » n'exclut pas une communication entre plusieurs sujets, mais celui qui « combat pour l'existence dans l'amour » considère chaque autrui dans son unicité, c'est-à-dire dans son exception. Engagé dans ce combat, le sujet ne peut ignorer la souffrance qui en résulte.

LA SOUFFRANCE

Nous l'avons vu, la vie de Jaspers est étroitement mêlée à la souffrance. Il possède une compréhension intime de la sienne et de celle des autres, comme nous pouvons le constater dans cette description :

L'armée des souffrances, qui prennent le dessus dans certaines situations et, dans d'autres, peuvent être surmontées, mais jamais ignorées, est innombrable. Les douleurs physiques qu'on est bien obligé de supporter ; les maladies qui, non seulement mettent la vie en péril, mais qui font tomber l'être humain vivant au-dessous de sa propre nature ; l'effort impuissant qui échoue malgré la volonté de vaincre et, au lieu du véritable visage de mon être, en fait apparaître inévitablement une image déformée ; la maladie mentale, en être conscient, se trouver dans un état à peine imaginable par autrui, où, sans mourir, on se perd soi-même ; les maux de la vieillesse avec l'atrophie de soi ; la destruction par le pouvoir des autres et les effets de la dépendance dans toutes les formes d'esclavage ; la faim.

Pour Jaspers, la souffrance est inévitable, définitive, « chacun en a sa part, nul n'est épargné ». L'important est l'attitude que l'on adopte face à elle. On peut tenter de la supprimer, le succès reste toujours limité. On ne peut jamais se dérober totalement à la souffrance. Il s'agit d'accepter et d'affronter sa propre douleur et non d'en rejeter la faute sur les autres ni de s'éloigner de la douleur d'autrui, sous peine de devenir « indifférent et sans égards », méprisant, et de « finir par haïr celui qui souffre ». L'homme, dit encore Jaspers, « est plus facilement lui-même dans le malheur que dans le bonheur ». Pourtant, il doit « *oser être heureux* », même si le bonheur – comme une mise entre parenthèses de la souffrance – ne peut être qu'éphémère. En effet, « la vérité du bonheur surgit sur fond d'échec » et l'échec (à éliminer toute souffrance) est récurrent. D'ailleurs, remarque Jaspers, « le bonheur à l'état pur fait l'effet d'être vide ». Il n'en reste pas moins que le bonheur, « en tant que positivité véritable de la vie, habitée par la transcendance », apparaît comme le « véritable accomplissement manifeste de l'être », et, s'il nous est refusé, il faut « l'aimer en autrui ». Supportant lui-même la douleur (liée à sa mucoviscidose), l'ayant étudiée chez les autres, Jaspers veut rattacher la souffrance, comme le combat, à l'origine existentielle du sujet afin de les vivre comme moyens d'exister librement. Le devenir du sujet jaspersien dans la souffrance, comprise comme « situation-limite », se fraie une voie entre résignation passive et résignation active. Passif, le sujet se contente de jouir de la vie en renonçant à comprendre ou à créer de la signification. Ou plus précisément, le sujet renonce à déchiffrer le monde et sa transcendance. Actif, le sujet lutte contre la souffrance « dans la mesure de ses moyens [...] pour garder jusqu'à la fin sa tenue ». Toute autre est la posture du sujet qui éprouve la souffrance en « situation-limite », car « [il] peut désormais chercher une signification transcendante dans l'idée que lorsqu'[il] voit souffrir les autres, c'est comme s'ils souffraient à [s]a place ». Je ne souffre pas à la place des autres ; je ne me projette pas dans la souffrance d'autrui, car, en réalité, je ne peux pas

la connaître intimement. Mais je peux ressentir, à partir de *ma* souffrance, la souffrance d'autrui. L'existence du sujet « oblig[e] de supporter la souffrance du monde comme si c'était la [s]ienne ». La prise en charge existentielle de la souffrance en soi et chez les autres nous amène à considérer le sentiment de culpabilité.

LA CULPABILITÉ

40 Jaspers a conscience de la difficulté à concrétiser les attitudes éthiques du sujet en « situation-limite » dans le monde historique, empirique, quotidien. L'existence possible est qualifiée d'« âme pure » et cette pureté se perd en se concrétisant dans l'expérience vécue du sujet en situation. À cause de cette perte, un sentiment de culpabilité envahit le sujet : « La pureté de l'âme est la vérité de l'existence qui doit oser et actualiser dans la vie l'impureté, pour, toujours coupable, assumer dans la tension de la vie temporelle la tâche infinie d'actualiser la pureté ». « Assumer dans la tension de la vie temporelle la tâche infinie d'actualiser la pureté », c'est assumer la culpabilité, car la pureté ne peut demeurer intégrale dans la réalité du sujet en acte. Assumer cette culpabilité, c'est donc pousser le sujet à réaliser dans la « situation-limite » son existence possible, par conséquent à saisir la « possibilité d'être-moi » que le sujet saisit dans son *unicité* pour s'actualiser, pour se choisir, pour naître de lui-même par lui-même. En se choisissant, le sujet exclut toute possibilité d'être autre que celle qu'il a choisie.

Si je suis, dans la vie empirique, existence virtuelle, je ne deviens vraiment en acte que par l'unique. Saisir l'unique, c'est refuser tout autre possible [...]. J'ai le choix entre le multiple, divers et substituable, mais où, en conséquence, tout n'est rien et l'unique, avec pour conséquence que *je trahis l'autre*, venu me solliciter en tant que possible [...]. Ainsi, du seul fait que j'assume activement la vie, *j'enlève quelque chose aux autres*, je laisse l'âme, dans les embarras du réel, perdre sa pureté, je blesse l'existence virtuelle par le rejet impliqué dans l'actualisation exclusive de la mienne.[...] L'actualisation de l'existence dans l'unique rencontre la culpabilité vraie, qui ne peut être abolie, celle d'avoir dû rejeter des virtualités de l'exister.

Certes, l'homme peut demeurer dans « la pureté de l'âme », qui est le possible seulement pensé, et choisir de ne pas rentrer en contact avec le monde et autrui. Mais dans ce non-agir, je reste coupable des conséquences de mon abstention. L'existence humaine selon Jaspers doit se confronter à l'impureté dans la vie pour vivre librement et dignement, et inciter les autres à faire de même. « Il me faut non seulement rejeter des déchets [écrit-il], mais, tant que je vis, en voir sans

cesse se former de nouveaux ». Par conséquent, la culpabilité existentielle n'a pas à être rédimée, mais au contraire approfondie et assumée. C'est ainsi que naît le sentiment de responsabilité du sujet existentiel. Dans la « situation-limite », le sujet se tient profondément responsable de son acte, et « la responsabilité, c'est consentir à assumer la faute ». Dufrenne et Ricœur relèvent cette idée capitale contenue dans la conception de Jaspers : « C'est par la faute que j'accède à la subjectivité »¹⁶. À condition d'entendre la faute dans son sens spécifiquement existentiel : « Il ne s'agit plus d'abolir toute culpabilité, mais d'éviter en fait, dans le réel, la faute qui est évitable, pour accéder à la vraie culpabilité, profonde, inévitable – mais là encore, sans trouver le repos »¹⁷. Dès lors, la culpabilité devient « passion existentielle »¹⁸. Cette passion est menacée par trois tentations dangereuses, éthiquement parlant. La première consiste en une posture que nous qualifierons de cynique : je ne me trouble pas des conséquences de mon acte dans la mesure où, quoi que je fasse, je suis toujours coupable. La deuxième est une posture naïve ou aveugle : elle consiste à s'en remettre ou bien à l'ordre juridique existant, ou bien à « une rectitude morale abstraite pour énoncer des motivations que je prends déjà pour mon être »¹⁹. La dernière caractérise l'opportunisme : « J'envisage comme possibles une vie sans culpabilité et la faute comme un fait isolé que je peux expier pour m'en purifier »²⁰. Enfin, vivre en « situation-limite » implique une conscience existentielle de la mort.

LA MORT

C'est parce que la vie est évanescence qu'elle donne toute son importance à l'existence. C'est parce que la mort est définitive et n'offre rien après elle que l'homme peut exister librement. À partir de ce constat, l'homme adopte deux attitudes principales face à la mort, l'une positive, l'autre négative. La première attitude lui fait éprouver « l'angoisse du non-être existentiel ». Elle naît de l'effroi de vivre sans exister, de passer à côté de son existence, ou de n'exister que virtuellement : « Je peux être un mort vivant, une existence morte »²¹. Elle est positive dans la mesure où elle pousse l'homme à entrer « les yeux ouverts » dans les « situations-limites ». La seconde attitude lui fait éprouver « l'angoisse

16 Mikel Dufrenne, Paul Ricœur, *Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence*, op. cit., p. 190, note 56.

17 Karl Jaspers, *Philosophie*, op. cit., p. 457.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

21 Mikel Dufrenne, Paul Ricœur, *Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence*, op. cit., p. 186.

du ne-pas-être-là vital et empirique »²². Elle est négative dans la mesure où elle oblige l'homme à ne se préoccuper que de sa situation empirique et lui masque par conséquent les « situations-limites ». Pour Jaspers, exister n'est pas exister pour la mort, ou en vue de la mort, car exister ne place pas l'homme face à elle, mais face à la transcendance, même si sa conscience générale se sait vouée à une mort définitive. L'existence place l'homme simultanément sur différents niveaux depuis le « plan d'immanence » – qui constitue sa situation empirique – jusqu'à la transcendance – présente sous forme de chiffres qui restent à déchiffrer dans sa « situation-limite »²³. L'activité philosophique exige l'unité de la « relation inconciliable » entre immanence et transcendance. C'est pourquoi Jaspers dit de l'existence qu'elle situe l'homme au centre d'antinomies, qui sont autant de contradictions irréductibles à penser le plus clairement possible :

42

Ce que nous appelons des antinomies, ce sont des relations inconciliables, que l'on ne peut pas surmonter, des contradictions qui ne se résolvent pas, mais ne font que s'approfondir quand on les pense clairement, des oppositions qui ne constituent pas un tout et qui subsistent comme d'irréductibles cassures à la limite²⁴.

L'homme se tient au lieu même d'une brisure sans dépassement possible, sur une limite séparant des champs hétérogènes, le plus souvent en contradiction. Ce lieu est au cœur de la philosophie de Jaspers. C'est à partir de lui que l'homme libre vit socialement, existe spirituellement et déchiffre la transcendance. Éthiquement parlant, l'homme qui entre dans la « situation-limite » de la mort doit refuser l'ataraxie (« rigidité d'un être-soi ponctuel que rien ne peut plus toucher »²⁵) et, inversement, il ne doit pas trouver refuge dans « des illusions d'une autre vie dans l'au-delà »²⁶. Dans la « situation-limite » de la mort, l'homme doit également rejeter un certain vouloir-vivre qui masque sa mort par tous les divertissements imaginables. Ainsi placé face au néant absolu, c'est-à-dire dans l'angoisse existentielle, il peut départager l'essentiel du futile :

Ainsi, la présence de la situation-limite de la mort pour l'existence impose le caractère double de toute expérience empirique dans l'action : ce qui demeure

22 *Ibid.*, p. 440.

23 Dufrenne et Ricoeur parlent à ce propos de « dénivèlement » entre situation et « situation-limite » : « [Jaspers] semble très près de Heidegger en tant que transcender s'opère dans le monde, il en est très loin en tant que transcender institue un *dénivèlement* entre l'existence et son destin empirique » (*ibid.*, *op. cit.*, p. 185, note 37).

24 Karl Jaspers, *Philosophie*, *op. cit.*, p. 458.

25 *Ibid.*, p. 439.

26 *Ibid.*

essentiel face à la mort implique l'existence ; ce qui perd toute importance au regard de la mort n'est plus que vie empirique²⁷.

Face à la mort, Jaspers envisage deux comportements existentiels : son propre sacrifice par amour « dans l'extase de la jeunesse »²⁸ et la communication avec l'être aimé disparu. Dans le premier cas, Jaspers évoque le suicide légitimé existentiellement, si tant est qu'il soit fondé existentiellement²⁹. Sans doute y songea-t-il personnellement quand sa femme Gertrud vivait sous la menace d'une déportation. Si la mort n'est pas « voulue à partir de l'immédiateté, ni extérieurement [sa] profondeur suppose que soit aboli son caractère d'étrangeté, que je puisse aller à elle comme à mon fondement et que je trouve en elle un accomplissement, mais d'une nature inconcevable »³⁰. La mort devient refuge possible. Le second cas s'éclaire à la lumière de la biographie de Jean-Claude Gens, car on ne peut s'empêcher de relier la conception de la mort chez Jaspers au suicide de son frère, Enno Jaspers, disparu en 1931, soit un an avant la publication de *Philosophie*. Cette fois, la disparition de l'être cher n'engloutit pas toutes les significations existentielles de celui qui continue à vivre. Mieux : le vivant peut mieux exister grâce au souvenir qu'il conserve du mort, car son souvenir devient « communication » : « l'être véritablement aimé [et disparu] demeure présence existentielle »³¹.

[...] cette communication peut avoir un fondement si profond que son issue dans la mort même contribue encore à la manifester, et que la communication conserve son être en tant que réalité éternelle. L'existence alors se transfigure dans sa manifestation ; sa réalité empirique a progressé par un irrévocable *bond* en avant³².

La mort de l'aimé n'est pas ma mort, qui reste néant. Je ne communique pas avec moi-même *via* ma propre mort. Mais je peux exister grâce à la communication avec l'autre disparu. La communication existentielle transcende la communication entre vivants *seulement*, c'est-à-dire entre vies empiriques. Le recours ou le détour par la fiction, en particulier par les mythes, peut contribuer à développer cette communication existentielle, ainsi que notre chapitre suivant va s'attacher à le montrer.

27 *Ibid.*, p. 438.

28 *Ibid.*, p. 442. Ricœur n'hésite pas à pointer le caractère parfois romantique de la philosophie chez Jaspers. Dans *Gabriel Marcel et Karl Jaspers, philosophie du mystère et philosophie du paradoxe*, il attribue l'éloignement de la tradition chrétienne chez Jaspers au « romantisme allemand qui est maintenant associé à la quête de l'être » (éd. cit., p. 342).

29 Jaspers ménage dans sa philosophie la possibilité « de dire non à certaines conditions particulières de vie, et finalement à tout [s]on destin, celle du suicide, puis celle de la révolte et du défi » (*Philosophie, op. cit.*, p. 435).

30 Karl Jaspers, *Philosophie, op. cit.*, p. 442-443.

31 *Ibid.*, p. 437.

32 *Ibid.*

L'ART COMME POSSIBLE « ÉCLAIRAGE »
DES « SITUATIONS-LIMITES »

L'art adore les sauts.

SAMUEL BECKETT¹

D'une certaine manière, ce que nous avons décrit jusqu'à présent – les trois bonds du devenir existentiel pour vivre en « situation-limite »² – permet d'éprouver une « expérience métaphysique ». Elle survient lorsque toutes les conditions de l'expérience empirique ont été remplies, ainsi que l'explique Jaspers en une saisissante synthèse :

L'expérience en tant que « *perception sensible* », c'est celle de la présence d'une chose en tant qu'objet spatio-temporel. En tant que « *vécue* », elle est ma vie prenant conscience d'elle-même. En tant que « *connaissance* », elle est une recherche déterminée, méthodiquement développée de manière déductive-inductive, avec les résultats ainsi obtenus ; à travers elle, je cherche à savoir ce que je peux faire et ce que je peux prédire. En tant que « *pensée* », elle est le processus par lequel ma conscience enchaîne des opérations intellectuelles. En tant que « *sympathie affective* », elle appréhende la totalité d'une réalité présente avec l'ensemble de ses données, en s'efforçant de saisir ce qu'il y a en elle de décisif pour d'autres et pour moi-même. C'est seulement sur la base de toutes ces expériences que pourra se produire *une expérience métaphysique*. Là, je me tiens face à l'abîme ; j'éprouve combien est sans espoir le manque dont je souffre tant que l'expérience en reste à la seule réalité empirique ; je ne trouve en elle une plénitude actuelle que si elle devient transparente, et ainsi, chiffre³.

À nouveau surgit un paradoxe typiquement jaspersien : le dévoilement de l'expérience empirique fait surgir son caractère chiffré, c'est-à-dire

¹ *Le Monde et le Pantalon*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 34.

² « Vivre les situations-limites et exister, c'est une seule et même chose » (Karl Jaspers, *Philosophie. Orientation dans le monde. Éclaircissement de l'existence. Métaphysique* [1932], trad. Jeanne Hersch avec la collaboration de Irène Kruse et Jeanne Etoré, Paris/Berlin, Springer-Verlag, 1989, p. 423).

³ *Ibid.*, p. 713.

fondamentalement énigmatique, à partir duquel l'homme peut librement exister dans sa « plénitude ». La philosophie, comme l'art, mais avec des moyens tout autres, contribue à ce dévoilement, qui est aussi « déchiffrement ». L'une comme l'autre affronte l'énigme de notre présence au monde, une énigme proprement métaphysique. L'« expérience métaphysique » nous livre à l'expérience de la transcendance. Or, l'expérience de la transcendance est *en soi* intransmissible. C'est ce que Jaspers appelle le « premier langage de la transcendance », ou « langage immédiat de la transcendance »⁴. Elle ne s'adresse qu'au seul individu, de manière unique, dans un instant de grâce, pourrait-on dire, même si Jaspers n'utilise pas ce terme. Il préfère parler de « réelle présence de l'être-soi »⁵ du sujet qui éprouve la transcendance. Cette expérience de présence spécifique ne se produit que pour le sujet en « situation-limite ». Pour témoigner de cette expérience et la partager avec autrui, l'homme possède un « deuxième langage »⁶ : l'art, ainsi que l'art religieux et la religion. En effet, pour que le chiffre soit communicable aux autres – et c'est cette communication-là qui est visée en fin de compte dans le projet philosophique de Jaspers⁷ – il faut l'« interpréter » (Jaspers parle de « déchiffrer ») dans un autre langage. L'art est un chiffre du chiffre, si l'on veut. Cela nous fait comprendre que pour Jaspers l'art véritable s'origine, consciemment ou pas, dans une impulsion métaphysique chez l'artiste (Lévinas, quant à lui, parle de « désir de l'absolument Autre »⁸ propre à l'homme). La spéculation philosophique fait également œuvre de déchiffrement, mais Jaspers en parle comme du « troisième langage »⁹ de la transcendance. Car si l'art agit au niveau de l'intuition¹⁰, la philosophie agit au

4 *Ibid.*, p. 712

5 « Une telle expérience métaphysique correspond à la lecture du premier langage. Cette lecture n'implique pas une compréhension, ni une découverte, de ce qui se cache au fond, mais une *réelle présence de l'être-soi* » (*ibid.*, p. 713). Ou encore : « Là où je lis des chiffres, je suis responsable, car je les lis uniquement à travers mon être moi-même, dont la possibilité et l'authenticité me sont révélées dans la modalité de la lecture des chiffres », écrit Jaspers, cité par Jean-Claude Gens qui commente : « En d'autres termes, si l'être de la transcendance existe indépendamment de moi, d'un autre côté je ne perçois d'elle "que ce qui correspond à ce que je deviens moi-même" en tant qu'existant qui s'ouvre aux chiffres » (*Karl Jaspers. Biographie*, Paris, Bayard, 2003, p. 149). Jean Wahl interprète cette énigmatique « réelle présence de l'être-soi » comme « la sensation profonde que je ne me crée pas moi-même, que je suis donné à moi-même, que quelque chose qui est la transcendance m'a offert à moi-même » (*1848-1948, Cent Années de l'histoire de l'idée d'existence*, Centre de documentation universitaire, Paris, Tournier & Constans, 1949, p. 102).

6 Karl Jaspers, *Philosophie*, *op. cit.*, p. 714.

7 « Si je me tenais en tant qu'existence face aux chiffres originels, je n'aurais aucun accès au salut de la liberté tant que ces chiffres ne deviendraient pas langage » (*ibid.*, p. 762).

8 Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche. Biblio Essais », 1990, p. 24.

9 Karl Jaspers, *Philosophie*, *op. cit.*, p. 715.

10 « [...] l'intuition reste, au niveau de la pensée, absolument obscure » (*ibid.*, p. 256).

niveau de la pensée, en usant de « symboles intellectuels »¹¹ (ou concepts). Paul Ricœur résume ainsi le rôle que fait jouer Jaspers à la raison :

La raison joue chez Karl Jaspers un autre rôle métaphysique : non seulement elle « crée l'espace » pour une rencontre de la Transcendance et pour la lecture des chiffres, mais elle repasse sur les chiffres les plus primitifs et sur les mythes qui les commentent et « écrit un nouveau manuscrit », dans une troisième langue, qui n'est plus la langue de l'être, ni celle des religions, mais celle des philosophes¹².

Dans le premier chapitre, nous avons vu que le sujet existant se retrouvait face à la transcendance au bout du troisième saut, lorsqu'il saisit, depuis son existence, l'absolu à travers ses figures historiques¹³. C'est alors qu'il agit librement au niveau existentiel. Nous comprenons maintenant que cet agissement consiste aussi bien en un déchiffrement. Agir en « situation-limite », cela implique d'éclairer l'être de la transcendance, d'en révéler empiriquement le chiffre, d'articuler un langage de la transcendance qui soit communicable dans l'immanence. Cet être de la transcendance n'est visible qu'à partir de l'origine existentielle du sujet, expérimentable grâce au deuxième saut – le point de vue sur ce qui lui importe dans la vie, « l'existence virtuelle » du sujet. Le sujet existant librement se retrouve donc au cœur d'une antinomie irréductible entre immanence et transcendance, qui donne à l'existence toute sa tension. C'est la raison pour laquelle Jaspers parle du chiffre comme d'une « transcendance immanente » : « Après avoir pensé leur altérité absolue [entre monde et transcendance], il nous faut donc au contraire actualiser en nous leur dialectique à travers le chiffre de *la transcendance immanente*, si nous ne voulons pas voir sombrer la transcendance »¹⁴.

Chez Jaspers, il y a une nécessaire proximité entre la création philosophique et la création artistique. « L'homme [selon Jaspers], lorsqu'il s'adonne à la métaphysique, a besoin de l'art »¹⁵. Il y a des analogies entre la spéculation métaphysique et la pratique artistique : toutes deux s'attachent à déchiffrer la transcendance avec leurs propres moyens, et leurs langages symboliques sont fondamentalement ambigus. Jaspers crée un langage philosophique qui veut déchiffrer la transcendance, cherchant ainsi à rendre l'homme entièrement digne de sa liberté. Il puise à cette fin dans les histoires de la philosophie occidentale

11 *Ibid.*, p. 716.

12 Paul Ricœur, *Gabriel Marcel et Karl Jaspers. Philosophie du mystère et philosophie du paradoxe*, Paris, Éditions du Temps présent, coll. « Artistes et écrivains du temps présent », 1948, p. 381.

13 « Du fait que l'absolu ne surgit pas directement en tant qu'objet dans le monde, on est obligé de le saisir par la liberté, à partir de l'existence à travers les figures historiques du moment » (Karl Jaspers, *Philosophie*, *op. cit.*, p. 460).

14 *Ibid.*, p. 718.

15 *Ibid.*, p. 762.

et orientale, et n'attribue à aucune d'entre elles un sens ultime, contrairement à Hegel qui voit dans le mouvement dialectique du concept logique la clé de son système¹⁶. Si Jaspers crée un langage philosophique, et non un langage artistique, cela veut dire qu'il demeure vis-à-vis de l'art un *spectateur*, mais un spectateur qui nous intéresse au premier chef dans la mesure où il puise dans l'art l'élan transcendantal qui le pousse à *exister* non pas dans l'art, mais dans sa propre vie. Pour y parvenir, Jaspers cherche à reconnaître dans l'art une fonction que Sartre attribue à la littérature :

48

Contraints par les circonstances à découvrir la pression de l'Histoire, comme Toricelli a fait de la pression atmosphérique, jetés par la dureté des temps dans ce délaissement d'où l'on peut voir jusqu'aux extrêmes, jusqu'à l'absurde, jusqu'à la nuit du non-savoir, notre condition d'homme, nous avons une tâche, pour laquelle peut-être nous ne serons pas assez forts (ce n'est pas la première fois qu'une époque, faute de talent, a manqué son art et sa philosophie), *c'est de créer une littérature qui rejoigne et réconcilie l'absolu métaphysique et la relativité du fait historique* et que je nommerai, faute de mieux, la littérature des grandes circonstances¹⁷.

Cependant, une différence fondamentale subsiste entre les deux philosophes. Sartre cherche à concilier l'absolu métaphysique et la relativité historique dans la littérature (deuxième langage de la transcendance, pour Jaspers), alors que Jaspers cherche à les réconcilier dans la philosophie (troisième langage de la transcendance), notamment à travers son analyse du concept de « situation-limite » et de ses conséquences éthiques. L'important reste que l'homme puisse percevoir par lui-même le premier langage de la transcendance, à travers l'expérience qu'il fait de ses propres « situations-limites », et qu'il puisse le traduire aux autres. Au demeurant, c'est toujours par l'intermédiaire d'une construction culturelle (art ou philosophie) que l'homme peut actualiser ses virtualités existentielles. Pour y parvenir, l'homme utilise le langage des « catégories logiques abstraites » et ses « interprétations d'intuitions réelles et mythiques »¹⁸. Le mythe, à travers ses représentations artistiques, possède une fonction fondamentale chez Jaspers parce qu'il représente d'une manière exemplaire le chiffre d'une transcendance¹⁹.

¹⁶ *Ibid.*, p. 726.

¹⁷ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 222-223. Nous soulignons.

¹⁸ Karl Jaspers, *Philosophie*, *op. cit.*, p. 263.

¹⁹ Cette réflexion est aussi valable pour des œuvres dont le sujet n'est pas mythologique, comme la peinture de Van Gogh. Jaspers l'interprète, ou la déchiffre (dans notre contexte, nous utiliserons indifféremment ces deux termes) comme la représentation d'une « réalité mythique ». Nous abordons ce point ci-après.

Quelle est donc la position du spectateur Jaspers devant les œuvres d'art ? Le philosophe commence par isoler différents types de récits et d'images dans les œuvres avant de décrire les attitudes du sujet-spectateur qu'ils induisent. Il distingue trois principaux régimes d'images dans l'art : celui du « mythe aux figures distinctes », celui de la « révélation de l'au-delà » et celui de la « réalité mythique »²⁰. Les « mythes aux figures distinctes » concernent tous les récits mythologiques dans lesquels des personnages divins rencontrent des personnages humains ; ce sont des récits décrivant des événements très anciens, censés avoir déterminé le fondement et l'essence de la réalité empirique. Aucun mythe ne s'épuise dans une interprétation. Chacun d'entre eux possède une « vérité éternelle [...] historique » dont l'historicité est à réactualiser constamment et toujours de manière différente. « Le sens des mythes [écrit Jaspers], ne se dévoile que pour celui qui croit encore à la vérité qui a trouvé en eux sa forme particulière et comme telle, évanescence ». Si la « vérité éternelle » du mythe se manifeste de manière éphémère, c'est parce qu'elle est paradoxalement historique. Elle est reliée (à relier) à la situation historique du sujet-spectateur. L'éternité du mythe et le temps du sujet-spectateur se rencontrent, ou pas. Dans le dernier cas, le sujet-spectateur transforme le mythe en savoir, et manque sa substance existentielle. Pour se trouver en coïncidence avec le mythe, pourrions-nous dire, le sujet-spectateur se tient nécessairement au lieu même de la fracture dont nous parlions plus haut, au centre des antinomies, dans l'ambiguïté entre immanence et transcendance qui le renvoie à sa propre « situation-limite ».

Le deuxième régime d'images concerne « la révélation de l'au-delà » et fait clairement référence aux textes religieux. Jaspers est sceptique envers eux. La réalité empirique y est « dévaluée », « réduite à des contenus sensibles et en somme à un non-être ». Dans ces récits, l'au-delà se manifeste, « lance des signaux et fait des miracles ». Une possibilité d'ouverture persiste en eux, « qui permettrait de s'arracher définitivement à la réalité empirique, mais quand, et sera-ce possible pour tous et en tout, voilà qui reste obscur ». Jaspers ne s'intéresse pas davantage aux « mythes d'un au-delà », n'y percevant pas l'impulsion de l'existence virtuelle que l'homme pourrait actualiser dans ses « situations-limites ».

Enfin, le troisième et dernier régime d'images relève de la « réalité mythique ». C'est celui que Jaspers privilégie. Dans ces images, la réalité empirique n'est ni dévaluée ni divinisée au sens où des figures mythiques, originaires d'une « autre » réalité viendraient l'habiter. Tous les éléments composant les images et les récits de la « réalité mythique » semblent ne représenter qu'une réalité

²⁰ Cette citation et les suivantes, jusqu'à celle de Brecht au sujet de la liberté, viennent de Karl Jaspers, *Philosophie, op. cit.*, p. 256-259, 714-715 et 761-764.

empirique en tant que telle, mais ils sont inextricablement immanents *et* transcendants, impossibles à délier. Ici, nous sommes très proches du troisième langage de la transcendance, qui est langage de la spéculation métaphysique, à la différence essentielle que la « réalité mythique » se communique soit par des images, telle la peinture de Van Gogh, soit par le langage poétique, tel le théâtre de Shakespeare.

50 Jaspers envisage également le point de vue du créateur et se demande comment l'artiste peut donner à voir de telles images. Le philosophe distingue deux attitudes. La première consiste à *imiter* les choses réelles. « Mais l'imitation, précise immédiatement Jaspers, n'est pas encore de l'art ». Pourquoi ? L'imitation se réfère à un modèle. Ce faisant, écrit Jaspers, « elle joue un rôle dans la connaissance qui s'oriente dans le monde, par exemple dans le dessin anatomique, la copie des machines, les projets de modèles et de schémas ». L'imitation exprime « quelque chose de simplement rationnel à travers l'intuition ». L'imitation peut prendre pour modèle des choses réelles, mais aussi des idées. C'est ainsi qu'apparaissent des personnages mythiques, des « symboles obscurs », « fétiches et idoles grimaçants », mais également la Vierge-Mère-Reine, le Christ souffrant, les saints, les martyrs, « et le royaume immense des personnages, des scènes et des événements chrétiens ». L'imitation des choses réelles permet à la connaissance de s'orienter dans le monde ; l'imitation des idées vise le même objectif, mais implique, pour leur application concrète, « la réalité objective d'un culte ». Ces images ou récits imitatifs, que Jaspers regroupe sous la même appellation de « vision transcendante », réclament une adhésion collective à une même foi. Le culte implique « une dépendance de la vision propre à l'individu [que ce soit l'artiste ou le sujet-spectateur], qui doit sa profondeur justement au fait que celui-ci, loin de ne reposer que sur lui-même, exprime un savoir qu'il a en commun avec tous ». Nous comprenons combien cette catégorie d'images et de récits peut être importante pour réguler la cohésion d'un fonctionnement social. Le culte retourne d'une idéologie de la communauté. Au-delà d'un ancrage géographique fort, il soude une collectivité autour de valeurs, de principes, d'imaginaires et d'émotions communs. Le culte est la manifestation sociale de l'efficacité du mythe. Mais nous devinons tout autant les dérives possibles de ses diverses manipulations. C'est l'une des raisons, sans doute, pour laquelle l'imitation, et le culte (de l'imitation) qu'elle implique, « n'est pas encore de l'art ».

Dans ce cas, comment se donne à voir l'art véritable ? C'est ici que Jaspers décrit une seconde attitude chez l'artiste, en déployant une réflexion sur le travail d'« appropriation » qu'il attribue autant à l'artiste qu'au sujet-spectateur, mais de manière différente. L'art qui intéresse prioritairement Jaspers relève des images d'une « réalité mythique » parce que ces images sont le produit d'un

regard unique, d'un homme relié à la transcendance – parce que, d'une certaine façon, il se l'est approprié d'une manière fondamentalement singulière. Cette singularité incarnée, c'est la fameuse « réelle présence de l'être-soi » que donne la rencontre avec la transcendance. Jaspers parle de « l'indépendance intérieure de l'existence des grands artistes ». Dans le cas des artistes et des spectateurs de ses œuvres, elle permet d'accéder à ce que Jaspers appelle « l'art de la transcendance immanente ».

L'art de la transcendance immanente [...] est lié à *l'indépendance de l'artiste individuel*. Celui-ci, à l'origine, voit le réel empirique, il glisse dans la simple imitation, dans l'analyse qui veut connaître la réalité, et sous l'impulsion de sa liberté propre il prend son élan pour rendre visible ce qu'aucun culte ni aucune communauté ne sauraient lui enseigner. L'artiste de la pure transcendance donne forme à des représentations traditionnelles ; celui de la transcendance immanente enseigne comment il faut réapprendre à lire un réel devenu chiffre.

Nous pourrions dire que l'attitude de l'artiste privilégiée par Jaspers est celle qui consiste à fabriquer des « simulacres », au sens où l'entend Deleuze. Visant au préalable un modèle (par imitation), l'artiste s'écarte de ce modèle et, grâce à son contact avec la transcendance perçue dans ses « situations-limites », il ne cesse de créer des différences, résultats de sa lecture personnelle des chiffres. Un simulacre pour Deleuze, ce serait ce que Jaspers appelle un chiffre, ici une « réalité mythique ». Toute la subtilité de cette image réside en ce qu'elle relie l'unicité de l'origine existentielle de l'artiste (son « être-soi »), ou la singularité du point de vue depuis sa propre « situation-limite » grâce à laquelle il est affecté par ce qui lui importe dans la vie, à la capacité de se communiquer existentiellement à autrui. Paradoxalement, la « réalité mythique » que l'artiste fabrique s'écarte de la copie d'un modèle reconnaissable, commun, identifiable par tous. La « réalité mythique » est immanente par sa communicabilité dans l'histoire ; elle est transcendante par l'origine existentielle de son auteur, sa « réelle présence de son être-soi » dans la « situation-limite » qu'il vit.

Nous souhaitons développer ici une interprétation politique de la « réalité mythique » de Jaspers, en interpellant notre figure de sujet-spectateur. Le moyen propre au simulacre (ou image d'une « réalité mythique »), ce n'est pas seulement l'imitation, mais, ajouterons-nous, la distanciation²¹ : créé en vue du modèle, mais dans un écart avec celui-ci, le simulacre peut révéler les possibilités d'aliénation, de domination, d'injustice du modèle (social, économique, politique), tout en renvoyant son auteur, et indirectement le sujet-spectateur, à la question de sa propre origine existentielle, qui est le vécu de sa « situation-

21 Voir notre deuxième partie, chapitre III, « Pour une nouvelle distanciation ».

limite », donc de sa liberté. Comment le sujet-spectateur s'approprie-t-il l'image d'une « réalité mythique » ? En déconstruisant le rapport mimétique du sujet au modèle, le simulacre interroge le sujet-spectateur sur *son* propre point de vue porté sur le modèle (deuxième saut, chez Jaspers). Le simulacre pousse le sujet-spectateur à se déplacer par rapport au modèle : c'est alors qu'il rentre dans un processus existentiel. Sans ce travail réalisé par la distanciation artistique, le sujet-spectateur pourrait s'assujettir à un dogme, car il court toujours le risque de devenir sectateur ou suiviste. À moins qu'il ne devienne aveugle, auquel cas il ne voit plus rien qu'une tache, un brouillon, un parasitage. Avec le simulacre, le sujet-spectateur a la possibilité de questionner son propre point de vue, son « être-propre » incomparable, unique, et le communiquer existentiellement avec autrui. Le simulacre, bien qu'il ne constitue pas en soi une « situation-limite », renvoie le sujet-spectateur à la conscience de *son* rapport à la « situation-limite ». D'une certaine manière, Jaspers nous enjoint à prendre en compte les exceptions qui, par définition, ne cessent de remettre en cause les modèles, c'est-à-dire l'autorité. « L'art de la transcendance immanente » selon Jaspers se trouve investi d'une irréductible problématique politique : comment exister chacun dans sa singularité tout en restant dans une communauté de partage ?

Dans sa réflexion sur « l'appropriation » de l'art, Jaspers s'attarde sur un moment crucial vécu par le sujet-spectateur (et par l'artiste) : celui de la contemplation artistique. La contemplation artistique est ce moment que traverse le sujet-spectateur face à l'œuvre lorsque celle-ci provoque un suspens, une interruption, un figement de sa conscience face à elle. C'est un moment disruptif dans la conscience. Citant Hésiode, Jaspers éprouve cet arrêt comme un état de ravissement dans lequel « les Muses délivre[nt] de la souffrance et soulage[nt] la misère » (le moment de consolation qu'apporte l'art au monde, pourrait-on dire), avant de plonger le sujet-spectateur dans la recherche de sa propre origine existentielle pour mieux éprouver et communiquer sa liberté. Cette stase éphémère dans la contemplation artistique est fondamentale, car, outre la sensation de beau qui y pénètre, elle déloge le moi psychologique du sujet-spectateur en le détournant de sa simple réalité empirique, de ses soucis quotidiens, afin de l'orienter vers son existence propre, où le moi prend conscience de lui-même « en tant que né pour moi de moi » depuis cette « possibilité d'être moi que je n'ai pas créée moi-même ». La contemplation artistique est un moment dans lequel le sujet-spectateur n'existe pas encore en tant que sujet actualisé. Il y est, au plein sens du terme, existence (desubjectivée) virtuelle. « La satisfaction que donne à l'imagination la contemplation du beau [écrit Jaspers], m'arrache à la fois à la simple réalité empirique et à l'actualisation de l'existence ». C'est pour cette raison que Jaspers parle d'un travail d'« appropriation » (de son propre point de vue agissant dans le monde,

ou de la « présence réelle de l'être-soi », ou encore de l'activité de déchiffrement du chiffre) que doit effectuer le sujet-spectateur, s'il ne veut pas que sa vie reste suspendue dans les possibles, comme c'est le cas pour une vie péjorativement qualifiée d'« esthétique »²². En effet, ce moment de satisfaction que donne la contemplation artistique peut devenir la règle (ou l'absence de règle) de toute une vie, n'engageant jamais le sujet qui la suit dans une réelle responsabilité vis-à-vis des autres. « Cette vie ne reconnaît en fait de loi [écrit Jaspers], que la forme du particulier ; il faut constamment s'emparer d'autre chose pour jouir de sa forme ; il y faut la nouveauté et le changement »²³. Le sujet qui choisit la « vie esthétique » se condamne à une consommation exclusive réclamant indéfiniment son renouvellement. Chez l'artiste, les dérives d'une « vie esthétique » se manifestent surtout dans les œuvres non-figuratives. Car si la figuration se trouve constamment menacée par l'imitation stricte d'un modèle purement empirique ou idéal, le non-figuratif, par le fait qu'il échappe à tout rapport à un modèle quelconque, court le risque d'une dégénérescence dans « l'art pour l'art », dénigré par Jaspers qui n'y voit que virtuosité pure, et dans lequel

[...] la forme, comme celle de la pure validité logique, existentiellement sans portée, s'adresse à la conscience en général, n'engage à rien. Cet art pour l'art adopte n'importe quel thème pourvu qu'il se prête à être représenté. Il n'y a rien, en principe, qui ne puisse devenir son objet ; le talent et la forme sont tout. Comme cet art, en tant que médiation pure, n'engage à rien, ni sur le plan religieux, ni sur celui de la philosophie, il ne peut pas non plus être pour ou contre la religion et la philosophie ; il n'a en effet pas d'origine propre, si ce n'est celle de *la liberté sans fin du possible dans le jeu*²⁴.

22 « [...] alors que la philosophie a pour but de penser au sein de la réalité même de la vie, l'appropriation de l'art trouve justement son sens en séparant réalité effective et contemplation absorbante » (*ibid.*, p. 257).

23 *Ibid.*, p. 262. Baudelaire écrit à ce propos : « Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. Absorbés par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai disparaissent. La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste ; et, comme l'absence nette du juste et du vrai dans l'art équivaut à l'absence d'art, l'homme entier s'évanouit ; la spécialisation excessive d'une faculté aboutit au néant. Je comprends les fureurs des iconoclastes et des musulmans contre les images. J'admets tous les remords de saint Augustin sur le trop grand plaisir des yeux. Le danger est si grand que j'excuse la suppression de l'objet. La folie de l'art est égale à l'abus de l'esprit. La création d'une de ces deux suprématies engendre la sottise, la dureté du cœur et une immensité d'orgueil et d'égoïsme [...] » (« L'École païenne », dans Baudelaire, *L'Art romantique. Littérature et musique*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1968, p. 93).

24 Karl Jaspers, *Philosophie*, *op. cit.*, p. 261. Nous soulignons. Jaspers précise : « Il y a bien un génie artistique où l'existence est à peine perceptible. Ce sont des Bonaparte qui, tel Rubens ou Wagner, bouleversent le paysage de leur champ artistique. Le principe de leur

Le jeu n'est pas sans danger. Non que la vie des joueurs y soit directement en péril (bien que les jeux du cirque dans l'Empire romain aient largement exploité cette pulsion sadique), mais parce que « la liberté sans fin du possible » est présente dans tout jeu. C'est la liberté qui n'influe sur rien, dont parlait Brecht, et qui ne « reste libre qu'autant qu'elle use de son manque d'influence et laisse les choses en l'état »²⁵. Chez Jaspers, cette « liberté dans le jeu » appelle à une décision philosophique pour l'interrompre : le saut qui fait passer du possible à la réalité de l'acte. (Cependant, le jeu n'est-il pas un acte réel, une actualisation ? Jaspers, on l'aura compris, ne pense pas au jeu du théâtre, mais au jeu de l'esprit.) Étape transitoire indispensable à la pensée, répétons-le, la « liberté sans fin du possible » ne doit pas aspirer le travail de la pensée dans le jeu d'un mouvement spéculatif infini. Le jeu réclame donc une décision : il faut trancher dans le possible, et assumer pleinement le choix qui en surgit. Il faut parfois s'interrompre par abandon plus que par décision : une grande fatigue nous pousse à dormir, une contemplation esthétique nous extrait du quotidien, etc. Mais il faut également interrompre l'interruption : entrer à nouveau dans la « situation-limite », grâce à la décision. Car le sujet-spectateur, plongé dans son acte de contemplation, ne se trouve pas en « situation-limite », comme nous le rappelle Jaspers en évoquant la représentation théâtrale de la tragédie :

Les tragiques [c'est ainsi que Jaspers qualifie les auteurs de tragédie] [...] font entrer le public dans les situations où se trouvent leurs héros ; ne correspondant pas à notre vie de fait, elles nous émeuvent, mais sans devenir notre destin. Les craintes et les souffrances que nous ressentons à les regarder et que dans l'ensemble nous éprouvons malgré tout comme libératrices, nous ne les vivons pas du fond de notre propre historicité, parce que nous ne nous trouvons pas, nous, dans la situation-limite où semble se trouver le héros. [...] Seule l'existence est vraiment dans la situation-limite, non pas nous qui contemplons le héros tragique, ni lui tandis que nous le contemplons. La situation-limite, dans la réalité de l'historicité, est aussi impossible à représenter qu'à figurer sous la forme de types idéaux²⁶.

art est un geste inouï, écrasant. Ils créent des œuvres accomplies, mais ils ne touchent pas en nous l'essentiel, comme s'ils étaient mus, en somme, par une vitalité débordante, l'érotisme, une vision sublimée du monde. Il ne suffit pas d'être existence, ni d'être un génie, pour actualiser dans son œuvre le langage de la transcendance. Comment, dans l'artiste, l'un porte-t-il l'autre, d'une manière chaque fois unique et inimitable – c'est là le secret de son origine » (*ibid.*, p. 258-259).

²⁵ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, trad. Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux, Jean Jourdeuil, Paris, L'Arche, 1972, t. I, p. 204.

²⁶ Karl Jaspers, *Philosophie*, *op. cit.*, p. 257-258.

L'intérêt de Jaspers pour le théâtre, en particulier pour la tragédie, est sans doute lié à son intérêt pour les mythes et ses différentes représentations artistiques. La préface qu'il écrit pour la pièce de William Shakespeare *La Tragédie d'Hamlet, prince de Danemark*²⁷ nous donne l'occasion d'analyser plus concrètement dans quelle mesure la fiction dramatique, c'est-à-dire le « semblant » d'une « situation-limite », résonne dans la conception philosophique de Jaspers. Hamlet est particulièrement représentatif pour Jaspers d'un personnage confronté à des « semblants » de « situation-limite ». (Cependant, remarquons que Jaspers ne s'intéresse qu'au pôle fictionnel de la situation dramatique, délaissant son pôle réel : mise en scène, jeu d'acteurs, scénographie, etc. Jaspers s'intéresse peu, voire pas du tout, à la représentation scénique de la fiction dramatique²⁸.) *Hamlet* n'a cessé d'interpeller les philosophes peut-être en raison de la situation exemplairement métaphysique dans laquelle se débat le personnage principal. Tout au long de son texte, Jaspers insiste sur le fait qu'Hamlet se trouve au centre d'antinomies absolument irréductibles. En effet, Hamlet tente de concilier dans un même mouvement une injonction transcendantale, ou pour le dire dans le langage de Jaspers, un « chiffre » de la transcendance – la parole du spectre, père d'Hamlet et roi, assassiné dans le plus grand secret, et qui réclame à son fils la vengeance –, avec les obligations historiques de sa situation sociale et familiale – sa mère a épousé le meurtrier, Claudius, frère du défunt, devenu roi à son tour. D'un côté, il y a la révélation d'une vérité transcendantale délivrée au seul Hamlet : « Le fantôme, du fait qu'il est un fantôme, n'est pas aux yeux d'Hamlet un témoin absolument digne de foi. Ce qui est essentiel ici ne repose sur aucune preuve, et pourtant c'est comme si Hamlet le savait. Il se trouve voué dès lors à une seule et unique mission : prouver ce qui échappe à toute preuve, et, l'ayant prouvé, passer à l'action »²⁹. De l'autre, il y a une action immorale découlant de cette vérité transcendantale qu'il faut pourtant accomplir dans le monde immanent : « [...] chercher le vrai dans un monde radicalement faux et venger le crime commis. C'est un rôle impossible à tenir dans sa pureté, sans équivoque et sans perversion. Hamlet se voit forcé d'assumer douloureusement la tension entre sa propre nature et le rôle qui lui est dévolu ». Hamlet vit dans une « situation-limite » fictive exemplaire, ancrée dans l'historicité, la souffrance, le combat amoureux, la conscience de la mort, la culpabilité. « C'est

27 Karl Jaspers, préface (trad. Jeanne Hersch) à *Hamlet* de Shakespeare, dans Pierre Leyris et Henri Evans (éd.), *Œuvres complètes de Shakespeare*, Paris, Formes et reflets, 1957, 1 vol., t. IV, p. 947-954.

28 « Le drame [écrit Jaspers], n'a pas besoin d'être représenté, les plus profonds le supportent à peine, comme *Le Roi Lear*, ou *Hamlet* » (Karl Jaspers, *Philosophie*, op. cit., p. 765).

29 Toutes les citations jusqu'à la fin de ce chapitre sont de Karl Jaspers, préface à *Hamlet*, dans *Œuvres complètes de Shakespeare*, éd. cit., p. 948-954, sauf mention contraire.

la condition humaine qui se révèle à travers les métaphores d'Hamlet. » Jaspers trouve dans la difficulté qu'éprouve Hamlet à passer à l'acte toute la beauté de la tragédie : investi d'une vérité transcendante qu'il est seul à porter, le héros tragique ne peut la réaliser ou la communiquer intégralement dans le monde immanent. Incarner la vérité d'une transcendance dans le monde empirique est voué à l'échec : « Nous touchons ici au trait fondamental de la tragédie : d'une part, Hamlet ne cesse de tendre activement à la vérité et à un comportement qui lui soit conforme ; de l'autre, les raisons qui le font hésiter apparaissent parfaitement légitimes dès qu'on leur applique la norme authentique du vrai ». À travers cet échec, c'est bien au problème de la communication existentielle, et donc à son comportement éthique, que Jaspers s'intéresse : « Pour que la mission [d'Hamlet] ait un sens, en effet, il faut que le crime du roi – et non pas seulement la vengeance – éclate de façon indubitable aux yeux de l'époque entière ». Jaspers répète que la vérité « doit encore se manifester clairement dans la conscience des contemporains » et cite Hamlet mourant, dans la deuxième scène du cinquième acte :

[...] Oh ! par Dieu, Horatio, quel nom terni
 Me survivrait si rien n'était connu !
 Si jamais j'ai eu place dans ton cœur,
 Prive-toi un moment des joies du Ciel,
 Et respire à regret dans cet âpre monde
 Pour dire ce que je fus.

Fondamentalement intéressé par la rencontre avec autrui depuis sa « situation-limite », Jaspers repère dans les relations d'Hamlet avec les autres personnages quelques comportements existentiels typiques. Il remarque le lien d'amitié entre Hamlet et Horatio, n'hésitant pas à qualifier ce dernier de « parent d'Hamlet ». Cette amitié est un exemple remarquable de la grande qualité d'une communication existentielle, comme le montre l'extrait que Jaspers choisit de citer, au moment où Hamlet s'adresse à Horatio :

Dès que mon cœur fut maître de son choix,
 Dès qu'il sut distinguer entre les hommes,
 Il t'a élu sans appel. Car tu étais,
 Ayant tout à souffrir, celui qui ne souffre pas,
 Acceptant aussi uniment les coups du sort
 Que ses quelques faveurs. Bénis soient-ils,
 Ceux dont raison et sang s'unissent si bien
 Qu'ils ne sont pas la flûte que Fortune
 Fait chanter à son gré ! Que l'on me montre un homme

Qui ne soit pas l'esclave des passions, je le garderai
Au profond de mon cœur, dans ce cœur du cœur
Où je te garde, toi. Mais je t'en ai trop dit...³⁰

Hamlet décide de choisir l'ami en qui il reconnaît l'autonomie de l'« être-soi » dans sa capacité à assumer la « situation-limite » de sa souffrance (en manifestant son stoïcisme), et à maîtriser ses émotions sans les exclure pour autant (« Bénis soient-ils /Ceux dont raison et sang s'unissent si bien /Qu'ils ne sont pas la flûte que Fortune /Fait chanter à son gré »). En homme libre, Horatio conduit son destin sans privilégier la raison seulement, mais sans non plus être « l'esclave des passions ». Idéal d'humanité personnalisé que la fiction seule, sans doute, peut donner à voir. Un autre type moral, dénigré cette fois-ci, apparaît à travers la figure de Fortinbras. Pragmatique, Fortinbras est l'homme d'action borné, empêtré dans sa seule situation empirique. Il « jouit de la force finie, enfermé dans les buts naturels proposés par sa position, ne pressentant rien de ce qu'il y a de désespéré dans une vie qui s'en tient au seul fini ».

Écartelé par des contradictions, Hamlet « n'a-t-il donc aucune possibilité propre de s'accomplir ? » se demande Jaspers. L'amour d'une femme apparaît comme le seul bonheur possible. « Une seule fois [...] le poète accorde à Hamlet d'entrevoir un instant une chance d'accomplissement ; c'est lorsqu'il écrit, plein de foi, à Ophélie :

Doute que les étoiles soient du feu,
Doute que le soleil se meuve,
Doute de la vérité même,
Ne doute pas que je t'aime. [...]»³¹

Mais l'absolu de sa mission (déchiffrer la transcendance), ordonnée par son père devenu spectre, est plus important que l'amour d'une femme, fût-il réciproque. « Ophélie n'est pas non plus à la hauteur » conclut Jaspers. La tragédie d'Hamlet finit dans le sang, les larmes et l'échec. Devenue folle, Ophélie se noie dans un lac. Le piège du roi destiné à tuer Hamlet se retourne contre lui-même et la reine, entraînant Hamlet dans leur chute. Ce dernier, au seuil de la mort, remet le pouvoir royal entre les mains du pragmatique Fortinbras, puisque Horatio meurt aussi. « La voie que suit Hamlet vers la vérité ne promet aucun salut. » La vérité transcendantale – Jaspers ne se lasse pas de le répéter – n'appartient ni à un ordre mythique ou mythologique, ni à un dogme, ni aux textes sacrés, bien qu'ils puissent s'en approcher : « Comparé au sage stoïcien,

30 Shakespeare, *Hamlet*, acte III, scène 2, extrait intégralement cité par Jaspers dans sa préface.

31 Citation extraite de l'acte II, scène 2.

au saint chrétien, au solitaire hindou, Hamlet n'est pas un type représentant un mode de vie commun. [...] Il est unique par sa noblesse d'homme, par sa volonté incorruptible d'atteindre le vrai et la plus haute dimension humaine ». Cette « haute dimension humaine » est donnée par la rencontre d'un individu avec une transcendance individuelle, propre à chacun, au sein des « situations-limites » pleinement assumées. Dans ce cadre, l'art, et en particulier la tragédie, exhibe l'échec récurrent de la communication de la transcendance au sein de l'immanence. Pourtant, cet échec est source de jouissance esthétique et de satisfaction procurées par la beauté.

58

Résumons-nous. Pour Jaspers, la situation dramatique (et les œuvres d'art en général) ne représente pas des « situations-limites », mais des simulacres. Les spectateurs de théâtre se projettent dans un simulacre de « situation-limite » grâce au phénomène cathartique défini par Aristote et que reprend très précisément Jaspers : la tragédie « fait entrer le public dans les situations où se trouvent leurs héros » grâce aux « craintes et [aux] souffrances que nous ressentons à les regarder et que dans l'ensemble nous éprouvons malgré tout comme libératrices ». Nous retrouvons ici un phénomène d'identification (ou empathie, *Einfühlung*) des spectateurs aux personnages – un phénomène particulièrement vif dans la situation dramatique³² – et que Jaspers assimile à la contemplation du beau. Si Jaspers précise que nous, en tant que spectateurs de théâtre, ne ressentons pas les situations dramatiques depuis le « fond de notre propre historicité », c'est bien pour marquer une différence irréductible entre un *semblant de « situation-limite »* qu'a pour fonction de représenter l'art de la tragédie, et la « *situation-limite* » réelle et irréprésentable de notre existence. Comment ne pas voir dans l'art, et particulièrement dans l'art dramatique, une sollicitation de notre conscience existentielle ? C'est bien notre propre « situation-limite » que l'art nous invite à vivre, plus précisément, à nous approprier depuis le « fond de notre propre historicité ».

Nous l'avons dit, l'art est un déchiffrement de la transcendance. L'artiste déchiffre ce qu'il perçoit de la transcendance à travers l'expérience de sa « situation-limite » et en créant l'image d'une « réalité mythique ». Celle-ci réclame, à son tour, un nouveau déchiffrement à réaliser par le sujet-spectateur, passé son moment de contemplation suspendu dans la beauté. « Je fais cette expérience [écrit Jaspers], rester d'autant plus ouvert à l'origine existentielle de l'art que je m'y perds moins, et que je n'en continue pas moins à philosopher ». D'une façon différente, mais nourrie de la même intention, la philosophie « éclaire » les « situations-limites » avec ses propres moyens conceptuels. Elle provoque le lecteur, en sollicitant son existence virtuelle, à agir dans ses propres

32 Phénomène précisément analysé dans notre deuxième partie.

« situations-limites ». Mais, tout comme l'art peut dégénérer dans une pure forme vide, la philosophie court perpétuellement le risque de n'être qu'un « art du discours, si la pensée, à l'état de mot ou de phrase, devient objet ». Ou, comme le dit plus directement encore Jaspers, si la philosophie « s'objective dans des structures de la pensée, [elle] s'aliène elle-même [...] »³³. C'est pourquoi le rôle de « la spéculation métaphysique [vis-à-vis de l'art] [est d']énonce[r] des pensées qui ramènent l'homme, de l'intemporalité de la jouissance de l'art, à la temporalité de sa vie, qui exclut tout achèvement »³⁴. C'est de spectateurs-philosophes dont l'art a besoin pour déployer sa fonction existentielle et émancipatrice dans la vie. À charge pour l'art de transformer ses spectateurs moins en consommateurs qu'en interprètes du monde en les renvoyant à leurs propres « situations-limites ».

Pour Jaspers, la peinture et le théâtre ont une fonction existentielle importante. Car, une fois passé le moment de contemplation esthétique, le « sujet-spectateur » est sollicité pour rejoindre ses propres « situations-limites ». Comme le souligne Jaspers : « Les tragiques [...] font entrer le public dans les situations où se trouvent leurs héros ». Comment le public peut-il « entrer » dans une situation dramatique ? Et dans quel état en sort-il ? Quels phénomènes lient les spectateurs aux personnages, la réalité de la salle à la fiction théâtrale, et, d'une manière générale, comment, au théâtre, l'imaginaire peut-il influencer de manière si prégnante sur l'existence du « sujet-spectateur » ? C'est en explorant la notion de situation dramatique que nous allons répondre à ces questions.

33 *Ibid.*, p. 260.

34 *Ibid.*, p. 264. C'est de cette manière, précise Jaspers dans la même phrase, que « la musique, qui va au-delà de l'exprimable, tend à nouveau vers la parole [et] toute intuition artistique vers la pensée ».

DEUXIÈME PARTIE

Spectateur(s) et situation dramatique

QU'EST-CE QU'UNE SITUATION DRAMATIQUE ?

Ce qui a rendu possible l'esthétique, le point de vue du jugement sur l'œuvre, ne peut être sans effet sur la création artistique.

GÉRARD BRAS¹

La notion de « situation » dans l'art dramatique semble apparaître pour la première fois en France au XVIII^e siècle. Dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, on peut lire : « En littérature et au théâtre, *situation* désigne (1718) un passage caractérisé par une scène importante ; *vers, mot de situation* (1764), *comique de situation* (1875) et *être en situation* “de manière à produire un effet sur le spectateur” (1835) »². Ce dernier sens est également souligné dans *Le Grand Littré* : « Situation. [...] Ce personnage est en situation, il est placé en scène de manière à produire de l'effet sur les spectateurs »³. La situation dramatique lie donc de manière particulièrement forte spectateur et personnage. Avant d'aborder cette relation spécifique, nous allons nous intéresser à la définition de la situation dramatique en ce qui concerne les relations des personnages entre eux.

SITUATION ET PERSONNAGES

Dans le *Dictionnaire dramatique* de Chamfort et La Porte (1776), la situation est définie comme « l'état des personnages d'une scène, à l'égard les uns des autres »⁴. De fait, la configuration des rapports des personnages dans un même lieu et dans un même temps est un invariant que l'on trouve dans toutes les définitions ultérieures de la situation dramatique. On lit dans le *Dictionnaire international des termes littéraires* que la situation dramatique est une « configuration des rapports mutuels des actants, ou personnages-

1 Gérard Bras, *Hegel et l'Art*, Paris, PUF, coll. « Philosophie », 1989, p. 92.

2 *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, t. III, p. 3523.

3 *Le Grand Littré*, Paris, Encyclopædia Britannica France, 2004, t. VI, p. 5919.

4 Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, Joseph de La Porte, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, t. III, p. 150.

fonctions, à un moment donné de l'action dramatique ou du déroulement diégétique »⁵. Patrice Pavis écrit dans le *Dictionnaire de théâtre* : « Les rapports des actants du drame à un instant précis du déroulement dramatique constituent une image de leur situation »⁶. Étienne Souriau parle de la situation en tant que « disposition des relations entre les personnages d'une action théâtrale, qui, à un certain moment de la pièce, y crée une tension »⁷. Nous pouvons d'ores et déjà définir la situation dramatique comme l'une des multiples possibilités de relations dramatiques entre des personnages. Souriau en recense plus de deux cent mille. Georges Polti en dénombre trente-six⁸. Ce dernier affirme que les trente-six situations dramatiques représentent, de manière exhaustive, les trente-six émotions possibles dans l'existence – théorie très personnelle d'un auteur marqué par l'importance existentielle de la situation dramatique⁹. Pour exemple, citons quelques titres de situations décrites par Polti : « Implorer », « La vengeance poursuivant le crime », « Obtenir », « Révolte », « Adultère meurtrier », « Aimer l'ennemi », « L'ambition », « Perdre les siens », « Tout sacrifier à la passion », « Se sacrifier à ses proches », etc. Annonçons-le tout de suite : nous ne nous attacherons pas à l'étude des classifications psychologiques, ou complexes émotionnels, de ces situations. D'un point de vue qui n'est pas le nôtre ici, l'analyse des situations dramatiques pourrait constituer un traité de composition dramatique. Ainsi Marie-France Briselance, dans son ouvrage *Leçons de scénario : les 36 situations dramatiques*¹⁰, élabore une pédagogie de l'écriture scénaristique à partir de la typologie de Georges Polti, en puisant des exemples dans l'histoire du cinéma. Ce que nous retiendrons dans cette approche exclusivement dramaturgique de la relation des personnages entre eux, c'est la distinction, opérée par tous les auteurs qui ont abordé cette question, entre la situation et l'action : « Les situations dramatiques ne sont pas des actions, poursuivre une diligence n'est pas une situation dramatique, mais *haïr* sa mère au point de la tuer est

5 Jacqueline Viswanathan, <http://www.ditl.info/arttest/art4131.ph>, (31 août 2005).

6 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 329.

7 Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 1294.

8 Georges Polti, *Les Trente-six situations dramatiques*, Paris, Mercure de France, 1895.

9 « Or, à ce fait de déclarer qu'il n'y a pas plus de 36 situations dramatiques, va s'attacher un singulier corollaire, à savoir qu'il n'y a, de par la vie, que 36 émotions. Ainsi 36 émotions au maximum, voilà la saveur de l'existence ; [...] Il est donc compréhensible que ce soit devant la scène, où se mélangent infatigablement ces 36 émotions, *qu'un peuple arrive à naître à la définitive conscience de lui-même* » (*ibid.*, p. 12-13). Nous soulignons. Polti décrit explicitement une influence existentielle de la situation dramatique, par une prise de conscience collective (en l'occurrence, conscience de l'appartenance à un peuple) qu'elle produit chez les spectateurs.

10 Paris, Nouveau Monde Éditions, 2006.

une situation dramatique »¹¹. Les trente-six ou les deux cent mille situations dramatiques décrites par Polti et Souriau sont autant d'états émotionnels dynamiques, d'ensemble de pulsions, de complexes de « forces » (Souriau) qui pénètrent les personnages et les poussent irrésistiblement dans l'action. Mais elles ne sont pas des actions à proprement parler. Notre premier invariant de définition se précise : les situations dramatiques sont moins des effets que des *causes* d'actions dramatiques, reliant des personnages entre eux. Nous retrouvons cette importante accentuation dans la définition de Patrice Pavis :

La situation peut être reconstituée à partir des indications scéniques, des indications spatio-temporelles, de la mimique et l'expression corporelle des comédiens, de la nature profonde des relations psychologiques et sociales entre les personnages et, plus généralement, de toute indication déterminante pour la compréhension des motivations et de l'action des personnages¹².

Considérant les situations décrites par Polti plutôt comme des « genres d'événement » ou des « sujets dramatiques », Souriau préfère explorer plus avant le conditionnement des actions dramatiques des personnages. Toutes ces « forces » émanent du « macrocosme »¹³ invisible que représente l'univers de l'œuvre de l'auteur. Elles s'incarnent dans les personnages, l'espace et le temps, et transcendent littéralement le « microcosme »¹⁴ visible de la scène :

Les personnages en situation sont saisis, frappés, broyés ou galvanisés par des rôles, par des désignations, par des inhérences à un système de forces, qui leur assigne une destinée, une nature (bien qu'étrangère et venue du dehors) dont toutes leurs actions et réactions sont solidaires¹⁵.

Sous le regard de Souriau, les personnages dramatiques apparaissent comme des marionnettes vivantes tiraillées en tous sens par l'auteur. Ils sont des sortes de réceptacles d'énergies, de volontés, de désirs extérieurs à eux-mêmes, transpercés par des « forces » qui les dépassent et dont ils sont les jouets plus ou moins consentants. La résistance qu'opposent les personnages à ces forces supérieures, ou la négociation, la compromission, l'acceptation de ces « forces » constituent tout l'enjeu dramatique du théâtre, et tout l'enjeu existentiel de la vie, selon Souriau : « Il en va du théâtre ici comme de la vie, où chacun a toujours à vivre dans la situation dont la chape de bronze est sur ses épaules, ou dont la flamme met une certaine

¹¹ *Ibid.*, p. 8.

¹² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 328-329.

¹³ Étienne Souriau, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1951, p. 24.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 40.

lueur sur son front »¹⁶. Cet aspect existentiel de la situation dramatique ne cesse d'être répété tout au long de l'ouvrage. Grâce à la fiction théâtrale, les spectateurs partagent moins la personnalité psychologique des personnages que l'influence des « forces » dramatiques qu'ils subissent, et avec laquelle ils se débattent :

[les personnages sont] prisonniers d'une situation, d'une part (et ainsi obligés à en subir, mais aussi à en réaliser, à en faire l'action) ; et d'autre part, agents, fauteurs, opérateurs, constructeurs et porteurs responsables de cette situation, poussant de toute leur force dans un joug, jusqu'à ce qu'il casse, ou qu'il évolue dans le sens qu'ils exigent ou qu'il les fasse tomber haletants et traînés sur le sol dans l'attelage. Et ceci n'est pas seulement du théâtre, redisons-le aussi, mais de vie¹⁷.

66

Dès lors, Souriau va s'attarder à isoler chacune des « forces » composant une situation dramatique. Nommées indifféremment « ressorts dramatiques »¹⁸, « fonctions dramatiques »¹⁹ ou « fonctions dramaturgiques »²⁰, Souriau les définit une par une avant de les combiner entre elles pour illustrer, par de nombreux exemples puisés dans un vaste répertoire dramatique, quelques-unes de leurs applications. Examinons rapidement ces « fonctions »²¹.

16 *Ibid.*, p. 41.

17 *Ibid.*, p. 69-70.

18 *Ibid.*, p. 44.

19 *Ibid.*, p. 55.

20 *Ibid.*, p. 71.

21 Avec sa typologie des « forces dramaturgiques » datant de 1951, Étienne Souriau anticipe quelque peu le travail d'analyse structurale du récit mené, entre autres, par Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas, Claude Bremond ou Tzvetan Todorov. Ce dernier cite Étienne Souriau dans son article « Les catégories du récit littéraire » : « C'est à partir du drame que É. Souriau a tiré un premier modèle des rapports entre personnages » (« L'Analyse structurale du récit », *Communications*, n° 8, 1966). En effet, l'analyse de la situation dramatique par Souriau se rapproche de ce que Barthes appelle un « statut structural des personnages », où l'étude des rapports qui relient les personnages entre eux ou avec des déterminations extérieures se substitue à l'analyse de leur « essence psychologique » (Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *ibid.*, p. 21-22). Pour les structuralistes, le personnage se définit désormais par sa participation à une sphère d'actions. Par exemple, à travers sa lecture des *Liaisons dangereuses* de Laclos, Todorov distingue trois types d'actions : désirer, communiquer, participer. Barthes énumère lui aussi trois « grandes articulations de la *praxis* » (désirer, communiquer, lutter) qu'il trouve chez Greimas : la communication, le désir – ou la quête – et l'épreuve (*ibid.*, p. 23). Si les catégories de Souriau ne désignent pas à proprement parler des actions humaines, mais des puissances actionnant les personnages, elles ne se préoccupent pas plus de l'« essence psychologique » du personnage. Cet éloignement de la référence à un substrat psychologique et la remise en cause philosophique de la subjectivité en tant que fondement premier sont caractéristiques du [des] structuralisme[s], présent à l'état embryonnaire dans *Les Deux cent mille situations dramatiques*. Sur la problématique du sujet, Barthes a cette formule lapidaire : « [...] *qui parle* (dans le récit) n'est pas *qui écrit* (dans la vie)

Nous pouvons trouver dans toute situation dramatique jusqu'à six « fonctions dramaturgiques ». À chacune d'entre elles, notre auteur attribue un signe astrologique, comme pour en souligner l'origine cosmique, transcendante et inéluctable²². Il y a la « force thématique » (le Lion), le « représentant de la valeur du bien souhaité » (le Soleil), l'« astre récepteur ou obtenteur souhaité » (la Terre), l'« opposant » (Mars), l'« arbitre de la situation ou attributeur du bien » (la Balance), le « miroir de force ou adjuvant » (la Lune). Deux forces antagonistes se dégagent, condition *sine qua non* de tout drame²³. Ce sont la « force thématique », qui est désir, animant un personnage prêt à tout pour l'assouvir, et l'« opposant » qui fait obstacle au désir. Toute situation dramatique expose *a minima* un Lion et un opposant au Lion. Un personnage sous le signe du Lion, c'est-à-dire transporté par le désir, n'est pas forcément le personnage principal ou celui qui emporte habituellement la sympathie du public. Contrairement à Antigone, par exemple, Tartuffe n'est pas sympathique, et Émilie dans *Cinna* n'est pas le rôle-titre : ils sont pourtant tous deux sous le signe du lion, ils génèrent la tension dramatique et font avancer l'intrigue. Le désir peut revêtir de nombreuses formes parmi lesquelles on trouve le plus souvent l'amour, l'ambition, l'honneur, la vengeance, etc., autant de passions plus ou moins altruistes. Souriau en détaille un certain nombre, dans une note à la fin de son livre, qui révèle l'importance de passions plus pragmatiques et plus sociales apparues dans le théâtre bourgeois du XIX^e siècle. D'autre part, Mars, la force d'opposition, n'est pas forcément représentée par un personnage. Par exemple, ce peut être l'opinion publique modelée par la tradition qui s'oppose à l'amour de Titus, dans *Bérénice*. Mais le conflit dramatique trouve plus d'intérêt aux yeux de notre auteur lorsque celui-ci s'incarne entre deux personnages : Britannicus contre Néron, Cléante contre Harpagon. Parmi les autres « forces », nous rencontrons le « représentant de la valeur du bien souhaité » (le Soleil), qui est une « localisation de l'idéal »²⁴. Qu'il revête une forme métaphysique, matérielle ou humaine, le Soleil est cette

et *qui écrit* n'est pas *qui est*. [Avec ce renvoi de note :]]. Lacan : « Le sujet dont je parle quand je parle est-il le même que celui qui parle ? » » (*ibid.*, p. 26). Selon François-David Sebbah, l'effort commun aux structuralismes « vise non pas à supprimer [le sujet], mais à rendre compte des conditions de sa production, à en faire "l'effet de surface" de systèmes de structures [...] » (*L'Épreuve de la limite, Derrida, Henry, Lévinas et la phénoménologie*, Paris, PUF, coll. « La Bibliothèque du Collège international de philosophie », 2001, p. 158). Étienne Souriau rend lui aussi compte des conditions de production de la subjectivité des personnages : par la confrontation de forces anonymes (non subjectives) avec les réactions subjectives.

22 Les citations du paragraphe suivant sont extraites du chapitre « Dramaturgie cosmique ». (Étienne Souriau, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, *op. cit.*)

23 « La force de la tendance n'est dramaturgique que si elle rencontre une résistance » (*ibid.*, p. 95).

24 *Ibid.*, p. 262.

force attractive qui attise le désir du protagoniste. Dans *Cinna*, Auguste incarne ce signe, puisqu'il est la source du désir de vengeance d'Émilie. L'« arbitre de la situation ou attributeur du bien » (la Balance) est la force qui permet à un personnage de « mesurer » une situation, d'y rendre la justice. Le même Auguste est « arbitre de la situation » dans *Cinna*, et prouve qu'un personnage peut changer de signe astrologique au cours de l'intrigue, modifiant ainsi la situation. L'« astre récepteur ou obtenteur souhaité » (la Terre) est une force présente dans les situations de sacrifice. Par exemple, lorsque le personnage Lion désire l'amour non pour lui (*Éros*), mais pour autrui, porteur du signe de la Terre (*Agapé*). Sous ce signe, le personnage peut être passif, voire absent de la scène, comme Astyanax dans *Andromaque*, mais il demeure un « ressort dramatique » essentiel. Enfin, le « miroir de force ou adjuvant » (la Lune) est la force qu'animent le complice, l'aide ou le sauveur du personnage désirant. C'est Lady Macbeth pour Macbeth, Cœnone pour Phèdre, Antiochus pour Bérénice.

68

Comme on peut le constater, la conception de la situation dramatique chez Souriau est nettement influencée par le genre tragique du théâtre, dans lequel les personnages luttent toujours contre un destin qui les excède définitivement. Marqué par les dieux ou influencé par les astres, luttant contre des forces finalement irrationnelles et « impersonnelle[s], inhérente[s] au cosmos plutôt qu'aux personnages »²⁵, le personnage exemplairement en situation est de nature tragique. « C'est dans *Le Cid* qu'il faut chercher le modèle des situations »²⁶ écrivent Chamfort et La Porte dans leur *Dictionnaire dramatique*. « Corneille [...] a trouvé les situations les plus étonnamment pathétiques et dramatiques qui soient au théâtre »²⁷, lit-on dans le *Dictionnaire de théâtre* de Pougin, publié en 1885. (Cependant, la référence à la tragédie cornélienne, dont Souriau se sert abondamment pour illustrer ses théories, n'exclut pas la situation comique, puisque Corneille ne perçoit de différence entre la tragédie et la comédie que dans « la dignité des personnages, et [dans les] actions qu'ils imitent, et non pas [dans] la façon de les imiter, ni [dans les] choses qui servent à cette imitation »²⁸). La situation tragique (et tragi-comique)

²⁵ *Ibid.*, p. 44.

²⁶ Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, Joseph de La Porte, *Dictionnaire dramatique*, *op. cit.*, p. 150.

²⁷ Arthur Pougin, « Situation », dans *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Firmin-Didot, 1885, t. II, p. 677.

²⁸ Corneille, « Discours du poème dramatique », dans *Théâtre complet*, Paris, Garnier Frères, 1971, t. I, p. 17. Corneille précise : « Lorsqu'on met sur la scène un simple intrigue d'amour entre des rois, et qu'ils ne courent aucun péril, ni de leur vie, ne de leur État, je ne crois pas que, bien que les personnages soient illustres, l'action le soit assez pour s'élever jusqu'à la tragédie. Sa dignité demande quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance, et veut donner à craindre

plonge le personnage dans un conflit extrême, réduisant l'ensemble des forces qui l'animent à la configuration la plus violente qui soit : la contradiction. La force thématique face à l'opposant. Le Lion contre Mars. Configuration de la guerre par excellence, la contradiction est l'antagonisme par excellence. On se souvient que l'apparition du premier personnage sur la scène tragique se nomme le protagoniste. Pour Polti, le deuxième personnage est « l'obstacle survenu ou rencontré, il est l'Antagoniste, principe de l'action que nous devons au génie objectif et homérique d'Eschyle »²⁹. Dans la situation dramatique, autrui est d'abord un ennemi. (Que cet opposant soit intériorisé au sein même du personnage, comme chez Hamlet, ne nuit en rien à l'efficacité dramatique du conflit. Au contraire, son intériorisation peut exprimer plus subtilement la complexité du psychisme et des affects humains.) Dans tous les cas, l'action tragique se doit de résoudre un conflit, si besoin par la mort. Rodrigue est divisé entre son honneur et son amour, Chimène entre le meurtrier de son père et son amant. Ils sont entre les devoirs sacrés et une passion violente, tout comme Titus doit choisir entre le trône et l'amour de Bérénice. La contradiction implique une décision. En décidant pour l'un, le personnage tragique se coupe, comme l'étymologie nous le rappelle, de l'autre³⁰.

Ce que mettent en valeur les « fonctions dramaturgiques » de la situation chez Souriau, c'est la confrontation, particulièrement frontale dans la situation tragique (et tragi-comique), entre les capacités de maîtrise du personnage (volonté, rationalité, conscience) et les forces qui excèdent sa capacité de maîtrise (passion, irrationnel, inconscient)³¹. Dans la situation dramatique, le

des malheurs plus grands que la perte d'une maîtresse. Il est à propos d'y mêler l'amour, parce qu'il a toujours beaucoup d'agrément, et peut servir de fondement à ces intérêts, et à ces autres passions dont je parle ; mais il faut qu'il se contente du second rang dans le poème, et leur laisse le premier » (*ibid.*, p. 18). Mais le plus remarquable au regard de notre problématique, c'est la similitude, décrite par Corneille, entre les affects du spectateur de la tragédie et ceux de la comédie : « Toutes les deux [comédie et tragédie] ont cela de commun, que cette action [dramatique] doit être complète et achevée ; c'est-à-dire que dans l'événement qui la termine, le spectateur doit être si bien instruit des sentiments de tous ceux qui y ont eu quelque part, qu'il sorte l'esprit en repos, et ne soit plus en doute de rien » (*ibid.*, p. 19). Nous développons ce point ci-dessous (chapitre I, « Situation et spectateurs »).

29 Georges Polti, *Les Trente-six situations dramatiques*, op. cit., p. 200.

30 Décider vient du latin *decidere*, trancher, de *caedere*, frapper (*Larousse de la langue française*, Paris, Larousse, 1977).

31 « Car le drame est toujours esquivable par cette seule attitude : l'abandon – l'abandon aux forces, plus ou moins paniques, universelles ou infinies et transcendantes, qui peut-être dessinent un drame essentiel, mais où la personne humaine, isolable, ne s'impose plus. Il n'y a pas de drame religieux pour qui s'abandonne à Dieu ; ni de drame social pour qui laisse les destins collectifs et l'évolution spontanée de l'humanité décider et résoudre les problèmes éthiques [...]. Le seul abandon vrai, c'est l'inconscience » (Étienne Souriau, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, op. cit., p. 269-270).

personnage exprime toute la mesure de sa raison et la démesure de sa passion. L'enjeu du théâtre, selon Souriau, peut se résumer en une formule qu'applique Cesare Pavese à la littérature narrative : « Le noyau de toute trame est le suivant : comment tel personnage s'en tire dans telle situation »³². Cette lutte de la conscience humaine contre des forces supérieures, c'est le drame qui constitue pour Souriau la beauté même de la vie humaine.

SITUATION ET SPECTATEURS

70

Ce conflit à l'œuvre dans l'action tragique peut être qualifié d'aspect existentiel de la situation dramatique, parce qu'il n'est pas spécifiquement théâtral. Pour Étienne Souriau, le conflit tragique déborde le théâtre, il outrepassa la scène. Il agite tout individu, et, potentiellement, tout spectateur. Mais contrairement à ce qui a lieu dans la situation existentielle réelle, où ce qui excède l'humain est souvent confus, masqué, insu, la situation fictive du théâtre donne à voir et à comprendre aux spectateurs les forces d'oppression, d'aliénation ou d'obscurcissement qui s'exercent sur la conscience et le comportement des personnages. La situation dramatique est indispensable aux spectateurs pour comprendre les comportements des personnages, et, incidemment, elle peut éclairer chaque spectateur sur ses propres comportements, sur le sens qu'il donne à ses actes. C'est le deuxième invariant de la situation dramatique, son pôle spectatorial d'après nous, ainsi décrit par Patrice Pavis :

[La situation] se donne au spectateur comme une structure globale et fondamentale de compréhension. Elle lui est indispensable comme point d'appui relativement stable sur le fond duquel les points de vue variés et changeants des personnages se détachent, comme par contraste³³.

Déjà, Chamfort et La Porte remarquaient chez le spectateur cette vision plus large de la situation dramatique, vision que le personnage ne possède pas, tout occupé qu'il est à démêler le conflit dans lequel il se trouve empêtré :

La situation, en fait de Tragédie [...] est souvent un état intéressant et douloureux ; c'est une contradiction de mouvements qui s'élèvent tout à la fois, et qui balancent ; c'est une indécision en nous [les personnages] de nos propres sentiments, dont le Spectateur est plus instruit, pour ainsi dire, que nous-mêmes, sur ce qu'il y a à conclure de nos mœurs, si elles sont frappées comme elles doivent l'être³⁴.

³² Cesare Pavese, *Le Métier de vivre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1958, p. 137.

³³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, éd. cit., p. 330.

³⁴ Chamfort et de La Porte *Dictionnaire dramatique*, éd. cit., p. 150.

Si le spectateur, par définition, n'agit pas dans la situation dramatique, et, par conséquent, ne peut pas la modifier comme tente de le faire le personnage, à l'inverse, son point de vue est en surplomb par rapport à celui du personnage. Le spectateur voit mieux que le personnage la situation, comme le confirme la définition de la situation donnée par Anne Ubersfeld :

Généralement, elle [la situation] comprend tout ce que doit savoir le spectateur pour comprendre le déroulement de l'action, donc l'ensemble des éléments qui expliquent le rapport des personnages entre eux et avec leur univers (matériel, social, passionnel)³⁵.

Cette position émergée du spectateur par rapport à l'immersion du personnage dans la situation est primordiale en ce qui concerne la fonction émancipatrice de la représentation. Elle sera particulièrement développée par Sartre et surtout Brecht, comme nous le verrons plus loin, selon une hypothèse théorique commune que l'on peut d'ores et déjà résumer ainsi : plus on donne à voir au spectateur la situation dramatique – c'est-à-dire, plus on donne à voir les forces transcendant, dynamisant, mais surtout oppressant le personnage –, plus le spectateur est à même de réagir dans sa situation quotidienne – c'est-à-dire, mieux il peut s'émanciper des forces d'oppression exercées dans son quotidien. C'est pourquoi les artistes de théâtre qui s'accordent à cette perspective vont particulièrement s'attacher à rendre perceptibles tous les éléments d'une situation dramatique. La situation du personnage va devenir plus importante que son être même. Comment cela se traduit-il sur scène ?

Comme l'avait à peine fait remarquer Souriau, les forces transcendantes ne s'incarnent pas seulement dans le comportement des personnages, mais également dans l'espace (les décors, les lumières, la scénographie, etc.) et le temps (les différentes temporalités du récit, les différents rythmes de jeu, etc.). Le rôle du metteur en scène va devenir décisif. Les espaces-temps désignés ici ne sont pas ceux du récit, par exemple : le royaume du Danemark dans *Hamlet*, ou la vie après la mort dans *Huis clos*. L'espace-temps scénique, ou « phénomènes scéniques »³⁶, contribue à éclairer la situation dramatique du personnage. Dans un article de 1973, intitulé « Qu'est-ce qu'une situation dramatique ? »³⁷, le Danois Steen Jansen envisage la situation dramatique comme un ensemble de « phénomènes linguistiques » et de « phénomènes scéniques ». Les premiers sont « des signes appartenant à une langue naturelle » ou poétique ; ils sont

35 Anne Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 77.

36 Steen Jansen, « Qu'est-ce qu'une situation dramatique ? », *Orbis litterarum* [Copenhague, Munksgaard], n° 28, 1973, p. 261.

37 *Ibid.*, p. 235-292.

les paroles que prononcent les personnages et relèvent de la « catégorie de la Réplique ». Les seconds sont « tous les effets non-linguistiques qu'on peut observer dans un spectacle : effets visuels, auditifs, ou autres ». Ils relèvent de la « catégorie de la Régie ». Par exemple, la radio au début des *Mains sales* de Sartre, le magnétophone dans *La Dernière Bande* de Beckett, les panneaux sur lesquels s'inscrivent des textes dans les pièces de Brecht, les images projetées dans les mises en scène de Piscator... Les forces transcendantes investissent la matérialité de la scène et débordent largement les personnages. L'unité et la cohérence du personnage ne peuvent plus à elles seules supporter les forces qui sont en jeu dans la situation dramatique. Le personnage entre en crise, comme l'a précisément décrit Robert Abirached. Le xx^e siècle apparaît comme le siècle de la « déconstruction du personnage » :

72

Viennent [...] les vingt dernières années du siècle, et l'on voit se modifier profondément, parfois même radicalement, les conceptions du moi, de la nature, du temps vécu. Entre 1880 et 1930, tous les arts remettent en cause les lois admises de la figuration et leurs rapports avec la société [...]. Le symbolisme et l'expressionnisme, avant Pirandello et chacun à sa manière, font éclater l'unité du personnage, en prenant en compte les forces de l'inconscient, les paradoxes de la temporalité, les incertitudes de la personnalité, les infirmités du langage, l'absurdité chaotique des pulsions primordiales.

À partir de là, le personnage est constamment remis en chantier, dans une crise sans cesse renouvelée³⁸.

Tout se passe comme si le « personnage » ne suffisait plus à incarner la complexité des forces en jeu dans la situation dramatique moderne. Dès lors, la matérialité de la scène et le jeu du comédien, tout ce qui contribue à figurer les personnages, à construire la fable, à donner « vie » à la fiction, deviennent visibles. Ils ne se contentent plus d'être le matériau secrètement travaillé du théâtre. Ils deviennent le sujet même du théâtre. On voit désormais le contexte réel, effectif, scénique, des personnages. Les forces cosmiques qui innervent les personnages dans la situation dramatique chez Souriau ne s'exposent plus seulement dans les personnages, mais dans leurs modes d'apparition. À ce titre, auteur, acteur, metteur en scène, éclairagiste, technicien, scénographe, costumier, accessoiriste, etc., sont investis de nouvelles responsabilités. Les spectateurs n'assistent plus seulement à une fable, mais à la manière dont on la leur raconte. La situation dramatique *imaginaire*, qui expose des personnages

38 Robert Abirached, « Personnage », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse-Bordas, 1998, p. 1269. Voir aussi *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.

de fiction en action, entraînés dans une intrigue, est désormais largement relayée et exploitée par le cinéma³⁹. Au théâtre, la situation fictive est doublée d'une situation *scénique* : les illusions que le théâtre avait coutume de produire sont déconstruites à vue. Et même lorsque la représentation se réduit à un seul acteur sur un plateau nu, les spectateurs voient moins un personnage en situation dramatique qu'un acteur en situation de jeu, jouant un ou plusieurs personnages dans une ou plusieurs situations dramatiques. Ce faisant, une vaste tendance du spectacle vivant contemporain en arrive à privilégier la présence, la performance et le processus de représentation par rapport à la représentation, au jeu mimétique et au représenté⁴⁰. Quitte à ce que le personnage, en tant que figuration humaine, disparaisse, comme Deleuze le réclamait à sa manière pour le cinéma : « Il ne s'agit pas de raconter une histoire dans un espace et un temps déterminés, il faut que les rythmes, les lumières, les espaces-temps deviennent, eux-mêmes les vrais personnages »⁴¹.

À ce stade de notre enquête, la situation dramatique révèle deux invariants : un pôle fictionnel (fable, personnages) et un pôle réel (scène, acteurs, spectateurs). Du côté de la fiction, on trouve la présence de forces transcendantes, supérieures, dynamiques, qui heurtent la conscience des personnages et les poussent à l'action. Du côté de la réalité effective, les spectateurs voient l'ensemble des forces qui poussent les personnages dans leurs actions (situation imaginaire) et assistent aux processus de (dé)construction du personnage et de la fable (situation scénique). Les spectateurs ne sont pas soumis au schéma nécessairement destinal des personnages dans la représentation artistique. Ils sont amenés à prendre plus largement conscience de la situation dans laquelle les personnages se trouvent. Ils se dotent d'une conscience bifide, pour ainsi dire, une conscience de l'imaginaire *et* de la réalité scénique. Philosophiquement, cette conscience bifide a des conséquences profondes quant à la liberté humaine. Dans *L'Imaginaire*, Sartre a analysé cette conscience double en termes de « conscience imageante » et de « conscience réalisante ». Tentons d'en extraire quelques enjeux.

39 Cependant, il faut noter que, dans une moindre mesure, mais pour des œuvres majeures, le cinéma donne à voir ses procédés spécifiquement cinématographiques, en exhibant la grammaire de son langage. Par exemple, le montage est très marqué dans *L'Amour à mort* d'Alain Resnais (1984) par l'insertion récurrente de plans noirs. Il en est de même avec le jeu d'acteur dans *Dogville* de Lars von Trier (2002), où les acteurs jouent d'une manière réaliste, avec des costumes réalistes, mais sur un immense plateau noir sans décor.

40 Voir Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

41 Gilles Deleuze, « Le cerveau, c'est l'écran » [1986], dans *Deux Régimes de fous*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 269.

« L'imagination [écrit Sartre], est la condition nécessaire de la liberté de l'homme empirique au milieu du monde »⁴². Pour expliquer sa démarche et articuler l'imaginaire à la liberté réelle, Sartre distingue en l'homme deux états de conscience : une « conscience imageante » et une « conscience réalisante ». La « conscience réalisante » est conscience d'« être-dans-le-monde » ; elle est conscience du réel, mais, « embourbée dans le monde », elle est prisonnière du « déterminisme psychologique »⁴³. Cela ne l'empêche pas de produire du réel. Mais dans ce cas, il s'agit d'un réel déterminé psychologiquement⁴⁴. Pour se libérer de l'enlèvement dans le réel, de son « déterminisme psychologique » et s'émanciper de « l'écœurement nauséux qui caractérise [la conscience réalisante] »⁴⁵, la conscience doit dépasser le réel, « le tenir à distance, s'en affranchir, en un mot le nier »⁴⁶. C'est le rôle de la « conscience imageante » : elle néantise le monde, ou, pour le dire autrement, elle irréalise le monde⁴⁷. L'imagination ne réalise pas une « idée » dans la matière, mais irréalise (ou néantise) le support matériel : « Ce n'est pas le personnage qui *se réalise* dans l'acteur, c'est l'acteur qui *s'irréalise* dans son personnage »⁴⁸. On peut dire avec Sartre que si la conscience réalisante produit du réel, la conscience imageante produit de l'irréel. C'est précisément devant l'irréel que se retrouvent les spectateurs, puisque « l'œuvre d'art est un irréel⁴⁹ ». La contemplation esthétique nous extirpe du réel, nous pousse hors de l'existence. Assis dans une salle de concert où l'orchestre exécute la 7^e symphonie de Beethoven, Sartre écrit : « Je ne l'entends point réellement, je l'écoute dans l'imaginaire ». Face à une image, à une scène de théâtre ou à une œuvre d'art, le spectateur est sollicité dans sa « conscience imageante ». Lorsqu'il quitte la contemplation esthétique, il bascule dans sa « conscience réalisante ». Sartre décrit précisément ce moment :

[Il y a] la difficulté considérable que nous éprouvons toujours à passer du « monde » du théâtre ou de la musique à celui de nos préoccupations

42 Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire* [1940], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986, p. 358. Toutes les citations suivantes sont extraites de la conclusion de l'ouvrage.

43 *Ibid.*, p. 353.

44 « Nous pouvons affirmer sans crainte que, si la conscience est une succession de faits psychiques déterminés, il est totalement impossible qu'elle produise jamais autre chose que du réel » (*ibid.*).

45 *Ibid.*, p. 371.

46 *Ibid.*, p. 352.

47 La conscience imageante est également nommée par Sartre « fonction néantisatrice propre à la conscience – que Heidegger appelle dépassement » (*ibid.*, p. 358).

48 *Ibid.*, p. 368.

49 *Ibid.*, p. 362.

journalières. À vrai dire, il n'y a pas passage d'un monde à l'autre, il y a passage de l'attitude imageante à l'attitude réalisante. [...] On a souvent parlé de la « déception » qui accompagnait ce retour à la réalité. [...] En fait ce malaise est tout simplement celui du dormeur qui s'éveille : une conscience fascinée, bloquée dans l'imaginaire est soudain libérée par l'arrêt brusque de la pièce, de la symphonie et reprend soudain contact avec l'existence. Il n'en faut pas plus pour provoquer l'écoeurement nauséeux qui caractérise la conscience réalisante⁵⁰.

La question qui nous intéresse devient celle-ci : quels sont les effets de la « conscience imageante » sur la « conscience réalisante » du spectateur ? Sartre conclut que « le réel n'est jamais beau [et que] la beauté est une valeur qui ne saurait jamais s'appliquer qu'à l'imaginaire [...] »⁵¹. Il n'en demeure pas moins que si « le désir est une plongée au cœur de l'existence dans ce qu'elle a de plus contingent et de plus absurde »⁵², il doit se ressourcer à la beauté, dans la « conscience imageante », dans la nécessité qu'a la conscience de néantiser le monde afin, *peut-être*, de mieux ménager dans l'existence réelle la liberté du sujet. La beauté n'est-elle pas un attribut de la liberté ?

Nous constatons combien le contenu de la « conscience imageante » du spectateur peut être important pour sa « conscience réalisante » et sa production de réel dans sa situation. Au théâtre, ce qui remplit la « conscience imageante » du spectateur, c'est ce que nous avons appelé le pôle fictionnel de la situation dramatique : la présence de forces transcendantes, supérieures, dynamiques, qui heurtent la conscience des personnages et les poussent à l'action. Les différents facteurs qui poussent les personnages de théâtre à entrer en action ne sont-ils pas déterminants pour interroger les motivations des actes des spectateurs, dès lors qu'ils recouvrent leur « conscience réalisante » ? Le théâtre ne fournit-il pas au spectateur une « conscience imageante » particulièrement féconde pour questionner sa « conscience réalisante » ? Il s'avère que Hegel, dans son *Esthétique*, a été un spectateur très attentif au phénomène de la situation dramatique en tant que propulseur d'action des personnages. Pour explorer plus avant la « conscience imageante » des spectateurs au théâtre, nous allons suivre le philosophe allemand dans son appréhension de la situation esthétique en général, et de la situation dramatique en particulier.

50 *Ibid.*, p. 371.

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*, p. 372-373.

Pour comprendre l'importance de la notion de situation chez Hegel, il faut partir du même présupposé que lui, à savoir que l'art est appelé à représenter un état du monde idéal. L'art doit donner à l'idéal des déterminations concrètes, sensibles, dans le monde réel⁵³. Qu'est-ce que le monde idéal ? Selon Hegel, le monde idéal est celui de « l'existence spirituelle en général »⁵⁴, ou idée absolue, dont l'universel est un attribut, et que l'art est chargé de manifester sous la forme de la beauté. L'existence spirituelle est idéalement harmonieuse, car « ce qui caractérise avant tout l'idéal, c'est le calme et la félicité sereine, c'est la satisfaction et les jouissances qu'il éprouve sans sortir de lui-même »⁵⁵. Il y a une « harmonie de forces éternelles qui régissent »⁵⁶ cet état idéal. Ce point de vue visant l'harmonie commande toute la conception philosophique de l'art selon Hegel :

76

L'art évolue dans cette sphère qui est la plus élevée, qui est celle de l'idée de la conciliation des contraires, et c'est ce point de vue que nous allons adopter à notre tour dans nos considérations ultérieures sur l'art⁵⁷.

L'harmonie idéale, ou résorption des contraires est le plus haut point auquel l'esprit puisse accéder. Elle est la « véritable substance spirituelle », et « tout ce qu'il y a de noble, d'excellent et de parfait dans l'âme humaine ». « C'est en rapportant à ce substantiel son activité vivante, sa force de volonté, ses intérêts, ses passions, etc., dit encore Hegel, que l'homme satisfait ses véritables besoins internes »⁵⁸. C'est pourquoi nous pouvons comprendre, avec Gérard Bras, que « le contenu qui prend figure artistique [...] est l'Esprit lui-même, le Vrai, cet absolu par quoi le déchirement qui est le fond de l'existence humaine prend sens, en quoi les contradictions peuvent se résorber »⁵⁹. Un autre commentateur, Bernard Teyssède, l'exprime plus directement encore : « Aussi l'homme, "pressé

53 Hegel, *Esthétique*, trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979, t. I, p. 259. Cependant, l'art « n'offre pas le moyen le plus parfait pour saisir le concret spirituel. La pensée lui est supérieure sous ce rapport, car bien que relativement abstraite, la pensée, pour être conforme à la vérité et à la raison, doit ne pas cesser d'être concrète » (*ibid.*, p. 107).

54 *Ibid.*, p. 259.

55 *Ibid.*, p. 214. Également : « La détermination comme telle, en tant qu'idéale, comporte, en même temps que l'innocence aimable d'un bonheur céleste, semblable à celui des anges, la calme sérénité et la majesté d'une force indépendante, reposant sur elle-même, l'excellence et la parfaite suffisance qui caractérisent le substantiel en général » (*ibid.*, p. 237).

56 *Ibid.*, p. 259. Nous soulignons.

57 *Ibid.*, p. 85.

58 *Ibid.*, p. 236.

59 Gérard Bras, *Hegel et l'Art*, PUF, coll. « Philosophie », 1989, p. 51.

de tous côtés par le fini”, cherche une “région de vérité substantielle” où mériter enfin l’apaisement absolu »⁶⁰.

Dans la pensée hégélienne, cette harmonie ne peut se donner sous sa forme artistique qu’à travers une situation : « La situation [...] sert de stimulant à l’extériorisation déterminée du contenu pur de la création artistique »⁶¹. Envisagée sous cet angle, la situation est bien ce qui permet de faire « apparaître les intérêts profonds et importants et le véritable contenu de l’esprit »⁶². Ainsi arrivons-nous à la première définition générale de la situation chez Hegel :

[...] la *situation* [...] constitue l’ambiance plus spéciale dans laquelle s’effectuent l’extériorisation et l’activation de tout ce qui, dans l’état général du monde, existe encore en puissance et non développé⁶³.

Tous les arts présentent des variétés de situations en plus ou moins grand nombre. Pour Hegel, la sculpture en offre peu, la peinture et la musique en proposent davantage, mais c’est dans la poésie, et notamment dans la poésie dramatique, que l’on en trouve en quantité « inépuisable »⁶⁴. Il est frappant de constater combien la théorie de la situation dramatique d’Étienne Souriau est redevable à la théorie hégélienne. Médiatrice des forces invisibles, point de passage des forces « en puissance », « non développées », la situation est très exactement ce qui permet à « l’harmonie des forces éternelles »⁶⁵ de s’incarner dans la réalité, c’est-à-dire dans des espaces-temps déterminés. Et dans les déterminations inhérentes au monde sensible, on trouve l’individualité, puisque « ce qui caractérise essentiellement l’individualité, c’est sa détermination »⁶⁶. Ainsi, nous pouvons affirmer avec Hegel que la situation est ce qui articule *l’indétermination sensible de l’idéal aux déterminations sensibles du monde phénoménal*, parmi lesquelles se trouvent les individus (personnages). Cette charnière théorico-pratique est fondamentale pour notre propos, nous y reviendrons :

[...] pour que l’idéal s’offre à nous comme un contenu déterminé, il est nécessaire qu’il ne demeure pas infiniment dans sa généralité, mais qu’il extériorise l’universel sous des formes particulières, qu’il lui imprime une existence et une apparence extérieure. Considéré à ce point de vue, l’art ne peut se contenter de représenter un état du monde général, mais doit procéder, *à partir de la*

60 Bernard Teyssèdre, *L’Esthétique de Hegel*, Paris, PUF, 1958, p. 13-14. Les citations sont de Hegel.

61 Hegel, *Esthétique*, *op. cit.*, p. 262.

62 *Idem.*

63 *Ibid.*, p. 261.

64 *Ibid.*, p. 262.

65 *Ibid.*, p. 259.

66 *Ibid.*, p. 260.

représentation indéterminée, à la peinture et à la description de caractères et d'actions *déterminés*⁶⁷.

Cependant, les déterminations sensibles sont nécessairement le résultat de conflits, de collisions et de complications :

Envisagé du côté des *individus*, l'état général constitue bien le terrain qui leur est nécessaire, mais il implique aussi la nécessité de la particularisation, laquelle aboutit, à son tour, à des collisions et complications qui sont, pour les individus, autant d'occasions et de prétextes de manifester *ce qu'ils sont* et de se révéler sous un aspect déterminé⁶⁸.

Désormais, nous comprenons que la situation est le champ d'articulation entre l'absolu, qui est substance spirituelle harmonieuse libre, et le conflit, qui est l'action par excellence des individus. Le conflit est l'action primordiale de l'homme libre parce que celui-ci évolue dans le champ des déterminations sensibles qui est, comme le décrit Bernard Teyssèdre, « le champ objectif de la non-liberté (nécessités naturelles, contraintes des penchants) »⁶⁹, – nécessités et contraintes dans lesquelles nous trouvons les multiples influences culturelles, sociales, économiques, politiques, religieuses, éthiques, etc., plus ou moins opprimantes, émancipatrices ou régulatrices, des sociétés dans lesquelles vivent les individus.

D'une façon générale, la situation représente la phase intermédiaire entre l'état du monde général et immobile en-soi et l'activité concrète, faite d'actions et de réactions, de sorte qu'elle doit posséder les caractères de ces deux extrêmes et nous permettre le passage de l'un à l'autre⁷⁰.

L'action déclenchée par l'individu, si tant est qu'il soit conscient de la situation dans laquelle il se trouve, est une conséquence de la liberté spirituelle. L'action est un mouvement qui vise essentiellement à rétablir l'harmonie de l'absolu. Hegel résume sa théorie de l'action en trois points, qui marquent trois étapes d'un mouvement circulaire infiniment reconduit :

En premier lieu, l'état général du monde qui renferme les conditions de l'action individuelle et de sa nature.

67 *Ibid.* Nous soulignons.

68 *Ibid.*

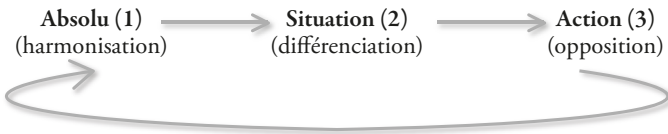
69 Bernard Teyssèdre, *L'Esthétique de Hegel, op. cit.*, p. 13.

70 Hegel, *Esthétique, op. cit.*, p. 262.

En deuxième lieu, la particularité de la situation dont la détermination introduit dans cette unité substantielle des différences et la tension qui servent de stimulants à l'action.

En troisième lieu, l'appréhension de la situation par la subjectivité et la réaction grâce à laquelle la lutte se termine et les différences se résorbent : l'action proprement dite⁷¹.

Nous pouvons schématiser la théorie hégélienne de la façon suivante :



On reconnaît le mouvement dialectique hégélien. La conception hégélienne de la notion esthétique de « situation » se rattache à une philosophie du devenir humain, et, plus globalement encore, à une philosophie dialectique de l'histoire. Pensé et vécu comme un difficile processus de spiritualisation de la nature, le devenir historique de l'homme s'éprouve à travers des « combats, de[s] luttes et de[s] douleurs »⁷² car les processus de différenciation à l'œuvre dans les déterminations sensibles rentrent inévitablement dans des conflits. Téléologique, cette pensée est guidée par l'idée que la substance spirituelle seule est libre, harmonieuse, parfaite, totale, en repos. Par conséquent, l'action humaine, guidée par l'esprit, tend à résoudre les conflits. Gérard Bras n'a pas manqué de relever les « accents incontestablement mystiques » de la philosophie d'Hegel, pour qui l'homme cherche dans le conflit à « retrouver son unité (Hegel) »⁷³.

La situation se présente comme cette indispensable zone de transit, passage, frontière, seuil entre le monde idéal et le monde de l'action. Elle est l'interface sans laquelle le combat reste privé de but, dénué de sens. De même, en l'absence de situation (espace et temps) à travers laquelle s'exprimer, l'idéal demeure une pure abstraction, détachée de toute possibilité d'actualisation, un absolu spéculatif. Une idée privée de situation ne peut s'exprimer ; elle est sans effet de réel. À l'inverse, une action extraite de sa situation n'a aucune puissance de signification. La situation est ce qui joint réel et imaginaire, matériel et spirituel. Elle est ce qui permet au corps et à l'esprit de parvenir jusqu'à un état d'harmonie nécessairement éphémère.

⁷¹ *Ibid.*, p. 238.

⁷² *Ibid.*, p. 237.

⁷³ Gérard Bras, *Hegel et l'Art*, éd. cit., p. 51. « C'est qu'à vrai dire la grandeur et la force de l'homme ont pour mesure la grandeur et la force de l'opposition que l'esprit est capable de surmonter pour retrouver son unité » (Hegel, *Esthétique*, op. cit., p. 237).

Typologie des situations chez Hegel

Pour Hegel, tous les arts mettent nécessairement en scène des situations, puisqu'ils sont censés rendre sensibles des idées. Peinture, sculpture, architecture, poésie lyrique, poésie dramatique, etc., chaque médium artistique manifeste à sa manière l'idéal qui demeure celui d'une « conciliation des contraires ». C'est dans cette perspective que le philosophe dégage trois types généraux de situations, allant du plus idéaliste (ou le plus proche de la forme en soi de l'absolu), au plus réaliste (le plus éloigné de l'absolu). Les trois types de situations correspondent respectivement à :

A. l'absence de situation,

B. la situation déterminée anodine,

C. la collision.

80

Malgré sa distance avec l'absolu, mais également grâce à celle-ci, la collision est la situation que Hegel va analyser le plus minutieusement, car elle offre une très grande richesse artistique et se rapproche le plus de notre situation de vivants pensants et agissants : « Le plus grand privilège des vivants consiste à parcourir ce processus de l'opposition, de la contradiction, de la négation, jusqu'à la conciliation des deux termes opposés »⁷⁴.

A. « L'absence de situation »

C'est la situation « indéterminée », ou situation à « détermination unilatérale ». Elle reste la plus proche de l'état général du monde, dont « l'indépendance individuelle essentielle constitue la forme ». « Restée enfermée, intérieurement et extérieurement, dans son indivise unité », l'indépendance individuelle se manifeste dans une « certitude qu'inspire la confiance en soi, figée dans un repos rigide ». Il s'agit de la « substantialité immuable du divin » que l'on retrouve dans la sculpture égyptienne, la sculpture grecque archaïque et, d'une manière générale, dans toutes « les vieilles œuvres qui ornent temples et églises et qui remontent aux débuts de l'art ».

B. « La situation déterminée anodine »

Elle caractérise les premières manifestations en mouvement de « l'immobilité extérieure et intérieure ». Mais ses manifestations « n'entre[nt] pas en opposition et en hostilité avec ce qui est autre ». Il n'y a en elles aucun enjeu sérieux, parce que ne s'y trouve aucun de ces buts qui proviennent de conflits ou engendrent des conflits d'une manière telle qu'ils obligent, par des actions adéquates, à

⁷⁴ *Ibid.*, p. 145. Toutes les citations suivantes, jusqu'à celle de Gérard Bras, issue de *Hegel et l'Art*, sont de Hegel, *Esthétique*, *op. cit.*, p. 263-293, 310, 334-352.

« supprimer ou à surmonter l'un ou l'autre des termes en lutte ». La situation « déterminée anodine » est qualifiée d'anodine parce que dépourvue de finalité digne de ce nom. Ainsi, les jeux illustrent ce type de situation. Même s'ils impliquent l'affrontement de deux joueurs ou de deux équipes, et la victoire finale de l'un par élimination de l'autre, leur but reste non sérieux. Cela ne signifie évidemment pas que les jeux soient futiles, au vu de la situation qu'ils occupent dans la typologie hégélienne. Bien au contraire, les jeux restent proches de l'état général, donc idéal, du monde. À ce titre, les jeux du théâtre – que Hegel n'évoque pas dans ce passage – sembleraient bénéficier de cette innocence spirituelle dont l'homme a besoin, au même titre, pourrait-on dire, que les jeux du stade. Mais les potentialités dramatiques des jeux de théâtre recèlent des ressources spirituelles plus sérieuses et plus graves, et, en ce sens, plus utiles à l'homme. Le théâtre, pour Hegel, est moins un jeu que l'art de l'action, comme nous allons le voir plus bas. Parmi les situations « déterminées anodines », nous trouvons également les premiers mouvements de la substantialité immuable du divin, « en partie sous la forme du mouvement mécanique, en partie à la suite du premier éveil d'un sentiment provoqué par un besoin qui veut être satisfait ». La sculpture grecque classique reflète bien, à travers la représentation des dieux, ces mouvements paisibles, majestueux, indépendants, sans « rapports avec d'autres dieux ou héros et, moins encore [sans] contact hostile ou en discorde ». Vénus sortant des eaux et « regardant devant elle dans la calme conscience de sa puissance »... Dans cette catégorie, on trouve également les mouvements effectués par des dieux ayant accompli leur action – et l'on s'approche un peu plus de l'action à proprement parler. *L'Apollon du Belvédère* vient de tuer le Python avec sa flèche et avance « majestueusement, furieux et sûr de sa victoire ». À ce stade de l'analyse de la situation, Hegel commence à constater l'impuissance de la sculpture moderne à figurer la complexité des mouvements, à l'image du Mercure de Thorwaldsen qui, « après avoir déposé sa flûte, se met à épier Marsyas ; il le regarde plein de ruse ; il ne le quitte pas des yeux, tout en s'armant du poignard caché avec lequel il se propose de le tuer ». C'est alors que le philosophe délaisse l'art de la sculpture pour l'art du langage, la poésie.

Pour Hegel, la « poésie lyrique », en particulier la « poésie de circonstance », expose des « situations déterminées anodines » dans lesquelles la subjectivité humaine apparaît pour la première fois. La subjectivité va se révéler un espace de prédilection pour les mouvements proprement humains. Les *Odes* de Pindare symbolisent le plus justement ces poésies de circonstances dans lesquelles un événement extérieur (fête, victoire, etc.) déclenche des sentiments, « un certain état d'âme » extériorisé par le poète. De même, Goethe, en écrivant *Les Souffrances du jeune Werther*, « cherche à soulager son propre cœur en

exprimant ce dont il est affecté lui-même, en tant que sujet ». La poésie lyrique lie non plus les dieux ou les héros, héritiers directs de la substance harmonieuse de l'Esprit, avec le monde extérieur, mais l'intériorité du sujet-poète avec les activités du monde qui lui est contemporain. Trait spécifiquement moderne, l'intériorité de la subjectivité apparaît sous la forme de l'« angoisse interne », « état d'âme qui, se dégageant de tout lien extérieur, se replie sur lui-même et devient le point de départ d'états internes et de sentiments profonds ». La poésie lyrique, pour le plus grand bienfait du poète, permet d'extraire le sujet souffrant de son isolement en lui-même, en déversant sa plainte dans le monde extérieur. La situation lyrique, fidèle en cela au schéma général de la situation, relie un conflit (douleur) à une harmonie (soulagement). Elle relève plus d'une purgation personnelle des passions ou d'une catharsis individuelle. C'est alors que Hegel en vient à parler du théâtre et des situations dramatiques.

82

C. « La collision »

Troisième type de situation rencontré dans les arts, la collision est la conséquence d'une situation « importante et sérieuse ». La collision, ou conflit, est causée par un trouble qui doit être supprimé. Nous avons vu que l'action était le seul véritable moyen de supprimer ou de dépasser le conflit. Seule l'action est capable de concilier les contraires et de rejoindre l'harmonie. Quel art mieux que le théâtre – n'oublions pas que Hegel donne ses cours d'esthétique entre 1818 et 1829 – peut représenter des actions ?

Étant donné que la collision en général exige une solution qui suit la lutte des contraires, ce sont surtout les situations grosses de collisions qui forment l'objet d'art dramatique, lequel possède le privilège de pouvoir représenter le beau dans son état de développement le plus profond et le plus complet.

L'art du théâtre consiste à provoquer, développer puis résoudre des conflits. Il expose des actions telles qu'elles puissent « rétabli[r] l'harmonie dans son inaltérable perfection ». Hegel détaille trois catégories de collision en un ordre croissant d'intensité :

A. « les collisions qui résultent de situations naturelles »,

B. « les collisions spirituelles qui reposent sur une base naturelle »,

C. les collisions spirituelles « ayant leur source dans les actes propres de l'homme ».

Les situations dramatiques selon Hegel

A. « Les collisions qui résultent de situations naturelles »

Dans la première catégorie de situation dramatique, nous trouvons les drames provoqués par des maladies, des accidents ou des catastrophes d'origine

naturelle. Par exemple, dans *Alceste* d'Euripide, les événements découlent de la maladie du roi Admet. L'oracle annonce la mort inéluctable du roi, sauf si une personne accepte de se sacrifier à sa place. Alceste, son épouse, y consent. La tragédie de Sophocle *Philoctète* prend également pour point de départ un malheur naturel : les Grecs, en route vers Troie, abandonnent un des leurs, piqué à la jambe par un serpent. Mais pour Hegel, « la force naturelle extérieure ne joue pas un rôle essentiel dans les intérêts et oppositions qui sont du domaine de l'esprit », c'est pourquoi la poésie dramatique, où les conflits sont plus spirituels, est plus digne d'intérêt à ses yeux que la poésie épique, mieux accordée à ce type de situation.

B. « Les collisions spirituelles qui reposent sur une base naturelle »

Dans cette deuxième catégorie se trouvent les innombrables conflits causés par les liens familiaux, les problèmes de filiation, d'héritage, de succession, notamment le redoutable « droit de succession au trône ». Polynice et Étéocle, fils d'Œdipe, se battent pour décider de la succession, après qu'Étéocle a rompu leur contrat d'alternance au pouvoir. Les problèmes de succession dans *Le Roi Lear* de Shakespeare sont à l'origine de cette tragédie où l'amour d'un père pour ses filles se transforme en folie destructrice. Dans cet ordre de situations, on trouve également les inégalités sociales, ethniques ou religieuses. Et si Hegel s'érige contre l'abolition des différences entre classes sociales, il légitime la volonté de tout individu qui cherche à s'intégrer à telle ou telle classe, parce qu'elle est un droit inaliénable. Mais à la condition « que le sujet se rende digne, par son degré d'instruction, ses connaissances, son adresse et sa manière de penser, de la classe dont il veut faire partie ». Enfin, nous trouvons dans cette catégorie les troubles produits par la domination de la « passion subjective » chez un individu dont « les dispositions naturelles du tempérament et du caractère » sont particulièrement propices à ce genre de conflit. L'ambition, l'avarice, l'amour (« en partie » précise Hegel) peuvent s'emparer de la raison du sujet, et détruire la justesse de son jugement. Le cas du personnage principal d'*Othello* de Shakespeare est exemplaire : à cause des manigances de son confident Iago, son amour bascule dans une jalousie mortelle. Hegel réserve à la dernière catégorie, les plus belles, les plus dignes et les plus utiles qualités des situations dramatiques : celles d'exposer et de résoudre des conflits causés par les actions des hommes eux-mêmes.

C. Les collisions « ayant leur source dans les actes propres de l'homme »

Il distingue trois cas de « collisions spirituelles », découlant toutes d'un même acte : la « violation » d'un ordre préétabli. Le premier est la violation perpétrée par un personnage dans l'ignorance (l'inconscience ou la conscience trompée,

erronée) de ce qu'il commet. Œdipe est l'archétype même du personnage théâtral sous ce point de vue. Tuant un étranger, il comprend *a posteriori* qu'il vient de perpétrer un parricide. Épousant une étrangère, il comprend *a posteriori* qu'il devient incestueux. Dans ce type de situation, l'homme accomplit un acte sacrilège quand il croit réaliser le bien. La révélation de sa duperie déclenche un conflit spirituel intérieur contre lequel il doit lutter. Le deuxième cas de « collision spirituelle » est la « violation consciente, voulue et intentionnelle » commise par un personnage. En sacrifiant volontairement sa fille Iphigénie, Agamemnon provoque les tragédies que l'on connaît. Sa femme Clytemnestre se venge en le tuant ; leur fils Oreste venge à son tour le père en supprimant la mère. Que la violation soit consciente ou inconsciente, un tel acte déclenche un conflit intérieur au sein du personnage principal (Œdipe, Ajax, Hamlet, etc.), parce qu'il le pousse dans une « opposition avec lui-même, en se dressant contre la morale, la vérité, la sainteté ». Morale, vérité, sainteté doivent posséder un puissant attrait, voire être l'objet d'une véritable sacralisation de la part de la collectivité, précise Hegel, si l'on veut que leur profanation impressionne les spectateurs : « Si cette adoration, cette vénération ne sont que le fait d'une simple opinion ou d'une fausse superstition, une pareille collision ne peut plus, pour nous du moins, avoir le moindre intérêt ». À ce propos, Hegel parle de « forces générales de l'action » ou « filles d'une idée absolue », et donne comme exemples les notions de famille, patrie, État, Église, gloire, amitié, classe sociale, dignité et, « dans la sphère romantique », honneur, amour, etc., tous « enfants de l'unique vérité universelle » et, à ce titre, participant à « la raison et la justice ». Dans le troisième cas de « collision spirituelle », Hegel évoque le conflit qui oppose le personnage à son entourage immédiat, comme dans *Romeo et Juliette* de Shakespeare. L'amour qui unit les deux adolescents est une violation de l'ordre établi par la haine entre leur famille respective. Le conflit oppose ici un couple à un environnement hostile qui cherche à le briser.

Comme nous pouvons le voir, la situation dramatique offre toutes les « conditions extérieures [à] l'épanouissement d'un caractère et d'une âme ». Car la situation permet aux personnages, qui sont autant d'individualités, de rentrer dans des conflits qui leur permettent de mesurer leur indépendance. En effet, l'analyse hégélienne de la situation éclaire la lutte dans laquelle se trouve tout personnage, par les forces idéalement harmonieuses de l'absolu qui l'animent, et dont nous avons vu que « l'indépendance individuelle essentielle constitue la forme ». Il est important de souligner combien les personnages dramatiques dignes du plus grand intérêt de Hegel révèlent leur puissance dans une subjectivité indépendante et autonome. Selon Hegel, « La représentation complète [des forces motrices] exige qu'elles reçoivent la forme d'*individus indépendants* ». Toute la difficulté revient à concilier cette

indépendance absolue de l'esprit – indépendance, par conséquent, universelle – à la subjectivité humaine la plus particulière :

La tâche de l'artiste consiste donc à résorber cette apparente opposition, ou, plutôt, à créer un lien subtil entre les puissances générales et l'homme en montrant notamment que le point de départ se trouve bien dans l'âme humaine, et en faisant ressentir en même temps, sous une forme individualisée, le général et l'essentiel dont elle subit le pouvoir.

Par exemple, Shakespeare crée la grandeur du personnage d'Othello grâce à un terrible conflit intérieur entre les forces générales de l'amour et une passion particulière, très subjectivée, celle de la jalousie, alimentée par le traître Iago. Par ailleurs, on comprend aisément que l'amour soit un terrain propice au développement de la jalousie. Dans *Othello*, le drame qui, par définition, cherche à résoudre son conflit, se termine par la victoire de la passion de la jalousie sur la force de l'amour. Othello finit par tuer Desdémone et, après la révélation de la vérité de la situation, se suicide. Même si le mensonge l'emporte sur la vérité, le mal sur le bien, il n'en reste pas moins qu'Othello est un grand caractère, au sens hégélien du terme, dans la mesure où « le caractère vraiment idéal n'applique pas son pathos à l'au-delà et à un monde spectral, mais à des intérêts réels au milieu desquels il reste lui-même et se sent chez soi ». La maîtrise de soi-même, la possession ou l'appropriation de son être propre, et donc de ses sentiments, reste la grande affaire de l'individualité hégélienne.

Hegel synthétise et approfondit toutes les définitions de la situation dramatique que nous avons rencontrées précédemment. Sa théorie de la situation s'érige en paradigme du pôle fictionnel de la situation. On peut la résumer ainsi : la situation dramatique est la condition nécessaire à l'apparition d'un conflit, résorbable par l'action des personnages. Interrogeons maintenant le pôle réel, effectif (scène/salle ; spectateurs/acteurs) de la situation. Que devient le spectateur face à la situation dramatique, selon Hegel ? Dans un chapitre de l'*Esthétique* intitulé « Le côté extérieur de l'œuvre d'art idéale dans ses rapports avec le public », le philosophe précise qu'une œuvre d'art est réussie lorsqu'elle « parle à notre vraie subjectivité et devient notre propriété ». Or, ajoute-t-il quelques lignes plus bas, « devant une œuvre d'art [réussie], le sujet doit renoncer à vouloir s'y retrouver avec ses particularités et propriétés subjectives ». Le sujet ne se projette donc pas dans la situation fictive, il ne cherche pas à fuir les luttes de son existence réelle vers les situations irréelles de l'art, également conflictuelles, mais nécessairement idéalisées. Hegel ne s'intéresse pas aux spectateurs « qui, ne connaissant l'amour que par les romans, croient ne pouvoir devenir vraiment amoureux que s'ils éprouvent les mêmes sentiments et se trouvent dans les mêmes situations que les héros de

romans ». Si l'esprit, par la manifestation artistique de son devenir conflictuel, touche le spectateur au cœur de sa « véritable subjectivité », et si, inversement, le spectateur ne retrouve pas sa subjectivité dans la situation artistique, c'est parce que la subjectivité spiritualisée du spectateur se construit, non pas dans la situation artistique, mais dans sa propre situation (existentielle). En outre, on peut supposer que l'effet de l'esprit sur la subjectivité de l'individu – ici, celle du spectateur –, le pousse nécessairement dans l'action. La finalité de l'esprit, manifeste dans l'art, perceptible dans la contemplation esthétique, est de se rejoindre, à travers les collisions de la matérialité et les conflits internes et externes de l'homme, dans sa propre substance harmonieuse. Ainsi pouvons-nous dire avec Hegel que la conscience de la situation artistique (ou esthétique) appelle la conscience de la situation existentielle. Et, « de même que l'homme dépasse l'animal parce qu'il se sait animal »⁷⁵, l'homme tente de dépasser sa situation par la conscience spiritualisée qu'il en a. Éveillé à cette nouvelle conscience que lui procure la contemplation esthétique, l'homme agit dans le but, même s'il ne l'atteint jamais, d'harmoniser l'objectivité du monde avec sa propre subjectivité imprégnée d'idéal, conciliateur d'oppositions.

Nous venons de parcourir deux moments du pôle réel de la situation dramatique. Dans un premier temps, le spectateur entre dans la situation dramatique. Sa problématique sous-jacente est la suivante : comment un spectateur est-il touché par une œuvre ? Quels sont les processus qui permettent au spectateur d'être ému par une œuvre ? Le second temps s'applique à définir l'action du spectateur après sa rencontre avec la situation dramatique : comment en sort-il pour entrer dans une nouvelle situation existentielle ? Hegel n'aborde pas ce dernier temps. Mais il nous renseigne sur la première problématique : comment une situation (esthétique) parvient-elle à « parler à [sa] vraie subjectivité » ? En effet, dit-il, pour qu'une œuvre touche un spectateur, un « accord » doit se produire entre les deux, comme il se produit un accord entre la subjectivité des personnages représentés et le monde extérieur représenté. L'accord interne à l'œuvre implique un accord externe avec le public :

En exécutant un drame, par exemple, les acteurs ne parlent pas seulement entre eux, mais aussi pour nous [spectateurs], et doivent être compris dans les deux cas. Et c'est ainsi que l'œuvre d'art entretient un dialogue avec celui qui se trouve devant elle. Mais si le véritable idéal se révèle d'une façon compréhensible pour chacun dans les passions et intérêts généraux des dieux et des hommes qui les représentent, le fait que ses individus s'offrent à notre

⁷⁵ Gérard Bras, *Hegel et l'Art*, éd. cit., p. 85.

intuition dans un monde extérieur déterminé, avec ses mœurs, ses coutumes et autres particularités, rend nécessaire un *accord* de cette extériorité non seulement avec les caractères représentés, mais avec nous-mêmes. De même que les caractères de l'œuvre d'art sont comme chez eux dans leur monde extérieur, nous exigeons que le même *accord* existe entre eux et leur ambiance d'une part, et nous-mêmes, de l'autre⁷⁶.

L'œuvre d'art doit être « comme quelque chose de familier »⁷⁷ au public. Car « le poète crée pour un public, c'est-à-dire pour son peuple et son temps »⁷⁸. Avant que l'œuvre « parle à [la] subjectivité vraie » d'un spectateur, elle s'accorde avec un *public*, c'est-à-dire avec une somme de subjectivités constituées en public. Ou le public s'accorde avec l'œuvre. Mais comment cet accord collectif se réalise-t-il ?

[...] une œuvre d'art est faite pour le plaisir intuitif, elle s'adresse au public qui, pour s'identifier aux objets représentés, veut s'y retrouver lui-même et y retrouver ce qui constitue le fond de ses croyances, un écho de ses sentiments et un rappel de ses représentations véritables⁷⁹.

L'*identification* aux objets représentés est le nécessaire processus d'adhésion du public face à l'œuvre, en l'absence duquel l'œuvre ne peut toucher la « subjectivité vraie » du sujet. « Identifier » est le verbe choisi par Samuel Jankélévitch pour traduire *Einklang kommen*. Charles Bénard traduit *Einklang kommen* par « s'accorder avec »⁸⁰. Jean-Pierre Lefebvre et Veronika Von Schlenck traduisent par « parvenir à l'harmonie avec »⁸¹. Le verbe allemand laisse bien entendre ce « venir » (*kommen*) à « l'harmonie » ou « à l'unisson » (*Ein-klang* : un son). Hegel le dit très explicitement : pour le public, s'identifier consiste ici à trouver dans les objets représentés par l'œuvre d'art une résonance familière, intime, de ses propres sentiments, croyances et représentations. C'est comme si l'œuvre révélait au public ce qui le constitue profondément, voire inconsciemment. L'œuvre permettrait ainsi de toucher la « subjectivité vraie » de chacun des sujets rassemblés temporairement en public, « subjectivité vraie » à partir de laquelle – c'est l'hypothèse que nous avançons – chaque sujet connaît mieux les

76 Hegel, *Esthétique*, op. cit., p. 334. Nous soulignons.

77 *Ibid.*, p. 335.

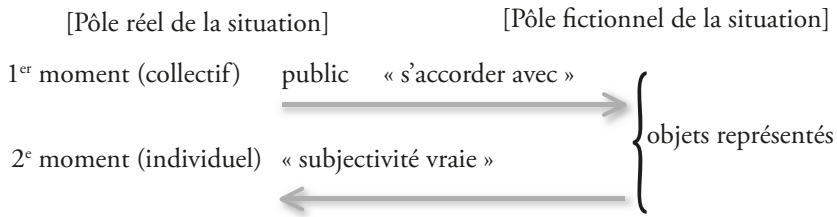
78 *Idem*.

79 *Ibid.*, p. 314. Nous soulignons.

80 Hegel, *Esthétique*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche. Classiques de la philosophie », 1997, t. I, p. 332.

81 Hegel, *Cours d'esthétique*, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1995, t. I, p. 327.

raisons de ses agissements dans l'existence. Nous pouvons désormais résumer la situation dramatique par le schéma suivant :



Ce qui nous interroge le plus directement ici est le fait qu'un « accord avec », ou une « identification », (du public aux objets représentés par l'œuvre d'art) soit requis pour que l'œuvre touche la subjectivité d'un individu, et engage ainsi un processus existentiel. Comment passer du public, généralité concrète, à la « subjectivité vraie », universel particulier ? Et comment fonctionne le processus d'identification collective (à quelque chose) ? Dans *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Denis Guénoun analyse minutieusement l'émergence progressive du transitif du verbe « identifier » (s'identifier à) à travers les principaux textes théoriques du théâtre occidental depuis Aristote jusqu'à son introduction dans la psychanalyse⁸². Latent jusqu'au XVIII^e siècle, le phénomène d'« identification à (un objet représenté) » chez l'acteur va devenir un objet d'étude pour Diderot. Dès lors, l'« identification à » ne va cesser de contaminer le regard du spectateur de théâtre (et de cinéma), jusqu'à son importation par Freud dans le champ psychanalytique, pour sa contribution à la construction du sujet. C'est dire l'importance de ce processus dans la situation dramatique puis existentielle. Nous allons tenter à présent de déployer les différents effets de l'identification pour le public en général, et pour la subjectivité du spectateur (ou sujet-spectateur) de théâtre en particulier.

⁸² Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*[1997], Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2002.

SPECTATEUR(S), SITUATION DRAMATIQUE
ET IDENTIFICATION

DE LA CATHARSIS À L'IDENTIFICATION

Aristote et la catharsis

Dans la *Poétique* d'Aristote, nous savons que ce qui relie les regardants (*theorountes*, ceux qui regardent) aux actants (*prattontes*, êtres en action, ceux qui imitent¹), c'est la catharsis. Voici comment Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot commentent ce phénomène :

De la simple vision (*horan*) des choses mêmes – pénible lorsque le spectacle est repoussant –, on passe, en face du produit de la *mimêsis*, à un regard (*theôrein*) qui s'accompagne d'intellection (*manthanein*), et, partant, de plaisir. La *katharsis* tragique est le résultat d'un processus analogue : mis en présence d'une histoire (*muthos*) où il reconnaît les formes, savamment élaborées par le poète, qui définissent *l'essence* du pitoyable et de l'effrayant, le spectateur éprouve lui-même la pitié et la frayeur, mais sous une forme quintessenciée, et l'émotion épurée qui le saisit alors [...] s'accompagne de plaisir².

Pour nos commentateurs contemporains, le spectateur de la tragédie reconnaît l'idée du pitoyable et de l'effrayant sous les formes « savamment élaborées par le poète » qui les représentent. La pitié et la crainte, transformées par l'opération théâtrale, deviennent « émotion[s] épurée[s] » (avec Hegel, on pourrait parler d'émotion « spiritualisée »). Grâce à ce contact, ou « saisie », le spectateur purifie ou spiritualise ses propres affects. Denis Guénoun explique cette purification cathartique comme l'opération d'une « abstraction »³ intellectuelle et sensuelle. Elle est le produit d'une « intellectualité spectatrice [qui] opér[e] sur une pratique pour en dégager des formes cognitives », et elle est la « joui[ssance]

1 « Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter [...] et une tendance à trouver du plaisir aux représentations » (Aristote, *Poétique*, trad. et commentaire Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Le Seuil, 1980, p. 43).

2 Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, dans Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 190.

3 « [...] la *katharsis*, bien loin de convoquer chez les spectateurs de telles émotions dans leur immédiate pathologie, soumet les transports émotifs à une purification qui est celle de l'abstraction même » (Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, *op. cit.*, p. 39).

théâtral[e] de cette émergence »⁴. Depuis la reconnaissance d'une idée grâce à sa représentation sensible (« [le spectateur] reconnaît les formes savamment élaborées par le poète, qui définissent *l'essence* du pitoyable et de l'effrayant »), jusqu'à l'identification du spectateur au personnage, un long processus historique, artistique et intellectuel va être parcouru.

D'Aubignac et l'imitation

Au fil de l'histoire des théories théâtrales qu'il ausculte, Denis Guénoun repère une inflexion importante du rapport entre la scène et la salle dans *La Pratique du théâtre*, traité de poésie dramatique de François Hédelin, abbé d'Aubignac, édité en 1657. En effet, pour la première fois, d'Aubignac accuse nettement la différence représentative entre la chose et son image, en spécifiant la nature de la « chose » et la nature de l'« image » :

90

J'appelle donc vérité de l'action théâtrale l'histoire du poème dramatique, en tant qu'elle est considérée comme véritable, et que toutes les choses qui s'y passent sont regardées comme étant véritablement arrivées ou ayant dû arriver. Mais j'appelle représentation l'assemblage de toutes les choses qui peuvent servir à représenter un poème dramatique, et qui doivent s'y rencontrer, en les considérant en elles-mêmes et selon leur nature, comme les comédiens, les décorateurs, les toiles peintes, les violons, les spectateurs et autres semblables⁵.

L'écart se creuse désormais entre la représentation, ou spectacle, « domaine de ce qui a lieu effectivement sur scène »⁶ – partie de ce que nous avons appelé le pôle réel de la situation dramatique –, et l'histoire « véritable », ou que l'on suppose véritable, registre de la fable, de la fiction, soumis au critère de vraisemblance – c'est ce que nous avons appelé le pôle fictionnel de la situation dramatique. Or, remarque Denis Guénoun explorant cette distinction, d'Aubignac parle du spectacle comme ce qui s'adresse aux spectateurs, contrairement à la fable où tout y est « fait [...] comme s'il n'y avait pas de spectateurs » et [que] les personnages se doivent d'agir « comme si personne ne les voyait et ne les entendait que ceux qui sont sur le théâtre agissants »⁷. L'abîme entre la scène, réelle, et la fiction, imaginaire, ne va cesser de se creuser, séparant toujours plus nettement d'un côté la réalité effective des spectateurs et des acteurs, de l'autre l'imaginaire de la fable qui sollicite l'imaginaire des acteurs et des spectateurs. Sur le versant

4 *Ibid.*, p. 59-60.

5 François Hédelin d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Genève, Slatkine, 1996, p. 43-44.

6 Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, *op. cit.*, p. 47.

7 *Ibid.*, p. 49. Les citations sont de d'Aubignac.

réel de la situation, nous trouvons le jeu des acteurs, les décors, les acteurs en coulisses, la disposition de la scène, l'éclairage, les musiciens, la configuration de la salle, la composition sociologique des spectateurs, mais également l'écriture dramatique en tant que partition à exécuter, etc. Sur le versant imaginaire de la situation, nous trouvons la fiction, la « vérité de l'action théâtrale », c'est-à-dire l'« histoire du poème dramatique en tant qu'elle est considérée comme véritable » (d'Aubignac). Dans cette distinction franche, que devient la nature du rapport spécifique qui nous intéresse, celui qui enjambe le fossé entre l'imaginaire de la fiction et la réalité effective du public ? À cet endroit précis, d'Aubignac ne parle pas de catharsis, mais d'imitation. Dans le premier livre du premier chapitre de *La Pratique du théâtre*, Denis Guénoun relève « l'irruption remarquable d'une relation [...] qui] rend possible une *imitation* du héros par un spectateur, et ouvre donc aux développements ultérieurs de la relation mimétique, non plus au sein du récit, mais désormais entre la salle et la scène »⁸. En effet, nous nous rappelons que l'imitation, chez Aristote, est le fait des actants⁹. Mais voici que d'Aubignac parle d'un nouveau type d'imitation :

D'où vient que la gloire qu'un autre reçoit pour avoir fait quelque honnête action en public, et le récit éclatant des vertus héroïques de ceux-là mêmes qui ne sont plus, nous donnent toujours quelque présomptueuse croyance, que nous sommes capables d'en faire autant. Cette présomption devient incontinent après envieuse. Cette envie qui tient plus de la bonne émulation que de la malignité, produit en nous un noble désir d'acquérir l'honneur que nous ne pouvons refuser aux autres. Et *ce noble désir de les imiter* nous élève le courage à tout entreprendre pour en venir à bout¹⁰.

Dès lors, le spectacle revêt clairement vis-à-vis du public une fonction d'éducation morale, une forme sensible d'instruction. Le théâtre devient une école de vertus pour le public, et ces vertus s'acquièrent par imitation. « Les Spectacles [...] sont [...] absolument nécessaires au Peuple pour l'instruire, et pour lui donner quelques teintures des vertus morales »¹¹, écrit d'Aubignac, anticipant sur la définition hégélienne de l'art comme représentation sensible de l'idéal. Et si le théâtre ne présente pas toujours des actions et des caractères vertueux, loin

8 *Ibid.*, p. 55.

9 « Donc la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit [...] » (Aristote, *Poétique*, 1449 b 24-26, trad. Jean Hardy, Les Belles Lettres, 1985, p. 36-37.)

10 François Hédelin d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, *op. cit.*, p. 7-8. Nous soulignons.

11 *Ibid.*, p. 8.

s'en faut, la règle veut que « les vices y soient toujours punis, ou pour le moins toujours en horreur, quand même ils triomphent »¹². Désormais, l'imitation déborde du seul champ de la scène, excède la pratique imitative propre aux acteurs, et, envahissant le territoire de la salle (du parterre au poulailler), change de nature. La puissance attractive du « noble désir d'imiter » les personnages, qui agite les spectateurs, est liée à la capacité de la fiction théâtrale d'impressionner leur sensibilité et, partant, leur mémoire. Car lorsque la sensibilité des spectateurs sera à nouveau soumise aux sollicitations de la réalité effective, ils se rappelleront le modèle moral que le théâtre a exposé pour leur édification :

Ce qui est remarquable, c'est que jamais ils [les spectateurs] ne sortent du Théâtre, qu'ils ne remportent avec l'idée des personnes qu'on leur a représentées, la connaissance des vertus et des vices, dont ils ont vu les exemples. Et leur mémoire leur en fait des leçons continuelles, qui s'impriment d'autant plus avant dans leurs esprits qu'elles s'attachent à des objets sensibles, et presque toujours présents¹³.

92

Le théâtre se destine à moraliser les émotions et les attitudes des personnes à qui il s'adresse. Comment ? En poussant les gens (« du Peuple », précise d'Aubignac) à agir, ou réagir, comme les personnages (vertueux) : « Car par les Spectacles où sont imprimées quelques images de la Guerre, ils [...] leur inspirent insensiblement la fermeté du cœur contre toutes sortes de périls »¹⁴. La manière de modeler la sensibilité du public, en supprimant sa sensiblerie, ne va cesser de se retrouver au cœur des débats théoriques traitant des rapports des acteurs aux spectateurs, notamment sous le regard pénétrant de Diderot.

Diderot et l'identification

C'est à un véritable programme philosophique, politique et artistique auquel nous convie Diderot lorsqu'il écrit, dans *Le Rêve de D'Alembert*, en 1769 :

[...] qu'est-ce qu'un être sensible ? Un être abandonné à la discrétion du diaphragme [Diderot entend par ce mot ce que nous appelons le système sympathique]... Le grand homme, s'il a malheureusement reçu cette disposition naturelle, s'occupera sans relâche à l'affaiblir, à la dominer, à se rendre maître de ses mouvements et à conserver à l'origine du faisceau [entendons : le cerveau] tout son empire¹⁵.

12 *Ibid.*, p. 8-9.

13 *Ibid.*, p. 9.

14 *Ibid.*, p. 7.

15 Diderot, *Le Rêve de D'Alembert*, cité par Raymond Laubreaux dans Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, précédé des *Entretiens sur Le Fils naturel*, chronologie, préface et notes par Raymond Laubreaux, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1981, p. 120.

Telle est la méthode délibérément suivie par l'acteur diderotien, et inconsciemment suivie par le spectateur dans son désir d'imitation du personnage, selon d'Aubignac¹⁶. Dans son *Paradoxe sur le comédien*, Diderot insiste sur la nécessaire supériorité du jugement (actif, qui ressort de l'entendement) sur la sensibilité (passive, qui ressort du diaphragme). Ce faisant, il accentue la distinction entre l'acteur, figure de l'artiste en général, maître de lui-même et de ses effets grâce à ses qualités d'observation, de méditation et de réflexion, et le spectateur, homme sensible, ballotté par ses seules émotions, dénué de jugement au risque d'en perdre la raison :

La sensibilité, selon la seule acception qu'on ait donnée jusqu'à présent à ce terme, est, ce me semble, cette disposition compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l'imagination, de la délicatesse des nerfs, qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, à s'évanouir, à secourir, à fuir, à crier, à perdre la raison, à exagérer, à mépriser, à dédaigner, à n'avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau, à être injuste, à être fou¹⁷.

Diderot ne cesse de condamner la sensibilité, aussi bien au théâtre que dans la société : « Il est mille circonstances pour une où la sensibilité est aussi nuisible dans la société que sur la scène »¹⁸, « L'homme sensible obéit aux impulsions de la nature et ne rend précisément que le cri de son cœur »¹⁹, ou encore « La sensibilité [est], en effet, compagne de la douleur et de la faiblesse »²⁰. Cela ne l'empêche pas d'être le premier à s'accuser lui-même d'en être trop doté²¹. Par conséquent, le théâtre doit fortifier la sensibilité des spectateurs. Cette formation affective, dans *Paradoxe sur le comédien*, à la différence de *La Pratique du théâtre* de d'Aubignac, est moins orientée par le souci d'une moralisation du spectateur – au sens d'inculquer des vertus, et de décréter les valeurs du vrai, du bon, du beau –, que par celui de le rendre capable de jugement et de discernement. Toute la difficulté réside dans la transition de la « sensibilité » au « sentir » : « C'est qu'être sensible est une chose, et sentir est une autre. L'une est affaire d'âme, l'autre une affaire de

16 « [...] pour inspirer au Peuple, le courage, ou pour l'instruire *insensiblement* en la connaissance des vertus [...], les Souverains ne peuvent rien faire de plus avantageux pour leur gloire et pour le bien de leur Sujets, que d'établir et d'entretenir les Spectacles [...] » (d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op. cit., p. 10. Nous soulignons).

17 Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit., p. 157-158.

18 *Ibid.*, p. 150.

19 *Ibid.*, p. 151.

20 *Ibid.*, p. 182.

21 « [...], car si Nature a pétri une âme sensible, c'est la mienne » dit le premier, que l'on sait défendre le point de vue de Diderot lui-même (*Paradoxe sur le comédien*, éd. cit., p. 174).

jugement »²². Dans *Paradoxe sur le comédien*, le spectateur est amené moins à imiter le personnage, comme le souhaite d'Aubignac, que l'acteur. Or, l'acteur est par définition paradoxal : il est celui qui exprime des passions qui le débordent tout en restant parfaitement maître de la situation dans laquelle il se trouve, à l'image de La Gaussin, jouant la mourante aux bras de l'acteur Pillot dans le rôle de Polux, et « lui begay[ant] tout bas : “Ah, Pillot, que tu pues !” »²³ L'analogie entre le citoyen possédant le sens de la justice et le bon acteur, maître de ses états, est sans ambiguïté :

Il en est du spectacle comme d'une société bien ordonnée, où chacun sacrifie de ses droits primitifs pour le bien de l'ensemble et du tout. Qui est-ce qui appréciera le mieux la mesure de ce sacrifice ? Sera-ce l'enthousiaste ? Le fanatique ? Non, certes. Dans la société, ce sera l'homme juste ; au théâtre, le comédien qui aura la tête froide²⁴.

94

Il s'agit de quitter l'homme « primitif » rousseauiste, « l'homme de la nature »²⁵, spontané, enthousiaste, aux sentiments non corrompus par le contrat social, afin de devenir l'homme capable de jugement, cultivant le sens de la justice, moral. Mais de quelle morale s'agit-il ? Diderot la définit très explicitement dans le passage précédemment cité. La morale réside dans la capacité personnelle de sacrifier « ses droits primitifs pour le bien de l'ensemble et du tout ». Comme s'il fallait passer par l'analyse intellectuelle du jeu de l'acteur (en assistant à des représentations théâtrales) pour atteindre, ou tenter d'atteindre, la moralité de l'homme en situation sociale. Diderot tire quelques profondes remarques philosophiques de son analyse du jeu d'acteur, utiles pour « l'homme juste » en société. Jouer implique une certaine connaissance empirique de soi, alliée à une certaine connaissance du « beau idéal »²⁶, c'est-à-dire un processus d'abstraction intellectuelle qui permette de manipuler, d'agencer et de hiérarchiser des idées. En effet, l'acteur doit toujours savoir ce qu'il fait. Il se maîtrise, se possède, s'observe et observe attentivement le monde autour de lui afin d'en extraire des « modèles » idéaux, comme le sculpteur :

[La sculpture] copia le premier modèle qui se présenta. Elle vit ensuite qu'il y avait des modèles moins imparfaits qu'elle préféra. Elle corrigea les défauts

²² *Ibid.*, p. 183.

²³ *Ibid.*, p. 188.

²⁴ *Ibid.*, p. 139.

²⁵ « [L'homme] de la nature est moins grand que celui du poète, et celui-ci moins grand encore que celui du grand comédien » (*ibid.*, p. 186).

²⁶ *Ibid.*, p. 155.

grossiers de ceux-ci, puis les défauts moins grossiers de ceux-ci, jusqu'à ce que, par une longue suite de travaux, elle atteignît une figure qui n'était plus dans la nature²⁷.

Tout le travail de l'acteur consiste dès lors à se figurer, avec l'aide du poète dramatique, un « modèle [...] le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'il lui a été possible [Diderot parle de La Clairon, qu'il admire], [modèle] emprunté de l'histoire, ou que son imagination a créé comme un grand fantôme »²⁸, afin de le copier au plus près. « Une fois élevée à la hauteur de son fantôme, elle [La Clairon] se possède, elle se répète sans émotion »²⁹. L'acteur non seulement voit le modèle idéal, tel un sage contemplant le monde des idées, mais il l'imité, il le montre, il l'expose publiquement. Or, cette exposition publique se donne forcément sous une forme sensible. Diderot ne condamne pas la sensibilité pour elle-même, ou plutôt, comme le dit Alain Ménil, il privilégie la « sensibilité de tête » par rapport à la « sensibilité de type diaphragmatique »³⁰. Grâce au contrôle de sa sensibilité, le comédien peut *s'identifier* à son modèle. À deux reprises, Diderot emploie le terme dans un contexte précis. Une première fois, lorsqu'il s'adresse au célèbre acteur anglais Garrick :

Ne m'as-tu pas dit que, quoique tu sentisses fortement, ton action serait faible, si, quelle que fût la passion ou le caractère que tu avais à rendre, tu ne savais t'élever par la pensée à la grandeur d'un fantôme homérique auquel tu cherchais à t'identifier³¹ ?

Une seconde fois, lorsqu'il relate une anecdote rapportée de Naples. Une troupe de comédiens très appréciée par le roi et le peuple s'y produit régulièrement devant le public. La troupe s'astreint à une méthode de travail consistant à épuiser les comédiens après de nombreux mois de répétitions :

De cet instant les progrès sont surprenants, chacun s'identifie avec son personnage ; et c'est à la suite de ce pénible exercice que des représentations commencent et se continuent pendant six autres mois de suite, et que le souverain et ses sujets jouissent du plus grand plaisir qu'on puisse recevoir de l'illusion théâtrale³².

27 *Ibid.*, p. 154.

28 *Ibid.*, p. 129.

29 *Ibid.*

30 Alain Ménil, préface à Diderot, *Écrits sur le théâtre*, t. II. *L'Acteur*, Paris, Agora, coll. « Pocket », 1995, p. 17.

31 Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit., p. 160.

32 *Ibid.*, p. 176.

Le mécanisme du jeu de l'acteur dans son rapport au spectateur est dévoilé. L'acteur « n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous, il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas »³³. Le paradoxe du comédien gît dans cette capacité d'être simultanément double : emporté par la passion en tant que personnage tout en restant maître de lui-même en tant qu'acteur. L'identification de l'acteur au personnage n'est qu'une illusion destinée au spectateur – qui les confond effectivement. Diderot est très clair sur ce point : ce n'est pas le spectateur qui s'identifie, c'est l'acteur. Son processus d'identification consiste ici en un processus de jonction entre le soi de l'acteur et un modèle idéal qu'il tente d'imiter le plus précisément possible, auquel il cherche à donner les plus justes déterminations sensibles, et dont le résultat est le personnage. Lorsqu'il s'identifie au personnage, pour le plus grand plaisir du spectateur, l'acteur réussit à se lier à un modèle idéal (appelé également « spectre » ou « fantôme »). Il y réussit si bien que l'acteur se masque entièrement derrière son personnage. L'illusion n'est que pour le spectateur. Elle consiste à ne lui montrer qu'une chose (le masque-personnage), quand en réalité il y en a deux (le masque-personnage et l'acteur qui l'anime). Le plaisir du spectateur de théâtre réside en ceci : être dupé.

Comment peut-on imaginer, après la parution posthume en 1830 du *Paradoxe sur le comédien*, que le spectateur souhaite rester dans un tel état de naïveté, de déprise de soi, de ravissement³⁴ ? Ne peut-il pas être dupé *et* apprendre quelque chose, avec tout autant de plaisir ? Ne peut-il pas devenir, à son tour, homme d'un paradoxe : mystifié (à défaut d'être mystifiant) et capable de discernement ? C'est en tout cas ce que souhaite Diderot :

Qu'est-ce que le vrai talent [chez l'acteur] ? Celui de bien connaître les symptômes extérieurs de l'âme d'emprunt, de s'adresser à la sensation de ceux [spectateurs] qui nous entendent, qui nous voient, et de les tromper par l'imitation de ces symptômes, par une imitation qui agrandisse tout dans leur tête et qui devienne la règle de leur *jugement*³⁵.

33 *Ibid.*, p. 133.

34 À la différence de la tragédie et du drame (comme genres) où l'empathie des spectateurs avec les personnages est plus forte, la comédie donne explicitement aux spectateurs le plaisir de l'illusion du personnage (pôle fictionnel de la situation dramatique) conjugué au plaisir propre de voir le jeu du comédien (pôle réel de la situation dramatique), comme le soulignait déjà Rémond de Sainte-Albine : « Dans la comédie [...] il ne suffit pas que l'actrice nous peigne avec des couleurs vraies son amour défendu ; il faut que nous jugions cet amour vraisemblable, et que nous puissions en même temps louer l'excellence du jeu de la comédienne [...] » (*Le Comédien* [1747], dans Diderot, *Écrits sur le théâtre*, t. II, *op. cit.*, p. 223).

35 Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit., p. 170. Nous soulignons.

Le spectateur n'est plus seulement un être sensible, mais il devient capable de « sentir », c'est-à-dire de juger. Le théâtre apprend aux spectateurs à juger, même si ce jugement s'aligne sur une fiction. Transposé sur un plan social, tel que Diderot nous le laisse penser, le jugement du citoyen vise « le bien de l'ensemble et du tout » de la société et appelle à un « sacrifice des droits primitifs [de chacun] »³⁶. Ce jugement s'alimente à une utopie nécessairement « imaginaire », une construction abstraite de la réalité existante, un *modèle idéal* : l'intérêt général. À charge pour chacun de lui donner corps dans la réalité sociale, ce qui revient à s'identifier à ce modèle. À condition de s'identifier à la manière du comédien selon Diderot, c'est-à-dire en évitant deux écueils majeurs : l'exhibition de l'ego, qui est une projection personnelle (ou, comme le dit Diderot, une imposition des « droits primitifs » de l'individu), et l'imitation naturaliste, puisque le modèle n'est jamais réel, mais idéal³⁷. Citoyens, encore un effort d'imagination pour donner corps à l'intérêt général³⁸ ! En bon représentant de l'esprit des Lumières, *Paradoxe sur le comédien* cherche à dissiper l'obscurité dans laquelle la pensée du spectateur est plongée. Celui-ci reconnaît désormais l'illusion dont il est la victime consentante. Et s'il veut discerner le vrai du faux, le juste de l'injuste, il doit se métamorphoser en un « spectateur froid et tranquille »³⁹. Peut-être pourra-t-il alors devenir un acteur social et modifier une partie de la réalité de sa situation en fonction d'un imaginaire qui lui donne forme et sens.

Cependant, en éclairant l'énigme de l'art de l'acteur à travers le processus d'identification à un modèle idéal, Diderot signale un danger fondamental : en tenant « son attention fixée sur des fantômes qui lui servent de modèles [...] ce n'est plus lui [l'acteur] qui agit, c'est l'esprit d'un autre qui le domine »⁴⁰. Diderot évoque très explicitement ces « moments d'aliénation »⁴¹ auxquels l'acteur *sensible* est sujet. L'identification au modèle idéal soulève deux principaux problèmes. Le premier s'attache au contenu du modèle idéal lui-même ; problème de jugement et de but. Le second est relatif au processus

36 *Ibid.*, p. 139.

37 Pour pouvoir non seulement imaginer et juger, mais imiter ce modèle, l'acteur se dote, précise Alain Ménil, d'une « capacité projective qui [lui] permet d'échapper au double piège de l'imitation naturaliste et de la projection personnelle » (préface à Diderot, *Écrits sur le théâtre*, t. II, *op. cit.*, p. 39). Double piège fécond, si on reconnaît en lui ce qui donnera la méthode Stanislavsky, puis celle de l'Actor's Studio.

38 « Nulle part trace de vie, dites-vous, pah, la belle affaire, imagination pas morte, si, bon, imagination morte, imaginez » (Samuel Beckett, *Imagination morte, imaginez*, dans *Têtes-mortes*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 51).

39 Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit., p. 127.

40 *Ibid.*, p. 174.

41 *Ibid.*, p. 180.

d'identification lui-même ; problème de moyen. Lorsque l'acteur « perd la tête », c'est-à-dire lorsqu'il perd sa faculté de jugement, c'est ce moment :

[...] où il ne voit plus le [spectateur], où il a oublié qu'il est sur un théâtre, où il s'est oublié lui-même, où il est dans Argos, dans Mycènes, où il est le personnage [...] au point qu'il m'entraîne [moi, spectateur], que je m'ignore moi-même, que ce n'est plus ni Brizard, ni Le Kain, mais Agamemnon que je vois, mais Néron que j'entends⁴².

98

L'aliénation est une perturbation (méconnaissance, ignorance, oubli) du processus identificatoire, car elle est une suppression de la distinction essentielle entre l'idée (le modèle idéal) et sa représentation. L'aliénation est très exactement une suppression de la « différence représentative » (Denis Guénoun) inhérente à toute identification puisque identifier, c'est associer une idée (pôle fictionnel de la situation dramatique) à sa représentation sensible (pôle réel de la situation dramatique). Le point est important : ce n'est pas le processus d'identification qui est en lui-même une aliénation, c'est la méconnaissance de son processus. Le sujet qui s'identifie à un modèle idéal s'aliène à celui-ci s'il perd la conscience de la réalité de sa situation (ou comme le dit Diderot, « s'il s'est oublié lui-même », « s'[il] s'ignore [lui]-même »). Dans la non-conscience du pôle réel de la situation, le sujet est dominé par son modèle, et, si tant est que ce modèle soit idéal, le sujet vient à se perdre dans l'idéalisme ou l'imaginaire. Il erre dans les abstractions ou dans les fantasmes, et se coupe de ses relations aux autres, tel cet acteur décrit par Diderot qui « ne voit plus le spectateur ». Cependant, ce n'est pas l'idéalité en soi qui est condamnée. Au contraire, Diderot insiste sur la nature idéale du modèle identificatoire : la sculpture copia « le premier modèle qui se présenta [...] jusqu'à ce que, par une longue suite de travaux, elle atteignît une figure qui n'était plus dans la nature »⁴³. L'homme a besoin d'imagination et d'idéal. Denis Guénoun parle des modèles diderotiens, comme ayant acquis « une généralité, une extension absentes du monde des existants concrets »⁴⁴. Le personnage représenté très concrètement sur scène participe de cette idéalité, mais il n'est pas cette idéalité. Lorsque l'acteur diderotien s'identifie au personnage, il agit comme ce « marmot qui s'avance sous un masque hideux de vieillard qui le cache de la tête aux pieds. Sous ce masque, il rit de ses petits camarades que la terreur met en fuite. Ce marmot est le vrai symbole de l'acteur »⁴⁵. Le masque

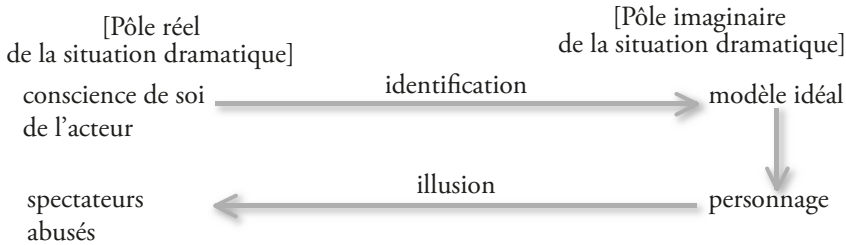
⁴² *Ibid.*, p. 179-180.

⁴³ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁴ Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, op. cit., p. 70.

⁴⁵ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit., p. 187. On voit bien que ce qui plaît à Diderot, c'est la vision d'ensemble des coulisses, de la scène et de la salle. Ou comment Diderot anticipe la place du metteur en scène.

hideux n'est pas le modèle idéal du vieillard, mais il y participe. L'enfant projette de lui-même (voix, gestes, émotions, intelligence, etc.), dans le masque. Mais il a toujours à l'esprit lui-même et son masque, qu'il anime. Et il ne manque pas de penser aux autres, ceux à qui il s'adresse. Le comédien diderotien, ou l'homme du paradoxe, est toujours conscient du contexte réel dans lequel il se trouve. La situation dramatique dans laquelle il évolue nécessite la conscience et la maîtrise de soi, la conscience d'un modèle idéal irréductiblement différent de lui-même (fiction théâtrale), et la conscience du processus d'identification à ce modèle à travers lequel il s'adresse à d'autres (les partenaires sur le plateau et les spectateurs dans la salle, c'est-à-dire le pôle réel de la situation dramatique). Reprenant notre structure schématique de la situation dramatique, on peut résumer la situation dramatique diderotienne ainsi :



Si les spectateurs ne se contentent pas d'être abusés ou merveilleusement trompés, s'ils ne souhaitent pas seulement subir les effets illusionnistes d'une situation dramatique, ils doivent se rendre conscients de la totalité de la situation dans laquelle ils se trouvent, à l'image de la conscience de l'acteur. Pour y parvenir, ils doivent différencier le pôle réel et le pôle imaginaire de toute situation, et repérer les mécanismes d'identification qui relient les deux pôles. S'ils en éprouvent le désir, la volonté, et s'ils en possèdent la capacité⁴⁶, les spectateurs pourront incarner des modèles idéaux de justice comme autant de rôles sur la scène sociale, en se prévenant des risques d'aliénation présents dans tout processus d'identification. Mais, captifs du seul imaginaire, ou à l'inverse, captifs du seul réel, sans conscience aucune du processus d'identification qui relie le réel à l'imaginaire (ou, ce qui revient au même, dans la méconnaissance de la différence représentative), ils resteront à coup sûr trompés, à leur insu. Le processus d'identification (à un modèle

46 « Dans son impossibilité de s'échapper à soi-même faute de savoir composer, et de se composer un personnage, l'homme sensible demeure plus attaché qu'un autre aux déterminations de la nature. Y échapper totalement est impossible, tout au plus peut-il espérer échapper à leur empire » (Alain Ménil, préface à Diderot, *Écrits sur le théâtre*, t. II, *op. cit.*, p. 54).

idéal, imaginé) s'impose comme une vraie relation, c'est-à-dire comme une relation non trompeuse, entre le réel et l'imaginaire. Avec Sartre, nous avons précédemment vu qu'en l'absence d'imaginaire, le réel est absurde, dénué de significations, « nauséux ». « S'identifier à » est fonction de deux facultés que doit maîtriser le sujet : l'imagination (et sa capacité d'abstraction) et la « capacité projective » (Alain Ménil), qui est action. Le sujet doit imaginer un bon modèle, et savoir se projeter dans ce modèle tout en maintenant la différence entre lui et le modèle. Cependant, Diderot applique au seul acteur cette double compétence. Inversement, un demi-siècle plus tard, Hegel fait porter le processus d'« identification » – avec toutes les nuances que nous avons apportées à ce terme dans le contexte hégélien – par le public.

100

Même si la signification de l'identification diffère selon qu'elle s'applique à l'acteur ou aux spectateurs, nous retrouvons dans les deux cas une structure commune : le processus d'identification dans la situation dramatique exécute un mouvement de va-et-vient. D'une part, il permet de *relier le sujet réel à l'imaginaire* : s'identifier à un « modèle idéal » pour l'acteur diderotien, « s'accorder avec les (ou s'identifier aux) objets représentés » pour le public selon Hegel. D'autre part, il permet de *relier l'imaginaire au sujet réel* : conscience de soi en train de jouer pour l'acteur diderotien, le fait de « retrouver ce qui constitue le fond de ses croyances, un écho de ses sentiments et un rappel de ses représentations véritables » pour le public selon Hegel. Chacun à leur manière, acteurs et spectateurs participent à des processus d'identification nouant entre eux réel et imaginaire. Pour les acteurs, comme pour les spectateurs, l'important est de rester conscient de la « différence représentative » (Guénoun) entre ces deux pôles, sous peine de succomber à la formidable puissance d'illusion qu'offre la situation dramatique. Se projeter complètement dans la fiction, c'est s'oublier et oublier les autres. À l'inverse, rejeter toute fiction et sa capacité d'abstraction, c'est s'enliser dans la « nausée » du réel.

Du constat que nous venons de faire sur les processus d'identification à l'œuvre chez les spectateurs et les acteurs, nous pouvons tirer la conséquence suivante : pour entrer dans les processus d'identification inhérente à la situation dramatique, acteurs et spectateurs doivent cultiver une « conscience bifide ». Une partie de la conscience est *orientée vers la fiction* (pôle fictionnel de la situation dramatique) ; une autre partie est *orientée vers la « manière » dont se fabrique la fiction* (pôle réel de la situation dramatique). C'est cette seconde orientation de la conscience que nous allons interroger maintenant chez le sujet-spectateur. Pour cela, nous allons commencer par nous débarrasser d'une figure – parce qu'elle va s'avérer purement imaginaire – : celle *du spectateur*.

On peut remarquer chez Riccoboni⁴⁷, mais surtout chez Diderot, le fait que la notion « du » spectateur devienne hégémonique. Guénoun va la questionner très précisément :

Entité *radicalement* nouvelle qui se faufile entre les gradins sans qu'on y prenne garde : *le spectateur*. [...] C'est-à-dire : la collectivité du public condensée et redéterminée dans la généralité monophysite de l'individu type, témoin, du *particulier général*, tenu désormais pour une essence unitaire, dont tous les spectateurs singuliers ne sont que des manifestations accidentelles – comme *le cercle* ou *le triangle*, ou bien sûr *l'homme, la femme, le Français* subsument tous les individus concrets de même appellation⁴⁸.

« L' » acteur aussi est un particulier général. Mais il est une idée longuement théorisée, avec ses périodes historiques, ses traditions, ses ruptures, ses écoles, ses méthodes, ses techniques, ses familles, ses clans, ses conflits... L'acteur est une idée multiple, plurielle, constamment réinterrogée, productrice de différences. « Le » spectateur ne possède pas une histoire de sa théorie aussi développée, commentée et critiquée. Cela signifierait-il que « le » spectateur reste insuffisamment pensé ? À la lumière de ce que nous avons vu, nous pouvons affirmer, premièrement, que le spectateur a partie liée avec l'illusion théâtrale construite par le comédien (l'auteur et la mise en scène). Deuxièmement, le spectateur a partie liée avec l'identification à. En effet, on relève dans le texte de Diderot un usage très particulier *du* spectateur : il apparaît lorsque celui-ci assiste à l'aliénation de l'acteur. Revenons sur ces quelques lignes. Diderot fait parler le second interlocuteur, celui qui défend explicitement le point de vue du spectateur illusionné, évoquant un « moment d'aliénation » :

Je vous propose un accommodement : de réserver à la sensibilité naturelle de l'acteur ces moments rares où sa tête se perd, où il ne voit plus le [spectateur], où il a oublié qu'il est sur un théâtre, où il s'est oublié lui-même, où il est dans Argos, dans Mycènes, où il est le personnage [...] au point qu'il m'entraîne [moi, spectateur], que je m'ignore moi-même, que ce n'est plus ni Brizard, ni Le Kain, mais Agamemnon que je vois, mais Néron que j'entends⁴⁹.

La subjectivité du spectateur s'affirme. Mais elle s'impose en tant que témoin de l'aliénation de l'acteur (ou de son identification fusionnelle). Dans ce moment, l'acteur ne voit plus le spectateur, et de fait, l'acteur ne voit

47 Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, op. cit., p. 77.

48 *Ibid.*, p. 76.

49 Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit., p. 179-180.

que « des » spectateurs⁵⁰. Mais surtout, le spectateur ne voit plus l'acteur. Le spectateur ne voit que le personnage, conséquence finale de l'illusion recherchée par le comédien. Conséquence considérable, notamment pour la psychanalyse, comme nous allons le voir. « Le spectateur partage donc avec le personnage cette nature spectrale »⁵¹ écrit Guénoun. *Le spectateur* est une notion purement imaginaire. « Entre l'acteur et les spectateurs, qui sont bien là, sont donc maintenant levés deux doubles fictifs : le personnage et *le spectateur*, ombres complices »⁵². Nous pouvons immédiatement en déduire que la notion « du » spectateur ne recouvre pas complètement la subjectivité d'un spectateur, précédemment définie comme constituée d'imaginaire *et* de réalité, correspondant respectivement au pôle fictionnel et au pôle de la réalité scénique de la situation dramatique. « Le » spectateur, c'est celui qui participe seulement à la part imaginaire de la subjectivité d'un spectateur. Nous avons désormais trois instances spectatrices dans notre situation dramatique : le public, dans le pôle réel de la situation ; *le spectateur*, dans le pôle imaginaire ; et, participant des deux instances tout en lui restant différente, la subjectivité de l'individu spectateur, qui est la définition même de notre « sujet-spectateur ». « Tenant les deux bouts de la chaîne », comme l'écrit Anne Ubersfeld, notre « sujet-spectateur » est sollicité « entre un fictionnel (un « imaginaire ») et le réel du monde extra-théâtral. Si l'on tient solidement [...] à la fois la fiction et la pratique scénique, on verra dans l'acte théâtral la possibilité de construire un rapport au monde »⁵³. Or, dans ce rapport entre le monde imaginaire de l'art et le monde réel du spectateur en tant que sujet, la psychanalyse a son mot à dire.

DE L'IDENTIFICATION À LA DÉIDENTIFICATION

Freud et l'identification du spectateur

S'il y a différents types d'identification, les psychanalystes s'accordent tous autour d'une définition générale : l'identification est un « processus

50 « [...] *le spectateur*, nul ne le voit jamais. Le comédien ne l'a jamais sous les yeux : ce qu'il aperçoit, parfois, ce sont des spectateurs assemblés, en nombre. *Le spectateur*, à la rigueur, l'acteur *se l'imagine*. On ne se figure le spectateur qu'en tant qu'on ne le voit pas » (Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, op. cit., p. 79). De plus, l'acteur cherche à emporter l'assentiment, non pas d'un seul, mais d'un ensemble de spectateurs (même s'il cherche parfois à les diviser, comme nous le verrons plus loin avec Brecht).

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*, p. 80.

53 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, t. II. *L'École du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Sup-Lettres », 1996, p. 270.

psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. La personnalité se constitue et se différencie par une série d'identifications »⁵⁴. Cela confirme le fait que l'identification d'un sujet à « un aspect, une propriété, un attribut » d'autrui contribue à construire sa subjectivité. Comment la psychanalyse éclaire-t-elle les processus d'identification à l'œuvre au théâtre ?

À la lecture de Freud, Denis Guénoun isole deux grandes catégories psychanalytiques d'identification appliquées au théâtre⁵⁵. La première est apparentée au travail de l'acteur : c'est l'identification hystérique. Nous savons que l'acteur imite des modèles idéaux, des fictions construites, auxquels il tente de donner l'illusion de vie, un effet de réalité, ou du moins un effet sur la réalité des spectateurs. Or Freud parle d'une aptitude des hystériques à « jouer à eux seuls tous les rôles d'un drame »⁵⁶, et ses commentateurs renvoient ce type d'identification à « des actions (au sens dramatique du terme) »⁵⁷. Voici comment Freud décrit le second type d'identification, propre aux spectateurs :

Le spectateur vit trop peu de choses, il se sent comme « un misérable à qui rien de grand ne peut arriver », il a dû depuis longtemps étouffer, mieux, déplacer son ambition d'être en tant que moi au centre des rouages de l'univers, il veut sentir, agir, tout modeler selon son désir, bref être un héros, et les acteurs-poètes du théâtre le lui rendent possible en lui permettant l'identification avec un héros⁵⁸.

Ce type d'identification est qualifié de narcissique, car le désir de grandeur – l'« ambition [du spectateur] d'être en tant que moi au centre des rouages de l'univers, [...] sentir, agir, tout modeler selon son désir, bref être un héros » – est précisément un trait narcissique. Le narcissisme de l'adulte trouve sa source dans un narcissisme primaire, propre à l'enfance, qui est progressivement mis à

54 Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1997, p. 187.

55 En précisant que « le concept d'identification est introduit par Freud en liaison étroite avec l'usage d'un modèle théâtral » (Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, op. cit., p. 87).

56 Freud, *L'interprétation des rêves* (trad. I. Meyerson revue par D. Berger, Paris, PUF, 1967, p. 136), dans Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, op. cit., p. 88.

57 Jacques Schotte, dans *Les identifications. Confrontation de la clinique et de la théorie de Freud à Lacan*, actes des journées d'études du Centre de formation et de recherches psychanalytiques (Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 1987, p. 192), dans Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, op. cit., p. 88.

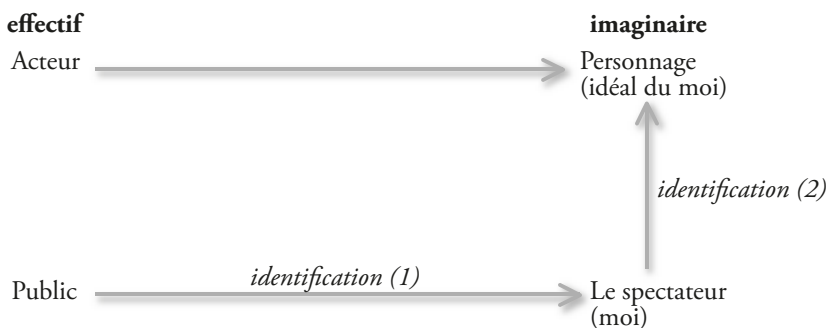
58 Freud, « Personnages psychopathiques à la scène » [1905], dans *Résultats, idées, problèmes* (trad. Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Alain Rauzy, Paris, PUF, 1984, p. 123), dans Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, op. cit., p. 83.

mal par les expériences douloureuses de la vie. C'est pourquoi l'adulte compense cette perte par la formation de « l'idéal du moi » :

C'est à ce moi idéal que s'adresse maintenant l'amour de soi dont jouissait dans l'enfance le moi réel. Il apparaît que le narcissisme est déplacé sur ce nouveau moi idéal, qui se trouve, comme le moi infantile, en possession de toutes les perfections. [...] [L'homme] ne veut pas se passer de la perfection narcissique de son enfance, [...] il cherche à la regagner sous la nouvelle forme de l'idéal du moi. Ce qu'il projette devant lui comme son idéal est le substitut perdu de son enfance⁵⁹.

En s'identifiant au héros, le spectateur s'identifie à une forme possible d'un idéal du moi et reconstitue imaginativement son narcissisme primaire. Or le moi, précise Denis Guénoun, est « tenu, depuis Lacan au moins, pour cette configuration essentiellement imaginaire, constituée, dès le fameux “stade du miroir”, comme image (spéculaire) du moi »⁶⁰. Ainsi, non seulement *l'idéal du moi* du spectateur est imaginaire, revêtant telle ou telle figure héroïque, mais *le moi* du spectateur lui-même est imaginaire, comme le résume Denis Guénoun dans le schéma suivant⁶¹ :

104



Nous voyons bien que l'identification de l'acteur est *individuelle* quand celle du spectateur (identification 2) est d'abord *collective* (identification 1). Cette nuance a des répercussions importantes quant à la subjectivité d'un « sujet-spectateur ». En effet, Freud, en analysant l'identification du public à un même idéal du moi, écrit : « Une telle foule primaire est une somme d'individus, qui ont mis un seul et même objet à la place de leur idéal du moi et *se sont en conséquence, dans leur moi, identifiés les uns aux autres* »⁶². Cela signifie

⁵⁹ Freud, « Pour introduire le narcissisme » (trad. Jean Laplanche, dans *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 96), dans Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, op. cit., p. 91.

⁶⁰ Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, op. cit., p. 92.

⁶¹ *Ibid.*, p. 95.

⁶² Freud, « Psychologie des foules et analyse du moi » (dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p. 181), dans Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, op. cit., p. 94. Souligné par Denis Guénoun.

que chaque spectateur qui constitue le public identifie son moi à un même moi commun, créant ce que l'on appelle habituellement un phénomène de communion. Cette identification collective est plus immédiatement sensible dans les représentations sportives, et particulièrement au football – jeu populaire s'il en est –, lorsque le public soutient une équipe contre une autre. Le public sportif se trouve soudé par le courage, la combativité et les victoires de son équipe, ainsi que par les performances individuelles de ses joueurs, devenus de véritables héros. Soutenir l'équipe d'une ville, ou d'un pays, c'est se sentir appartenir, intégré, accepté, reconnu par la communauté de cette ville, de ce pays. Le même phénomène, bien que plus tempéré, se retrouve dans les fonctionnements d'un parti politique, entre ses militants, ses leaders et les idées défendues au sein de son organisation. Ces différentes identifications collectives répondent (entre autres) au besoin que ressent l'individu d'appartenir à une communauté attachée au même territoire, aux mêmes valeurs, aux mêmes idées. Pourtant, il n'est pas sûr qu'au théâtre, de nos jours, le public réagisse de la sorte, même si, comme le pense Jean-Jacques Roubine, « le rituel théâtral marque [le spectateur] comme membre de la classe sociale qui y participe »⁶³. Aujourd'hui, ce n'est pas le désir de reconnaissance, d'identification ou d'appartenance à une classe sociale qui motive le spectateur pour aller au théâtre. Déjà, Bernard Dort écrivait en 1988 que l'on ne peut plus penser les spectateurs de théâtre « en termes de masse, ni même, peut-être, de public »⁶⁴. Le « dialogue » entre les spectateurs et la représentation, dit-il, « se fait plus restreint, plus individuel »⁶⁵. Nous trouvons désormais chez les spectateurs, en deçà ou par-delà l'inévitable identification collective, un désir plus fort de singularisation qu'incarne le « sujet-spectateur ».

Lacan et la désidentification du sujet

Les deux types d'identification que Denis Guénoun applique au public du théâtre qui produisent le moi et l'idéal du moi du spectateur se retrouvent dans les deux processus d'identification du sujet en tant qu'individu chez Lacan. Le premier processus est « l'identification imaginaire », qui constitue le « je »⁶⁶. Le second processus est « l'identification symbolique, qui est [...] l'identification

63 « Sartre entre la scène et les mots », dans Michel Contat (dir.), *Sartre*, Paris, Bayard, 2005, p. 187. Cette classe sociale serait aujourd'hui qualifiée de moyenne.

64 Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988, p. 144.

65 *Ibid.*

66 « C'est en assumant son image spéculaire que le je se précipite en une forme primordiale. [...] Cette forme devrait plutôt être désignée comme *je-idéal*, comme "socle des identifications secondaires" [Lacan] » (Jean-Pierre Cléro, *Le Vocabulaire de Lacan*, Paris, Ellipses, coll. « Vocabulaire de », 2002, p. 34-35).

majeure », c'est-à-dire « l'identification au père, dans le dernier stade du complexe d'Œdipe »⁶⁷. Nous l'avons vu, il s'agit de l'identification à « l'idéal du moi ». Or, à suivre ainsi la psychanalyse sur le terrain de l'identification du sujet, nous apprenons que « la fin de l'analyse est conçue par Lacan comme une destitution du sujet, un moment où les identifications du sujet sont remises en cause sans qu'elles puissent, à nouveau, devenir ce qu'elles étaient auparavant »⁶⁸. Si l'on oriente à nouveau cet éclairage psychanalytique vers le public du théâtre, ce que nous voyons est simple à comprendre : au théâtre, il n'y a pas d'identification sans « désidentification » (Octave Mannoni⁶⁹), qui est ce moment où *l'identification est rendue consciente d'elle-même*. « L'identification [selon Mannoni], n'est pas un fait pathologique, mais un élément essentiel de la formation de notre personnalité – et qui fonctionne avec son contraire, la désidentification. Bien entendu, ce fait normal peut jouer un rôle pathologique »⁷⁰. Et lorsque Octave Mannoni cite un extrait d'un poème de Baudelaire dans lequel le processus de désidentification est explicite, le psychanalyste n'hésite pas à parler d'« une certaine distanciation [qui] va rendre [le poète] à lui-même »⁷¹ :

Elle est dans ma voix, la criarde !
 C'est tout mon sang, ce poison noir !
 Je suis sinistre miroir
 Où la mégère se regarde⁷² !

On retrouve ici toute la nécessité de la distanciation. Car si l'on pense les identifications successives des spectateurs de théâtre (qui produisent leur moi et leur idéal du moi) avec son corollaire (la désidentification comprise comme

67 *Ibid.*, p. 35.

68 « Dans le recours que nous préservons du sujet au sujet, la psychanalyse peut accompagner le patient jusqu'à la limite extatique du "Tu es cela", où se révèle à lui le chiffre de sa destinée mortelle, mais il n'est pas en notre seul pouvoir de praticien de l'amener à ce moment où commence le véritable voyage » (Lacan, *Le Stade du miroir*, cité par Jean-Pierre Cléro, dans *Le Vocabulaire de Lacan, op. cit.*, p. 35).

69 « [...]l'identification ne devient jamais consciente que par la désidentification, ou du moins, dans un mouvement de désidentification » (Octave Mannoni, « La désidentification », dans *Le Moi et l'Autre*, présentation de Maud Mannoni, Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 1985, p. 64).

70 *Ibid.*, p. 67. « Les traits de caractère, ils ne sont pas conscients, mais ils sont, pour Freud, ce qui nous reste comme gain, d'une identification passée. On s'identifie à un héros, ça fait faire un peu l'imbécile, parce qu'on n'est pas un héros. Mais quand on se désidentifie, il reste quelque chose d'héroïque dans le caractère, et non plus dans l'image de soi. C'est ainsi que se forme la personnalité par les identifications ; d'abord purement identificatoires, puis ensuite désidentification et ce qui reste dans le caractère » (*ibid.*, p. 93).

71 *Ibid.*, p. 62.

72 Baudelaire, extrait de « L'héautontimorouménos » [1857], cité par Octave Mannoni, dans *Le Moi et l'Autre*, éd. cit., p. 62.

résultant d'une distanciation), nous pouvons penser la fin de la représentation – entendue au double sens de terme et de but – comme ce moment où le sujet-spectateur, au milieu du public, devient un « nouveau » sujet, plus conscient des modèles identificatoires dans lesquels il se projette (parfois malgré lui, comme nous l'enseigne la psychanalyse). Certes, une représentation théâtrale n'est pas une psychanalyse en acte. Mais nous persistons à penser, comme Bernard Dort, que dans la mesure où, dorénavant, l'acteur ne se cache plus derrière son personnage, qu'il ne s'identifie plus à son personnage (ainsi que Diderot pouvait le voir et le penser), que « sa médiation est de plus en plus avouée, et [que] les modalités de sa collaboration à la représentation s'accroissent et se diversifient »⁷³, le sujet-spectateur est plus à même de prendre conscience des processus d'identification dans lesquels il est pris, et, par conséquent, mieux apte à se désidentifier. Désormais, le pôle de la réalité scénique dans la situation dramatique est clairement exhibé. Rendu à lui-même, le public renvoie chaque individu qui le compose temporairement à la conscience de lui-même, dans un « dialogue [entre l'acteur et le spectateur] plus restreint, plus individuel »⁷⁴.

Le fait que l'identification collective précède l'identification personnelle du spectateur, ou lui succède, nous importe moins que de penser à l'efficacité des processus conjoints d'identification et de désidentification personnelles, en fin de compte. (Et peut-être, lors de leur confrontation avec l'œuvre, quelques spectateurs seulement, parmi tous les autres réunis, seront engagés dans des processus d'identification/désidentification personnels.) Certes, l'identification collective a une réelle utilité sociale. Elle engage l'individu dans un sentiment d'appartenance territoriale, à une classe sociale, à une catégorie socioprofessionnelle ou à une communauté. Elle nourrit un imaginaire collectif commun, des mythes communs, une idéologie commune, auxquels des comportements individuels ont besoin de s'identifier. L'identification collective permet une reconnaissance sociale dont on peut difficilement se passer. Mais les arts et la pensée modernes ont en charge de nous en faire prendre conscience : il s'agit là, précisément, de leur rôle critique, démystificateur, déconstructeur. Ils sondent dans quelles mesures les fonctions des processus d'identités et de reconnaissances collectives peuvent être mystifiantes, aliénantes, ou, au contraire, émancipatrices. Rendus à la conscience de leur structure profonde, les spectateurs deviennent libres d'adhérer ou non à ces modèles idéaux contenus dans l'œuvre, et par-delà, dans la société. Grâce à la désidentification (induite par la distanciation), les spectateurs deviennent libres de les utiliser, de s'en éloigner, d'y souscrire, de les critiquer, de les modifier, de les détourner, etc.

⁷³ Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, *op. cit.*, p. 143.

⁷⁴ *Ibid.*

Libres, dans la mesure de leurs moyens individuels, voire individualistes : telle est bien la difficulté. Pour Louis Althusser, l'apport décisif de Brecht au théâtre moderne peut suppléer à cette difficulté :

Si le théâtre [à travers la distanciation brechtienne] a pour objet [...] de mettre en mouvement l'immobile, cette immuable sphère du monde mythique de la conscience illusoire, alors la pièce est bien le devenir, la production d'une nouvelle conscience dans le spectateur – inachevée, comme toute conscience, mais mue par cet inachèvement même, cette distance conquise, cette œuvre inépuisable de la critique en acte ; la pièce est bien la production d'un nouveau spectateur, cet acteur qui commence quand finit le spectacle, qui ne commence que pour l'achever, mais dans la vie⁷⁵.

108

À la différence d'Althusser, nous ne pensons pas que le spectateur devienne (ou ait à devenir) l'acteur achevant la pièce dans la vie. Même si ce spectateur se trouve face à une pièce de Brecht, ou face à une pièce écrite ou mise en scène selon ses théories. Mais comme lui, nous pensons que le sujet-spectateur peut accroître la conscience de sa situation existentielle grâce à l'éclairage que peut lui apporter la situation dramatique, et lui permettre d'y agir. En dernière instance, c'est à un processus d'individuation dans une situation unique pour chacun que nous sommes confrontés dans la représentation artistique. Simultanément, la représentation artistique, du fait qu'elle s'expose *a priori* aux yeux de tous, renvoie chaque spectateur à une identification collective, donc à une conscience collective. Processus d'individuation *et* prise de conscience collective (socio-économique, politique, idéologique) ne cessent de solliciter le « nouveau spectateur » de théâtre, et peut-être, au-delà du théâtre, les spectateurs culturels que nous sommes tous devenus. Traversant les différents processus d'identification (aux personnages et/ou aux objets représentés), de désidentification et de distanciation⁷⁶, ce « nouveau spectateur » ne cesse de requérir un effort d'élucidation de la part de notre analyse. C'est en ce sens que nous allons maintenant nous attacher à la compréhension brechtienne de la « situation », étroitement liée au processus de « distanciation », ainsi que l'a très précisément relevé Walter Benjamin :

Selon Brecht, le théâtre épique doit moins développer des intrigues que présenter des situations. Mais présenter ne signifie pas ici restituer au sens des théoriciens

75 « Le "Piccolo", Bertolazzi et Brecht (notes sur un théâtre matérialiste) », dans Louis Althusser, *Pour Marx*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 1996, p. 151.

76 Si la désidentification est un effet de la distanciation, la distanciation ne se réduit nullement à la désidentification, comme nous allons le voir dans le chapitre suivant.

naturalistes. Il s'agit plutôt de commencer par découvrir les situations. (On pourrait aussi bien dire : de créer un effet de distanciation⁷⁷.)

En explorant la distanciation brechtienne, nous allons enrichir notre compréhension de la situation dramatique. En effet, Brecht a considérablement contribué à approfondir le pôle *réel* de la situation dramatique, en s'intéressant particulièrement aux effets d'une pièce de théâtre sur ses spectateurs. À cette fin, il a mis en place toute une série de dispositifs de distanciation scénique et dramaturgique qui doivent empêcher les spectateurs de s'identifier à ce qu'ils voient. Par le biais de la distanciation brechtienne, nous espérons mieux comprendre les effets de désidentification, conséquemment le processus d'individuation à l'œuvre chez le sujet-spectateur.

77 « Qu'est-ce que le théâtre épique ? » [1939], trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, dans Walter Benjamin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, t. III, p. 322.

SPECTATEUR(S), SITUATION DRAMATIQUE ET
DISTANCIATION

Le théâtre brechtien est un théâtre moral,
c'est-à-dire un théâtre qui se demande avec le spectateur :
qu'est-ce qu'il faut faire dans telle situation ?

ROLAND BARTHES¹

Si la distanciation semble être l'apanage du théâtre brechtien, c'est parce que Brecht en a largement développé la théorie et la pratique, étroitement liées à sa vision marxiste de la société. Mais comme il l'a lui-même fait remarquer, les techniques de distanciation au théâtre existaient en dehors du marxisme. Elles continuent d'exercer leur intérêt et leur efficacité bien au-delà du théâtre de Brecht, de l'art dramatique en général, et de l'idéologie marxiste. La perspective dans laquelle nous voulons aborder la distanciation est la suivante : permettre au sujet-spectateur de prendre conscience des aliénations, ou des oppressions, rencontrées dans les situations qu'il vit. Cette prise de conscience est une première étape dans l'émancipation du sujet et fait partie de ce que nous appelons son processus d'individuation. Par conséquent, nous analyserons la distanciation dans la mesure où elle se prête non seulement au travail des artistes, mais à la réflexion des spectateurs eux-mêmes. En 1952, Brecht écrivait dans un encart publicitaire en vue de la parution de *Theaterarbeit* : « Il s'agit de développer deux arts : l'art dramatique et l'art du spectateur »². Deux appréhensions différentes du travail, celui de l'artiste et celui du sujet-spectateur, se fondent sur une même exigence d'émancipation de la part de ceux qui l'exercent. Ou, pour le dire autrement, si nous cherchons à améliorer nos existences dans un environnement en perpétuelle mutation, une critique de notre situation au monde s'impose, grâce aux œuvres qui le composent.

¹ « Les tâches de la critique brechtienne » [1956], dans Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Loup Rivière, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2002, p. 210.

² Brecht, « Nouvelle technique d'art dramatique 2 (1949-1955) », dans *Écrits sur le théâtre*, trad. et éd. Jean Tailleur et Édith Winkler, Paris, L'Arche, 1979, t. II, p. 56.

Dans le premier tome des *Écrits sur le théâtre* de Brecht se trouve un texte que les éditeurs ont intitulé « [Situation et comportement] », inclus dans le chapitre *La Marche vers le théâtre contemporain (1927-1931)*. On découvre toute l'importance de la situation dramatique pour Brecht, tant y est résumée la spécificité de son théâtre épique :

112

Ce n'est pas le grand individu passionné qui est l'initiateur et l'interpellateur du théâtre épique. Les questions y sont toujours posées par les situations, et les individus y répondent à travers le comportement typique qu'ils adoptent. La passion qui, dans le drame bourgeois, animait les personnages et se communiquait au spectateur (sous forme de sympathie) est devenue superflue, car l'intérêt porté aux processus qui se déroulent sur la scène ne dépend plus de l'intérêt qu'on porte à un individu déterminé (c'est-à-dire bâti presque exclusivement sur un certain trait de caractère), il se tourne vers les situations et leurs fonctions. C'est pourquoi le drame épique paraîtra inintéressant (froid) à tous ceux qui n'ont pas l'habitude d'envisager les situations comme des questions, ou qui n'aiment pas les questions (ou les redoutent)³.

Dans ce passage très dense s'articulent ensemble la critique du théâtre aristotélicien – et indirectement du drame selon Hegel, « drame bourgeois » attaché à l'individualité des caractères, suscitant l'identification des spectateurs – et « l'intérêt porté » par Brecht « aux processus qui se déroulent sur la scène ». Les situations brechtiennes ont pour effet d'empêcher l'identification du spectateur au personnage. La préséance logique de la situation par rapport à l'action dramatique, conforme au schéma hégélien, n'est pas détruite, puisque « les questions y sont toujours posées par les situations, et les individus y répondent à travers le comportement typique qu'ils adoptent ». Mais la nouvelle accentuation brechtienne transforme considérablement la situation d'un point de vue esthétique, dans le sens philosophique du terme. En effet, la situation et « ses fonctions » deviennent explicitement l'objet de l'intérêt théâtral du spectateur. L'intérêt se déplace de l'action des personnages vers la situation qui provoque ces actions. Le monde nous questionne moins à travers ses agents qu'à travers la situation dans laquelle ils apparaissent et agissent. C'est comme si on abandonnait l'envie de résoudre le conflit dramatique ou de lui répondre, comme si on se détournait de l'intérêt porté à la finalité du conflit pour remonter à sa source, aux origines de l'action, qui est désormais la situation, et

³ Brecht, *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. I, p. 191.

non l'idée, au sens hégélien du terme. Avec Brecht, il ne s'agit plus de descendre, mais de remonter le cours de l'Histoire. Comprendre les raisons historiques d'un conflit devient plus important que suivre les différentes péripéties de sa résolution. L'intention de la distanciation brechtienne consiste à démonter les ressorts apparemment fatalistes de la mécanique historique, pour montrer que le devenir historique est modifiable en toutes circonstances.

La contradiction dialectique pour transformer l'Histoire

Comme nous l'avons souligné dans la première partie, l'approche de l'Histoire par Brecht est une approche marxiste. Elle suppose la distinction entre une infrastructure et une superstructure. L'infrastructure est la « réalité économique des moyens de production et des rapports qu'ils engendrent », c'est l'économie capitaliste ; elle commande la superstructure, « constituée par tout ce qui appartient à la culture et à la politique, tout ce qui fait partie du domaine des idées, des arts, de la religion, des valeurs et des croyances »⁴. Pour raconter une histoire au théâtre, Brecht s'applique à exhausser les articulations entre cette infrastructure – « [la] seule chance [de la dramaturgie] est de pénétrer [...] en profondeur dans l'infrastructure (état de la société) »⁵ – et une superstructure idéologique radicalement nouvelle – « Le théâtre, la littérature, l'art doivent au contraire créer la "superstructure idéologique" des bouleversements réels et effectifs qui affectent le mode de vie de notre époque »⁶. Autrement dit, la situation dramatique brechtienne s'attache à dévoiler l'infrastructure de son histoire par les moyens d'une superstructure : la distanciation. À la différence de la conception du drame chez Hegel, le drame brechtien ne vise pas à exalter puis résorber les contraires, mais à interroger les causes humaines et historiques de son conflit :

Désormais, le théâtre allait désigner par leurs noms les « puissances occultes qui mènent les hommes » et ces noms étaient des noms d'hommes ; il allait révéler que ces puissances occultes n'étaient en fait que des puissances clandestines. Il a démontré que le milieu, l'économie, le destin, la guerre, le droit étaient des pratiques humaines que des hommes pouvaient changer. Les forces obscures ont disparu de la scène des théâtres comme elles avaient disparu de la science : les hommes y sont apparus intervenants, dans des situations dont on pouvait avoir une vue d'ensemble⁷.

4 Jeanne Hersch, « Karl Marx », dans *L'Étonnement philosophique. Une histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1981, p. 305-306.

5 Brecht, « La marche vers le théâtre contemporain (1927-1931) », dans *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. I, p. 132.

6 *Ibid.*, p. 131.

7 Brecht, « Sur une dramaturgie non aristotélicienne (1933-1941) », *ibid.*, p. 228.

Cette « vue d'ensemble » sur les pratiques humaines révèle leur nature *contradictoire*. C'est un trait fondamental de la situation brechtienne que d'exhiber sur scène une dialectique non résolue, c'est-à-dire une contradiction toujours en état de lutte. Car, si l'on veut rester fidèle à la théorie de la dialectique matérialiste, à laquelle s'attache Brecht, on observe que seule la contradiction est le mouvement même de la transformation :

[La distanciation] permet au théâtre de mettre à profit, pour ses reproductions, la méthode de la nouvelle science de la société, la dialectique matérialiste. Cette méthode traite, pour comprendre la mobilité de la société, les situations sociales comme des procès et suit ceux-ci à travers *leurs contradictions*. Pour elle, tout n'existe qu'en se transformant, qu'en étant donc en *désaccord avec soi-même*. Cela vaut aussi pour les sentiments, opinions et attitudes des hommes, où s'exprime le caractère propre de la vie sociale, à un moment donné⁸.

114

Le théâtre doit exciter les contradictions sur la scène à travers différentes situations et contaminer les spectateurs, sans jamais les apaiser, les consoler, les effrayer ou les apitoyer seulement. Le théâtre épique de Brecht, également appelé « théâtre dialectique » dans ses écrits après guerre, est un théâtre de la contradiction, appelé à porter la contradiction dans la société. Dans *Mère courage et ses enfants*, l'une des dernières pièces jouées en France par le Berliner Ensemble, du vivant de l'auteur, Mère courage est déchirée par la contradiction entre son attrait pour le profit économique qu'elle tire de la guerre et la perte brutale de ses enfants à cause de cette même guerre. « Le tragique de [Mère] courage et de sa vie [écrit Brecht], profondément perceptible pour le public, consistait en ceci qu'il y avait là une épouvantable contradiction qui anéantissait un être humain, contradiction qui pouvait être résolue, mais seulement par la société elle-même et dans de longues et terribles luttes »⁹. On comprend pourquoi le drame déclenché par la situation brechtienne ne doit pas chercher sa résolution sur scène : la seule résolution valable du conflit doit être effectuée dans la société, par la société, c'est-à-dire par le public, entendu en un nouveau sens. Dans ce nouveau sens, le spectateur « n'est plus un consommateur [il] doit aussi produire. [...] Il se passe donc moins de choses "en lui" et davantage "avec lui" »¹⁰. Grâce à la distanciation théâtrale, les spectateurs doivent pouvoir observer et comprendre les causes sociales, historiques, politiques, économiques, de leur aliénation dans le capitalisme.

8 Brecht, « Petit organon pour le théâtre », dans *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. II, p. 28. Nous soulignons.

9 Brecht, « La dialectique au théâtre (1951-1956) », *ibid.*, p. 225.

10 Brecht, « La marche vers le théâtre contemporain (1927-1931) », *ibid.*, t. I, p. 219.

La situation dramatique doit les pousser, eux et non les personnages, dans une lutte pour un changement social.

La distanciation, courroie de transmission dialectique entre la scène et la salle, est d'une extrême audace théorique. Elle parie sur le fait qu'une situation fictive peut provoquer non seulement des émotions – cela, l'art le pratique depuis qu'il existe –, mais des émotions telles qu'elles engagent à une lutte réelle dans la vie sociale. Comment peut-elle y parvenir ? En exposant des situations dramatiques structurées par des contradictions non résolues. La force de persuasion de la distanciation est évidemment liée aux contextes historiques et géographiques de la vie de Brecht et des spectateurs qui lui sont contemporains. Dans une Allemagne démocratiquement devenue nazie, transformée en une puissance belliqueuse génocidaire, doublée d'une volonté impérialiste et capitaliste, Brecht, et des millions de personnes avec lui, ont vu dans le marxisme et la lutte des classes la seule alternative politique non seulement imaginable, mais réalisable, ainsi que la révolution russe de 1917 semblait en avoir indiqué les prémisses¹¹. Exilé puis revenu en Allemagne de l'Est après la Seconde Guerre mondiale, Brecht prit la responsabilité d'un grand théâtre public, le Berliner Ensemble, doté de moyens conséquents, sans pour autant devenir un thuriféraire du pouvoir politique en place. Il demeura ferme sur ses convictions, comme en témoignent les conseils qu'il prodigue à un acteur, en 1954, pour le rôle d'un jeune soldat dans *Bataille d'hiver* de Johannes R. Becher :

Seules la connaissance de la conjoncture historique et la capacité de figurer des attitudes pleines de contradictions pourront ici vous aider. Cette connaissance et cette capacité peuvent être, l'une et l'autre, acquises. Elles présupposent qu'en ce siècle des grandes guerres des classes et des peuples, un point de vue ferme soit adopté¹².

La contradiction sociale qu'incarne la lutte des classes s'inscrit dans un contexte historique, social, culturel et économique très précis, et n'a de sens et

11 Il faudrait nuancer le tableau historique de l'Allemagne de cette période, comme Hannah Arendt l'a fait dans son article sur Brecht, publié en 1966 dans *The New Yorker* : « Ce que Brecht voulait dire, c'était qu'il y avait une différence de degré entre pays capitalistes. Et cela était un double mensonge, car dans les pays capitalistes, les opposants n'étaient pas torturés à mort ni réexpédiés dans des cercueils plombés, et l'Allemagne avait cessé d'être un pays capitaliste [...] » (*Vies politiques*, trad. de l'anglais par Jacques Bontemps, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 236). Hannah Arendt ajoute en note que Brecht est revenu sur cette question, et le cite : « Le régime a dû choisir la guerre, parce que le peuple entier en avait besoin [pour résorber le chômage et nourrir tout le monde] ; mais le peuple n'avait besoin de la guerre que sous ce régime, si bien qu'il doit rechercher une autre forme d'existence ».

12 Brecht, « La dialectique au théâtre (1951-1956) », dans *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. II, p. 224.

de valeur que dans ce contexte. Mais la contradiction que le théâtre permet de symboliser entre un possédant et un (dé)possédé, un maître et un esclave, ou, dans un autre type de contradiction, entre un être qui cherche à s'émanciper et un autre qui ne le cherche pas, n'a besoin que des moyens artistiques de la distanciation, adaptés à son temps. C'est pourquoi la force théorique du théâtre de Brecht continue d'intéresser ses lecteurs, comme ce fut le cas pour Barthes, au-delà de la stricte volonté d'une révolution prolétarienne¹³. On peut penser que la distanciation permet d'améliorer la qualité de la vie des hommes tant que des contradictions les animent. Et aussi longtemps que les conflits agitent les humains, le drame distancié, voire toute œuvre d'art dans laquelle une distanciation est possible, peuvent apparaître comme l'outil le plus approprié pour « régulariser le cours »¹⁴ de ces conflits, en vue de la réalisation d'une plus grande justice entre tous. Reste à repérer la nature des contradictions historiques contemporaines, selon la leçon qu'en donne le sociologue Fritz Sternberg :

116

Né dans un certain milieu de civilisation, le drame a tout aussi peu de valeurs éternelles que l'époque où il a été créé a d'éternité. Le contenu du drame est fait de conflits qui opposent des hommes entre eux, ainsi que de ceux qui naissent de leurs rapports avec les institutions. Les conflits qui opposent des hommes entre eux, ce sont, par exemple, tous ceux qui résultent de l'amour d'un homme pour une femme. Mais ces conflits n'ont rien d'éternel, et cela, aussi sûrement qu'à chaque époque de civilisation les relations existant entre les hommes et les femmes sont radicalement différentes. D'autres conflits proviennent des rapports des hommes avec des institutions, par exemple avec l'État. Mais ils ne sont pas davantage éternels, ils dépendent du rayon d'action dont l'homme dispose en tant qu'individu et de celui dont dispose le pouvoir étatique. Les

13 Voilà comment Barthes jugeait le théâtre de Brecht dans un article publié dans le quotidien *Le Monde* du 11 mars 1971 : « [...] ce théâtre intelligent, politique et d'une ascétique somptuosité, était aussi, conformément d'ailleurs à un précepte de Brecht, un théâtre plaisant : jamais une tirade, jamais un prêche, jamais, même, ce manichéisme édifiant qui oppose communément, dans tout art politique, les bons prolétaires et les mauvais bourgeois, mais toujours un argument inattendu, une critique sociale qui se mène hors de l'ennui des stéréotypes et mobilise le ressort le plus secret du plaisir, la subtilité » (Barthes, *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., p. 330-331).

14 « S'agissant d'un fleuve, "critiquer" signifie en régulariser le cours ; s'agissant d'un arbre fruitier, le greffer ; s'agissant du problème des transports, construire de nouveaux véhicules terrestres, maritimes et aériens ; s'agissant de la société, faire la révolution. Et puisque l'homme d'aujourd'hui la connaît, cette forme de critique productive, joyeuse et pratique fait partie du domaine des arts » (Brecht, « Sur une dramaturgie non aristotélicienne [1933-1941] », dans *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. I, p. 270).

rapports de l'État avec les individus et par là même des individus entre eux sont donc eux aussi fondamentalement différents selon les époques de civilisations¹⁵.

À l'époque où Brecht écrivait son œuvre, une grande partie de la production dramatique, artistique et philosophique de son temps avait besoin d'un renouvellement profond de la représentation de l'homme désormais aux prises avec l'Histoire. Tout homme, quel qu'il soit, bon gré, mal gré, consciemment ou pas, devenait impliqué dans l'Histoire. De fait, la question de l'action de l'homme sur sa propre histoire, inextricablement liée à la complexité de l'histoire de la société à laquelle il appartient, est devenue un trait constitutif de l'Histoire contemporaine. La construction de l'histoire personnelle de chacun participe dorénavant des contradictions sociales communes et actuelles dans lesquelles nous nous débattons.

L'individu et la masse en mouvement

Nous savons que le jeune Brecht, anarchiste nourri du traumatisme de la Première Guerre mondiale, se convertit au marxisme lorsque sa conscience politique se développe. Il dénigre l'individualisme, dernière valeur refuge d'une bourgeoisie perdue dans les affres de la psychologie affective quand elle ne passe pas le plus clair de son temps à s'enrichir. Dans le meilleur des cas, l'individu, à l'image d'Ulrich et de sa sœur dans *L'Homme sans qualité* de Robert Musil, peut s'exclure de la société bourgeoise. Dégoûtés de leur propre classe sociale, Ulrich et Agathe préfèrent se réfugier dans leur amour incestueux, subversion familiale ultime à laquelle les poussent lentement leur désir et leur intelligence de la vie. À rebours d'une telle attitude, le marxisme cherche à transformer la société entière. Cela nécessite d'avoir des situations « une vue d'ensemble »¹⁶ (nous reconnaissons là une problématique de la totalité que les situationnistes, en fidèles révolutionnaires, n'ont pas manqué de reprendre). Depuis ce point de vue, l'individu moderne, si Brecht lui reconnaît une réelle « émancipation économique »¹⁷, ne peut exercer aucune influence :

15 Fritz Sternberg, « [Entretien radiophonique de Cologne] », dans Brecht, « La marche vers le théâtre contemporain (1927-1931) », *Écrits sur le théâtre, ibid.*, p. 147. En note 2, à la page 146 des éditions de l'Arche, on peut lire : « Dans l'exemplaire de *Homme pour homme* envoyé à Fritz Sternberg, Brecht aurait écrit : "À mon premier maître". De fait, en dépit de divergences politiques certaines, portant notamment sur le rôle de l'Union soviétique, Brecht eut, entre 1927 et 1933, des discussions théoriques fréquentes avec le sociologue » (note de Jean Tailleur).

16 Brecht, « Sur une dramaturgie non aristotélicienne (1933-1941) », *ibid.*, t. I, p. 228.

17 « La bourgeoisie ascendante qui, en réalisant l'émancipation économique de l'individu, a donné aux forces productives un puissant essor [...] » (*ibid.*, p. 241).

L'individu doit se désister de sa fonction en faveur des grands collectifs, ce qui se produit sous nos yeux au milieu de dures luttes. Le point de vue individuel ne permet plus de comprendre les processus décisifs de notre temps, les individus ne peuvent influencer sur ceux-ci¹⁸.

118 Face à un nombre sans cesse croissant de situations devenant insupportables à un nombre tout aussi croissant d'individus s'impose la nécessité d'une vaste transformation sociale, dont l'individu seul n'est plus capable. En ce sens, Brecht s'écarte de l'analyse hégélienne de la dialectique. Ou, du moins, la complique-t-il. En effet, on peut considérer la dialectique hégélienne comme ce mouvement qui, de l'idéal harmonieux, conciliant les contraires, pleinement positif (infini), s'incarne matériellement en conflits, luttes, contradictions, assumant la négation (fini), jusqu'à les relever (*Aufhebung*) dans l'idéal réalisé. Or, nous avons vu dans l'*Esthétique* de Hegel que cet idéal réalisé trouvait sa plus parfaite incarnation artistique (et, plus spécifiquement, théâtrale) dans des caractères fortement individués, c'est-à-dire dans des personnalités indépendantes. Chez Brecht, au contraire, ce sont les masses qui portent le plus de poids dans les conflits, y compris artistiquement ; ce sont elles qui élisent les dictateurs ou qui s'en émancipent. Ce que Brecht cherche artistiquement à provoquer, c'est la libération des individus par les masses. À travers les personnages qu'il montre sur scène, ce sont les masses qu'il veut représenter. Ce sont les masses qu'il s'agit de distinguer et de mettre en mouvement, afin d'émanciper les individus qui les constituent.

Pour parvenir à ses fins, Brecht fait jouer à ses acteurs des « comportements typiques » en réaction à des situations, comme il l'explique dans l'extrait « [comportement et situation] », cité plus haut. Le « *gestus* social » est l'une des techniques de distanciation du jeu d'acteur pour représenter sur scène ces « comportements typiques ». Langage social du corps, le « *gestus* social » représente théâtralement (c'est-à-dire, ici, avec distanciation) un automatisme que le contexte social inscrit dans les gestes, la pensée et l'émotion non conscients d'un être humain, et que la situation révèle. C'est une série de traces, symptômes socio-culturels acquis inconsciemment par tout un chacun. Le *gestus* sera plus ou moins marqué, plus ou moins complexe, plus ou moins visible, selon les transformations qu'aura traversées l'individu. Les empreintes sociales sont évidemment différentes selon les lieux et les époques dans lesquels les individus grandissent, vivent, aiment, luttent et travaillent, mais toutes sont des empreintes-types, révélatrices d'habitudes générales et des surdéterminations culturelles, familiales, socio-économiques, etc. Par exemple, le « *gestus* social » sera une certaine manière avec laquelle une personne

18 *Ibid.*

réagit face à un chien aboyant. Manière qui diffère du tout au tout selon que la personne ait été souvent, peu souvent, ou pas du tout confrontée à cette situation, en fonction de certains rapports de force. Comme l'explique Brecht, le « *gestus* social » peut se trouver dans une manière de vendre un poisson, de séduire, de se battre, de donner la paie, etc.¹⁹. Barthes a minutieusement décrit quelques « *gestus* » des personnages de *Mère courage*, en commentant les photographies prises par Roger Pic lors de la représentation du Berliner Ensemble en 1957, à Paris²⁰. Il y souligne l'importance du détail (la position d'une natte dans les cheveux, la matière d'une étoffe, son coloris, son degré d'usure, un geste du bras, l'arrondi d'un dos...), en ajoutant : « [...] comme tous les artistes profonds, c'est par le petit que Brecht s'élargit »²¹. Lorsque Brecht veut montrer les *gestus* sur scène, il les exhibe en en rendant pleinement conscients acteurs et spectateurs, par les moyens de la gestuelle et de la mimique des acteurs, par leurs langages, leurs accents, leurs tics, leurs habits, les décors qu'ils traversent et les accessoires qu'ils utilisent. Grâce aux *gestus*, un acteur ne joue plus simplement un personnage, il porte la trace d'un ensemble, d'une classe, d'une masse à laquelle il appartient, et, par conséquent, d'une idéologie qui l'imprègne, même inconsciemment. Un personnage hérite toujours de la classe sociale dont il provient : exploitée ou exploiteuse²², parfois les deux, comme Mère courage.

L'acteur et le public : un mouvement plus ambigu

La question du rapport de l'individu avec la masse trouve au théâtre une résonance particulièrement forte dans la mesure où le théâtre met toujours en présence un groupe face à un autre groupe. Que ce dernier soit *un* acteur ou un groupe d'acteurs ne change fondamentalement rien à la structure ici désignée. Au théâtre, on ne peut éluder cette évidence constitutive de l'art dramatique lui-même : le public forme un groupe, pour ne pas dire une masse²³. Lorsque Brecht parle de masse et d'individu, il parle également de publics et d'acteurs.

19 « Sur le métier de comédien (1935 environ – 1941) », dans *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. I, p. 395.

20 Roland Barthes, « Commentaire, préface à Brecht, *Mère courage et ses enfants* (avec des photographies de Pic) » [1960], dans *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., p. 272-292.

21 *Ibid.*, p. 281.

22 « Qu'y a-t-il donc de si étrange dans les processus qui constituent notre vie en commun avec d'autres hommes ? [...] Ceux qui les maîtrisent sont justement ceux qui n'y trouvent rien de particulièrement étonnant, au contraire de ceux qui se laissent broyer » (Brecht, « Sur une dramaturgie non aristotélicienne (1933-1941) », dans *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. I, p. 252-253).

23 Des expériences-limites comme celles menées par Jerzy Grotowski – où les spectateurs, appelés d'ailleurs « témoins », sont très peu nombreux – font ici exception. Mais ce type de théâtre est loin des préoccupations de ce travail. Nous ne le prendrons donc pas en compte, malgré l'intérêt qu'il peut susciter pour d'autres raisons.

L'acteur ne doit pas seulement prendre conscience du public auquel il s'adresse, encore doit-il le mettre en mouvement. Aussi est-il important de connaître la nature de la masse en question, et quels mouvements lui sont nécessaires. En se transmettant artistiquement au public, la logique de la contradiction dialectique brechtienne doit provoquer du conflit entre les spectateurs et dans l'intériorité de chacun. Du moins Brecht le souhaite-t-il. La remarque touche à un point important quant à la fonction sociale de l'art : l'œuvre rend-elle le public homogène ? Doit-elle chercher à l'unifier, l'accorder autour de valeurs partageables, communes, consensuelles, voire universelles ? Ou bien l'œuvre accentue-t-elle l'hétérogénéité de ses spectateurs en créant entre eux des dissensions ? À ces questions, Brecht répond en posant deux principes. D'une part, la dialectique n'est pas seulement une affaire d'intellectuels ; elle est avant tout populaire et compréhensible par le peuple, au sens prolétarien du terme ; la dialectique s'adresse au plus simple, donc à tous²⁴. D'autre part, le public n'a pas à être envisagé comme une « masse uniforme » (Brecht). Il est une somme d'individus différents et différenciés, et qui doivent le rester :

La liberté que le comédien manifeste à l'égard de son public réside aussi dans le fait qu'il se garde de le traiter comme une masse uniforme. Il ne le fonde pas dans le creuset des émotions en un bloc informe. Il ne s'adresse pas à tous les spectateurs de la même façon ; il laisse subsister les divisions qui existent à l'intérieur du public et même il n'hésite pas à les rendre plus profondes. Il y compte des amis et des ennemis, il est amical envers les uns, hostile envers les autres. Il prend parti, sans que ce soit toujours pour son personnage ; mais s'il ne prend pas parti pour celui-ci, alors il le fait contre lui²⁵.

À la dialectique ainsi décrite – où l'acteur prend parti *pour* ou *contre* son personnage, selon les moments – Brecht ajoute, dans la suite immédiate du texte, précautionneusement encadrée par des parenthèses, une troisième possibilité, qui échappe à la rigidité des oppositions :

24 « B. : [...] Nous voudrions avoir et transmettre le plaisir de traiter une pièce d'histoire élucidée. Et vivre l'expérience de la dialectique.

P. : Cette expérience n'est-elle pas quelque chose de subtil, réservé à quelques connaisseurs ?

B. : Non. Même dans les panoramas des baraques de foire et dans les ballades populaires, les gens simples, qui sont si peu simples, aiment les histoires de l'ascension et de la chute des grands, de l'éternel changement, de la ruse des opprimés, des possibilités des hommes. Et ils cherchent la vérité, le "ce qu'il y a derrière" » (Brecht, « La dialectique au théâtre [1951-1956] », *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. II, p. 218).

25 « Nouvelle technique d'art dramatique 1 (1935 environ – 1941) », *ibid.*, t. I, p. 342.

(C'est là du moins son attitude fondamentale [au comédien], mais elle non plus ne peut être fixée une fois pour toutes, elle varie selon ce que le personnage exprime. Il peut y avoir aussi des parties où tout est laissé dans l'indécision, où le comédien retient tout jugement ; mais alors son jeu devra expressément l'indiquer²⁶.)

On voit surgir ici une sorte de supplément à la logique dialectique. Brecht introduit un nouveau type de comportement de l'acteur par rapport à son personnage : « variations » dans le parti pris, « indécision », « retenue du jugement » de l'acteur. Ces caractéristiques nouvelles ont une répercussion certaine dans le comportement du public. Compliquant ou complexifiant le fonctionnement dialectique, Brecht touche à la question de la causalité : qu'est-ce qui fait changer ? Qu'est-ce qui pousse à la transformation ? Est-ce seulement la contradiction²⁷ ?

Nous avons vu que la situation dramatique brechtienne s'attache à exhiber des contradictions sociales et historiques dans lesquelles, sans parvenir à les résoudre, les personnages essaient de vivre. Grâce aux effets de distanciation, la situation dévoile aux yeux des spectateurs les causes de l'exploitation capitaliste de l'homme par l'homme. Les contradictions ont pour origine non pas des « puissances occultes », mais des comportements humains (déterminismes familiaux, éducatifs, sociaux, etc.). Et ces comportements sont modifiables. Mais les personnages, enchaînés dans leurs conflits, sont incapables de transformation. Seul le public, percevant la représentation à travers les effets de distanciation, connaît les causes de l'aliénation des personnages. Le public – du moins, la partie qui ressent l'insupportable injustice de ces situations – est le seul capable de s'émanciper de l'aliénation capitaliste : en entrant dans la lutte des classes. Cependant, la lutte des classes en tant que contradiction sociale émancipatrice n'apparaît pas au regard de Brecht comme la *seule* solution face à l'injustice sociale.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Questionnements croisés par le théâtre contemporain, nous semble-t-il, à la lumière des réflexions de Jean-Pierre Sarrazac : « Lorsque Edward Bond déclare “Mon rôle d'écrivain [...] c'est de créer des structures théâtrales qui permettent aux gens de refaire leur vie de façon multiple”, n'est-il pas en train de rouvrir le théâtre à l'utopie d'une *dramaturgie des possibles* ? Et ne pourrait-on pas imaginer qu'une telle dramaturgie, au lieu d'être déterminée par une idéologie et par un horizon téléologique fixés à priori, ne dépende plus que de la nécessité de se dessiller les yeux et de s'émanciper de toute croyance ? En d'autres termes, peut-on envisager, après Brecht, une nouvelle idée d'un *théâtre critique*, mais qui, cette fois, procéderait d'un scepticisme généralisé et pratiquerait la “suspension du jugement” ? » (*Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2000, p. 146).

Artiste revendiqué de l'ère scientifique, Brecht suit de près les progrès de la science physique. Et s'il s'intéresse prioritairement aux changements sociaux, ce n'est pas seulement dans les œuvres de Marx, mais dans le matérialisme de la science physique qu'il va puiser ses paradigmes. On en retrouve l'ascendance dans un texte important intitulé « La causalité dans la dramaturgie non aristotélicienne »²⁸. On y découvre un Brecht qui ne se contente pas du mouvement dialectique, en partie en raison de la transformation des modèles scientifiques contemporains. La nature du mouvement – y compris, social – apparaît plus complexe, et d'une certaine manière, plus aléatoire. On nous pardonnera la longueur de la citation, mais des coupures risqueraient d'appauvrir la richesse des nuances et de leurs associations, que l'on cherche précisément à faire ressortir. Elles sont autant de nouvelles articulations exigées par un mouvement plus ample, plus profond, plus réel :

122

À ce qu'on nous dit, les orbites célestes ne sont pas forcément des cercles ou des ellipses parfaits. On approche le plus près du mouvement réel des astres en les imaginant en train de ramper dans des tubes gigantesques : les figures des tubes sont mathématiques, mais à l'intérieur les astres jouissent d'une grande liberté, et ils en font usage. Dans la dramaturgie, nous avons à représenter l'individu du mode de production anarchique comme un être aux motivations multiples. La tension naît de la question : qu'est-ce qui fait finalement pencher la balance ? Nous nous intéressons à des mouvements de masses, c'est seulement par rapport à eux que nous espérons arriver à des prévisions satisfaisantes, c'est dans les masses que nous cherchons les lois causales. Dans ces procès intéressants de grands nombres, l'individu peut nous surprendre. Pour le situer approximativement dans tel ou tel ensemble, il y faut une série entière de ses déclarations et de ses mouvements. *Mais à un individu qui se soumettrait par trop docilement à la loi qui commande le mouvement de la masse, nous trouverions qu'il manque quelque chose (sa caractéristique individuelle), il serait un cas exceptionnel. S'ensuit-il que nous entendrions ne plus avoir affaire à l'individu ? Démissionnerions-nous en face de lui, ne rechercherions-nous plus à constater ni à établir chez lui aucune causalité ? Nullement. Nous avons simplement accru nos exigences*²⁹.

Comme on peut le constater, si le rapport de causalité au niveau social doit être recherché dans les mouvements de masses, il ne peut faire l'économie d'une prise en compte d'une liberté individuelle relativement imprévisible. Dans le « mouvement réel des astres », ceux-ci rampent dans des tubes

28 « Sur une dramaturgie non aristotélicienne (1933-1941) », dans *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. I, p. 273-275.

29 *Ibid.*, p. 274. Nous soulignons.

mathématiquement concevables, mais à l'intérieur desquels ils « jouissent d'une grande liberté, et [...] en font usage ». De même, la liberté individuelle doit être cultivée « dans le mouvement de la masse », sous peine de « manquer de quelque chose », précisément : sa « caractéristique individuelle ». Brecht récuse en partie le déterminisme social, qu'il soit du ressort de la classe bourgeoise exploiteuse, de la classe ouvrière exploitée, ou de la masse éclairée, émancipée, c'est-à-dire communiste. L'artiste reconnaît des causes de transformations individuelles qui échappent aux lois des masses, quelles qu'elles soient. Cela n'empêche en rien de s'intéresser *in fine* aux mouvements de masses, surtout s'il s'agit de transformer la société, comme conclut Brecht par la suite :

Pour simplifier : nous n'avons que faire chez nos spectateurs d'une attitude (nous n'avons pas le droit de susciter chez nos spectateurs une attitude) qui, face à l'individu (car c'est à lui que nous avons affaire), rechercherait dans tous les cas une causalité absolue, au lieu, comme disent les physiciens, d'une causalité d'ordre statistique. *Dans certaines situations, nous devons nous attendre à obtenir plus d'une réponse, d'une réaction, d'une manière d'agir, nous devons nous attendre à un oui et à un non, les deux devant paraître relativement fondés, paraître motivés.* L'attention, l'intérêt que le spectateur porte à la causalité doivent être dirigés vers la loi qui gouverne les mouvements des masses d'individus. Le spectateur doit apercevoir de telles masses derrière les individus, considérer les individus comme des particules qui se manifestent dans une réaction, une manière d'agir, un développement de la masse³⁰.

À l'époque de la rédaction de ce texte (entre 1938 et 1940, période de l'exil au Danemark), comme dans le suivant que nous citons ci-dessous, il ne fait aucun doute pour Brecht que la liberté individuelle est une liberté essentiellement *indéterminée*, et en ce sens, inefficace socialement. Pour déclencher de véritables répercussions dans la société, la liberté individuelle doit être mise au profit d'une plus grande *détermination*, par son intégration au sein d'un collectif politiquement orienté. Pour Brecht, l'indétermination est une dépendance à l'égard des forces inconnues, quand la détermination est l'acquisition d'une autonomie (sociopolitique), par le fait d'être rendu conscient des valeurs auxquelles on tient, ou auxquelles on croit. L'autonomie déploie ici tout son sens étymologique : accepter librement de se soumettre à une loi que l'on (se) reconnaît. Or, l'autonomie, pour Brecht, est une propriété non de l'individu (du moins pas encore), mais de la masse.

Ce n'est pas que la « grande individualité » ait disparu de la réalité, ni que la littérature ne puisse plus la décrire, mais elle apparaît différemment constituée :

³⁰ *Ibid.*, p. 274-275. Nous soulignons.

ainsi, ce n'est plus guère sa faculté d'échapper à toute influence qui sert à définir sa grandeur. Prise seule, elle perd même son indivisibilité, elle devient un être de masse, quelque chose de flottant, de qualitativement changeant : précisément une masse. Il serait paradoxal et exagéré d'affirmer froidement que la masse se manifeste désormais comme un individu et l'individu comme une masse, mais il n'est pas mauvais de suivre un instant cette idée extrême. Aujourd'hui encore, l'individu reste un individu et se montre en tant que tel, il a seulement acquis une indétermination, une dépendance, qui étaient jadis le fait de la masse et qu'elle a perdues, car elle, en revanche, a gagné en détermination et en autonomie, elle dépend moins de l'individu. Une telle manière de voir est axée sur la pratique, elle facilite une action qui doit nécessairement intervenir au niveau des masses, être sociale³¹.

124

Par l'inversion qu'opère Brecht, la masse acquiert les anciennes qualités de la liberté individuelle (autonomie, détermination, indépendance), tandis que l'individu acquiert les anciens défauts de la masse (dépendance, indétermination, flottement, changement qualitatif). Si le travail de l'émancipation humaine réside dans la capacité à transformer l'indétermination en détermination, c'est-à-dire à intégrer l'individualité dans une masse, on mesure toute l'importance de l'attribution des déterminations. À qui et à quoi, combien, comment, où, quand attribuer les déterminations sociales du changement ? À la nation, au peuple, au parti, au syndicat, à l'équipe, à la famille... ? Mais surtout, à quelles valeurs renvoient ces déterminations, sachant que l'action d'un officier nazi ou celle de son régiment, par exemple, sont extrêmement bien déterminées, mais nullement émancipatrices ? Les déterminations qui intéressent Brecht (et nous avec) sont celles qui, en dernier ressort, relèvent d'une égale émancipation en droit, échue à tous. Le théâtre de Brecht montre des déterminations socialement aliénées et aliénantes. Il y a là un passage par le négatif pour affirmer le positif, selon un mouvement dialectique à nouveau spécifiquement hégélien. Il n'en reste pas moins que la conception et la réalisation de l'émancipation humaine changent considérablement selon que ses déterminations relèvent plutôt de la masse sociale ou plutôt de l'individu. Or, ce qui lie l'individu à autrui, et *a fortiori* à la masse, c'est la situation. La *conscience particulièrement vive de la situation* qu'offre la situation dramatique au sujet-spectateur – situation déterminée par son pôle fictionnel et son pôle réel d'autant plus accentué par la distanciation – permet de fonder les questions suivantes : la transformation désirée³² est-elle nécessairement à rechercher dans une situation de contradiction (sociale) ? L'émancipation passe-t-elle seulement par l'action d'une masse ou d'un collectif

³¹ *Ibid.*, p. 277.

³² Désir d'émanciper tous les individus des aliénations qu'ils subissent.

en situation ? N'y a-t-il pas d'autre alternative entre l'action isolée et inefficace de l'individu et la loi efficiente du collectif ?

Pour tenter de répondre à ces questions, et pour comprendre dans quelle mesure Brecht lui-même va changer sa position au cours de son histoire, commençons par lire *La Décision*, écrite en 1929-1930 (une pièce que Heiner Müller considère parmi les plus importantes du xx^e siècle). En voici un premier extrait :

Car seule la violence peut changer
 Ce monde meurtrier, comme
 Le savent tous les vivants.
 Il ne nous a pas encore permis, disions-nous,
 De ne pas tuer.
 C'est uniquement par la volonté inflexible de changer le monde que nous avons
 motivé
 Cette décision³³.

La décision en question, prise par des révolutionnaires du Parti, consiste à tuer un jeune camarade. Parce qu'il cède à sa compassion personnelle, et à sa volonté d'aider directement son prochain, l'immédiatement proche et désespéré, ses camarades considèrent qu'il compromet une révolution plus générale, requérant un temps plus long pour rallier à sa cause suffisamment de forces matérielles et de personnes. C'est la raison invoquée pour son exécution :

LES TROIS AGITATEURS :

Le Parti c'est nous
 [...]
 Ne te sépare pas de nous !

LE JEUNE CAMARADE :

J'ai raison, donc je ne peux pas céder. Je vois de mes deux yeux que la misère ne peut attendre.

LE CHŒUR DE CONTRÔLE :

(Éloge du Parti)
 Car l'homme seul a deux yeux
 Le Parti en a mille.
 Le Parti connaît les sept États,

33 *La Décision*, trad. Edouard Pfrimmer, dans *Théâtre complet*, Paris, L'Arche, 1974, t. II, p. 235. Une note de l'éditeur précise que Brecht avait rédigé une nouvelle version pour l'édition Malik de 1938, qui a été reprise au tome I des *Gesammelte Werke* (*Œuvres complètes*) publiées en 1967 par Suhrkamp. Les éditions de L'Arche ont gardé le texte original de 1931.

L'homme seul connaît une ville.
 L'homme seul a son heure
 Mais le Parti en a beaucoup.
 L'homme seul peut être anéanti
 Mais le Parti ne peut être anéanti
 Car il est l'avant-garde des masses
 Et conduit leur combat
 Avec les méthodes des classiques, puisées
 Dans la connaissance de la réalité³⁴.

126

Dans *La Décision*, seule la masse (en l'occurrence, son avant-garde : le Parti) a raison. L'individu n'a aucune marge de manœuvre hors des décisions du parti. Mais comme nous avons pu le constater, en progressant dans son œuvre notamment par l'usage qu'il fait de la métaphore du mouvement des orbites célestes, Brecht va nuancer les liens qui unissent l'individu au Parti, à la masse ou au « *gestus* social ». Les caractéristiques de l'individualité vont acquérir une imprévisibilité, une indétermination, car « à un individu qui se soumettrait par trop docilement à la loi qui commande le mouvement de la masse, nous trouverions qu'il manque quelque chose (sa caractéristique individuelle) »³⁵. L'écriture brechtienne ne va cesser de dessiner des liens toujours plus sinueux, plus vastes, plus complexes entre l'individu et le collectif, parce que la situation historique est parfois plus complexe que son appréhension dialectique. Ou parce que la situation ne se prête pas à une transformation sociale relevant de la dialectique matérialiste. Dans *Mère courage et ses enfants*, œuvre écrite en exil en 1939, le comportement de la mère, comme nous l'avons vu, est structuré par une contradiction principale : elle nourrit sa famille grâce à la guerre, et la perd pour la même raison. Mais cette contradiction est également la condition de l'indépendance farouche qu'elle revendique³⁶. On se souvient

34 *Ibid.*, p. 231-232.

35 « Sur une dramaturgie non aristotélicienne (1933-1941) », dans *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. I, p. 275.

36 « – LE RECRUTEUR : Adjudant, je flaire un esprit d'insubordination qui se dégage de cette personne. Alors qu'au camp on a besoin de discipline.

– MÈRE COURAGE : Je croyais que c'était de saucisses.

– L'ADJUDANT : Nom de famille.

– MÈRE COURAGE : Anna Fierling.

– L'ADJUDANT : Alors vous vous appelez tous Fierling ?

– MÈRE COURAGE : Pourquoi ? Moi, je m'appelle Fierling. Pas eux.

– L'ADJUDANT : C'est tous des enfants de toi, je pense ?

– MÈRE COURAGE : Tous, mais est-ce une raison pour qu'ils s'appellent tous pareils ? »

(*Mère courage et ses enfants*, tableau 1, trad. Eugène Guillevic, dans *Théâtre complet*, op. cit., t. IV, p. 147-148).

que la contradiction est la cause du mouvement dans la dialectique matérialiste. Pourtant, dans cette pièce, la contradiction historique est plus forte que les masses et que les individus et elle ne provoque aucun mouvement libérateur : la guerre de Trente Ans a figé le conflit entre catholiques et protestants. Aucun héros ne porte plus l'idéal révolutionnaire, ni aucun rêve d'égalité. Même le fils Eilif, héroïque combattant, finit comme un vulgaire pilleur. Dans *Mère courage*, il n'est plus tant question d'émancipation des opprimés que du besoin de se sortir individuellement des situations, soi et sa famille, dans des conditions économiques des plus difficiles. À l'ordre du jour, on ne trouve plus la révolution, mais la volonté de survivre. Le philosophe de *L'Achat du cuivre*, dont la plupart des dialogues ont été écrits entre 1939 et 1940, n'affirme-t-il pas : « Car je me demande comment me comporter pour me tirer d'affaire et vivre le plus heureux possible ; cela dépend naturellement aussi du comportement des autres ; le comportement des autres m'intéresse donc au plus haut point, et surtout les possibilités d'exercer une influence sur eux »³⁷. Ne sommes-nous pas face à un retournement de la position brechtienne précédente ? C'est désormais l'individu qui influence la masse, et non l'inverse. *Mère courage* nous amène à considérer l'individu dans sa confrontation à une situation historique générale sur lequel il n'a aucune prise. Dans ce contexte, la hiérarchie du sens s'établit très différemment que dans *La Décision* : le comportement de l'individu prime sur la loi du groupe. L'indépendance individuelle n'est plus condamnée, mais problématisée : « Le nouveau théâtre est simplement le théâtre de l'homme qui a commencé à se tirer d'affaire par lui-même »³⁸. Finalement, Brecht constate que les contradictions relevant de la situation historique ne se prêtent pas toujours au mouvement émancipateur de la dialectique matérialiste et sa loi des masses. Il faut désormais accorder une attention de plus en plus grande à un excès (ou excédent) de l'individualité sur la dialectique matérialiste, par conséquent sur la lutte des classes. Sartre, lui aussi, n'a pas manqué de relever l'importance de la liberté subjective dans la situation dramatique.

SARTRE, LA DISTANCIATION ET L'AMBIGUÏTÉ

Le philosophe, écrivain et dramaturge français a apprécié l'apport de la distanciation brechtienne au théâtre, mais en y pointant un danger. Lorsque Sartre s'adresse aux étudiants de la Sorbonne, en 1960, dans une conférence intitulée « Théâtre épique et théâtre dramatique », à l'invitation de l'Association

³⁷ *Écrits sur le théâtre*, éd. cit, t. I, p. 487.

³⁸ *Ibid.*, p. 622. Cette phrase figure dans le troisième des « Appendices à la théorie de *L'Achat du cuivre* », écrits les 2 et 3 août 1940 (nde).

théâtrale des étudiants parisiens (Atep) alors dirigée par Ariane Mnouchkine, il conclut son propos ainsi :

[...] il semble que toutes les forces que le jeune théâtre peut opposer aux pièces bourgeoises que nous avons actuellement, doivent être unies, et qu'il n'y a pas de vraie opposition entre la forme dramatique et la forme épique, sinon que l'une [l'épique] tire vers la quasi-objectivité de l'objet, c'est-à-dire de l'homme, et va ainsi vers l'échec, puisqu'on n'arrive jamais à avoir un homme objectif, avec l'erreur de croire qu'on peut donner une société-objet aux spectateurs, tandis que l'autre [la dramatique], si on ne la corrigeait pas par un peu d'objectivité, irait trop vers le côté de la sympathie, de l'*Einfühlung*³⁹, et risquerait de tomber du côté du théâtre bourgeois. Par conséquent, c'est entre ces deux formes de théâtre, je crois, que le problème aujourd'hui peut se poser⁴⁰.

128 Dramaturgie dramatique et dramaturgie épique entretiennent des rapports différents avec le spectateur. Chez Sartre, le théâtre dramatique ou théâtre bourgeois, théâtre de l'*Einfühlung*, fait « participer » le spectateur. Comme le précise la définition allemande, sans *Einfühlung*, il n'y a pas de saisie intuitive, émotionnelle du contenu spirituel de la pièce. La « participation » selon Sartre est synonyme de ce que nous avons défini comme une « identification (du spectateur) à » : « *Participer* au spectacle [dit-il], c'est par exemple s'incarner plus ou moins dans l'image du héros qui se fait tuer ou dans l'image de l'amoureux... C'est alors redouter que l'amoureux ne soit trompé ou que le héros ne meure à la fin »⁴¹. Selon lui, le spectateur de cinéma est par excellence celui qui participe. *A contrario*, le théâtre épique, et le théâtre brechtien en particulier, met le spectateur à distance du personnage, créant un rapport plus « objectif » entre eux :

Distanciation. Il s'agit d'utiliser cette contradiction : l'homme présenté, c'est moi-même hors de mon pouvoir. Cela signifie : nous faire découvrir comme *des autres*, comme si d'autres hommes nous regardaient ; en d'autres termes, obtenir cette objectivité que je ne peux obtenir par ma réflexion⁴².

39 « *Einfühlung* : concept de l'esthétique psychologique allemande apparu vers 1910. Littéralement : capacité de saisir de l'intérieur, empathie. En esthétique, le terme désigne le mouvement par lequel un contenu spirituel est saisi non pas de façon intelligible, mais intuitivement, émotionnellement. Sartre fera grand usage de ce concept dans *L'Idiot de famille* » (note de Michel Contat et Michel Rybalka, dans Sartre, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992, p. 164).

40 « Théâtre épique et théâtre dramatique » [1960], *ibid.*, p. 163.

41 « L'auteur, l'œuvre et le public » [1959], *ibid.*, p. 108-109.

42 « Théâtre et cinéma » [1958], *ibid.*, p. 97.

L'ambiguïté de la forme théâtrale revendiquée par Sartre, qui emprunte à la fois à la forme dramatique (empathique) et à la forme épique (distanciée), relève de l'ambiguïté propre à tout geste artistique. Il faut un peu d'affects bourgeois, un peu d'*Einfühlung* dans l'œuvre théâtrale, nécessaires à l'adhésion du public, afin que la distanciation puisse mieux s'y glisser. Sartre ne cesse de travailler depuis sa propre situation sociale – la bourgeoisie – pour mieux la subvertir. Mais comme on le voit, les spécificités de sa situation lui permettent de critiquer le danger de la forme épique, et, plus généralement, du marxisme : l'échec de la place accordée à la subjectivité, ainsi qu'il le déclare :

Donc, si vous voulez, nous dirons qu'il y a une insuffisance très nette dans l'épique : jamais Brecht – d'ailleurs, il n'avait pas de raison de le faire et ce n'était pas à lui de le faire – n'a résolu dans le cadre du marxisme le problème de la subjectivité et de l'objectivité et, par conséquent, il n'a jamais su faire une place réelle à la subjectivité chez lui, telle qu'elle doit être⁴³.

Ici se dresse la problématique du sujet existentiel, celle de sa liberté, de son engagement, de son choix, de sa décision, de sa responsabilité et finalement de son action dans le monde. La notion de « sujet existentiel » renvoie à l'appréhension philosophique de sa « situation », concept fondamental de l'existentialisme français. Nous ne cessons de constater que le théâtre, pour Sartre, est une traduction adéquate – il faudrait plus précisément parler d'une interprétation adéquate – de sa pensée philosophique, parce que le théâtre est une certaine mise en action du sujet en situation. Certes, le théâtre met en situation des personnages de fiction. Mais dans *L'Imaginaire*, nous l'avons vu, Sartre a philosophiquement noué entre le réel et l'imaginaire une relation féconde, nécessaire à la liberté du sujet dans le monde. Nous rencontrons dans ses écrits ou ses discours sur le théâtre une volonté obstinée à représenter la subjectivité existentielle sur scène. C'est la raison pour laquelle nous allons explorer un peu plus cette subjectivité, et tenterons de dégager quelques-uns de ses traits, à l'aide d'extraits de ses textes philosophiques et de ses textes théoriques sur le théâtre.

Nous lisons dans *L'Existentialisme est un humanisme* (1945) : « Ce qu'ils ont en commun [l'existentialisme chrétien et l'existentialisme athée – Sartre se revendique de ce dernier], c'est simplement le fait qu'ils estiment que l'existence précède l'essence, ou, si vous voulez, qu'il faut partir de la subjectivité »⁴⁴. Dans *L'Imaginaire*, Sartre définissait les situations comme « les différents modes

43 « Théâtre épique et théâtre dramatique » [1960], *ibid.*, p. 162.

44 Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996, p. 26.

immédiats d'appréhension du réel comme monde »⁴⁵. La situation articule littéralement la subjectivité du sujet au monde réel, elle en est son mode d'accès direct. Dans *L'Être et le Néant* (1943), on lit une définition beaucoup plus approfondie :

Ma position au milieu du monde, définie par le rapport d'ustensilité ou d'adversité des réalités qui m'entourent à ma propre facticité, c'est-à-dire la découverte des dangers que je cours dans le monde, des obstacles que je puis y rencontrer, des aides qui peuvent m'être offertes à la lueur d'une néantisation radicale de moi-même et d'une négation radicale et interne de l'en-soi, opérées du point de vue d'une fin librement posée, voilà ce que nous nommons la *situation*⁴⁶.

130

Nous ne rentrerons pas dans une analyse des concepts philosophiques utilisés ici par Sartre, car nous désirons simplement en mesurer les éventuels *effets* dans ses théories théâtrales. Au centre de la situation dramatique selon Sartre se trouve une indétermination fondamentale de l'homme, qui se détermine, en se déployant telle une force centrifuge, vers des limites plus ou moins résistantes rencontrées dans le monde :

Ce qui est universel, à leurs yeux [aux yeux des jeunes auteurs dramatiques français], ce n'est pas une nature, mais les situations dans lesquelles se trouve l'homme, c'est-à-dire non pas la somme de ses traits psychologiques, mais les limites auxquelles il se heurte de toutes parts. Pour eux, l'homme ne doit pas être défini comme un « animal raisonnable » ou « social », mais comme un *être libre, entièrement indéterminé, et qui doit choisir son propre être face à certaines nécessités*, telles que le fait d'être engagé dans un monde qui comporte à la fois des facteurs menaçants et favorables, parmi d'autres hommes qui ont fait leur choix avant lui et qui ont décidé par avance du sens de ces facteurs. Il est confronté à la nécessité de travailler et de mourir, d'être jeté dans un monde qui est déjà là et qui est pourtant sa propre entreprise et dans lequel il ne peut jamais reprendre son coup : un monde où il lui faut jouer ses cartes et prendre ses risques, quoiqu'il puisse lui en coûter⁴⁷.

Nous reconnaissons le caractère indéterminé de l'individu chez Brecht. C'est depuis cette indétermination (nécessairement liée à la « néantisation radicale de soi-même et [à] une négation radicale et interne de l'en-soi », en termes

45 Sartre, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 355.

46 Sartre, *L'Être et le Néant*, cité par André Lalande, « Situation », dans *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002, p. 996.

47 Sartre, « Forger des mythes » [1946], dans *Un théâtre de situations*, *op. cit.*, p. 109. Nous soulignons.

philosophiques sartriens) que l'homme se détermine librement (« point de vue d'une fin librement posée »). C'est depuis l'indétermination, et en visant un but librement posé par lui-même dans sa situation (par intentionnalité), que le sujet doit effectuer des choix « face à certaines nécessités ». Quelles sont ces nécessités ? Autrui⁴⁸, des significations préétablies, le travail, la mort, le passé, le présent, le futur et sa propre action irrévocable dans le monde. Ce qui compte pour l'existentialiste, ce n'est pas l'être de l'homme, mais ce qu'il *fait* dans le monde et au monde, c'est-à-dire dans sa situation. L'ontologie existentialiste élabore une praxéologie. L'homme doit inévitablement composer avec autrui, le travail, la mort, et des significations préétablies, que Sartre détaille plus loin comme le « contexte humain [c'est-à-dire] l'arrière-plan de valeurs religieuses et morales, des tabous et des impératifs de la société, des conflits entre les nations et les classes, des conflits entre les droits, les volontés, les actions »⁴⁹. Programme philosophique autant que dramaturgique :

[...] nous ressentons le besoin de porter à la scène certaines situations qui éclairent les principaux aspects de la condition humaine et de faire participer le spectateur au libre choix que l'homme fait dans ces situations⁵⁰.

S'il est donc une chose que la philosophie de Sartre veut absolument penser, et son théâtre absolument montrer aux spectateurs, c'est la liberté agissante de l'homme (et du personnage) en situation. Cependant, cette liberté existentielle n'est pas un simple but que la raison poserait dans le monde et que la volonté exécuterait. Dans *L'existentialisme est un humanisme*, Sartre parle « d'un choix plus originel, plus spontané que ce qu'on appelle la volonté » :

[...] l'homme sera d'abord ce qu'il aura projeté d'être. Non pas ce qu'il voudra être. Car ce que nous entendons ordinairement par vouloir, c'est une décision consciente, et qui est pour la plupart d'entre nous postérieure à ce qu'il s'est fait

48 « L'homme libre dans les limites de sa propre situation, l'homme qui choisit, qu'il le veuille ou non, *pour tous les autres* quand il choisit pour lui-même – voilà le sujet de nos pièces » (Sartre, « Forger des mythes » [1946], dans *Un théâtre de situations*, p. 60-61. Nous soulignons).

49 *Ibid.*, p. 61

50 *Ibid.*, p. 59. Sartre parle de « faire participer le spectateur », alors que nous connaissons les griefs sartriens à l'encontre de la participation exclusive du spectateur. Comme nous l'apprennent Michel Contat et Michel Rybalka, la conférence, prononcée à New York en 1946, était « destiné[e] à un public mal informé encore des développements de la culture française durant l'occupation et au lendemain de la Libération » (*ibid.*, p. 57). Également : « S'il est vrai que l'homme est libre dans une situation donnée et qu'il se choisit lui-même dans et par cette situation, alors il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines et des libertés qui se choisissent dans ces situations » (« Pour un théâtre de situations » [1947], *ibid.*, p. 20).

lui-même. Je peux vouloir adhérer à un parti, écrire un livre, me marier, tout cela n'est qu'une manifestation d'un choix plus originel, plus spontané que ce qu'on appelle volonté⁵¹.

Nous mesurons à quel point la libre action existentielle n'est pas entièrement transparente à la rationalité cartésienne, dont se réclame Sartre. La rationalisation des buts ou des motifs de l'action humaine, si elle constitue une condition nécessaire, n'est pas une raison suffisante. L'existentialiste se veut philosophiquement libre, lui et tous les autres, mais il doit accepter que les motivations de son action lui échappent pour une part. Dans un texte de 1961 écrit en hommage à son ami et contradicteur, Maurice Merleau-Ponty, Sartre décrit toute l'*ambiguïté* de l'action existentielle, une ambiguïté imputable à l'approche phénoménologique du monde par Merleau-Ponty :

132

[...] cette entreprise ambiguë, raisonnable et folle, toujours imprévisible et toujours prévue, qui atteint ses objectifs quand elle les oublie, passe à côté d'eux quand elle veut leur rester fidèle, s'anéantit dans la fausse pureté de l'échec et se dégrade dans la victoire, parfois abandonne l'entrepreneur en cours de route et d'autres fois le dénonce quand il ne s'en croit plus responsable, il [Merleau-Ponty] m'apprit que je la retrouvais partout, au plus secret de ma vie comme au grand jour de l'Histoire et qu'il n'y en a qu'une, la même pour tous – événement qui nous fait en se faisant action, action qui nous défait en devenant pour nous événement – et qu'on l'appelle, depuis Hegel et Marx, la *praxis*⁵².

L'ambiguïté de la *praxis* que souligne Sartre révèle les difficultés que rencontre le sujet dans toutes ses actions, qu'elles relèvent de son intimité ou qu'elles s'inscrivent dans l'Histoire. Les propriétés contradictoires de la *praxis* (« raisonnable et folle, toujours imprévisible et toujours prévue ») ne placent pas le sujet à l'origine de l'action, mais entre l'événement et l'action. Tantôt l'événement pousse le sujet à agir, tantôt son action dépasse le sujet dans l'événement. Les déterminations du sujet semblent constamment remises en

51 Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, op. cit., p. 30-31. Jean Wahl explique que la conception de l'existence chez Kierkegaard recèle également l'idée d'un « choix » plus originel que toute décision consciente : « Quel est le moment où nous choisissons le plus véritablement ? C'est le moment où nous avons conscience de ne pas pouvoir faire autrement. C'est-à-dire que nos choix les plus essentiels, les choix les plus intimes à nous-mêmes, ce sont ceux que nous ne pouvons pas choisir parce que si nous choisissons autrement, nous ne serions pas nous-mêmes. Ainsi, "le fait qu'il n'y a pas de choix est l'expression de la passion immense et de l'intensité avec laquelle on choisit" (Kierkegaard) » (Jean Wahl, 1848-1948. *Cent Années de l'histoire de l'idée d'existence*, Paris, Centre de documentation universitaire, coll. « Les cours de la Sorbonne », 1949, p. 19).

52 « Merleau-Ponty » [1961], dans Jean-Paul Sartre, *Situations philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990, p. 163.

cause par des caractéristiques indéterminables de la situation dans laquelle il s'engage⁵³. C'est cette articulation entre la détermination et l'indétermination du sujet en situation que nous qualifions d'ambiguïté de la situation. Nous allons maintenant émettre quelques hypothèses sur les effets de l'ambiguïté de la situation dramatique sur le sujet-spectateur.

HYPOTHÈSES SUR L'AMBIGUÏTÉ DE LA SITUATION DRAMATIQUE ET SES CONSÉQUENCES DANS LE LANGAGE

Forts des remarques précédentes, ébauchons une question : le jeu théâtral n'exhibe-t-il pas (entre autres) l'ambiguïté même de l'action ? Plus largement, le geste artistique n'exhausse-t-il pas l'ambiguïté de toute *praxis*⁵⁴ ? L'ambiguïté n'est-elle pas le milieu d'apparition de tout geste artistique, comme on dit d'un milieu liquide qu'il est vital à la genèse des cellules microorganiques ? Suivons les perspectives qu'ouvrent ces interrogations.

Si le jeu théâtral ne se réduit pas *stricto sensu* à une action (tendre vers un but, être poussé par une passion, affronter un combat, résoudre un conflit, etc.), mais qu'il exhibe l'ambiguïté de son action – et de l'état du personnage, tout autant –, alors le jeu expose moins la réalisation ou l'échec de l'action que la confrontation du déterminé et de l'indéterminé dans la situation. Avec Brecht, nous avons vu que la distanciation offre une « vue d'ensemble » sur la situation, en remontant depuis les effets de l'action jusqu'à ses causes, en amont. Or, de la cause à l'effet de l'action dramatique, il n'y a pas toujours de relation strictement logique ni mécaniste. Le jeu (distancié) desserre, disjoints, dilate l'action univoque, en pluralisant ses effets et ses causes. La guerre alimente la famille de Mère courage, mais la tue en même temps ; Mère courage est intraitable en affaires, et offre son manteau à un curé, elle qui ne croit pas en Dieu... L'action dramatique ne se réduit pas à une contradiction. À travers le prisme de la distanciation, l'action dramatique se pluralise en différentes contradictions qui ne peuvent pas toutes être résolues par la dialectique matérialiste. Le « devenir étranger » que produit

53 « La situation, produit commun de la contingence de l'en-soi et de la liberté, est un *phénomène ambigu* dans lequel il est impossible au pour-soi de discerner l'apport de la liberté et de l'existant brut » (Sartre, *L'Être et le Néant*, cité par Jean-François Louette dans la séance du Groupe de recherche théorique du 29 novembre 2007 à l'université Paris-Sorbonne. Nous soulignons. Voir également, Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, 1947).

54 Debord et Pierre Canjuers ont également parlé de l'ambiguïté artistique : « L'ambiguïté de tout "art révolutionnaire" est ainsi que le caractère révolutionnaire d'un spectacle est enveloppé toujours par ce qu'il y a de réactionnaire dans tout spectacle » (« Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire » [1960], dans Daniel Blanchard, *Debord, dans le bruit de cataracte du temps*, Paris, Sens&Tonka, 2005, p. 50).

la distanciation n'est plus synonyme d'aliénation, au sens où Marx l'entendait, ainsi que le fait remarquer Jacques Rancière :

On peut discuter en effet s'il vaut mieux traduire *Verfremdung* par « distanciation » ou par « éloignement », l'essentiel n'en demeure pas moins cette valorisation du *fremd*, de ce *devenir étranger* connoté négativement chez Marx où il était synonyme d'aliénation, de perte de l'humain dans son produit⁵⁵.

134

« L'étrangéité »⁵⁶ de l'action dramatique (distanciée) ne permet-elle pas l'ouverture à l'altérité radicale de la *différance* ou, pour le dire autrement, à l'indétermination du sens du Sens⁵⁷ ? Entendue en ces termes, la distanciation déborde largement le cadre marxiste et soulève un problème général de langage. Concentrons maintenant la question sur la mise en valeur artistique de cette « étrangéité » produite par la distanciation. Chez Brecht, les « *gestus* sociaux » sont des procédés spécifiques de distanciation dans le jeu. Ils ont pour fonction de relier la singularité d'un personnage à la communauté à laquelle il appartient, ou dont il provient (famille, pays, métier, classe sociale, etc.) à travers ses dialectismes, ses gestes, son costume. La représentation théâtrale assume pleinement son rôle de représentant d'un collectif, délégation acceptée, discutée ou rejetée par le public. La représentation s'érige effectivement en modèle, même si ce modèle se critique lui-même grâce à la distanciation. Le modèle « s'étrangéifie », si l'on peut dire. Cela signifie que le modèle s'altère sous l'action de la distanciation, soit en exhibant les contradictions qui le structurent (par exemple, dans *La Décision* de Brecht, où le Parti s'oppose frontalement au partisan), soit en accentuant les indéterminations qu'il découvre (par exemple, dans des mises en scène de Claude Régy où les personnages donnent l'air de « flotter » tout en étant intérieurement, voire inconsciemment, très déterminés)⁵⁸. On voit bien que, selon les différents types de représentation, et

55 Jacques Rancière, « Le gai savoir de Bertolt Brecht », dans *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 118.

56 Ce néologisme m'a été fourni par Johann Holland lors d'une discussion philosophique, à l'issue d'une séance du Groupe de recherches théoriques à l'université Paris-Sorbonne durant l'année 2008.

57 Nous entendons par « indétermination du sens du Sens » l'impossible assignation d'un signifiant fondateur ou final. Manière de dire qu'il n'y a pas, pour nous, de vérité(s) ultime(s) qui donnerai(en)t leur sens à tout le reste (ou à un paradigme du sens en général). L'indétermination du sens du Sens est un signifiant absolument vide et que l'on ne peut combler. Nous y reviendrons dans la conclusion de l'ouvrage.

58 Voir sa mise en scène de *Homme sans but* de Arne Lygre (création à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris, octobre 2007). À propos de l'indétermination, Claude Régy écrit : « Les gens pensent que tout a un sens. Et un seul sens. On pense que ce qui est important c'est d'être clair : "Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement, Et les mots pour le dire arrivent aisément." Eh bien justement non, il ne faut pas que les mots arrivent aisément, et il est plus intéressant

à l'intérieur d'une même représentation, le jeu tantôt expose un type d'action déterminée, nette, précise, saillante, tantôt expose un suspens, un trouble, une incertitude, une indétermination.

L'ambiguïté de la situation dramatique ne se réduit pas à une contradiction, à un conflit ou à un affrontement, même si elle peut s'y résoudre. Elle relève plutôt d'une coalescence ou d'une cohabitation de différences entre détermination et indétermination, et certaines de ces différences peuvent effectivement se transformer en contradictions. Entendue ainsi, l'ambiguïté englobe la contradiction, elle permet le conflit, elle comprend potentiellement l'affrontement, mais elle est d'abord coexistence de différences. L'ambiguïté est constitutive de la situation, elle est son point le plus irréductible. On se souvient que Hegel avait placé la situation, d'une manière dialectique, entre l'idéal et le conflit, soit entre une identité philosophique dont la « représentation est indéterminée »⁵⁹ (la vérité, l'harmonie, la résorption des contraires) et sa confrontation conflictuelle avec le monde sensible, lieu des déterminations. Nous dirons que la situation, grâce à l'ambiguïté qui la soutient, est le lieu et le temps des différences entre indétermination et détermination.

Incontestablement, la situation dramatique travaille avec l'ambiguïté qui la constitue, dans un espace et un temps dévolus à cet effet. Le théâtre n'est pas un discours politique, à moins qu'il s'agisse de théâtre militant ou de théâtre de propagande, mais à notre sens, ces théâtres-là manquent fondamentalement le geste artistique : on peut esthétiser un discours politique, mais on ne le rend pas pour autant artistique. L'univocité que réclame la parole politique ne peut se satisfaire de l'équivocité de la parole et du geste artistiques. La situation dramatique expose donc les difficultés, découlant de son (ses) ambiguïté(s) même(s), à lier l'indétermination du sens du Sens à la détermination de l'action, *drama*. Pour cela, elle réclame une scène. Dès lors, on peut comprendre la scène comme un lieu « hors-la-loi », ou, plus exactement, un lieu à côté de la

d'aller chercher dans le non-clair. Cela aussi m'a frappé dans l'astrophysique : on y inclut l'ignorance, le doute et les projections hypothétiques. La science n'est pas, ou ne se croit plus, une connaissance exacte, ni une connaissance certaine, en pleine lumière. La physique quantique a porté un coup fatal au matérialisme scientifique classique. La philosophie, les sciences, les arts sont trois moyens d'avancer dans la connaissance de nous-mêmes. Ces moyens ont des voies apparemment différentes, mais finalement tous doivent – la philosophie en premier – se confronter au doute. La pensée n'avance pas autrement que par des avancées qui sont détruites et remplacées par d'autres avancées. C'est le mouvement de la pensée. Je crois que c'est Salman Rushdie qui, à propos de la modernité, parlait de "l'exploration permanente de l'espace du doute". Faire du théâtre amène forcément à se frotter à toutes ces frontières avec la philosophie, la science et même éventuellement avec les sociétés elles-mêmes, et donc l'ethnologie » (*L'État d'incertitude*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2002, p. 12-14).

59 Hegel, *Esthétique*, op. cit., p. 260.

loi, puisque la loi a pour fonction de *déterminer* les limites de l'action dans la cité. La loi ne peut être ambiguë, même si elle se prête à la jurisprudence. La scène se présente donc comme un espace délimité, encadré, autorisé par la loi, mais excepté de la loi, et puis ce qui s'y produit n'est qu'une fiction qui s'avoue comme fiction ! La scène est aménagée par l'institution afin que celle-ci puisse se critiquer, se moquer d'elle-même, se combattre, se subvertir. Théâtre du carnaval. La rampe sépare symboliquement ce qui est soumis à la loi (la salle) et ce qui lui échappe (la scène). Mais c'est une séparation poreuse. Pour le public, elle est une rampe d'accès à l'ambiguïté. Alors, sans doute, peut-on reformuler la question autrement : *les ambiguïtés de la situation artistique ne déconstruisent-elles pas les déterminations du public et du sujet-spectateur – encadrés par les lois de la Cité –, en renvoyant les individus à l'indétermination de leur situation ?* Cela revient à se demander si le processus d'individuation du sujet-spectateur, en visant son émancipation, ne doit pas passer par une phase d'indétermination (qui permet l'ouverture aux possibles) pour mieux se déterminer – acquérir un gain de liberté d'action – dans sa propre situation. Telle est l'hypothèse que nous développons maintenant.

Posons qu'agir librement, c'est trancher en pleine conscience dans le meilleur des choix possibles, au regard d'une situation ; c'est élire la meilleure direction, et exclure (peut-être temporairement) toutes les autres. Le problème se resserre sur les qualités du choix et de la décision (en comprenant les nuances de leur synonymie) : quel est le meilleur choix au regard de telle situation, et, à l'intérieur de ce choix, quelle est la meilleure décision à prendre ? Avec la distanciation, la question de la qualité renvoie moins à l'essence du Bien qu'à *la conscience de la situation* : la qualité dépend des déterminations que l'on saura distinguer de la situation à l'intérieur de laquelle on agit, et des déterminations que l'on saura construire (et/ou déconstruire) dans la situation. Il s'agit de cartographier, repérer, relever les « points remarquables »⁶⁰ de la situation (espace-temps) dans laquelle nous nous trouvons, pour construire, déconstruire, déplacer, remplacer, et finalement dessiner un ou plusieurs parcours, et/ou une ou plusieurs habitations, à l'intérieur de celle-ci. Opérations effectuées sur un plan matériel aussi bien qu'idéal, elles mènent

60 Nous empruntons l'expression « points remarquables » à Gilles Deleuze, dans son exposé « La méthode de dramatisation » [1967], dans Gilles Deleuze, *L'île déserte et autres textes (textes et entretiens 1953-1974)*, éd. David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002. Nous pouvons y lire, page 139 : « Il se peut que les notions de singulier et de régulier, de remarquable et d'ordinaire, aient pour la philosophie même une importance ontologique et épistémologique beaucoup plus grande que celle de vrai et de faux ; car le sens dépend de la distinction et de la distribution de ces points brillants dans l'Idée ».

à nous poser la question suivante : en fonction de quoi les points sont-ils « remarquables » ? Il apparaît toujours une question derrière la question du sens : pourquoi élire celui-ci plutôt que celui-là ? Qu'est-ce qui fait qu'un point est « remarquable » ? Comment décider du mieux, en vue de ce qui existe ? Il y a là comme une sorte de limite qui n'est jamais identique à elle-même, aune nécessaire, mais fluctuante selon la situation, repère incommensurable dans sa généralité, mais évaluable dans sa particularité. La question du sens du Sens renvoie, comme nous l'avons dit, à une indétermination fondamentale, une absence de fondement, ou « effondrement » (Deleuze). Le sens ne trouve sa résolution, c'est-à-dire sa détermination, qu'en nous libérant d'une ou de plusieurs oppressions liées à la situation dans laquelle nous nous trouvons. C'est pourquoi faire surgir du sens dans une situation, produire un acte censé, *a fortiori* améliorer une situation nécessite d'effectuer un saut hors de l'indétermination infinie à laquelle l'ambiguïté de la situation nous confronte et qui permet de jauger les « points remarquables » de la situation⁶¹. Donner du sens réclame l'interruption d'une continuité, la création d'un mouvement disruptif dans un flux, une déviation. Brecht reconnaît l'importance du saut à effectuer pour modifier une situation :

Les représentations du théâtre bourgeois tendent toujours au camouflage des contradictions, à la simulation de l'harmonie, à l'idéalisation. Les états de choses sont représentés comme s'ils ne pouvaient absolument pas être autrement ; les caractères comme des individualités au sens étymologique du terme, indivisibles par nature, d'une « seule coulée », comme s'affirmant dans les situations les plus diverses, et à dire vrai, existant aussi en dehors de toute situation. Là où il y a développement, il n'est que constant, ne procède jamais par *bond* et ce sont toujours des développements à l'intérieur d'un cadre très déterminé, qu'on ne peut jamais faire éclater.

Cela ne correspond pas à la réalité et il faut donc qu'un théâtre réaliste l'abandonne.

Un emploi authentique, profond, intervenant, des effets de distanciation implique que la société considère son état comme historique et améliorable. Les effets de distanciation authentiques ont un caractère combatif⁶².

61 Nous avons constaté l'importance du « saut » dans les « situations-limites » chez Karl Jaspers. Rappelons que le mot allemand *Ursprung*, dont la traduction française donne « origine », signifie étymologiquement « saut fondamental » (*Ur-Sprung*). La langue allemande dit mieux que le français combien l'origine (de la décision) se manifeste par un écart irréductible.

62 Brecht, « Extraits des carnets (1920-1926) », dans *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. II, p. 50-51. Nous soulignons.

La distanciation est sentée (donc efficace) si elle manifeste un saut hors de la répétition du même. Bien réalisée, elle imprime ce mouvement chez le sujet-spectateur. Elle le rend conscient des surdéterminations qui le paralysent (ou qui le font tourner en rond), le fait passer par une phase d'indétermination, qui est ouverture aux possibles, pour finir par le renvoyer face aux choix de nouvelles déterminations concrètes. C'est ainsi que nous décrivons le saut hors de la répétition du même. Attardons-nous sur ce temps d'indétermination chez le sujet en général. Ce temps, ou phase, relève-t-il d'une force d'inertie, d'une absence de désir, de vouloir et de pouvoir *concrets*, d'une sorte de dégoût ou de « nausée » existentielle, ou d'un engluement dans l'imaginaire, desquels il s'agirait de s'extirper ? S'agit-il de la mélancolie, dont la version moderne se nomme dépression ? La dépression peut s'interpréter comme la conséquence pathologique d'un embourgeoisement individuel dans une sorte de confort soporifique. *La Nausée* de Sartre ou *Les Choses* de Perec décrivent littérairement la tendance moderne, amorcée dès le XIX^e siècle, d'un enlèvement progressif de l'esprit dans la matière, et face auquel l'esprit et le corps réagissent comme ils peuvent. Cependant, les bourgeois ne sont pas les seuls à succomber à cette entropie mélancolique. Aussi serons-nous enclins à comprendre la dépression comme l'une des conséquences de l'entropie sociale, ou *force d'inertie communautaire*. Comment arrivons-nous à penser cela ? Karl Jaspers fut psychopathe avant d'être philosophe, et sa réflexion sur les « situations-limites » s'est enrichie des expériences cliniques qu'il a conduites et théorisées⁶³ durant ses sept années d'exercice professionnel. Son travail a influencé pour une part l'ouvrage du psychiatre allemand Hubertus Tellenbach, *La Mélancolie*, publié en 1961⁶⁴. Une des idées fondamentales de cet ouvrage est que le type mélancolique se retrouve chez des personnes qui ne peuvent pas s'écarter du sens commun. Elles ont besoin d'un règlement collectif pragmatique relativement coercitif, d'un ensemble de règles comportementales de « bon sens ». Le mélancolique a besoin d'ordre et de limites imposées par autrui, ou des obligations fortes envers lui. Hubertus Tellenbach écrit qu'« il est évident que le type mélancolique a les plus grandes difficultés à s'acquitter de la tâche à réaliser son *Dasein* en tant qu'être-pour-soi-même, en tant qu'être-seul »⁶⁵. Le plus troublant est que le mélancolique, d'après

63 Voir Karl Jaspers, *De la psychothérapie. Étude critique*, trad. Hélène Naef, Paris, PUF, 1956 ; *Psychopathologie générale* [1913], Paris, Tchou, coll. « Psychanalyse », 2000.

64 Cette référence nous a été fournie par Jean-Marie Naudin, psychiatre et professeur à l'hôpital de la Timone (Marseille), lors d'un entretien sur Karl Jaspers au cours de l'année 2006.

65 Hubertus Tellenbach, *La Mélancolie* [1961], présentation par Yves Pélicier, trad. Louise Claude, Daniel Macher, Anne de Saint-Sauveur, Christiane Rogowski, Paris, PUF, coll. « Psychiatrie ouverte », 1979, p. 125.

l'observation que mène Hubertus Tellenbach sur de nombreux cas cliniques livrés au lecteur, est comme obsédé par les déterminations de la situation :

Cette conception spécifique de l'ordre est la volonté de s'enfermer dans les limites de l'ordre. C'est-à-dire de prendre place, de s'installer et de s'attarder dans un espace délimité, organisé selon des références solides et claires. Nous retrouvons ici le trait fondamental que Henri de Gand a découvert chez les mélancoliques : « Car ils ne parviennent pas à élever leur pensée au-delà de ce qu'on peut localiser et mesurer ; au contraire, tout ce qu'ils conçoivent est soumis à l'espace et au temps, et finit toujours par s'y localiser – comme le point ». Cet espace est défini par des limites pratiquement inamovibles au-delà desquelles tout semble incontrôlable et inaccessible au mélancolique. Il jouit d'une certaine autonomie à l'intérieur de ces limites où il est dans son domaine. Mais il ne dispose pas de l'autonomie véritable, celle dont fait preuve celui qui est ouvert à toutes les exigences de l'avenir pour lui-même et pour le monde⁶⁶.

Le mélancolique ne peut effectuer de saut hors des déterminations rassurantes, mais aliénantes de sa situation. Psychologiquement parlant, le saut implique une nouvelle définition de l'autonomie : une ouverture décidée à l'incertitude des possibles, assumée par l'individu seul. L'indétermination que traverse le sujet émancipé n'est pas la mélancolie. Le travail de la libre-pensée requis par le sujet consiste à réarticuler, à reconnecter, à remettre sensiblement en présence, le déterminable et l'indéterminable, le calculable et l'incalculable, le mesurable et l'incommensurable, le localisable et l'inatteignable. En fin de compte, la pensée doit retrouver la détermination. Elle doit décider. Décider, c'est se déterminer. Sans prise de décision, la pensée se trouve suspendue dans les possibles. Elle se perd et tombe progressivement dans les limbes retors, délicieux ou terrifiants de l'imagination, à moins que ce ne soit dans ceux de l'inconscient. Dans ce cas, ce ne sont plus les limites matérielles et psychologiques qui clôturent la liberté humaine, c'est l'illimité de la psyché qui engouffre la raison dans des fantasmes mystiques ou morbides. Avant de basculer dans la folie, l'homme est acculé au doute, incapable d'agir, parce qu'incapable de décision, dans un état de désespoir que les langues allemande et latine savent décrypter :

Si nous avons appelé la situation mélancolique initiale désespoir (*Verzweiflung*), il faut tout d'abord préciser la signification originelle de ce concept. Et le point principal comme dans le concept de doute (*Zweifel*) est le « deux » (*zwei*), le doublement. Cet aspect double est aussi contenu dans *dubietas* et *dubium*. Nous appelons désespoir le fait de rester enfermé dans le doute. De l'aspect double

⁶⁶ *Ibid.*, p. 176. Nous soulignons.

du désespoir résultent toutes les significations moyennes des états humains caractérisés par le déchirement. Plus précisément, le désespoir n'est justement pas l'absence d'espoir. Le désespoir n'est pas quelque chose de définitif, n'est pas le fait d'avoir atteint une limite, mais un va-et-vient, une alternance, de sorte qu'on ne peut parvenir à une décision définitive. Celui qui désespère doit rester dans des possibilités dont aucune encore n'est devenue réalité. L'aspect spécifique du désespoir mélancolique est donc le fait d'être retenu dans cette alternance. Celui qui désespère ressemble ici à un homme qui tente d'être à la fois à deux endroits différents. Le désespoir atteint son ultime expression chez ces mélancoliques qui se torturent parce qu'ils ne peuvent pas vivre, mais pas mourir non plus. [...] Cet aspect double peut disparaître avec une décision ; car l'essence de la décision est de sortir du désespoir⁶⁷.

On retrouve dans la pensée de Hubertus Tellenbach toute l'acuité impérieuse de la pensée dialectique, son besoin de détermination (et de déterminer), et la force vitale de sa décision. Si elle ne peut pas empêcher le doute, la pensée ne peut pas non plus rester *entre-deux* : elle doit dialectiser détermination et indétermination. Pour avancer, le langage relie des pensées entre elles, et ses liens sont autant de sauts entre des champs hétérogènes (la figure du saut, très acrobatique et très volontaire en un certain sens, laisse place chez Deleuze à la figure, plus passive, de « résonance »). Sans le saut, la pensée tourne sur elle-même en un mouvement perpétuel, dans un certain type de répétition que l'on peut qualifier de pathologique, et dont les variations ne peuvent masquer longtemps le caractère désespérant. La pensée est mouvement et créatrice de mouvements, mais parmi l'infinie variété de mouvements qu'elle déploie, certains sont mortifères, d'autres émancipateurs. Dans son mouvement propre, la pensée émancipatrice passe par une phase d'indétermination qui renvoie d'un côté à une différence fondamentale (limite qui n'est jamais identique à elle-même, différenciation pure, ouverture à l'inépuisable des possibles), d'un autre côté à la détermination par ou dans une décision. D'une certaine manière, on touche là une contradiction fondamentale du langage, qui fait dire à Derrida qu'« on n'échappe pas à la dialectique »⁶⁸. Jérôme Lèbre commente : « Tout langage authentique est *marqué* par la contradiction propre à la genèse du sens, qui s'épuise dans la visée d'un être sans détermination, identique au non-être. Cette contradiction est indépassable, il faut seulement "cesser d'en être marqué et l'assumer indéfiniment" (Derrida) »⁶⁹. Aucun sens de la

67 *Ibid.*, p. 234-235.

68 Jacques Derrida, *Le Problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1990, p. 190.

69 Jérôme Lèbre, « La lecture de Derrida », dans *Hegel à l'épreuve de la philosophie contemporaine, Deleuze, Lyotard, Derrida*, Paris, Ellipses, coll. « Philo », 2002, p. 67.

transformation n'est identique d'une situation à l'autre – différence fondamentale du sens du Sens –, bien que sa recherche demeure constante – obligeante détermination du sens. Il ne s'agit pas d'appliquer le changement en tout temps, ni en tous lieux, mais de faire en sorte que les possibilités du changement – Deleuze parle des virtualités de la « différenciation »⁷⁰ – soient constamment présentes à l'esprit, produites ou créées par lui, à des fins d'éventuelles actualisations, dans le cas où les déterminations de la situation deviennent étouffantes. Contrairement à la mélancolie, l'indétermination apparaît comme ressourcement de la détermination.

Enfin, l'indétermination du sens du Sens apparaît décisive quant à notre rapport à autrui. En effet, si autrui m'apparaissait à travers des déterminations qui le définissent entièrement (celles qu'il se donne, celles que je lui donne, et/ou celles que l'« on » lui donne), il ne serait plus autrui, mais un objet. Une totale détermination réifie ce à quoi elle s'applique. Si elle se révèle nécessaire à la manipulation des objets scientifiques, techniques et technologiques, elle ne peut s'appliquer totalement à la pensée humaine et son inaltérable et consciente (ou inconsciente) aspiration à la liberté. Au lieu et au temps de la rencontre avec autrui, il y a une indétermination qui ne peut pas être résorbée et qui est la condition même de la rencontre, tout comme l'indétermination est une condition même de la liberté de pensée, avant que celle-ci ne se détermine librement. « L'étrangéité » de l'altérité, présente jusque dans notre intériorité la plus subjective, dévoile ici une nécessité irréductible. Réduire *totale*ment l'indétermination de l'altérité en déterminations, c'est supprimer l'altérité, la chosifier, et forclure une identité sur elle-même.

Une question demeure, persistante : à quelles qualités (et quantités) de déterminations, l'indétermination de la pensée renvoie-t-elle pour pouvoir changer le sujet et sa situation ? Un sujet trop déterminé ne peut plus changer ; un sujet trop peu déterminé ne peut pas agir. Le premier risque de s'enfermer dans une contradiction dialectique figée, à l'image de la commerçante Mère courage dans la guerre de Trente Ans. Le second risque de dépérir par un refus d'agir, à l'image du scribe Bartleby plongé dans les méandres de l'administration⁷¹. Pour éviter ces deux écueils, le sujet-spectateur doit effectuer un travail de

70 Voir « La méthode de dramatisation », dans Gilles Deleuze, *L'île déserte et autres textes (textes et entretiens 1953-1974)*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 131-162.

71 Herman Melville, *Bartleby le scribe* [1853], trad. Daniel Pennac, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000. *Bartleby* conte la déchéance d'un étrange personnage du même nom, modeste employé administratif, correct et zélé, qui répond invariablement à chaque sollicitation de sa hiérarchie par « *I would prefer not to* ». Il finira par se laisser mourir de faim, au fond de la cellule d'un pénitencier.

distanciation. Il permet d'interroger ses besoins d'émancipation, de rechercher les causes de son aliénation, et de construire de nouvelles déterminations pour transformer sa situation.

POUR UNE NOUVELLE DISTANCIATION

La qualité des déterminations requises pour s'émanciper relève avant tout de l'attention que le sujet porte à son environnement le plus quotidien, comme l'explique Brecht :

142

On a recours à un effet de distanciation des plus simples quand on dit à quelqu'un : « As-tu déjà regardé ta montre de près ? » Celui qui me demande cela sait que je l'ai souvent regardée, mais par sa question, il m'enlève la vue habituelle et donc indifférente que j'en avais. Je la regardais pour savoir l'heure ; maintenant que je me vois interrogé avec insistance, je constate que j'ai depuis longtemps cessé de lui porter un regard étonné, cependant qu'elle est à bien des égards un mécanisme surprenant. De même emploie-t-on un effet de distanciation de l'espèce la plus simple quand on introduit une discussion d'affaires par la phrase : « Vous êtes-vous jamais demandé ce qu'il advient des résidus que votre usine déverse jour après jours dans la rivière ? » Jusqu'à présent ces résidus n'ont pas descendu la rivière inopinément, on les y a soigneusement déversés, on a utilisé des hommes et des machines à cette fin, les eaux de la rivière en ont verdi, on a pu les voir descendre le fleuve, mais ce qu'on voyait couler, c'étaient des déchets. Il s'agissait d'un produit résiduaire de la fabrication ; maintenant qu'il doit devenir l'objet de la fabrication, l'œil l'observe avec intérêt. La question l'a distancié, ce qui était son but⁷².

Avec la distanciation, on ne se contente plus de percevoir la surface d'une image, on en reconstitue l'origine ou on en recherche les conséquences au-delà de son utilité. Dans la montre-bracelet dont on ne visait que le but – se renseigner sur l'heure qu'elle donne –, on observe désormais son mécanisme horloger. Des marchandises fabriquées par des hommes en usine, on déplace notre regard sur les produits résiduels que rejette cette usine. Le mécanisme horloger, comme les conséquences de la fabrication industrielle, sont ici hors champ, c'est-à-dire dans une autre image qu'il s'agit de reconstituer ou d'aller trouver. La distanciation est une iconoclastie paradoxale dans le sens où elle détruit le pouvoir anesthésiant (ou captivant) de l'image en en fabriquant une autre. Mais, il faut le préciser, cette fabrication imaginaire a une fonction politique :

72 Brecht, « L'effet de distanciation, procédé de la vie quotidienne », *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. I, p. 345-346.

l'image distanciée interroge sa propre raison d'être et ses conséquences. En fidèle marxiste, Brecht s'intéresse à la qualité et la quantité réelles de travail fourni par des humains pour construire les produits que nous percevons à travers leurs images. Il s'intéresse aussi bien aux effets de ces produits sur les usagers (et sur la nature en général), qu'aux relations entre les producteurs et leurs produits. La distanciation crée un point de vue qui embrasse spatialement et temporellement les processus de production à l'œuvre dans la situation envisagée, une « vue d'ensemble » des causes jusqu'aux effets. C'est ce point de vue qui permet à Brecht de repérer les exploitations, les sujétions ou les aliénations dont peuvent être victimes ceux dont il envisage la situation.

L'image distanciée est le prétexte d'une autre image, que nous reconstruisons ou dévoilons à partir de l'image initiale. Il y a un travail généalogique ou archéologique qui échoit au sujet-spectateur. L'image n'est jamais un terme, elle n'est jamais isolée, sous peine de devenir idole. (L'idole elle-même n'est pas isolée, puisqu'elle renvoie à une vérité supérieure invisible. Mais cette vérité purement intelligible, telle l'idée platonicienne, est l'isolement d'un modèle. Même si le modèle est pluriel, par exemple, trinitaire, il n'en reste pas moins une structure exemplaire, fixe, éternelle). L'idole est la bonne ou mauvaise copie du modèle. Le modèle nous domine, ou l'on accepte qu'il nous domine. L'image peut également dégénérer en fétiche, qui contient en lui-même sa vérité supérieure. Le fétiche n'est pas une image, à proprement parler, c'est une image devenue objet. À ce titre, le fétiche se manipule, s'utilise, fonctionne, mais à la différence des simples objets il contient une vérité imaginaire supérieure à la raison humaine, une vérité fantasmatique. Le fétiche répond à un besoin (ou à une pulsion, consciente ou inconsciente) fantasmatique ou métaphysique de l'homme. Comme l'idole, il nous domine. Sans distanciation, nous courons le risque de devenir captifs d'un modèle à travers l'incessante poursuite de la bonne reproduction de son image, ou captifs d'un fétiche à travers la possession renouvelée de son objet. De la même manière, nous risquons de nous assujettir à une situation quotidienne si nous ne la distancions pas. Distancier la situation, l'idole ou le fétiche [...], c'est-à-dire interroger le modèle identificatoire (et ses conséquences). Or, comme nous l'avons vu, remonter au modèle, c'est-à-dire à l'origine, c'est être tout autant renvoyé à la question du sens du Sens, à savoir : son indétermination fondamentale, par conséquent son ouverture au possible. Dans le langage sartrien, nous dirons que, face à la situation, l'idole ou le fétiche, nous sollicitons la « conscience imageante » qui s'affranchit du réel et de ses déterminismes. Finalement, ce qui nous importe demeure l'émancipation que la confrontation détermination/indétermination peut provoquer en nous. Confrontation à laquelle nous sommes livrés dès que nous touchons à l'ambiguïté de la situation où nous sommes et que nous partageons (ou pas) avec autrui.

Autrement dit, la distanciation non seulement questionne les processus entre la cause (modèle identificatoire) et ses effets sur nous, mais encore elle dévoile l'indétermination dans la cause, c'est-à-dire qu'elle ouvre à d'autres possibilités, par conséquent elle nous permet d'autres réalisations dans la réalité. L'enjeu concerne une hypothèse anthropologique profonde, à laquelle René Girard a donné une grande importance⁷³. En effet, selon l'hypothèse girardienne, s'humaniser consiste à imiter, puisque, selon lui, le désir est structuré par un processus mimétique d'après lequel nous désirons ce que l'autre désire. La nature conflictuelle et destructrice de l'homme proviendrait de cette structure libidinale triangulaire : mon désir pour l'objet, le désir de l'autre pour ce même objet, l'objet du désir. Le problème est de trouver le bon modèle (le bon objet du désir) qui permette à tous de l'imiter sans provoquer de conflits. En l'occurrence, René Girard plaide pour le modèle chrétien. À l'encontre d'une telle conception, Deleuze, dans *Différence et Répétition*⁷⁴, parle de deux types d'images : une image relative à l'ordre copie/modèle (l'image-représentation), et une image relative à l'ordre de la différenciation (l'image-simulacre). Deleuze valorise l'image-simulacre, celle-là même qui ne renvoie à aucun modèle, et qui vient constamment contester ou contrarier l'image-représentation :

Le catéchisme, tant inspiré des Pères platoniciens, nous a familiarisés avec l'idée d'une image sans ressemblance : l'homme à l'image et à la ressemblance de Dieu, mais par le péché nous avons perdu la ressemblance tout en gardant l'image... Le simulacre est précisément une image démoniaque, dénuée de ressemblance ; ou plutôt, contrairement à l'icône, il a mis la ressemblance à l'extérieur, et vit de différences. S'il produit un effet extérieur de ressemblance, c'est comme illusion, et non comme principe interne ; il est lui-même construit sur une disparité, il a intériorisé la dissimilitude de ses séries constituantes, la divergence de ses points de vue, si bien qu'il montre plusieurs choses, raconte plusieurs histoires à la fois⁷⁵.

Dans ce même passage, Deleuze explique qu'avec Platon une « décision philosophique était prise, de la plus haute importance : celle de subordonner la différence aux puissances du même et du semblable supposées initiales, celle de déclarer la différence impensable en elle-même, et de la renvoyer, elle et les simulacres, à l'océan sans fond »⁷⁶. De fait, l'entreprise philosophique de Deleuze consiste à penser la différence en soi, et à en repérer des signes ou des

73 René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort, Paris, Grasset, 1978.

74 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1969.

75 *Ibid.*, p. 166.

76 *Ibid.*

événements dans la philosophie, la science, et les arts en général. Pour lui, la différence est intéressante dans la mesure où elle renvoie à l'indétermination de la pensée : « Il faut que la pensée [écrit-il], comme détermination pure, comme ligne abstraite, affronte ce sans fond qui est l'indéterminé »⁷⁷. Mais cet indéterminé peut être « aussi bien l'animalité propre à la pensée, la génitalité de la pensée : non pas telle ou telle forme animale, mais la bêtise »⁷⁸. La reproduction sexuelle pilotée par l'instinct de conservation ne relève en rien de la pensée. Elle en est même l'inverse, si tant est qu'elle se contente de cette tâche. La bêtise, c'est l'instinct de reproduction livré à lui-même, l'assouvissement à tout prix de l'excitation. La pensée pense, forcée par la bêtise, parce qu'elle ne veut pas rester stupide, hébétée, entièrement conditionnée par les stimulations environnementales. Pour Deleuze, la pensée ne vise pas un but ou un idéal. Elle agit sous contrainte, poussée par une détermination causale négative : la conscience de la bêtise (nous pourrions aussi bien dire : la conscience de la servitude). Deleuze relève ici un risque que Hubertus Tellenbach, dans le domaine psychologique et psychiatrique, avait signalé d'une autre manière, mais qui aboutit au même constat : l'indétermination de la pensée peut aussi bien être sa perte. L'attitude de la pensée face à l'indétermination reste une énigme, bien qu'une détermination (qu'entraîne la décision) soit requise à son endroit. Interrompre le flux de l'indétermination, aussi bien que briser l'enchaînement des déterminations – grâce au bond, au franchissement, au dépassement, à la déviation ou au détournement⁷⁹ –, sont autant d'actes qui dépendent d'un élan initial, au sens où Sénèque l'emploie : « Tu ne me montreras personne qui sache comment il a commencé à vouloir ce qu'il veut, il n'y a pas été conduit par la réflexion, mais poussé par un élan »⁸⁰. Entre Girard et Deleuze, nous nous trouvons entre deux élans qui se manifestent en philosophies du devenir apparemment incompatibles. Le premier plaide pour la bonne copie du bon modèle, le second milite pour la disparition du modèle et l'expression de la différence. Pourtant, si nous voulons rester fidèles à notre conception de la distanciation, nous avons intérêt à user des deux pensées, en suivant la conclusion de Derrida dans sa conférence « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » :

77 *Ibid.*, p. 353.

78 *Ibid.*

79 Nous verrons l'usage politique et artistique que les situationnistes ont donné à ce terme dans la troisième partie.

80 « *Neminem mihi dabis qui sciat, quomodo, quod vult, coeperit velle : non consilio adductus illo, sed impetu impactus est* » (cité par Jean-Luc Nancy, entretien avec Emmanuel Laugier, dans « remue.net », n° 14-15, été 2003, http://remue.net/cont/Laugier_Nancy.html [janvier 2008]).

Il y a là deux interprétations de l'interprétation, de la structure, du signe et du jeu. L'une cherche à déchiffrer, rêve de déchiffrer une vérité ou une origine échappant au jeu et à l'ordre du signe, et vit comme un exil la nécessité de l'interprétation. L'autre, qui n'est plus tournée vers l'origine, affirme le jeu et tente de passer au-delà de l'homme et de l'humanisme, le nom de l'homme étant le nom de cet être qui, à travers l'histoire de la métaphysique ou de l'onto-théologie, c'est-à-dire du tout de son histoire, a rêvé la présence pleine, le fondement rassurant, l'origine et la fin du jeu. [...] Je ne crois pas pour ma part, bien que ces deux interprétations doivent accuser leur différence et aiguïser leur irréductibilité, qu'il y ait aujourd'hui à *choisir*. D'abord parce que nous sommes là dans une région – disons encore, provisoirement, de l'historicité – où la catégorie de choix paraît bien légère. Ensuite parce qu'il faut essayer d'abord de penser le sol commun, et la *différance* de cette différence irréductible. Et qu'il y a là un type de question, disons encore historique, dont nous ne faisons aujourd'hui qu'entrevoir la *conception, la formation, la gestation, le travail*⁸¹.

La première interprétation dont parle Derrida renvoie plutôt à la pensée de Girard, qui « rêve de déchiffrer une vérité ou une origine ». La seconde interprétation renvoie plutôt à la pensée de la différence selon Deleuze. La nécessité d'un « sol commun », dont parle Derrida, recourt à une idée autour de laquelle une communauté doit pouvoir se reconnaître, où différents individus doivent pouvoir s'accepter, se juger, se critiquer, se battre, se séparer, s'aimer et se respecter. Le partage territorial réclame une sorte de fondement universel, mondial ou local, propre à ceux qui l'habitent, s'y déplacent et le traversent. Un même sol pour des déterminations différentes. Le « sol commun » ressortit bel et bien à un modèle (ou une structure), respectés par ceux, nécessairement différents, pour qui ce sol est commun. La géographie reconnaît ici un enjeu qui lui est spécifique, enjeu éminemment complexe et urgent au vu de l'évolution de la mondialisation quant à sa répercussion dans la transformation des territoires et des circulations à l'échelle de la planète⁸². Le modèle et son mouvement dialectique inhérent ont également besoin de la « différence irréductible »

81 Jacques Derrida, « La structure, le signe et le jeu dans les sciences humaines », conférence prononcée au colloque international de l'université John Hopkins (Baltimore) sur « Les langages critiques et les sciences de l'homme », le 21 octobre 1966, dans *L'Écriture et la Différence*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1967, p. 427-428.

82 « De nos jours [...], certaines conceptions essaient de diversifier l'utilisation de la géographie en introduisant une priorité en faveur de la paix ou de l'aménagement du territoire et en cherchant à optimiser des différences politiques, écologiques et existentielles, considérées comme bonnes ou meilleures » (Jean-Paul Ferrier, Jean-Paul Hubert, Georges Nicolas [collectif Erato Stene], *Alter-géographies. Fiches disputables de géographie*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, 2005, p. 61 [fiche « Différenciation »]. Nous soulignons).

(Derrida) : l'ouverture à l'indétermination, l'empêcheuse de tourner en rond. Parce qu'elle réclame une altérité dont l'irréductibilité se doit d'être dégagée de ses incessantes (sur)déterminations, la « différence irréductible » empêche la clôture identitaire et la simple causalité mécaniste, en raison de son renvoi à une indétermination fondamentale. Elle prévient la fixation identitaire et sa logique d'exclusion grâce à son incessante interpellation d'une hétérogénéité. Le travail de la « différence irréductible » couplé à celui de la copie du modèle (ou, pour le dire avec Deleuze, le travail de l'image-simulacre articulé à celui de l'image-représentation) – et tel est le travail de la distanciation qui nous intéresse – permet de maîtriser les conflits et les contradictions : la « différence irréductible » empêche les dérives d'une identité sclérosante et l'oppression d'un modèle, la copie du modèle aménage l'espace communautaire nécessaire à l'intérêt général.

Rapportée au champ du social et du quotidien, la distanciation dont nous ébauchons ici les grandes lignes peut se manifester sous de nombreuses formes. Toutes témoignent du souci d'échapper à la répétition triviale du quotidien. Un souci partagé par Guy Debord, homme féru de poésie et passionné par l'économie politique de son temps. Le désir poétique de Debord cherchait à fuir l'ennui de son adolescence, mais voulait tout aussi obstinément ancrer ce désir, non pas dans des livres ou des œuvres d'art, mais dans les situations les plus concrètes de sa vie : dans ses comportements avec les autres et dans les lieux qu'il fréquentait. La distanciation porte sans nul doute le risque, compris dans sa définition, de créer une trop grande distance avec la réalité concrète et de se figer dans un monde formel comportant ses propres codes, conventions et autres règlements dont quelques individus autorisés assurent seuls la domination. C'est ce monde officiellement reconnu, d'autant plus s'il exerce une critique sociopolitique, que Debord a toujours fui. À cette fin, il a imaginé, avec une poignée d'amis, de « construire des situations » dans le quotidien qui puissent échapper à toute tentative de récupération philosophique, artistique ou politique tout en puisant dans la philosophie, l'art et la politique. Nous pouvons dire qu'un des tours de force que Debord aura tentés dans son œuvre « anti-artiste »⁸³ est d'avoir imaginé, avec ses « constructions de situations », une certaine forme de détournement de la distanciation au sein même du quotidien de nos sociétés modernes. Notre troisième partie s'attache à suivre la genèse des « constructions de situations » jusqu'à leur formulation théorique la plus aboutie.

83 Guy Debord, *Correspondance (janvier 1969-décembre 1972)*, éd. Alice Debord, Paris, Fayard, t. IV, 2004, p. 442.

TROISIÈME PARTIE

Guy Debord
et la « construction de situations »

GUY DEBORD ET LA GÉNÉALOGIE DE LA « CONSTRUCTION DE SITUATIONS »

LES PRÉMISSSES (1949-1951)

Lecteur de poésie et spectateur de cinéma

D'après sa plus ancienne correspondance publiée à ce jour, nous savons que Debord, né en 1931 à Paris, a lu de nombreux écrivains poètes : Cocteau, Desnos, Gracq, Char, Éluard, Aragon, Breton, Michaux, Apollinaire, Rimbaud, Audiberti, Baudelaire, Cendrars, Prévert, Poe, Joyce, Genet, Cravan, Vaché, Lautréamont... Kafka, Hugo, Sade, Voltaire, Boileau, Ronsard, Villon, Cicéron, Eschyle sont également cités, tout comme des personnages de la mythologie grecque (Orphée, Ulysse) et *L'Apocalypse* que l'école, quand ce n'est pas le cinéma, lui font découvrir¹. La culture cinématographique de Debord est composée de grands classiques : *Un chien andalou* de Buñuel, *Le Cuirassé Potemkine* et *Que Viva Mexico* d'Eisenstein, *Orphée* et *Les Enfants terribles* de Cocteau, *Naissance d'une nation* de Griffith, *Rio Grande* de John Ford, *Johnny Guitar* de Nicholas Ray, *Shangai Gesture* de Joseph von Sternberg, *La Charge fantastique* de Raoul Walsh, *Arkadin* d'Orson Welles, *Pour qui sonne le glas* de Sam Wood, *Les Enfants du paradis* et *Les Visiteurs du soir* de Marcel Carné... Mais ce sont les influences surréalistes qui sont particulièrement déterminantes chez le jeune Debord au vu des nombreux « cadavres exquis » et des déclarations qu'il écrit à cette époque, comme : « Je parlerai du rêve comme de la vie. Il n'y a plus aucune frontière » ou « Je dois reconnaître que la pensée surréaliste m'est essentielle »². Par la suite, les situationnistes ne cesseront de dénigrer le mouvement surréaliste, puisqu'en dignes héritiers autoproclamés du mouvement zurichois Dada, avant-garde artistique parmi les plus novatrices du début du xx^e siècle, les situationnistes s'acharneront à tuer le père. Dans un premier temps, il s'agit d'en découdre avec le surréalisme en général et Breton en particulier. S'affilier à Dada, c'est prendre la relève d'une critique humoristique et méprisante de toutes les formes esthétiques précédentes. Si Lautréamont, l'une des sources fondamentales du

1 Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille* (correspondance de Guy Debord avec Hervé Falcou puis Ivan Chtcheglov, 1949-1953), Paris, Fayard, 2004.

2 *Ibid.*, p. 62 et 97.

surréalisme, conserve les faveurs de Debord, c'est que le poète inaugure un geste fondamental des situationnistes : le détournement. Nous y reviendrons.

Selon ses propres dires, la jeunesse de Debord est ennuyeuse, souvent déprimante et très solitaire, en partie à cause de mauvaises relations familiales³. C'est la raison pour laquelle il nourrit une grande affection pour son ami Hervé Falcou, épris comme lui de poésie :

Si je ne casse pas tous ces jours-ci avec mes relations et ma famille pour prendre la tangente, il faut que tu viennes ici pour Noël. [...] Il est possible qu'ensemble nous définissions une vie et une écriture qui valent la peine d'être joués. Seul j'y renonce⁴.

[...]

Avec toi ce monde [poétique] était transmissible peut-être dans le quotidien le plus triste où j'ai jamais vécu⁵.

152

Seuls les échanges de poèmes, de lectures, de brefs moments rapportés (un vol à l'étalage, un scandale dans la tradition surréaliste, une beuverie...) intéressent Debord, qui veut jouer – un thème permanent dans sa vie –, mais qui ne trouve pas encore de partenaires dans le quotidien. L'ennui de la vie n'est pas encore imputé, à ce stade de la réflexion, au capitalisme régnant de la société contemporaine, comme *La Société du spectacle* s'appliquera à l'analyser en 1967. L'ennui n'en restera pas moins la première et incontournable expérience concrète, négative et douloureuse de la « situation » :

La vie d'un homme est une suite de situations fortuites, et si aucune d'elles n'est exactement similaire à une autre, du moins ces situations sont-elles, dans leur immense majorité, si indifférenciées et si ternes qu'elles donnent parfaitement l'impression de la similitude⁶.

En ce sens, on comprend que le premier roman de Sartre, *La Nausée*, lu par Debord au début des années 1950, suscite en lui un écho profond, bien qu'il en détourne immédiatement la tonalité « existentielle ». Apolitique, la nausée est un ennui métaphysique, fortement et douloureusement ressenti par le personnage principal *et* le lecteur, si tant est que ce dernier y trouve une résonance personnelle. C'est le cas de Debord qui reconnaît intimement ce « mode existentiel » du roman de Sartre : « J'appelle mode existentiel un certain

³ Voir Christophe Bourseiller, *Vie et Mort de Guy Debord*, Paris, Plon, coll. « Agora », 1999.

⁴ Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, éd. cit., p. 72-73.

⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁶ « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, Fayard, 1997, p. 699.

climat déprimé – fréquent – où c'est le besoin de sortir de la solitude qui est essentiel. Ceci n'est pas vraiment lamentable, mais assez triste »⁷. Cependant Debord ne manque pas de rajouter – et cette différence mesure un premier écart entre Debord et Sartre : « DÉFINITIF. Il est vulgaire de connaître une fille sur le mode existentiel, et non sur le mode surréaliste »⁸.

C'est depuis la greffe du surréalisme sur l'existentialisme sartrien que bourgeoise la conception amoureuse, et par conséquent poétique, de Debord. La lecture de *L'Âge de raison* puis du *Sursis*, les deux premiers tomes des *Chemins de la liberté* de Sartre, aura une grande influence. Ivich, personnage féminin apparu dans *L'Âge de raison*, va s'associer dans l'imagination de Debord à une jeune fille, Ephy, dont il s'est épris en 1951. Il écrit à Hervé Falcoü :

Je suis content que tu aies découvert Ivich – je doute que Sartre ait *voulu* ce que j'y trouve – *Ivich qui n'aime pas qu'on la touche*. C'est l'amour de l'impossible. Merveilleux et bête. Le plus grand désastre pour moi, c'est de ne pas avoir rencontré Ivich. C'est vrai. J'avais cru avec Ephy – arbitrairement – pour si peu. Terrible déception.

Réserves d'espoir sur ce point épuisées pour longtemps.

Et non ! Il y a toujours *une chance* d'amour délirant, presque à volonté⁹.

[...]

Je vais relire, les ciseaux à la main, le roman de Sartre pour ajouter des éléments caractéristiques au mythe d'Ivich – à verser au dossier¹⁰.

Avec son « mythe » d'Ivich, Debord élabore une pratique et un imaginaire amoureux à l'origine de la « construction de situations » qu'il s'agira de hisser progressivement à la hauteur d'une révolution sociale. Ivich sera présente dans les articles de *Potlatch* jusqu'en 1954, année du mariage de Debord avec Michèle Bernstein qui signe, en toute logique... Ivich¹¹ ! Il s'avère que Michèle Bernstein possède une solide culture théâtrale contemporaine¹².

Avant de travailler explicitement avec des référents théâtraux, Debord va élaborer une conception du « poème mouvant », prototype de la « construction de situations ». On voit poindre dans une lettre de 1950 une première formulation

7 Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, op. cit., p. 93.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 92.

10 *Ibid.*, p. 156.

11 Michèle-Ivich Bernstein, « Tout s'explique », *Potlatch*, n° 3, 6 juillet 1954, dans *Guy Debord présente Potlatch (1954-1957)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 25. Michèle Bernstein et Guy Debord divorceront en 1972.

12 Kafka, Adamov, Ionesco, Artaud sont cités dans l'article « La fleur de l'âge » de Michèle Bernstein, *Potlatch* n° 15, 22 décembre 1954, *ibid.*, p. 93.

par Debord de la future situation. S'y lit déjà avec la force de l'évidence le désir d'une vie-œuvre d'art, dans le souci d'un dépassement de l'art :

Sur le plan esthétique, je crois avoir aperçu une expression qui se rapproche de notre vie – oh notre vie ! et fluide comme elle.

C'est ce que j'appelle le poème mouvant.

Le poème sera écrit, mais jamais fixé ; pris dans une perpétuelle transformation
QUI NE SERA EN RIEN UN SOUCI DE PERFECTION FORMELLE,
mais une poursuite du *moment* car la poésie doit être immédiate¹³.

154 Un an plus tard, Debord parle toujours d'un « néo-poème [qui] n'a pas d'importance formelle, mais UTILITAIRE »¹⁴. Comme on peut le constater, dès ses débuts littéraires, Debord a la volonté d'une écriture pratique, effective, utile, qui puisse s'inscrire dans l'instant de la vie même. Un style s'impose peu à peu et cherche à déjouer les pièges de la « perfection formelle »¹⁵. Cette écriture à la « poursuite du *moment* »¹⁶ vise constamment à déborder la page figée, immobile. « Pris dans une perpétuelle transformation »¹⁷, le néo-poème doit pousser à l'action, mouvoir, transformer, libérer la vie engluée, à commencer par celle de l'auteur puis celle du lecteur. Un paradoxe apparaît, qui semble irréductible : le poème doit être écrit, mais non fixé, il est poursuite du moment et immédiateté. Bien des années plus tard, Debord le résoudra en fusionnant la pratique d'une écriture au style de plus en plus ouvertement classique avec la réalisation d'une vie asociale, en tout point en conformité avec ce qu'il pense et écrit. Avant d'y parvenir, Debord veut réaliser son « poème mouvant »¹⁸ en réunissant les personnes adéquates, puis les conditions culturelles, sociales, économiques et politiques de sa construction. Dans ce vaste mouvement de décentrement du poème hors de la page et le désir de mobiliser autour de lui une collectivité, et éventuellement de transformer cette collectivité, le théâtre a depuis longtemps fait ses preuves. Il va permettre à Debord de préciser sa pensée.

La lecture de *La Nausée* de Sartre

Dans les années 1949-1951, Debord lit de nombreux écrivains dramaturges contemporains qu'il rejettera très vite, sort qu'il réserve à la plupart des artistes vivants reconnus. Sa correspondance avec Hervé Falcou fait état de ses lectures

13 Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, op. cit., p. 63.

14 *Ibid.*, p. 92.

15 *Ibid.*, p. 63.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

de Sartre¹⁹, nous l'avons dit, mais également des *Lettres à un ami allemand*, des *Justes*, de *Caligula* de Camus²⁰, d'*Euridyce* d'Anouilh, dont il apprécie la représentation en 1950²¹. Il cite Pirandello²². Mais c'est moins le théâtre que l'existentialisme diffus tiré de sa lecture de *La Nausée* qui marque Debord. En effet, il est fort probable qu'il emprunte à ce premier roman de Sartre, paru chez Gallimard en 1938, la notion même de « situation ». Boris Donné a souligné cette filiation dans son ouvrage *Pour mémoires. Un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*²³. Plusieurs raisons accèdent cette thèse. La première est la formule souvent utilisée par Debord : « l'aventurier est celui qui fait arriver les aventures, plus que celui à qui les aventures arrivent », qu'il dit avoir détournée de Lautréamont. Debord stipule immédiatement après : « C'est bien ça (construction de situations) »²⁴. On trouve cette même formulation dans le roman de Sartre, au moment où Antoine Roquentin, le personnage principal, retrouve Anny, son ex-amante, après quatre années sans nouvelles : « [Anny :] Tu sais, quand nous jouions à l'aventurier et à l'aventurière : toi tu étais celui à qui il arrive des aventures, moi j'étais celle qui les fait arriver »²⁵. L'échange entre Anny et Antoine va s'avérer déterminant pour Debord. Tout au long de sa courte apparition dans *La Nausée*, Anny va agir comme Diotime dans *Le Banquet* de Platon, seule femme étrangère autorisée (par Socrate) à parler de l'amour, comme si l'origine de l'amour relevait avant tout d'une parole féminine. Si Diotime est invitée à donner sa version mythologique de la naissance d'Éros, Anny, l'ancienne amoureuse, délivre sa conception de la « situation », dont l'amour ne constitue qu'un cas de figure. On va découvrir dans le récit d'Anny une intrication permanente et conflictuelle entre théâtre, « situation privilégiée » et « moment parfait », autant d'événements tirillés par une forte contradiction entre la volonté rationnelle et l'emportement par la passion.

Attardons-nous sur quelques pages du roman de Sartre. Après avoir quitté Antoine, Anny est devenue pour un temps actrice de théâtre. Elle a joué dans des pièces de Sean O'Casey, de Synge, et dans *Britannicus* de Racine²⁶ (nous

19 *Ibid.*, p. 91, 96 et 161.

20 *Ibid.*, p. 51, 156, 52, où est extraite cette phrase de *Caligula* : « Les hommes meurent et ne sont pas heureux ».

21 *Ibid.*, p. 72.

22 *Ibid.*, p. 140.

23 Allia, 2004, p. 126-129.

24 Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, *op. cit.*, p. 134. Voir aussi « ... Une idée neuve en Europe », *Potlatch*, n° 7, 3 août 1954, dans *Guy Debord présente Potlatch*, *op. cit.*, p. 51.

25 Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 213.

26 *Ibid.*, p. 198.

retrouverons Racine cité par les futurs situationnistes). Nous comprenons la raison de cette éphémère vocation théâtrale au fil du récit. Mais avant de parler spécifiquement de théâtre, c'est d'abord de l'amour que parlent Antoine et Anny. L'échange entre eux – un échange au demeurant très théâtral, tant l'occurrence de « masque tragique » revient souvent dans ce passage – est l'occasion de reparler des « moments parfaits ». Les « moments parfaits » sont exclusivement vécus entre deux amants, mais sur un mode explicitement théâtral, et selon une distribution des rôles assurée seule par Anny :

– [Anny :] Eh bien, tu peux m'en croire : il n'y en a plus.

– [Antoine :] Plus de moments parfaits ?

– Non.

Je suis ahuri. J'insiste.

– Enfin tu ne... C'est fini ces... tragédies, ces tragédies instantanées où les masques, les châles, les meubles et moi-même nous avons chacun notre petit rôle – et toi un grand ?

Elle sourit.

– L'ingrat ! Je lui ai donné quelquefois des rôles plus importants qu'à moi-même : mais il ne s'en est pas douté²⁷.

La cause de la disparition des « moments parfaits », explique Anny, c'est la perte de la passion. On pourrait parler d'une véritable *dépassion*, variable de la dépression ou de la nausée. Tant d'énergie à mobiliser décourage désormais Anny :

Je sais que je ne rencontrerai plus jamais rien ni personne qui m'inspire de la passion. Tu sais, pour se mettre à aimer quelqu'un, c'est une entreprise. Il faut avoir une énergie, une générosité, un aveuglement... Il y a même un moment, tout au début, où il faut sauter par-dessus un précipice : si on réfléchit, on ne le fait pas. Je sais que je ne sauterai plus jamais²⁸.

On reconnaît un découragement proche de celui qu'éprouve parfois Debord face à la vie, et qu'il confesse volontiers à Hervé Falcou. Devant l'insistante sollicitation d'Antoine pour comprendre réellement ces « moments parfaits » que sa raison n'a jamais bien saisis, Anny consent à expliquer ce qu'elle nomme des « situations privilégiées »²⁹. Pourquoi distinguer deux expressions (« moment parfait », « situation privilégiée ») pour désigner ce qui semble un même phénomène ? La nuance est fine, mais décisive. La « situation » apparaît

²⁷ *Ibid.*, p. 203.

²⁸ *Ibid.*, p. 205.

²⁹ *Ibid.*, p. 207.

dans un premier temps parce qu'elle renvoie à l'état de passivité du sujet, dans le sens où un sujet commence par subir une passion. Il en est soulevé ou abattu, c'est selon, mais le mouvement l'excède dans tous les cas. Dans un second temps, le « moment » se construit par la mobilisation de la volonté, et une prise de décision ; c'est ce qui peut le rendre « parfait » :

Il y a d'abord des signes annonciateurs. Puis la situation privilégiée, lentement, majestueusement, entre dans la vie des gens. Alors, la question se pose de savoir si l'on veut en faire un moment parfait³⁰.

Le « moment parfait », dont le seul exemple que nous donne Sartre est le moment exclusif de l'amour entre Anny et Antoine, revêt, on l'a vu, les attributs d'une scène de théâtre. Il bâtit, à partir de la passivité subie de la « situation privilégiée », une représentation, ou plutôt la conscience d'une représentation théâtrale. Vue sous cet angle, toute représentation parfaite est une représentation entièrement consciente d'elle-même. Mais Debord ne cherche pas la « perfection formelle » dans son poème mouvant. Le « moment parfait » n'est pas ce qui l'intéresse. Il insiste sur la tonalité surréaliste de l'amour, plus onirique, moins consciente, moins volontaire : ce que manifeste la « situation privilégiée », s'imposant jusqu'à un certain point à notre insu. Attardons-nous donc sur la « situation privilégiée » chez Sartre.

Comment une situation privilégiée « entre[-t-elle] dans la vie » ? Sartre va donner trois exemples puisés dans les souvenirs d'enfance et d'adolescence d'Anny. Ce sont la vision d'une image dans un livre, la vision de son père sur son lit de mort et l'acte d'amour. La première « situation privilégiée » se trouve dans une illustration de l'*Histoire de France* de Michelet :

Je te parle des situations privilégiées. C'étaient celles qu'on représentait sur les gravures [de l'*Histoire de France* de Michelet]. C'est moi qui les appelais privilégiées, je me disais qu'elles devaient avoir une importance bien considérable pour qu'on eût consenti à en faire le sujet de ces images si rares³¹.

La « situation privilégiée », c'est la rencontre entre un sujet et une œuvre d'art, l'expérience d'un spectateur face à une représentation historique exceptionnelle. Pour Anny, cela revient à contempler les rares gravures (« trois ou quatre par volume ») qu'elle découvre enfant dans l'*Histoire de France* de Michelet. Or, ce qui retient le plus sa curiosité et attise sa fascination, ce n'est ni la valeur plastique ni l'intérêt historique des gravures, c'est leur capacité de représenter une foule, et plus précisément un *public* captivé par ce qu'il voit :

³⁰ *Ibid.*, p. 210.

³¹ *Ibid.*, p. 208.

[...] le dessin en était fruste, les bras et les jambes n'étaient jamais très bien attachés aux troncs. Mais c'était plein de grandeur. Quand le duc de Guise est assassiné, par exemple, les spectateurs manifestent leur stupeur et leur indignation en tendant les paumes en avant et en détournant la tête ; c'est très beau, on dirait un chœur. Et ne crois pas qu'on ait oublié les détails plaisants, ou anecdotiques. On voyait des pages qui tombaient par terre, des petits chiens qui s'enfuyaient, des bouffons assis sur les marches du trône. Mais tous ces détails étaient traités avec tant de grandeur et tant de maladresse qu'ils étaient en harmonie parfaite avec le reste de l'image : je ne crois pas avoir rencontré de tableaux qui aient une unité aussi rigoureuse³².

On pourrait prêter à l'imaginaire théâtral de Sartre une passion pour l'histoire que lui ont inspirée les gravures dans l'*Histoire de France* de Michelet. La beauté de l'événement historique, c'est-à-dire ici sa « grandeur », est immédiatement caractérisée de manière théâtrale : « Les spectateurs [...] ; c'était très beau, on dirait un chœur ». Théâtre choral, tragique, théâtre de la Cité, éminemment politique. Le chœur relève la présence d'un public à la hauteur d'un *peuple* – la référence à l'histoire de France, au XVI^e siècle en particulier, impose doublement le terme. Le peuple est non seulement présent lors de l'événement, mais, à l'image de sa délégation dans le chœur antique, il participe émotionnellement à l'action principale, à cette différence essentielle que le chœur antique commente l'action et prodigue des conseils au héros. Anny est fascinée par le public représenté, lui-même emporté, stupéfait par l'événement auquel il assiste malgré lui. La fascination d'Anny naît d'une passivité subie, la même que ressent le peuple devant l'assassinat du duc. Cependant, la fascination envoûtante d'Anny est plus consciente d'elle-même, à distance de l'événement, déjà elle se re-présente. Anny est comme une spectatrice de théâtre, à la différence du peuple plongé dans l'événement historique. Le théâtre désigne avant toute chose – son étymologie nous le rappelle – le lieu *d'où* l'on voit, séparé de *ce* que l'on voit. Sartre insistera sur cette séparation. Chez lui, le théâtre naît dans le regard emporté *par* une passion et porté *sur* elle : passion en recul, point de vue d'aplomb. Le théâtre commence par la passion de voir la passion, une passion au « carré », c'est-à-dire mêlée de la conscience d'elle-même. Il est frappant de découvrir une illustration – muette, par définition – à l'endroit où Sartre évoque, pour la première fois, la grandeur d'une « situation privilégiée ». Comme si l'image sans parole (dessin, peinture, gravure, photographie...) autorisait ou excitait un plus vaste jeu de l'imagination, comme si l'image fixe délivrait une plus large place à l'interprétation du « regardeur ». Comme si, chez Sartre, l'image

³² *Ibid.*

était finalement un prétexte à la voix – plus décisive chez lui – d'un spectateur : commentaire érudit de l'historien, spéculation du philosophe ou imaginaire de l'écrivain.

Dans ce premier exemple, la « situation privilégiée » répond à plusieurs critères que retiendront les situationnistes pour leur « construction de situations » : une « grandeur » que l'on peut qualifier de tragique, un bouleversement dans la « grande » histoire, une mobilisation populaire au sens prolétarien du terme, mais également une passion du voir que les situationnistes en général, et Debord en particulier, soumettront à une critique radicale pour mieux en supprimer toute la passivité et pousser les spectateurs à l'action. Le principal trait commun aux deux conceptions demeure sans doute la contamination émotionnelle, irrépressible, de tout ce qui constitue précisément la situation historique (« je ne crois pas avoir rencontré de tableaux qui aient une unité aussi rigoureuse »³³ dit Sartre) : décors, figures, corps, objets, matières, etc., tout participe à l'importance de la situation, y compris la maladresse car la grandeur veut son contrepoint. Et si le germe de la contamination émotionnelle dans la « situation privilégiée », c'est la mort du duc de Guise, pour les situationnistes c'est la société capitaliste elle-même qui est mortifère, à l'encontre de laquelle il faut « construire des situations » tout aussi contagieuses, émotionnellement parlant, mais par l'intensité de vie et de jouissance qu'elles propagent. Si la situation est indissociablement historique et collective, elle sollicite également de façon particulièrement forte la subjectivité de ceux qui y participent, tant chez Sartre que chez les situationnistes. On voit tout de suite surgir la difficulté à réunir ces trois caractéristiques (l'historique, le collectif, le subjectif) dans une même situation. En effet, dans son deuxième exemple, Anny parle de la mort de son père, comme si Sartre voulait redoubler l'implication intime, passionnelle de la spectatrice, mais cette fois-ci au détriment de la dimension historique et collective de la situation :

[...] la mort étant une situation privilégiée, quelque chose émanait d'elle et se communiquait à toutes les personnes présentes. Une espèce de grandeur. Quand mon père est mort, on m'a fait monter dans sa chambre pour le voir une dernière fois. En montant l'escalier, j'étais très malheureuse, mais j'étais aussi comme ivre d'une sorte de joie religieuse ; j'entrais enfin dans une situation privilégiée³⁴.

Si le sujet « entre » dans une « situation privilégiée », au sens qu'il en est personnellement affecté, il n'est pas pour autant plus actif, au sens d'agissant sur la situation. L'exemple ci-dessus est caractéristique d'une passion subie par

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*, p. 209.

le sujet, qui est pris d'une sorte de transe (« comme ivre d'une sorte de joie religieuse »). Plus la « situation privilégiée » affecte personnellement le sujet, plus celui-ci se trouve dépossédé de lui-même. Cependant, ce deuxième exemple est notablement différent du premier. Anny ne contemple plus une simple image, elle est en présence d'autrui (et non du moindre, puisqu'il s'agit du cadavre de son père). Surgit alors une scission qui peut paraître contradictoire au sein du sujet qui « entre » dans la « situation privilégiée » : le spectateur se divise. Il est lui et un autre, mais un autre contraire à lui : Anny est « très malheureuse, mais [...] aussi comme ivre d'une sorte de joie religieuse ». L'apparente contradiction des émotions d'Anny devant la mort de son père évoque l'anecdote du grand tragédien français du XIX^e siècle Talma. Ce dernier rapporte dans ses mémoires qu'il s'était observé lui-même, marchant derrière le corbillard de son fils, en vue d'extraire des émotions inédites propres à nourrir ses prochains rôles. Passion-action d'acteur dont le caractère paradoxal fut subtilement décrit, un siècle auparavant, par Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien*. L'anecdote de Talma souligne une activité propre au comédien, qui ne subit jamais seulement l'émotion, mais la transforme, l'oriente, la détourne vers ce que lui réclame la situation dramatique à jouer. Si Anny ne pense pas (encore) au théâtre lorsqu'elle se trouve face à son père mort, elle n'en ressent pas moins le plaisir qu'elle a de vivre une situation extraordinaire, même et peut-être d'autant plus si l'événement vécu est un malheur. Cette scission du sujet d'où émerge une contradiction interne forte, et dont le théâtre a si profondément exploré le dispositif, Anny cherche bien plutôt à la vivre dans la vie, en agrandissant le terrain d'apparition des « situations privilégiées ». En ce sens, Anny se présente comme précurseur des situationnistes : « Plus tard, j'ai élargi tout ça ; j'y ai ajouté d'abord une situation nouvelle, l'amour (je veux dire l'acte de faire l'amour) »³⁵.

Avec l'acte d'amour, Sartre concède enfin au spectateur de la « situation privilégiée » une participation active. L'amoureux devient acteur à part entière, c'est-à-dire qu'il fabrique avec l'autre la situation. Faire l'amour n'est pas le voir, le lire, ni le dire. C'est une passion active, qui engage tout l'être au contact d'un ou de plusieurs autres. Il nécessite autrui : sa dimension est plurielle du début jusqu'à la fin de la situation. Dans ce troisième exemple, la subjectivité s'engage encore plus, même si elle y subit des métamorphoses paradoxales. Autour de l'acte d'amour aussi bien qu'en lui-même, se condensent, selon l'expérience de chacun, toutes les passions et actions joyeuses et tragiques de la vie.

L'Histoire (la mort dans l'Histoire) est d'abord l'objet d'une contemplation fascinée, première « situation privilégiée » ; la mort du cher autrui (la mort du père) nous fait « entrer » dans la « situation privilégiée », deuxième étape ;

35 Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, op. cit., p. 213.

enfin l'acte amoureux (avec sa « petite mort ») nous fait participer pleinement à la « situation privilégiée », troisième étape d'une progression vers la passion subie *et* l'action voulue. Depuis la « situation privilégiée » jusqu'au « moment parfait » sartriens, il y a un couplage indéfectible de passivité émotionnelle et d'activité volontaire que l'on retrouvera dans la « construction de situations » des situationnistes, que l'on peut d'ores et déjà définir comme une scène pour acteurs, au cœur même du quotidien.

Pour Sartre, l'ultime vérité de l'existence est son absurdité, perceptible à travers la sensation de « nausée ». Or Debord, s'il veut échapper à la nausée et vivre passionnellement, ne cherche pas à se réfugier dans les lettres ou le théâtre, comme le préconise Sartre à la fin de son roman. Il veut extirper la nausée de la vie sociale elle-même. C'est l'affaire d'un combat, voire d'un combat amoureux, c'est-à-dire d'un combat pour l'amour. Anny, elle aussi, a reconnu secrètement la nécessité de cette lutte pour l'amour. Mais c'est pour mieux avouer sa défaite. Après quatre ans de séparation avec Antoine, Anny revient vaincue. Parce qu'elle n'aime plus, c'est-à-dire parce qu'elle ne lutte plus, il n'y a plus de « situations privilégiées ». Déception, lassitude ou dégoût ?

[Anny :] Je croyais que la haine, l'amour ou la mort descendaient sur nous, comme les langues de feu du Vendredi saint. Je croyais qu'on pouvait rayonner de haine ou de mort. Quelle erreur ! Oui, vraiment, je pensais que ça existait, « la Haine », que ça venait se poser sur les gens et les élever au-dessus d'eux-mêmes. Naturellement, il n'y a que moi, moi qui hais, moi qui aime. Et alors ça, moi, c'est toujours la même chose, une pâte qui s'allonge, qui s'allonge... ça se ressemble tellement qu'on se demande comment les gens ont eu l'idée d'inventer de noms, de faire des distinctions³⁶.

La « nausée » est un dégoût de soi, par conséquent des autres. Elle est le fond existentiel qu'Antoine et Anny partagent au bout du compte, le fond commun au genre humain, pensent-ils. Les dieux se sont enfuis, « comme les langues de feu du Vendredi saint », et avec eux le destin, *fatum* malheureux contre lequel se dressait autrefois le héros, même si son combat était condamné par avance. Il n'y a désormais plus de transcendance qui puisse motiver un combat dans l'existence d'Antoine et d'Anny. Il ne reste qu'une existence nauséuse, informe, absurde, dont les uns et les autres s'ingénient à distinguer des *ego*, à fabriquer des représentations finalement toutes semblables. Rien n'est plus loin de la vision du jeune Debord, dont l'inconscient surréaliste est autrement nourri.

Antoine s'accroche à l'écriture pour se donner une raison de vivre. Anny n'a-t-elle pas le théâtre ? La scène, considérée depuis le point de vue des acteurs,

³⁶ *Ibid.*, p. 212.

n'est-elle pas le lieu socialement prévu pour recréer ces « moments parfaits », et l'écriture dramatique ne se dévoue-t-elle pas à cette tâche ?

– [Antoine :] Tu disais autrefois que tu voulais faire du théâtre parce qu'on devait, sur scène, réaliser des moments parfaits !

– [Anny :] Oui, je les ai réalisés : pour les autres. J'étais dans la poussière, au courant d'air, sous les lumières crues, entre des portants de carton. En général, j'avais Thorndyke pour partenaire. Je crois que tu l'as vu jouer, à Covent Garden. J'avais toujours peur de lui éclater de rire au nez.

– Mais tu n'étais jamais prise par ton rôle ?

– Un peu, par moments : jamais très fort. L'essentiel, pour nous tous, c'était le trou noir, juste devant nous, au fond duquel il y avait des gens qu'on ne voyait pas ; à ceux-là, évidemment, on présentait un moment parfait. Mais, tu sais, ils ne vivaient pas dedans : il se déroulait devant eux. Et nous, les acteurs, tu penses que nous vivions dedans ? Finalement il n'était nulle part, ni d'un côté ni de l'autre de la rampe, il n'existait pas ; et pourtant tout le monde pensait à lui. Alors tu comprends, mon petit, dit-elle d'un ton traînant et presque canaille, j'ai tout envoyé promener³⁷.

162

Au théâtre, le public n'agit pas sur l'histoire qui se déroule sur scène. Si on entend le théâtre comme une représentation sciemment construite devant un public, on comprend que la représentation ne peut pas atteindre le « moment parfait », au sens où Sartre l'entend. Toute représentation théâtrale sépare les individus entre acteurs d'un côté et spectateurs de l'autre, quand le « moment parfait » vise à faire participer amoureusement les protagonistes, chacun de manière aussi passionnelle que consciente, aussi passive qu'active, pour construire ensemble une situation exceptionnelle. Le « moment parfait » ne peut avoir lieu dans ou par une représentation. Dans l'existentialisme naissant de Sartre, le « moment parfait » semble voué à l'échec car la passion s'exténue finalement dans la matière inerte et fade de l'existence, qui ne s'adosse à aucune transcendance, ni à aucun inconscient. Devant la fatigue de vivre la passion dans la nausée, mais avec la possibilité de pouvoir la représenter, Sartre privilégie la fonction de l'écrivain. Il sera celui qui *représente* « quelque chose qui n'existerait pas, qui serait au-dessus de l'existence », comme le dit Antoine à la fin du roman : « Une histoire, par exemple, comme il ne peut pas en arriver, une aventure. Il faudrait qu'elle soit belle et dure comme de l'acier et qu'elle fasse honte aux gens de leur existence »³⁸. Tout au contraire, Debord ne veut pas représenter, mais vivre réellement dans sa propre histoire les plus grandes aventures.

37 *Ibid.*, p. 215.

38 *Ibid.*, p. 250.

Comme nous pouvons le constater, la notion de « situation privilégiée » dans *La Nausée* se construit dès le début par un dialogue étroit entre le théâtre et l'existence. En détournant la « situation privilégiée » à son profit, Debord n'échappe pas à ce dialogue. Il emprunte à Sartre certains traits spécifiques au théâtre, à travers le personnage d'Anny : l'intrication, en un même individu, du spectateur et de l'acteur, du regard fasciné et du désir de mobiliser le public, de l'emportement passionnel et de la maîtrise de la volonté. Mais Debord rejette les caractéristiques spécifiques de la représentation théâtrale. Il ne souhaite pas assister à la représentation, mais la vivre dans la « construction de situations », au sein même du quotidien. Les prémisses de cette future « construction de situations » chez Debord apparaissent clairement dans ce passage particulièrement significatif de *La Nausée* où Antoine parvient enfin à comprendre « la situation privilégiée » :

- [Antoine :] Dans chacune des situations privilégiées, il y a certains actes qu'il faut faire, des attitudes qu'il faut prendre, des paroles qu'il faut dire – et d'autres attitudes, d'autres paroles sont strictement défendues. Est-ce que c'est cela ?
- [Anny :] Si tu veux...
- En somme, la situation c'est de la matière : cela demande à être traité.
- C'est cela, dit-elle : il fallait d'abord être plongé dans quelque chose d'exceptionnel et sentir qu'on y mettait de l'ordre. Si toutes ces conditions avaient été réalisées, le moment aurait été parfait.
- En somme, c'est une sorte d'œuvre d'art.
- Tu m'as déjà dit ça, dit-elle avec agacement. Mais non : c'était... un devoir... Il fallait transformer les situations privilégiées en moments parfaits. C'était une question de morale. Oui, tu peux bien rire : de morale.
- Je ne ris pas du tout³⁹.

Debord, lui non plus, ne rejette pas la morale. Au contraire, évoquant le « jeu » dans ce qui ne s'appelle pas encore « construction de situations », il écrit qu'« il s'agit maintenant de faire passer les règles du jeu d'une convention arbitraire à un fondement moral »⁴⁰. On l'imagine facilement, Sartre et Debord ne partagent pas la même conception de la morale, ni dans sa forme ni dans son contenu. La « construction de situations » chez les situationnistes conservera effectivement du théâtre la notion de « jeu », mais un jeu détourné de sa visée représentative et de son opération de fictionnement. Un jeu réduit à son fondement même : confrontation dévoilée entre la passivité et l'activité du sujet dans l'histoire, entre ce qui l'excède et ce qu'il maîtrise dans la conduite de sa propre vie.

³⁹ *Ibid.*, p. 210.

⁴⁰ Guy Debord, « L'architecture et le jeu », *Potlatch*, n° 20, 30 mai 1955, dans *Guy Debord présente Potlatch*, *op. cit.*, p. 158.

Scandales et dérives

164

Debord s'intéresse aussi passionnément à la poésie qu'à la politique. Il a dix-huit ans quand il manifeste contre la police, avec cinq autres jeunes gens, pour faire relâcher un camarade ayant appelé à signer l'Appel de Stockholm⁴¹. Debord admire saint Just, Anacharsis Cloots (baron allemand qui prit fait et cause pour la Révolution française), « Louis XV dans une moindre mesure »⁴², les enfants de chœur de la Commune... Il prône un sens de l'humour « terroriste » : « Les soulèvements à l'infini se préparent à nous faire rire. J'espère que vous avez tous le sens de l'humour. Nous sommes des terroristes tout de suite »⁴³. Il radicalise ses positions en 1951, suite à son entrée chez les lettristes. Debord les rencontre à l'occasion de la projection du film *Traité de bave et d'éternité* de Jean-Isidore Isou, diffusé en marge du Festival de Cannes cette année-là. Guidés par leur leader Isou, les lettristes se proclament groupe d'avant-garde depuis cinq ans et multiplient les scandales publics dont le plus célèbre reste celui de Notre-Dame-de-Paris. En 1950, l'un d'entre eux, Michel Mourre, déguisé en dominicain, y prononce un sermon blasphématoire devant des fidèles, pendant une brève pause de la grand-messe de Pâques.⁴⁴ Breton les défend dans la polémique qui s'ensuit. Avec Debord, les lettristes manifestent lors du festival de Cannes de 1952 en distribuant un tract « Fini le cinéma français » ; ils interrompent des projections officielles, provoquent des bagarres, recouvrent de slogans les affiches du festival (« le cinéma est mort »). Cocteau les suit, qui s'en amuse et les défend ; il apparaît quelques minutes avec Isou dans *Traité de bave et d'éternité*. Ils sont connus dans le Paris Rive gauche. Orson Welles leur donne la parole, brièvement, dans un court documentaire sur Saint-Germain-des-Prés⁴⁵. Les lettristes déclament de la poésie sonore, onomatopique, évacuant toute construction syntaxique et sémantique, à la manière des premiers poèmes sonores Dada. Ils appliquent une méthode similaire au cinéma, auquel tout le groupe s'essaie. Gil Joseph Wolman, avec *L'Anticoncept* (1951), signe le premier film sans image qui influence décisivement

41 Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, op. cit., p. 23 et 54-55. L'Appel de Stockholm était un appel à l'interdiction absolue de l'usage de l'arme atomique considérée comme un crime contre l'humanité. En 1950, il recueillit 400 millions de signatures dans le monde, dont 14 millions en France.

42 *Ibid.*, p. 164.

43 *Ibid.*, p. 104.

44 Voir Greil Marcus, *Lipsticks Traces, une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2000, p. 344.

45 *Around the World with Orson Welles: Saint-Germain-des-Prés*, documentaire d'Orson Welles. (Image : Alain Pol. Montage : Orson Welles, Michele David. Son : Jacques Carrere. Production : ITV, 27 min, 1955.)

le premier film de Debord. Attiré par leur audace, Debord va pouvoir s'y affirmer artistiquement. En 1951, son « néo-poème » se précise, ses passages à l'acte se confirment : « Le scandale, la provocation, les inscriptions sur les murs sont le cortège du néo-poème, détaché de toute justification esthétique »⁴⁶. En 1952, Debord réalise *Hurlements en faveur de Sade*, avec lequel il veut dépasser le lettrisme. Film sans images, *Hurlements en faveur de Sade* est une longue alternance d'écrans noirs silencieux, et d'écrans blancs sur lesquels on entend les voix de Debord, Isou, Wolman, Berna et Rosenthal, lisant d'une voix monocorde des phrases détournées d'autres œuvres, de codes civils ou de journaux, mais également des phrases écrites par Debord, dont celle-ci :

Une science de situation est à faire, qui empruntera des éléments à la psychologie, aux statistiques, à l'urbanisme et à la morale. Ces éléments devront concourir à un but absolument nouveau : une création consciente de situation⁴⁷.

Cette phrase, reprise vingt-six années plus tard dans le film *In girum imus nocte et consumimur igni*⁴⁸, démontre par là même l'insistance d'un propos, d'un projet, d'une utopie. Dans la première version (non réalisée) du film, des images de scènes d'émeutes accompagnent cette phrase⁴⁹. À propos de son film, Debord parle de « terrorisme cinématographique »⁵⁰. Le caractère propagandiste du geste de Debord s'affiche de plus en plus :

J'affirme la mort de la création artistique (chère à mon ami Jean-Isidore [Isou]). Toute manifestation néo-artistique se range désormais dans la catégorie propagande (scandale et provocation – sous-produits de l'action)⁵¹.

Debord s'éloigne d'Isou en fomentant un nouveau scandale – « sous-produit de l'action », puisque l'action principale va devenir la « construction de situations ». En octobre 1952, aidé par quelques complices, il distribue un tract insultant Charlie Chaplin lors d'une conférence de presse pour la promotion française de son dernier film *Limelight*. Isou n'adhère pas à la provocation. L'Internationale lettriste est désormais lancée autour de la revue du même nom⁵². Elle regroupe

⁴⁶ Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, op. cit., p. 118.

⁴⁷ Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes (1952-1978)*, Paris, Gallimard, 1994, p. 13.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 230. Le titre est un palindrome latin signifiant « Nous tournons dans la nuit et le feu nous dévore ».

⁴⁹ *Ion*, avril 1952, dans Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 49.

⁵⁰ « Manifeste pour une construction de situation », inédit, septembre 1953, dans Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 107.

⁵¹ Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, éd. cit., p. 104.

⁵² *Internationale lettriste*, 4 numéros (décembre 1952, février et août 1953, juin 1954), dans Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 83-103 et 129.

Debord, Wolman, Mension, Brau, Berna. L'année suivante, Debord fait deux rencontres déterminantes : Patrick Straram et Ivan Chtcheglov (également appelé Gilles Ivain). Il écrit à ce dernier : « Les bases de l'anarcho-lettrisme à tendance situationnistes-libertaires se précisent »⁵³. Le mot « situationniste » y apparaît pour la première fois. Dorénavant affranchi de l'autorité d'Isou, Debord affermit sa volonté politique. Il va utiliser à cette fin deux nouvelles notions déterminantes pour la future « construction de situations » : la métagraphie et la psychogéographie.

Métagraphie et psychogéographie

166

La métagraphie est une notion que Debord emprunte à Isou, mais qui désigne à l'origine la « forme de notation la plus concise dans la méthode de sténographie Duployer »⁵⁴. Debord l'utilise pour qualifier un ensemble de collages de phrases et d'images découpées dans des journaux, des magazines ou des livres et reliées en une secrète correspondance. En 1958, il réalise avec le peintre Asger Jorn *Mémoires*⁵⁵, aboutissement définitif de la métagraphie selon lui. Avec l'aide de Chtcheglov, qui parle de « métagraphie influentielle »⁵⁶, Debord veut directement agir sur le comportement des gens qui regardent ses métagraphies. Dès lors, *l'image* ne cessera de devenir l'enjeu passionné d'une critique radicale du capitalisme en même temps qu'une incitation à la révolution. En témoigne d'abord l'amitié qu'il noue avec le peintre Asger Jorn, cofondateur de l'Internationale situationniste, et l'un des très rares individus à bénéficier du lien indéfectible de Debord jusqu'à sa mort. Il y a également les sept films réalisés par Debord (les six premiers en 35 mm, le dernier en vidéo) : *Hurléments en faveur de Sade* (1952), *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*⁵⁷ (1959), *Critique de la séparation*⁵⁸ (1961), *La Société du spectacle*⁵⁹ (1973), *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle »*⁶⁰ (1975), *In girum imus nocte et*

53 Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, op. cit., p. 161.

54 Jean-Marie Apostolidès, Boris Donné, *Ivan Chtcheglov, profil perdu*, Paris, Allia, 2006, p. 65.

55 Guy Debord (avec Asger Jorn) *Mémoires*, édité par *L'Internationale situationniste*, 1959 ; Paris, Allia, 2004.

56 « Manifeste pour une construction de situations », inédit, septembre 1953, dans Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 108.

57 Production Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagnie.

58 *Ibid.*

59 Production Simar Films, dirigée par Gérard Lebovici. Sur la nature des contrats liant Debord à Lebovici, voir Guy Debord, *Des contrats*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1995.

60 Production Simar Films.

*consumimur igni*⁶¹ (1978), Guy Debord. *Son art et son temps*⁶² (1995). Si la dernière œuvre réalisée de son vivant est un téléfilm (*Guy Debord. Son art et son temps*), son dernier ouvrage, *Panegyrique, tome second*, publié en 1997 après sa mort, est un recueil essentiellement constitué de photographies, de dessins et de plans. Influencé par les images de cinéma, mais également par les bandes dessinées (parmi lesquelles *Prince Valiant* de Hal Foster), les illustrés⁶³ et les comics, Debord a toujours été sensible aux mythes populaires que ces dessins véhiculent. Combats entre cow-boys et Indiens, aventures de justiciers (Zorro), de voyous (*Les Pieds nickelés*), de mousquetaires, de chevaliers du Graal, etc., tous ces héros peuplent son imaginaire. L'image et le statut de sa représentation ne cessent de se heurter à la problématique de la « construction de situations », irréprésentable par définition. La pensée du théâtre, plus précisément de la situation théâtrale, s'impose à nouveau ici, qui semble *unifier* les qualités d'un vécu, d'une action, d'une propagande, d'une représentation et d'un jeu. Le troisième numéro de l'*Internationale lettriste* (août 1953) annonce « les principes d'un théâtre nouveau ». On y lit la parution prochaine d'une pièce de Mohammed Dahou qui n'a probablement jamais été écrite, mais, est-il déclaré allusivement, « la phrase [y] est considérée comme unité scénique ». L'« unité scénique » réapparaîtra en 1960 dans un numéro de la revue *Internationale situationniste*. Nous y reviendrons quand nous aborderons l'épineux problème de l'unité dans la « construction de situations ».

Par ailleurs, fort de son expérience d'écumeur de bistrot, fin connaisseur de Paris et avec l'intime complicité de Chtcheglov, Debord développe une « stratégie de la psychogéographie »⁶⁴. « Éthique de la dérive »⁶⁵ ou encore « dérive nomadiste »⁶⁶, la psychogéographie souligne la volonté de théoriser les déplacements erratiques dans un espace essentiellement urbain. La psychogéographie, explique Debord à Ivan Chtcheglov, se présente comme « ce voyage réalisé du désir demeuré désir (détourné de R[ené] Char) »⁶⁷. Un peu plus tard, elle se précise comme la « pratique du dépaysement et le choix des rencontres, le sens de l'inachèvement et du passage, l'amour

61 *Ibid.*

62 Téléfilm de Guy Debord et Brigitte Cornand, Canal +. Tous les films de Debord sont disponibles dans un coffret DVD, *Œuvres cinématographiques complètes*, Gaumont Vidéo 2005.

63 Debord fait mention du *Téméraire*, un périodique enfantin qu'il lisait dans les années 1935-1940. Voir Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, *op. cit.*, p. 175.

64 *Ibid.*, p. 128

65 *Ibid.*, p. 129.

66 *Ibid.*, p. 143.

67 *Ibid.*, p. 154-155.

de la vitesse transposé sur le plan de l'esprit, l'invention et l'oubli »⁶⁸. Des œuvres littéraires comme *Don Quichotte*, *Le Grand Meaulnes*⁶⁹, *A Tale of the Ragged Mountains* (l'histoire de la métépsychose de M. Bedloe) d'Edgar Allan Poe⁷⁰ en nourrissent l'imaginaire. *Les Chemins de la liberté* de Sartre ont significativement défriché le terrain, même s'ils ne tracent pas les mêmes sillons. Détournant un passage du *Manifeste du surréalisme* d'André Breton en 1924, Debord dresse son panthéon de « psychogéographes » (qu'il titre, après l'avoir barré, « Caveau de famille »⁷¹) :

Piranèse est psychogéographique dans l'escalier.

Claude Lorrain est psychogéographique dans la mise en présence d'un quartier de palais et de la mer.

Le facteur Cheval est psychogéographique dans l'Architecture.

Arthur Cravan est psychogéographique dans la *dérive pressée*.

Jacques Vaché est psychogéographique dans l'Habillement.

Jack l'Éventreur est probablement psychogéographique dans l'amour.

Louis II de Bavière est psychogéographique dans la royauté.

S[ain]t Just est un peu psychogéographique dans la politique.

Madeleine Reineri⁷² est nettement psychogéographique dans le suicide.

André Breton est naïvement psychogéographique dans la rencontre.

Est [*sic*] Leo Cassil⁷³ dans le voyage, Edgar Poe dans le paysage. Et Villiers de l'Isle Adam dans l'agonie ; Évariste Gallois dans les mathématiques.

Henry de Béarn⁷⁴ est peut-être psychogéographique dans le nivellement⁷⁵.

La psychogéographie se présente comme un relevé de dérives, trace écrite et dessinée des parcours d'une individualité (puis d'un petit groupe, en l'occurrence Debord, Chtcheglov et Staram) à l'intérieur d'un domaine

68 « Réponse de l'Internationale lettriste » dans la revue *La Carte d'après nature*, juin 1954, dans Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 121.

69 Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, op. cit., p. 153.

70 *Ibid.*, p. 173.

71 *Ibid.*, p. 145.

72 Jeune animatrice vedette de radio dans les années 1950, Madeleine Reineri s'est jetée dans l'Isère à douze ans et demi. Un extrait de presse relatant son suicide est lu dans *Hurlements en faveur de Sade*.

73 Auteur du *Voyage imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Les Jeunes Russes », 1937. Roman-clé dans la formation intellectuelle d'Ivan Chtcheglov, conseillé à Debord. Voir Jean-Marie Apostolidès, Boris Donné, *Ivan Chtcheglov, profil perdu*, éd. cit., p. 17-20.

74 Voyageur et ami d'Ivan Chtcheglov.

75 Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, op. cit., p. 145. Cette liste est reproduite dans *Potlatch*, n° 2, 29 juin 1954, mais Leo Cassil et Henry de Béarn, références d'Ivan Chtcheglov désormais exclu du mouvement, n'y figurent plus, à la place desquels apparaît « Pierre Mabile dans la compilation des merveilles ». Pierre Mabile, chirurgien et anthropologue, participa au mouvement surréaliste.

qui la (les) passionne. Les dérives vont devenir autant de manifestations possibles d'une « beauté de situation »⁷⁶. La psychogéographie que pratique Debord apparaît comme une métagraphie à l'échelle urbaine dans laquelle le « dériveur » traverse corps et âme différentes ambiances, quand le spectateur d'une métagraphie les parcourt seulement du regard. Patrick Straram, dont la famille gère le Théâtre des Champs-Élysées⁷⁷ et qui s'essaie un peu à la profession d'acteur⁷⁸, a certainement « théâtralisé » les dérives qu'il a menées avec Debord. Mais Debord est davantage un metteur en scène de mots et d'images qu'un directeur d'acteurs. Il réalise ses films comme autant de métagraphies cinématographiques⁷⁹, où ne figure d'ailleurs aucune scène d'acteurs dirigés par lui-même (hormis quelques ambiances de bistrot ou une balade avec une amie). En ce sens, Debord est un metteur en scène du montage, maître du détournement. Le détournement situationniste sera bientôt théorisé comme une technique de montage d'images non tournées par soi-même, rendant déterminant le commentaire en voix off.

À l'image des scènes d'émeutes accompagnant la définition d'une « science de situation » dans le premier scénario de *Hurléments en faveur de Sade*, ou de son projet métagraphique au sujet du 30 juin 1952⁸⁰, considéré comme « essai d'expression d'une situation »⁸¹, les créations de Debord se radicalisent toujours plus politiquement. Des images d'affrontements civils, extraites des actualités ou de documentaires, se retrouveront d'ailleurs régulièrement dans tous ses autres films. Cette accentuation de la violence dans les projets de l'Internationale lettriste va éloigner Ivan Chtcheglov (et Patrick Straram à sa suite), plus idéaliste et romantique que véritable combattant politique. Avant que Debord ne l'exclue en 1954 pour « mythomanie, délire d'interprétation

76 *Ibid.*, p. 154. Et : « Délibérément au-delà du jeu limité des formes, la beauté nouvelle sera de situation » (*Internationale lettriste*, n° 2, février 1953, dans Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 95). Également : « La beauté nouvelle sera DE SITUATION, c'est-à-dire provisoire et vécue » (*Potlatch*, n° 5, 20 juillet 1954, dans *Guy Debord présente Potlatch*, op. cit., p. 42).

77 Établissement célèbre pour avoir accueilli les scandaleuses créations des *Jeux* de Debussy (15 mai 1913), du *Sacre du printemps* de Stravinsky (29 mai 1913) et de la *Revue nègre* avec Joséphine Baker (2 octobre 1925).

78 Voir Jean-Marie Apostolidès, Boris Donné, *Ivan Chtcheglov, profil perdu*, éd. cit., p. 48.

79 Ivan Chtcheglov avait inventé l'expression « film métagraphique ». *Ibid.*, p. 83.

80 Date officielle de la fin du plan Marshall. Destiné à reconstruire les pays européens victimes de la guerre, le plan Marshall, du nom du secrétaire d'État américain et principal conseiller du président américain Harry Truman, consista en un système d'aide financière (cent soixante-dix milliards de dollars actuels entre 1947 et 1952) distribué entre seize pays européens, dont la France. Ce plan impliquait d'ouvrir l'économie nationale des pays bénéficiaires au marché du libre-échange et facilitait l'importation des produits américains, c'est pourquoi l'Union soviétique et les pays de l'Est le refusèrent. Ce refus marqua le début de la Guerre froide.

81 Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, op. cit., p. 134.

et manque de conscience révolutionnaire »⁸² et avant qu'il ne sombre définitivement dans la folie, interné avec son accord en hôpital psychiatrique jusqu'à la fin de ses jours⁸³, Chtcheglov rédige à la demande de Debord un texte pour le quatrième et dernier numéro de l'*Internationale lettriste*. Écrit fondamental pour les futurs situationnistes, *Formulaire pour un urbanisme nouveau* ne sera publié qu'en juin 1958 dans le premier numéro d'*Internationale situationniste*. De son côté, Debord rédige en septembre 1953 un *Manifeste pour une construction de situations*⁸⁴, texte également matriciel, jamais publié. Trois ans avant le texte fondateur de l'Internationale situationniste, « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et l'action de la tendance situationniste internationale », présenté par Debord à la conférence de Cosio d'Arroschia (Italie) en juillet 1957, ces deux manifestes synthétisent déjà tout l'esprit situationniste. Mais l'heure est à la rupture violente entre Debord et Chtcheglov. Le dernier numéro de l'*Internationale lettriste* de juin 1954 n'est composé que d'une photo (Debord, Chtcheglov, Dahou et son cousin marchant dans la rue) avec une phrase de saint Just : « La Guerre de la Liberté doit être faite avec Colère »⁸⁵.

THÉORIES ET PRATIQUES (1956-1962)

L'aventure de l'Internationale lettriste continue, sans Chtcheglov, à travers la revue distribuée gratuitement *Potlatch* (vingt-sept numéros entre 1954 et 1957). Durant cette période, dérive, psychogéographie et détournement, trois principes déterminants de la « construction de situations », sont théorisés de manière quasi définitive par Debord et Wolman, principalement inspirés par le *Formulaire* de Chtcheglov et le *Manifeste* de Debord. C'est à l'étranger, dans la revue surréaliste belge *Les Lèvres nues* (douze numéros entre 1954 et 1958⁸⁶) dirigée par Marcel Mariën, que Debord et Wolman signent deux articles décisifs : « Mode d'emploi du détournement » (n° 8, mai 1956) et « Théorie de la dérive » suivi de « Deux comptes rendus de dérive » (n° 9, novembre 1956). Ce dernier sera repris dans le n° 2 de l'*Internationale*

82 Gil Joseph Wolman, « À la porte », *Potlatch*, n° 2, 29 juin 1954, dans *Guy Debord présente Potlatch*, op. cit., p. 21.

83 Sur cette histoire, on peut se reporter aux travaux détaillés de Jean-Marie Apostolidès et Boris Donné, *Ivan Chtcheglov, profil perdu*, éd. cit., et *Ivan Chtcheglov, écrits retrouvés*, Paris, Allia, 2006. Également : Patrick Straram, *Lettre à Guy Debord (1960)*, préface de Jean-Marie Apostolidès et Boris Donné, Paris, Sens&Tonka, 2006.

84 Inédit, publié dans Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 105-112.

85 *Ibid.*, p. 129.

86 Réédités en 1998 par les éditions Allia.

situationniste (décembre 1958) avec quelques variantes significatives sur lesquelles nous reviendrons.

Lautréamont, Asger Jorn et le détournement

Avant d'être précisément définie dans « Mode d'emploi du détournement », la conception du détournement situationniste s'origine dans la lecture que Debord fait de Lautréamont. Dans l'article de 1956, on peut lire : « Un mot d'ordre comme “le plagiat est nécessaire, le progrès l'implique” est encore mal aussi mal compris, et pour les mêmes raisons, que la phrase fameuse sur la poésie qui doit “doit être faite par tous” »⁸⁷. La citation de Lautréamont sera intégralement détournée dans la thèse 207 de *La Société du spectacle* : « Les idées s'améliorent. Le sens des mots y participe. Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste »⁸⁸. La conception du détournement est également enrichie par la fructueuse rencontre entre Debord et Asger Jorn, à la fin de l'année 1954. Peintre, céramiste, tisserand, théoricien d'origine danoise, reconnu dans les milieux de l'avant-garde artistique européenne (et bientôt sur le marché mondial de l'art), Asger Jorn est rompu à l'expérience des revues et des collectifs internationaux d'avant-garde. Avant de connaître Debord, Jorn a participé à *Surréalisme révolutionnaire* (Belgique), à *Cobra* (Copenhague, Bruxelles, Amsterdam), au MIBI (*Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste*, Allemagne⁸⁹), au *Laboratoire expérimental d'Alba du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste* (Italie)... Il est enthousiasmé par la lecture de quelques numéros de *Potlatch*, s'entend immédiatement avec Debord et fait partie des membres fondateurs de l'Internationale situationniste. L'amitié entre les deux hommes ne se démentira jamais malgré sa démission de

87 Guy Debord, Gil Joseph Wolman, « Mode d'emploi du détournement », dans Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 223.

88 *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, § 207, p. 198. La phrase de Lautréamont se trouve dans « Poésies II », dans Lautréamont, Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 281.

89 Le *Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste* (MIBI), a été créé en 1953 en Allemagne par Asger Jorn. Il fonda ce mouvement en réaction à l'école du néo-Bauhaus d'Ulm ouverte en 1950 par Max Bill. Le conflit fondateur du MIBI a pour enjeu l'héritage des réflexions portant sur la place de l'artiste à l'âge de la machine, développées par le Bauhaus originel. Le Bauhaus imaginiste s'oppose en tout point au néo-Bauhaus, qu'il juge doctrinaire et conservateur : à sa quête de la forme parfaite et fonctionnelle de l'objet, le Bauhaus imaginiste rétorque par le mouvement perpétuel des formes, à sa recherche de la symétrie absolue entre forme, structure et fonction, il objecte le dynamisme évolutif d'une dissymétrie des trois éléments.

l'Internationale situationniste en 1961 en raison de ses activités ouvertement artistiques. Il continuera d'y signer sous le pseudonyme de Georges Keller et financera le mouvement avec une partie de la vente de ses œuvres. Debord et Jorn réaliseront ensemble deux métagraphies : *Fin de Copenhague* (1957), et *Mémoires* (1958). Cette dernière « commémore » les années 1952 et 1953 sur lesquelles Debord ne cessera de revenir tout au long de sa vie⁹⁰. *Guy Debord et le problème du maudit* d'Asger Jorn reste, quant à lui, sans doute un des plus beaux textes écrits sur Debord⁹¹. Dans le quinzième numéro de *Potlatch* (22 décembre 1954) sont publiés de courts extraits traduits en français du livre de Jorn *Image et Forme*. L'*Internationale situationniste* éditera en juillet 1958, sous le titre *Pour la forme*⁹², toutes les notes écrites à ce sujet par Jorn. Dans *Potlatch*, les passages cités insistent sur l'importance de la fonction psychologique d'une ambiance, qu'il s'agit de détourner de son pur fonctionnalisme : « [...] Les fonctionnalistes [écrit Jorn], ignorent la fonction psychologique de l'ambiance [...] l'aspect des constructions et des objets qui nous environnent et que nous utilisons a une fonction indépendante de leur usage pratique »⁹³. Les « rationalistes fonctionnalistes » qu'il s'agit de combattre sont rétifs à toute transformation des formes, dans la mesure où celles-ci sont parvenues à leur utilisation idéale. Ces réflexions sont le fruit du MIBI créé en 1953 par Jorn. Il est incontestable que l'approche constructiviste de la vie humaine que le Bauhaus promouvait influença Jorn puis Debord. Si la forme principalement mise en cause dans l'article de *Potlatch* est la forme architecturale, toutes les formes artistiques (et bientôt non artistiques) seront comprises comme possédant une « influence psychologique » qu'il s'agit de détourner.

En mai 1959, Jorn expose ses tableaux à la Galerie Rive Gauche. *Potlatch* relate l'événement : « Cette exposition [...] a été une forte illustration des thèses situationnistes sur le détournement, mode d'action à notre avis essentiel dans la culture de transition »⁹⁴. Que voit-on sur ces tableaux « détournés » ? Achetés chez des brocanteurs, des « tableaux quelconques [...] faits en divers pays dans les cent dernières années, [allant] du style purement pompier à l'impressionnisme »⁹⁵, sont partiellement recouverts par Jorn de formes

90 *Fin de Copenhague* [1957], Paris, Allia, 1986, et *Mémoires* [1958], Paris, Allia, 2004.

91 Préface au livre de Debord *Contre le cinéma* [Aarhus, Institut scandinave de vandalisme comparé, 1964], réédité dans un fac-similé allégé dans *Œuvres cinématographiques complètes*, Gaumont vidéo, 2005.

92 Asger Jorn, *Pour la forme, ébauche d'une méthodologie des arts*, Paris, Allia, 2000.

93 Asger Jorn, « Une architecture de la vie », *Potlatch* n° 15, 22 décembre 1954, dans *Guy Debord présente Potlatch*, op. cit., p. 95.

94 « Dans les galeries de Paris », *Potlatch* n° 30, 15 juillet 1959, *ibid.*, p. 286.

95 *Ibid.*

grossièrement monstrueuses par des à-plats ou des empâtements de couleurs vives. Sur d'autres petites reproductions « modifiées », selon le propre terme du peintre, de simples coups de crayon ou de stylo-bille « rhabillent » les reproductions d'une jeune fille de Manet ou de Renoir⁹⁶. Jorn explique son geste : « Le détournement est un jeu dû à la capacité de dévalorisation. Celui qui est capable de dévaloriser peut seul créer de nouvelles valeurs »⁹⁷.

Qu'il soit pictural, architectural, et bientôt de situation, le détournement agit en deux temps. Une première phase, négative, est « perte d'importance », « dévalorisation », « négation de la valeur de l'organisation antérieure de l'expression »⁹⁸ de l'objet à détourner. Une seconde phase, positive, est « organisation d'un autre ensemble signifiant », « recherche d'une construction plus vaste, à un niveau de référence supérieur »⁹⁹. Les recherches longuement théorisées et pratiquées par Jorn sur le plan de la représentation picturale vont permettre d'étayer les démarches menées intuitivement dans la dérive – c'est-à-dire dans des espaces et pour des temporalités préalablement construits par d'autres – par Debord, Chtcheglov puis Wolman. Parce que la « construction de situations » va finir par se présenter comme la forme la plus évoluée du détournement, le discours situationniste va se concentrer sur deux notions centrales et récurrentes, présentes aussi bien dans la culture que dans la vie quotidienne : le décor (ou espace urbain) et le comportement (de l'homme dans cet espace). La dérive avait permis d'en expérimenter pleinement les potentialités :

Le sentiment de la dérive se rattache naturellement à une façon générale de prendre la vie, qu'il serait pourtant maladroit d'en déduire mécaniquement. [...] Les difficultés de la dérive sont celles de la liberté. Tout porte à croire que l'avenir précipitera le changement irréversible du comportement et du décor de la société actuelle. Un jour, on construira des villes pour dériver¹⁰⁰.

96 Exposition *Asger Jorn. L'univers d'un CoBrA*, à la Maison du Danemark, Paris, mars-avril 2008. Ces « modifications » des reproductions de Manet et de Renoir datent de 1949. Ni les lettristes de *Potlatch* ni le surréaliste José Pierre, qui relatait l'exposition de Jorn dans une revue de l'époque, ne parlent de ces modifications (voir José Pierre, « Asger Jorn et la peinture modifiée », 1959, reproduit dans *Surréalistes et situationnistes. Vies parallèles* de Jérôme Duwa, préface de Christophe Bourseiller, Paris, Éditions Dilecta, 2008, p. 211-213).

97 « Dans les galeries de Paris », *Potlatch* n° 30, 15 juillet 1959, dans *Guy Debord présente Potlatch*, *op. cit.*, p. 286

98 « Le détournement comme négation et comme prélude », *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, *op. cit.*, p. 78.

99 *Ibid.*

100 Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 257.

La « construction de situations » détourne les comportements et le décor. La question de l'*ethos* est indissolublement liée à celle du *topos*, et vice-versa. Relevons ici une prémonition, dont Debord n'est pas avare. Lorsqu'il parle des « villes pour dériver », nous ne manquons pas d'associer cette image à l'actuelle prolifération continue, sous pression, à flux tendus pourrait-on dire, des déplacements humains à travers la planète. Phénomènes d'urbanisation ou de métropolisation exponentiels, ces migrations, émigrations et immigrations ininterrompues, y compris à l'intérieur d'un même pays, peuvent être librement consenties, mais, le plus souvent, elles ont la survie économique pour enjeu. Elles relèvent pleinement du phénomène de la mondialisation en cours, qui a tendance à concentrer de manière spectaculaire les richesses dans les villes. Ces migrations ne se présentent pas comme des dérives, mais elles donnent lieu à des dérives, lorsque les individus n'arrivent pas à se stabiliser professionnellement ou que leurs conditions de logement, souvent indécentes, les obligent à inventer d'autres occupations. « Un jour, on construira des villes pour dériver », écrit Debord. Mais la dérive est avant tout pour lui une poétique du hasard. Poétique qu'il va falloir politiser. En effet, cette même année 1956, Debord insiste sur le *hasard*, dans la « Théorie de la dérive » (publié en novembre). Mais la dérive est une sorte de détournement qui, lui, doit tendre vers la « *lutte des classes bien comprise* »¹⁰¹ (« Mode d'emploi du détournement », publié en mai). Entre le hasard de la dérive et la « lutte des classes bien comprise », une articulation importante a lieu dans la pensée et la pratique situationnistes, et Debord ne sacrifiera jamais le premier sur l'autel de la seconde.

Détournement du hasard

Le hasard et la valeur de « l'arbitraire » ont été présents dès la première correspondance du jeune Debord à Hervé Falcou¹⁰². Comme le proclamait Mallarmé en 1897, si « Toute Pensée émet un Coup de Dés »¹⁰³, jamais aucun d'entre eux n'abolira le hasard. Dans son sillage, les dadaïstes et les surréalistes ont toujours prôné la présence poétique du hasard, garante de leur liberté d'action. La manière de fabriquer avec le hasard est une des grandes affaires des avant-gardes artistiques. Cependant, chacune a une approche spécifique,

¹⁰¹ Guy Debord, Gil Joseph Wolman, « Mode d'emploi du détournement », art. cit., p. 225

¹⁰² Par exemple : « Croyez-le ou non, comme valeur centrale, j'ai choisi ARBITRAIREMENT L'ARBITRAIRE » (Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, éd. cit., p. 59).

¹⁰³ Dernier vers du poème « Un Coup de Dés », dans Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 477. Debord écrit dans *Panégyrique, tome premier* : « “La destruction fut ma Béatrice”, écrivait Mallarmé qui, lui-même, a été le guide de quelques autres dans des explorations assez périlleuses » (Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 1663).

parfois violemment opposée à l'autre, comme c'est le cas entre les situationnistes et les surréalistes. Il n'en demeure pas moins que c'est par le biais du hasard, appréhendé poétiquement, que les situationnistes vont s'immiscer dans la lutte des classes.

Nous avons vu que le hasard était un composant essentiel de la dérive, dont la psychogéographie est « l'étude des effets précis »¹⁰⁴. La psychogéographie va servir de base à l'élaboration de « la construction de situations » qui veut détourner l'espace, le temps et le comportement humain des « influences psychologiques » à des fins révolutionnaires (mais d'un point de vue essentiellement artistique, pour l'instant). La dérive est le premier niveau de la « construction de situations », son stade primitif, instinctif, dans lequel « le hasard joue un rôle d'autant plus important que l'observation psychogéographique est encore peu assurée »¹⁰⁵. Au fur et à mesure de l'amélioration et de la diversification des techniques utilisées dans les relevés psychogéographiques (correspondances privées, comptes rendus dans les revues, exposition de métagraphies, films, etc.), la dérive perd son caractère apparemment hasardeux pour refléter les désirs, d'abord inconscients, puis consciemment révolutionnaires de l'homme qui dérive. Il y a un usage situationniste du hasard, comme il y a une définition situationniste du hasard, contre le sens commun du hasard, contre-révolutionnaire en soi :

Mais l'action du hasard est naturellement conservatrice et tend, dans un nouveau cadre, à tout ramener à l'alternance d'un nombre limité de variantes, et à l'habitude. Le progrès n'étant jamais que la rupture d'un des champs où s'exerce le hasard, par la création de nouvelles conditions plus favorables à nos desseins, on peut dire que les hasards de la dérive sont foncièrement différents de ceux de la promenade, mais que les premières attirances psychogéographiques découvertes risquent de fixer le sujet ou le groupe dérivant autour de nouveaux axes habituels, où tout les ramène constamment¹⁰⁶.

Cette « orientation » du hasard à des fins situationnistes, c'est tout l'enjeu du détournement dans la dérive. Le hasard situationniste cherche constamment à briser la tendance conservatrice, répétitive, centripète du hasard, et vise à la rehausser à un niveau supérieur, c'est-à-dire inconnu, et cela, indéfiniment : « La contradiction que la dérive implique entre le hasard et le choix conscient se reconduit à des niveaux d'équilibre successifs, et [...] ce développement est

104 « Définitions », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, *op. cit.*, p. 13.

105 Guy Debord, « Théorie de la dérive », art. cit., p. 252.

106 *Ibid.*

illimité »¹⁰⁷. L'*Internationale situationniste* n° 2 (décembre 1958) reproduit la « Théorie de la dérive », mais tronquée de son dernier paragraphe¹⁰⁸ ainsi que des « Deux comptes rendus de dérive » lui succédant dans *Les Lèvres nues*, à la place desquels on trouve cette conclusion : « (À suivre) » et un article d'Abdelhafid Khatib, « Essai de description psychogéographique des Halles ». En revanche, Debord rajoute une nouvelle phrase dans l'article de l'*Internationale situationniste* : « Ce que l'on peut écrire vaut seulement comme mots de passe dans ce grand jeu ». Autant dire que les mots de la psychogéographie n'épuisent pas la description d'une dérive, mais doivent inciter à s'y plonger ! Cependant, le plus important demeure le fait que pour découvrir l'inconnu d'une situation, le hasard de la dérive situationniste réclame sa correction « par une invention de conditions concrètes déterminant les mouvements de *hasards désirables* »¹⁰⁹. Déjà en 1953, Debord, à vingt-deux ans, rédigeait un « manifeste pour une construction de situations »¹¹⁰ dans lequel on peut lire : « Notre action dans les arts n'est que l'ébauche d'une souveraineté que nous voulons avoir sur nos aventures, livrées à des *hasards communs* »¹¹¹. L'insistance sur la part d'indétermination dans la situation à construire est récurrente. Elle pose le problème de la difficile articulation entre une subjectivité libre, indépendante, inaliénable, et son utilité collective à l'échelle sociale, c'est-à-dire la fomentation de la révolution. C'est à une véritable quête d'un « autre Graal » que la dérive est vouée :

La formule pour renverser le monde, nous ne l'avons pas cherchée dans les livres, mais en errant. C'était une dérive à grandes journées, où rien ne ressemblait à la veille ; et qui ne s'arrêtait jamais. Surprenantes rencontres, obstacles

107 « Deux comptes rendus de dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 263.

108 Voici le paragraphe supprimé : « Le sentiment de la dérive se rattache naturellement à une façon plus générale de prendre la vie, qu'il serait pourtant maladroit d'en déduire mécaniquement. Je ne m'étendrai ni sur les précurseurs de la dérive, que l'on peut reconnaître justement, ou détourner abusivement, dans la littérature du passé, ni sur les aspects passionnels particuliers que cette activité entraîne. Les difficultés de la dérive sont celles de la liberté. Tout porte à croire que l'avenir précipitera le changement irréversible du comportement et du décor de la société actuelle. Un jour, on construira des villes pour dériver. On peut utiliser, avec des retouches relativement légères, certaines zones qui existent déjà. On peut utiliser certaines personnes qui existent déjà ».

109 « Sur le hasard », notes inédites rédigées le 23 mai 1957, dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 296. Nous soulignons.

110 Ce « Manifeste pour une construction de situations » est un texte inédit composé de onze feuillets dactylographiés, portant un en-tête manuscrit « Exemple spécialement corrigé à l'intention de Gil Joseph Wolman », publié pour la première fois dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 105-112.

111 *Ibid.*, p. 107. Nous soulignons.

remarquables, grandioses trahisons, enchantements périlleux, rien ne manqua dans cette poursuite d'un autre Graal néfaste, dont personne n'avait voulu¹¹².

Si, par l'action du détournement, les situationnistes veulent composer avec l'infini du hasard « objectif », qui est surgissement d'une imprévisible extériorité, pour le hisser à un plus haut niveau de « hasard supérieur »¹¹³, ils règlent leur compte à la grande figure contemporaine du hasard « subjectif » : l'inconscient psychanalytique. « Il faut donc envisager une sorte de psychanalyse à des fins situationnistes, écrivent-ils, chacun de ceux qui participent à cette aventure devant trouver des désirs précis d'ambiances pour les réaliser, à l'encontre des buts poursuivis par les courants issus du freudisme »¹¹⁴. Non seulement il faut incarner des forces désirantes nouvelles dans des temps et des espaces sociaux anciens, mais les situationnistes veulent infléchir l'orientation de ces désirs vers la révolution totale. C'est sur ce point précis qu'ils reprocheront aux surréalistes leur déviation vers l'occultisme traditionnel. La posture situationniste vis-à-vis de l'inconscient est très clairement exprimée dans le texte de fondation de l'Internationale situationniste de 1957. L'imagination inconsciente, est-il dit en substance, n'est pas une richesse infinie, comme l'ont cru les surréalistes. L'écriture automatique finit par lasser :

En fait, la découverte du rôle de l'inconscient a été une surprise, une nouveauté, et non la loi des surprises et des nouveautés futures. Freud avait fini par découvrir cela aussi quand il écrivait : « Tout ce qui est conscient s'use. Ce qui est inconscient reste inaltérable. Mais une fois délivré, ne tombe-t-il pas en ruine à son tour ? »¹¹⁵

112 Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, dans *Œuvres cinématographiques complètes, 1952-1978*, Paris, Gallimard, 1994, p. 251. Les individus errants sont a priori subversifs, incontrôlables et dangereux non seulement pour eux-mêmes, mais pour la société civile qu'ils traversent ou qu'ils bordent à ses marges. Ce phénomène endémique dans les pays pauvres ou dits en voie de développement touche des enfants très jeunes qui constituent une frange sociale de plus en plus reconnue dans la mondialisation en cours. Il y a là l'émergence de comportements humains encore peu étudiés, qui recèlent une grande puissance poétique et politique. Voir sur ce sujet le travail artistique de La Fabriks, dans Jean-Michel Bruyère (dir.), *L'Envers du jour : mondes réels et imaginaires des enfants errants de Dakar*, Paris, Léo Scheer, 2001.

113 Expression de Debord utilisée dans une lettre à Asger Jorn, en 1959, à propos de la « construction de situations » (Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. Alice Debord, Paris, Fayard, t. I, 1999, p. 243).

114 « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, *op. cit.*, p. 11.

115 « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 691.

Dans la thèse 51 de *La Société du spectacle*, où la phrase de Freud est intégralement reprise, Debord déclare vouloir explorer non pas l'imagination inconsciente individuelle à la manière des surréalistes, mais « l'inconscient social »¹¹⁶ du capitalisme, afin de le faire « tomber en ruine à son tour ». Depuis son expérimentation du hasard à travers la dérive jusqu'à son analyse d'un « inconscient social » capitaliste, Debord insiste toujours en fin de compte sur le « détournement » qu'il s'agit d'appliquer aux comportements inconscients de l'individu, du groupe, et bientôt du prolétariat, afin de les rendre consciemment révolutionnaires, c'est-à-dire prêts à conquérir un « hasard commun ». Mais de quelle révolution s'agit-il ?

Propagande d'une lutte de classes « bien comprise »

178

Si nous entendons mieux les significations fondamentales du détournement (dévalorisation des anciennes valeurs, création de nouvelles valeurs) et ce à quoi il peut s'appliquer (peinture, architecture, dérive dans l'espace social), il n'en reste pas moins à comprendre ce vers quoi tend le détournement situationniste. L'enjeu est clairement exprimé dans le « Mode d'emploi du détournement » de 1956 : « Dans son ensemble, l'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane »¹¹⁷. De quelle propagande s'agit-il ? La réponse est sans équivoque :

[...] le détournement [...] ne peut manquer d'apparaître un puissant instrument culturel au service d'une lutte de classes bien comprise. Le bon marché de ses produits est la grosse artillerie avec laquelle on bat en brèche toutes les murailles de Chine de l'intelligence. Voici un réel moyen d'enseignement artistique prolétarien, la première ébauche d'un *communisme littéraire*¹¹⁸.

La propagande situationniste a désormais un but explicite : la lutte des classes « bien comprise ». Cette bonne compréhension ne signifie pas seulement le fait d'être comprise par tous, mais, selon la formule de Lautréamont à propos de la poésie, que la révolution doit être faite par tous¹¹⁹. La « bonne compréhension » de la lutte des classes par les situationnistes marque une différence entre eux et les autres mouvements d'extrême gauche (ou d'ultra-gauche) de leur époque. Car si Debord fréquente Socialisme ou Barbarie entre 1959 et 1961, c'est pour

116 Guy Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., § 51, p. 46.

117 « Mode d'emploi du détournement », *Les lèvres nues*, n° 8, mai 1956, dans Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 221.

118 *Ibid.*, p. 225.

119 « La poésie doit être faite par tous. Non par un seul. Pauvre Hugo ! Pauvre Racine ! Pauvre Coppée ! Pauvre Corneille ! Pauvre Boileau ! Pauvre Scarron ! Tics, tics et tics » (Lautréamont, dans Lautréamont, Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 285).

mieux s'en écarter par la suite¹²⁰. Toute la singularité politique des situationnistes réside dans ce « bien compris », que conditionne :

– l'efficacité *esthétique* du détournement, découverte depuis longtemps par les publicitaires, et que n'ont pas manqué de relever Debord et Wolman : « Plus que dans la production esthétique finissante, c'est dans l'industrie publicitaire qu'il faudra chercher les plus beaux exemples [de détournements] »¹²¹. L'impact affectif de l'esthétique sur les individus est d'une importance centrale pour Debord ;

– l'efficacité *politique* du détournement. Le détournement esthétique de l'espace et du temps quotidiens n'a aucun intérêt s'il n'incite pas les individus à renverser le capitalisme par la lutte des classes tout en y ménageant l'espace pour le « hasard supérieur » : c'est leur jeu.

Comme on peut le constater, dès 1956, le détournement est chargé de lourds enjeux idéologiques, politique et esthétique inextricablement mêlés. Raisons pour lesquelles Debord et Wolman parlent d'« ultra-détournement », évidente préfiguration de la « construction de situations » :

Pour finir, il nous faut citer brièvement quelques aspects de ce que nous nommerons l'ultra-détournement, c'est-à-dire les tendances du détournement à s'appliquer dans la vie sociale quotidienne. Les gestes et les mots peuvent

¹²⁰ Voir l'ouvrage de l'ex-militant de Socialisme ou Barbarie (S. ou B.), Daniel Blanchard alias Pierre Canjuers, *Debord, dans le bruit de la cataracte du temps*, Paris, Sens&Tonka, 2005. Cet ouvrage contient un texte signé par Debord et Canjuers, « Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire », paru en 1960 sous forme d'une feuille pliée en deux représentant quatre pages d'un format de 19,7 cm x 26 cm. Il est brièvement signalé par *l'Internationale situationniste*, n° 5, décembre 1960 : « Le 20 juillet a été publié, en France, un document établi par Pierre Canjuers et Debord, sur le capitalisme et la culture : *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire*. C'est une plate-forme de discussion dans l'Internationale situationniste ; et pour sa liaison avec des militants révolutionnaires du mouvement ouvrier ». Sur les rapports entre Debord et S. ou B., voir également l'article de Bernard Quiriny, « Socialisme ou Barbarie et l'Internationale situationniste : notes sur une "méprise" », *Archives et documents situationnistes*, n° 3, automne 2003, Paris, Denoël, 2003, p. 27-65. S. ou B. était une organisation politique révolutionnaire fondée en 1948 par, notamment, Cornelius Castoriadis et Claude Lefort. Ce dernier s'en sépara en 1958. La revue *Socialisme ou Barbarie* édita 40 numéros de 1949 à 1965. L'organisation se dissout en 1967. « Le socialisme, pour Castoriadis, écrit Bernard Quiriny, est avant tout l'activité autonome des masses, c'est-à-dire la domination par les hommes de leur activité et de leurs produits. Cette domination commence dans le milieu du travail, qui devra faire l'objet d'une véritable révolution dans le sens de la gestion ouvrière. Dès le premier jour de la prise du pouvoir par les travailleurs, il faudra supprimer la division du travail et asservir la technique en brisant la technologie (c'est-à-dire le choix des techniques utilisées) capitaliste, "qui n'est nullement neutre" (Castoriadis) » (*op. cit.*, p. 60).

¹²¹ Guy-Ernest Debord, Gil Joseph Wolman, « Mode d'emploi du détournement », art. cit., p. 223.

être chargés d'autres sens, et l'ont été constamment à travers l'histoire, pour des raisons pratiques. Les sociétés secrètes de l'ancienne Chine disposaient d'un grand raffinement de signes de reconnaissance, englobant la plupart des attitudes mondaines (manière de disposer des tasses ; de boire ; citations de poèmes arrêtées à des moments convenus). Le besoin d'une langue secrète, de mots de passe, est inséparable d'une tendance au jeu. L'idée-limite est que n'importe quel signe, n'importe quel vocable, est susceptible d'être converti en autre chose, voire en son contraire. Les insurgés royalistes de la Vendée, parce qu'affublés de l'immonde effigie du cœur de Jésus, s'appelaient l'Armée Rouge. Dans le domaine pourtant limité du vocabulaire de la guerre politique, cette expression a été complètement détournée en un siècle.

Outre le langage, il est possible de détourner par la même méthode le vêtement, avec toute l'importance affective qu'il recèle. Là aussi, nous trouvons la notion de déguisement en liaison étroite avec le jeu. Enfin, quand on en arrive à construire des situations, but final de toute notre activité, il sera loisible à tout un chacun de détourner des situations entières en en changeant délibérément telle ou telle condition déterminante¹²².

Outre la référence aux « sociétés secrètes » que nous ne développerons pas ici¹²³, nous remarquons la prépondérance du jeu inscrite au cœur même du processus du détournement. Nous l'avons déjà souligné, le jeu est un leitmotiv récurrent dans la vie et les écrits de Debord. Il devient rapidement une éthique. Déjà, *La Nausée* de Sartre mêlait intimement morale, théâtre et situation, mais Debord cherche à échapper aux limites d'un jeu circonscrit à un temps et un espace théâtral trop exigus parce que délimités par des séparations propres à la bourgeoisie. La société doit devenir le terrain même de l'activité ludique situationniste qui s'ingénie à briser les limites entre vie courante et jeu. Dès lors, tout ce qui constitue le quotidien, c'est-à-dire *n'importe quel* mot, geste, vêtement, etc., devient sujet au détournement et à son jeu. La spécificité de la lutte des classes situationniste, son fameux « bien compris », consiste sans doute dans *le jeu* avec lequel ils s'engagent dans cette lutte. Jeu qui doit transformer la banalité des jours et des nuits (c'est-à-dire, dans le langage situationniste, l'aliénation des hommes au capitalisme) en un théâtre révolutionnaire secret et contagieux. Pour aider à l'accomplir, Debord va s'inspirer d'un artiste et de sa troupe qui n'hésitent pas à utiliser les bâtiments du théâtre pour propager leur travail : Brecht et le Berliner Ensemble.

¹²² *Ibid.*, p. 229.

¹²³ Nous renvoyons aux travaux de Boris Donné, suite à sa contribution « Du collègue invisible aux internationales imaginaires : Debord et la mystification Rose-croix », donnée au colloque « Guy Debord » organisé par Pierre Brunel et Yalla Seddiki, le 23 septembre 2006, au Centre de recherche en littérature comparée de l'université Paris-Sorbonne.

L'INFLUENCE DU THÉÂTRE DANS LA « CONSTRUCTION DE SITUATIONS »

Personne, mieux que Shakespeare, n'a su comment se passe la vie.
Il estime que *nous sommes tissés de l'étoffe dont sont faits les rêves.*

Guy DEBORD¹

DÉTOURNEMENT DE BRECHT

Brecht est cité dans le « Mode d'emploi du détournement » parce qu'il mène des travaux théorico-pratiques proches de la « conséquence révolutionnaire » désirée par les futurs situationnistes. Il ne peut y avoir de reconnaissance d'héritage plus directe ! Selon eux, Brecht a su appliquer le principe du détournement à son art, bien mieux que Marcel Duchamp. Cette distinction marque une profonde spécificité de la conception situationniste du détournement, qui n'est en aucun cas un ready-made :

Bertolt Brecht révélant, dans une interview accordée récemment à l'hebdomadaire *France-Observateur*², qu'il opérait des coupures dans les classiques du théâtre pour en rendre la représentation plus heureusement éducative, est bien plus proche que Duchamp de la conséquence révolutionnaire que nous réclamons³.

L'interview dont il est question est celle qu'accorde Brecht à Claude Bourdet et Ernst Sello après une représentation du *Cercle de craie caucasien*, lors de la seconde tournée du Berliner Ensemble à Paris, parue dans le *France-Observateur* du 30 juin 1955⁴. Voilà comment Brecht, dans cet entretien, conçoit les « coupures dans les classiques du théâtre pour en rendre la représentation heureusement éducative » :

Sello : Y a-t-il, à votre avis, une différence fondamentale entre le théâtre classique et le moderne ?

1 *Panégryque, tome premier*, dans *Guy Debord. Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, p. 1685.

2 « Une heure avec Bertolt Brecht », *France-Observateur*, 30 juin 1955, p. 27-29.

3 Guy Debord, Gil Joseph Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les lèbres nues*, n° 8, mai 1956, dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 222.

4 En juin 1955, à l'invitation du Festival d'art dramatique, le Berliner Ensemble vient jouer le *Cercle de craie caucasien* et *Mère courage* au Théâtre Sarah-Bernhardt, à Paris.

Brecht : Certainement, elle est simple : dans le théâtre classique, il s'agit d'un monde qui ne peut pas être changé. Pour le théâtre moderne – celui que j'appelle ainsi – il peut l'être. Tenez compte de cette différence, et vous verrez que beaucoup des principes de la tragédie classique ne doivent leur existence qu'à cette fixité de l'univers. Si on ne l'admet plus, ces principes disparaissent.

Sello : Bon. J'admets votre définition ; mais de même qu'il y a bien des pièces actuelles qui ne sont pas modernes à votre sens, il y a des pièces classiques où vous devez trouver des éléments « modernes ».

Brecht : Naturellement. Il y a dans tout le théâtre des traits que l'on peut appeler « modernes », au sens que nous venons de définir. Mais dans les pièces classiques, ils sont généralement isolés, en contradiction avec le reste de la pièce. Prenez *Richard III* de Shakespeare, par exemple. Le personnage de Richard, si terrible soit-il, a de la grandeur ; mais il est bloqué par la logique sociale ; on ne peut imaginer aucune issue permettant de rendre Richard utile à la société (Brecht a employé le mot « *produktiv* »)⁵.

Lorsque Brecht parle de la capacité du théâtre moderne à changer le monde, il ne pense pas seulement à transformer le monde de la représentation, mais encore à transformer le monde auquel s'adresse cette représentation. Cela implique de modifier la représentation classique dans un certain sens, par exemple modifier le personnage du roi Richard III afin de le rendre utile (*produktiv*) au « régime socialiste »⁶ qu'appelle de ses vœux Brecht. Toute la question devient : qu'entend Brecht par « rendre utile un personnage à la société » socialiste ? Si l'on peut reconnaître une intention similaire à l'art religieux qui vise, depuis si longtemps et dans toutes les civilisations, à convertir et à édifier les pécheurs, la transformation du monde humain à laquelle aspire Brecht vise un objectif politique radicalement différent. D'autre part, il est important de remarquer que Debord et Wolman attachent de l'importance au détournement, non seulement des objets du quotidien, mais des chefs-d'œuvre de la culture classique. La présence de classiques de la littérature ou du cinéma ne cesse de hanter les œuvres de Debord. La révolution n'est ni le geste d'une *tabula rasa*, ni un geste surgi *ex nihilo*, mais un usage radicalement nouveau des significations anciennes.

En 1956, année de la mort de Brecht, la réflexion politique de son théâtre commence à peine à être connue du grand public en France. Le Berliner Ensemble

5 « Une heure avec Bertolt Brecht », art. cit., p. 28.

6 « [...] il s'agit en somme d'une pièce [*Le Cercle de craie caucasien*] sur la notion de propriété ; cette époque mythique où la notion bourgeoise de la propriété est mise en question – propriété d'un champ ou propriété d'un enfant – ne peut trouver son accomplissement, c'est ma conviction, que sous un régime socialiste » (Brecht, *ibid*).

créé par l'artiste en 1949, implanté à Berlin-Est et financé par l'État socialiste, s'est produit deux fois à Paris. Une première série de représentations de *Mère courage et ses enfants* a lieu en juin 1954 au Théâtre Sarah-Bernhardt pendant le Festival d'art dramatique. Une deuxième série de représentations du *Cercle de craie caucasien* et de *Mère courage* se déroule en juin 1955 dans le même lieu et à l'invitation du même festival. Le Berliner Ensemble est passé relativement inaperçu en 1954 durant ses quatre représentations, hormis (au moins) deux spectateurs éblouis, particulièrement importants dans la diffusion de la connaissance de Brecht en France. Il s'agit de Bernard Dort et de Roland Barthes. Ils signent régulièrement des articles dans l'importante revue *Théâtre populaire* (1953-1964). En 1955, le Berliner Ensemble rencontre un vif succès auprès de la presse généraliste et du grand public. Avant cette reconnaissance française, l'œuvre de Brecht est certes diffusé par le travail d'autres artistes et traducteurs, mais son impact reste moins important que les représentations du Berliner Ensemble à Paris et la lecture qu'en font Dort et Barthes. On trouve parmi ces précurseurs Gaston Baty et sa mise en scène de *L'Opéra des quat'sous* en 1930 ; Georg Wilhelm Pabst adapte pour le cinéma une version allemande et une version française de *L'Opéra des quat'sous* en 1931 (Brecht et son musicien attiré Kurt Weill désavouent ces adaptations) ; Jean-Marie Serreau met en scène *L'Exception et la Règle* en 1949 ; Jean Vilar monte *Mère courage* au TNP en 1951. *Le Roman de quat'sous*, *Mère courage* et *Chansons et poèmes* paraissent en 1952 traduits en français. Roger Planchon met en scène *La Bonne Âme de Sé-Tchouan* en 1954. Jean-Marie Serreau monte *Homme pour homme* en 1955. Après la disparition de Brecht, le Berliner Ensemble revient en France jouer en 1957 *La Vie de Galilée* et *Mère courage*, puis en 1960 *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* et *La Mère*, une adaptation de l'œuvre homonyme de Maxime Gorki. Parmi les revues dont les articles traitent de Brecht ou traduisent des extraits de ses œuvres, on trouve *Les Temps modernes* (n° 28, janvier 1948 ; n° 42, mars 1949 ; n° 77, mars 1952 ; n° 116, août 1955 dans lequel Bernard Dort relate une représentation du *Cercle de craie caucasien*), *K* (n° 3, 1949), *Éléments* (janvier 1951), *Défense de la paix* (n° 7, 1951), *Les Lettres françaises* (20 novembre 1951), *Esprit* (n° 186, janvier 1952 et n° 187, février 1952), *La Revue théâtrale* (n° 19, 1952), *Documents* (n° 2, 1952), *Preuves* (n° 25, mars 1953), *Théâtre dans le monde* (III, 1, « étapes d'une mise en scène », Bruxelles, 1953), *Critique* (n° 79, décembre 1953), *Europe* (août-septembre 1955)⁷. Certains articles, comme ceux de Jean-Marie Serreau dans *Éléments*⁸ ou de Benno Besson (assistant de Brecht

7 Voir Daniel Mortier, *Celui qui dit oui, celui qui dit non ou la Réception de Brecht en France (1945-1956)*, Paris, Champion Slatkine, 1986.

8 Jean-Marie Serreau, « Introduction à Bertolt Brecht », *Éléments*, n° 1, janvier 1951.

au Berliner Ensemble) dans *Les Lettres françaises*⁹, insistent sur le marxisme de Brecht. D'autres préfèrent ignorer son idéologie politique. On peut également lire dans *L'Express* du 10 avril 1954 : « Le seul écrivain d'obéissance communiste qui maintient – non sans difficulté car une de ses pièces a été temporairement suspendue par le gouvernement d'Allemagne orientale – son style propre, sans se plier aux impératifs du prétendu réalisme socialiste »¹⁰. Le marxisme de Brecht est hétérodoxe. Ses défenseurs français ne le présentent pas comme un propagandiste. Aux mises en scène et aux articles s'ajoute à partir de 1954 une importante activité éditoriale. Avant l'ouvrage de référence de Bernard Dort, *Lecture de Brecht*¹¹, publié en 1960, paraît une première monographie de René Witzgen *Bertolt Brecht*¹² en 1954. L'année suivante, *Brecht* de Geneviève Serreau, traductrice de nombreuses pièces de l'auteur allemand, est publié par les éditions de L'Arche¹³. Ces mêmes éditions publient trois volumes du théâtre complet en 1956, qui compte douze volumes pour l'édition définitive en 1970, ainsi qu'un volume des textes théoriques, *Écrits sur le théâtre*, en 1963, réédité en deux volumes en 1972¹⁴. Mais c'est surtout à la revue bimensuelle *Théâtre populaire* que l'on doit la diffusion exceptionnelle de Brecht en France¹⁵. Prenant position dès son premier numéro contre le théâtre bourgeois psychologique, pour la représentation de l'Histoire, pour la « grandeur » d'un théâtre populaire à même de défendre les valeurs de beauté et de vérité dans l'adaptation des classiques et chez les auteurs contemporains, la revue soutient les débuts du TNP de Jean Vilar et va immédiatement prendre fait et cause, grâce à Barthes et Dort, pour le théâtre de Brecht.

Dans ces conditions, comment Debord et Wolman découvrent-ils Brecht ? Il n'est jamais fait mention de *Théâtre populaire* dans leur revue *Potlatch*¹⁶.

9 « Brecht se sert des armes nouvelles que Marx et Engels ont forgées », écrit Benno Besson dans « *Mère courage et ses enfants* », *Les Lettres françaises*, 20 novembre 1951.

10 « Le réveil des lettres allemandes », *L'Express*, 10 avril 1954, p. 14. La pièce dont il est question est *L'Interrogatoire de Lucullus*, écrite en 1938, représentée puis suspendue à Berlin-Est en 1951.

11 Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Le Seuil, coll. « Pierres vives », 1960.

12 René Witzgen, *Bertolt Brecht*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1954.

13 Geneviève Serreau, *Brecht*, Paris, L'Arche, coll. « Les grands dramaturges », 1955.

14 Hélène Weigel, épouse de Brecht, comédienne et administratrice du Berliner Ensemble, accorde les droits pour la France au directeur des éditions de L'Arche, Robert Voisin, également directeur de la revue *Théâtre populaire* et fondateur de l'ATP (les Amis du Théâtre Populaire).

15 Entre 1960 et 1963, on dénombre vingt et une mises en scène différentes des pièces de Brecht, à Paris et en province. Voir Chantal Meyer-Plantureux, *Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*, Paris, Maval, 1995.

16 Les quotidiens, magazines et revues mentionnés dans *Potlatch* sont : *France-Observateur*, *France-Soir*, *L'Humanité-Dimanche*, *L'Humanité*, *Paris-Presse*, *Le Figaro*, *Le Figaro littéraire*, *L'Express*, *Nice-Matin*, *Le Monde*, *L'Aurore*, *Le Progrès*, *Elle*, *Combat*, *Les Temps modernes*, *La Nouvelle Revue Française*, *Les Lettres Françaises*, *La Nouvelle Critique*, *Actualité littéraire*, *Preuves*.

En revanche, ils parlent du TNP et de *Mère courage* dans leur article « Mode d'emploi du détournement » de mai 1956, comme nous allons tout de suite le constater. Nous savons que les lettristes de *Potlatch* suivent l'actualité théâtrale de près. Michèle Bernstein, membre de l'Internationale lettriste et compagne de Debord, qu'elle épouse en août 1954, signe dans le numéro 15 du 22 décembre 1954 un article féroce sur la médiocrité du théâtre contemporain. On peut y lire : « Le théâtre en rond tourne bien. Un kafkadamov, un Ionesco-le-Momo traduisent et mettent en scène »¹⁷. Cela confirme la bonne connaissance des lettristes dans ce domaine, du moins celle d'une certaine avant-garde reconnue, qu'ils éreintent¹⁸. Dans *Potlatch* n° 4 du 13 juillet 1954, ils rédigent un appel à riposter suite à un article paru dans *France-Observateur* du 25 juin 1954 qui relate une manifestation de l'extrême droite suscitée en France par la guerre d'Indochine¹⁹. Or, Roland Barthes écrit un article intitulé « Théâtre capital » sur la représentation de *Mère courage et ses enfants* par le Berliner Ensemble lors de sa première tournée, dans le *France-Observateur* du 8 juillet 1954. Sans doute Debord et Wolman n'ont pas assisté à une représentation du Berliner Ensemble. Ils en auraient rapporté une expérience directe plutôt que citer Brecht dans un hebdomadaire. Peut-être ont-ils lu l'article de Bernard Dort dans *Les Temps modernes* d'août 1955²⁰ ? Mais le rapprochement entre l'article de Barthes dans *France-Observateur* et celui de Debord et Wolman est révélateur. Ces derniers écrivent :

Encore faut-il noter que, dans le cas de Brecht, ces utiles interventions sont tenues dans d'étroites limites par un respect malvenu de la culture, telle que la définit la classe dominante : ce même respect enseigné dans les écoles primaires de la bourgeoisie et dans les journaux des partis ouvriers, qui conduit les municipalités les plus rouges de la banlieue parisienne à réclamer toujours *Le Cid* aux tournées du TNP de préférence à *Mère courage*²¹.

Barthes écrit deux ans plus tôt :

Brecht est peu ou mal connu en France [...]. Naturellement, cette méconnaissance n'a rien de fortuit : la raison en est dans la nature même de

17 Michèle Bernstein, « La fleur de l'âge », *Potlatch*, n° 15, 22 décembre 1954, dans *Guy Debord présente Potlatch*, op. cit., p. 93.

18 Voir Guy Debord, « Pire qu'Adamov ! », *Potlatch*, n° 16, 26 janvier 1955, *ibid.*, p. 111-112. Où Debord critique l'adaptation théâtrale de *La Condition humaine* d'André Malraux.

19 « Le droit de réponse », *Potlatch*, n° 4, 13 juillet 1954, *ibid.*, p. 34.

20 Bernard Dort est conspué dans le n° 28 du 22 mai 1957 et le n° 29 du 5 novembre 1957 de *Potlatch*, en raison de sa participation victorieuse à un Prix Découverte pour *Pierre Corneille*, dramaturge, Paris, L'Arche, coll. « Les grands dramaturges », 1957.

21 Guy Debord, Gil Joseph Wolman, « Mode d'emploi du détournement », art. cit., p. 222.

notre théâtre, aux trois quarts soumis à l'argent, et dont les producteurs ou les censeurs, soit aveuglement, soit défense de classe, ne veulent pas d'un théâtre de libération²².

L'article de Barthes insiste sur la séparation que réussit à opérer *Mère courage* entre « la fatalité du spectacle » et « la liberté du spectateur », véritable tour de force qui constitue « la révolution théâtrale de Brecht »²³. On peut comprendre l'intérêt de Debord à son endroit, d'autant plus que Barthes, en fin dialecticien, ajoute : « [le théâtre de Brecht] est à la fois moral et bouleversant : il amène le spectateur à une conscience plus grande de l'histoire, sans que cette modification provienne d'une persuasion rhétorique ou d'une intimidation prédicante : le bénéfique vient de l'acte théâtral lui-même »²⁴. Ni didactique (du moins, dans sa dernière période) ni moralisateur, le théâtre anti-bourgeois de Brecht agit sur la conscience des spectateurs moins par la propagande que par les actes codés, c'est-à-dire distanciés, de ses personnages. Debord et Wolman ne trouveraient-ils pas là un modèle pour l'« ultra-détournement » et pour leur volonté de propager « secrètement », c'est-à-dire indirectement, la lutte des classes au sein de la société capitaliste ? Enfin, signalons que le philosophe marxiste Henri Lefebvre, cité dans le premier numéro de l'*Internationale situationniste* et avec lequel Debord a des échanges très importants entre 1960 et 1963, est invité, en sa qualité d'auteur dramatique, à participer au numéro 11 de *Théâtre populaire* (janvier-février 1955) exclusivement consacré à Brecht.

186

Détournement et distanciation

Le 13 janvier 1957, Debord se sépare de Wolman²⁵. Cela ne l'empêche pas d'approfondir sa connaissance de Brecht. Il le cite et le détourne d'une manière très précise dans le manifeste fondateur de l'Internationale situationniste de juillet 1957, « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale » :

22 Roland Barthes, « Théâtre capital », *France-Observateur*, 8 juillet 1954, dans Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Loup Rivière, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », Paris, 2002, p. 91.

23 *Ibid.*, p. 93.

24 *Ibid.*, p. 92.

25 « Fillon et Wolman ont été exclus de l'Internationale lettriste le 13 janvier. On leur reprochait depuis assez longtemps un mode de vie ridicule, cruellement souligné par une pensée chaque jour plus débile et plus mesquine (Wolman avait eu un rôle important dans l'organisation de la gauche lettriste en 1952, puis dans la fondation de l'Internationale lettriste. Auteur de poèmes "mégapneumiques", d'une théorie du "cinéchrone" et d'un film, il avait encore été délégué lettriste au congrès d'Alba, en septembre 1956. Il était âgé de vingt-sept ans. Fillon n'avait rien fait) » (« La Retraite », *Potlatch*, n° 28, 22 mai 1957, dans *Guy Debord présente Potlatch, op. cit.*, p. 266-267).

Dans les États ouvriers, seule l'expérience de Brecht à Berlin est proche, par sa mise en question de la notion classique de spectacle, des constructions qui nous importent aujourd'hui. Seul Brecht a réussi à résister à la sottise du réalisme-socialiste au pouvoir. [...] La construction de situations commence au-delà de l'écroulement moderne de la notion de spectacle. Il est facile de voir à quel point est attaché à l'aliénation du vieux monde le principe même du spectacle : la non-intervention. On voit, à l'inverse, comme les plus valables des recherches révolutionnaires dans la culture [celles qui] ont cherché à briser l'identification psychologique du spectateur au héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité, en provoquant ses capacités de bouleverser sa propre vie. La situation est ainsi faite pour être vécue par ses constructeurs²⁶.

Debord insiste désormais sur l'effet de distanciation, le *Verfremdungseffekt* ou « effet V », élaboré par Brecht afin de précisément « briser l'identification psychologique du spectateur au héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité, en provoquant ses capacités de bouleverser sa propre vie ». *Verfremdung* se traduit en français par « distanciation », mais englobe dans sa signification « étrangeté » (*fremd* = étrange), « éloignement », « bizarrerie », « insolite » (Pour donner une idée des enjeux particulièrement délicats de la traduction de la langue allemande en langue française, signalons que François Ervals traduit *Entfremdung* par « dépaysement »²⁷ quand Gérard Bras le traduit par « aliénation »)²⁸. Cette polysémie de *Verfremdung* permet d'enrichir considérablement ses techniques d'application théâtrale. Mais il n'en demeure pas moins que son but reste toujours le même : le *Verfremdungseffekt* vise en dernière instance à briser l'identification du spectateur au personnage (bien plus que l'identification de l'acteur au personnage), pour freiner son empathie et lui permettre d'exercer sa faculté critique envers la représentation que l'on lui donne à voir²⁹. Dans le théâtre de Brecht, l'« effet V » s'applique à tous les procédés de la narration – rebaptisée « épique » par opposition à « dramatique » – : langage des personnages, mise en scène, musiques, décors, lumières, costumes, maquillages, jeu d'acteur. Ces différents moyens utilisés depuis l'origine du théâtre revêtent ici des buts sociaux tout à fait nouveaux. C'est ce qui en marque toute l'originalité. Brecht

26 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, Paris, Fayard, 1997, p. 696 et 699.

27 François Ervals, « Bertolt Brecht et sa théorie du théâtre épique », Paris, *Les Temps modernes*, n° 77, mars 1952, p. 1708.

28 Gérard Bras, *Hegel et l'Art*, Paris, PUF, coll. « Philosophie », 1989, p. 5.

29 « Or, en fait, ce qui m'importe le plus, et de loin, c'est que l'identification du public n'ait pas lieu, et non que la vôtre [comédien] ne soit pas troublée » (Brecht, *L'Achat du cuivre*, dans *Écrits sur le théâtre* [1963], trad. Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux, Jean Jourdeuil, Paris, L'Arche, 1972, t. I, p. 556).

s'en explique dans les extraits du *Petit Organon pour le théâtre* publiés par *Théâtre populaire* de janvier-février 1955 :

La représentation « distanciée » permet de bien reconnaître la chose représentée, mais la fait paraître étrange. Le théâtre antique et le théâtre médiéval « distançaient » leurs personnages grâce à des masques humains ou animaux. [...] Ces effets évitent sans aucun doute l'identification du spectateur avec les personnages, mais reposent sur une base de suggestion hypnotique ; leurs buts sociaux diffèrent totalement des nôtres³⁰.

188

Quels sont les buts sociaux que vise Brecht ? Le socialisme, entendu selon ses termes. Comment y parvenir ? En utilisant les « effets V » qui « délivre[nt] les événements sociaux, susceptibles d'être modifiés, du sceau du "familier" qui les garde aujourd'hui de notre intervention »³¹. Or, pour intervenir sur les événements sociaux, il faut savoir manier la « dialectique matérialiste »³², reconnaître les contradictions à l'œuvre dans les situations sociales et dans les comportements humains pour les infléchir vers la lutte des classes :

Afin de toucher la mobilité de la société, cette méthode [la dialectique matérialiste] considère les conditions sociales comme des développements et les suit dans leurs contradictions. Pour elle, rien n'existe qu'en transformation, donc en désunion avec soi-même. Cela vaut aussi pour les sentiments, les opinions et les attitudes des hommes par lesquels s'exprime le caractère spécifique de leur vie sociale³³.

La dialectique matérialiste selon Brecht intéresse Debord au premier chef dans la mesure où Brecht recommande son emploi auprès du comédien, auprès de l'artiste, auprès du joueur :

Mais comment savoir ce qui vaut d'être su ? Le comédien qui ne veut être ni un perroquet ni un singe doit s'approprier la science de son temps concernant la vie sociale des hommes, en participant aux luttes des classes. À plus d'un, cela paraîtra dégradant : l'art, une fois réglée la question de l'argent, ne se place-t-il pas dans les sphères les plus hautes ? Mais la lutte pour les décisions suprêmes qui intéressent le genre humain se livre sur terre, non dans les airs³⁴.

30 Bertolt Brecht, extraits du *Petit Organon pour le théâtre*, trad. Geneviève Serreau et Benno Besson, dans *Théâtre populaire*, n° 11, janvier-février 1955, p. 7-8.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*, p. 8.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*, p. 10-11.

Le théâtre de Brecht apporte à Debord la preuve artistique, concrète et efficace d'un jeu animé par une politique révolutionnaire et impliquant la lutte des classes, explicitement revendiquée dans le « Mode d'emploi du détournement ». L'effet de distanciation brechtien utilise l'art comme un moyen de révolutionner la société, sans tomber dans les travers de l'artiste d'État soumis aux critères du « réalisme-socialiste »³⁵, officiellement promu dans les pays du bloc soviétique.

Le nom de Brecht est à nouveau cité dans le premier numéro de l'*Internationale situationniste* (juin 1958), dans un article intitulé « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », puis dans le numéro 5 (décembre 1960)³⁶. Dans le numéro 6 (août 1961), on trouve un paragraphe intitulé « La distanciation devant le spectacle urbain » dans lequel on peut lire : « Notre premier travail est de permettre aux gens de cesser de s'identifier à l'environnement et aux conduites modèles »³⁷. L'« effet V », détourné par les situationnistes, ne s'applique plus seulement aux personnages de théâtre ou de cinéma, c'est-à-dire à des représentations artistiques, mais doit s'appliquer à la réalité sociale elle-même, à son urbanisme, à ses comportements types, bref, à toutes ses représentations sociales. L'« ultra-détournement » en prônait déjà la logique. Désormais, la « construction de situations » s'enrichit d'une critique de l'*identification sociale*. Dans le numéro 8 (janvier 1963), Alexander Trocchi écrit :

Pour autant que je sache, c'est Brecht qui a le premier attiré l'attention sur le danger de ce style de présentation qui fait tout pour provoquer dans un public l'état de possession aux dépens du jugement. C'est pour contrarier cette tendance confuse du public moderne à s'identifier qu'il a formulé sa théorie de la distanciation pour la mise en scène et l'interprétation, méthode calculée pour inspirer une sorte de participation plus active et critique³⁸.

Mais le constat que dresse le situationniste dans le même article est amer : « Malheureusement la théorie de Brecht n'a eu aucune sorte d'impact sur les distractions populaires. Les zombies restent ; le spectacle devient encore plus spectaculaire »³⁹.

Malgré l'échec du *Verfremdungseffekt* brechtien dans la modification de la société française (mais sans doute pas dans son théâtre), les situationnistes

35 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 699.

36 André Frankin, « Préface à l'unité scénique *Personne et les autres* », *ibid.*, n° 5, décembre 1960, p. 173.

37 Attila Kotanyi, Raoul Vaneigem, « Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire », *ibid.*, n° 6, août 1961, p. 215.

38 Alexander Trocchi, « Technique du coup du monde », n° 8, janvier 1963, p. 347.

39 *Ibid.*

continuent à vouloir ancrer un jeu « distancié » dans la société. Le jeu brechtien comme le jeu situationniste s'insurgent tous deux contre la passivité du spectateur qu'ils attribuent, pour le premier, au monde que représente le théâtre classique (« dans le théâtre classique, il s'agit d'un monde qui ne peut pas être changé »⁴⁰), pour le second, à la société du spectacle. Une même conception marxiste du processus historique les anime tous deux. Brecht cherche à l'exhiber sur scène, ainsi qu'il l'écrit : « Le but principal assigné dans ce théâtre à l'effet de distanciation, c'est l'historicisation des processus représentés »⁴¹. Pour lui, les pièces bourgeoises et classiques représentent un monde immobile, figé. Il figure un même « Éternel Humain »⁴² que l'on retrouve sous les différences sociales, économiques et idéologiques. « Les milieux varient, mais l'homme, lui ne change pas »⁴³. Contre cette vision fixiste, aux conséquences conservatrices tant d'un point de vue métaphysique que pragmatique, Brecht, puis Debord, opposent une interaction conflictuelle permanente entre l'homme et son environnement matériel : la dialectique matérialiste. Cette interaction en lutte, complexe, plurielle, multiple, constitue le moteur de l'Histoire. « La conception qui consiste à voir dans l'homme une variable du milieu et dans le milieu une variable de l'homme (à dissoudre le milieu en un ensemble de rapports entre individus), écrit Brecht, cette conception est le fruit de la pensée historique, de la nouvelle manière de penser »⁴⁴. Appliquée aux techniques artistiques brechtiennes, cette compréhension de l'Histoire interpelle de manière directe le jeu de l'acteur. On peut reconnaître chez Brecht et Debord la même volonté de pratiquer le jeu comme moyen de production et d'appropriation d'un temps et d'un espace historiques, dans lesquels l'Histoire est vécue comme le terrain d'une perpétuelle émancipation sociale. Mais ce qui démarque irréductiblement Brecht de Debord, c'est que le premier envisage le jeu sous son angle théâtral, c'est-à-dire dans un espace explicitement fictif, qui revendique son artificialité et en souligne les traits les plus manifestes. Le second expérimente un type de jeu qui cherche au contraire à éliminer les frontières entre jeu et vie courante, au sein même du quotidien donc livré à une part de hasard qu'il s'agit de hisser à un niveau « supérieur ». Deux conceptions du jeu divergent ici radicalement. Les situationnistes retiennent du *Verfremdungseffekt* sa capacité : 1/ de briser la propension qui pousse l'homme à s'identifier à ce qu'il voit ; 2/ d'entraîner l'homme dans un mouvement de transformation historique. Extirpé de son

40 Bertolt Brecht, « Une heure avec Bertolt Brecht », art. cit., p. 28.

41 Bertolt Brecht, « Effets de distanciation dans l'art dramatique chinois », *L'Achat du cuivre*, dans *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. I, p. 597.

42 *Ibid.*, p. 598.

43 *Ibid.*

44 *Ibid.*

espace théâtral, appliqué aux espaces urbains et aux comportements sociaux, l'effet de distanciation offre aux situationnistes la possibilité de s'émanciper de l'identification au spectacle, parangon de l'aliénation, d'autant plus important dans une société des loisirs.

Une des difficultés du geste situationniste réside dans ce mouvement réactif au spectacle qui cherche à construire une situation, tout en supprimant sa spectacularisation. La situation cherche à apparaître dans le champ social, mais en évitant toutes les formes de visibilités dominantes répandues dans les sociétés contemporaines, selon le constat qu'en dresse *La Société du spectacle*. Pour se manifester, la « construction de situations » doit détruire le spectacle à l'endroit et dans le moment où elle surgit. Défi situationniste éternellement lancé au spectacle qui ne cesse de se reconstituer, telle la surface de l'eau après que l'on y a jeté une pierre, tant que les « constructions de situations » n'auront pas provoqué une tempête générale. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de trouver chez Debord un héroïsme tragique puisé à une autre source théâtrale. Et ce n'est pas le moindre des paradoxes de Debord que de le trouver chez un auteur, selon l'expression de Bernard Dort⁴⁵, diamétralement opposé à Brecht : Jean Racine.

DÉTOURNEMENT DE RACINE

Au moment même où est publié « Mode d'emploi du détournement » dans la revue belge *Les Lèvres nues*, on peut lire dans le numéro 26 de *Potlatch* (7 mai 1956), à l'intérieur d'un article non signé intitulé « Le lettrisme et ses définitions d'inspirations différentes », le paragraphe suivant :

ÉLOGE EN PROSE DÉTOURNÉE

Ils se rencontrent à des heures invraisemblables en d'invraisemblables lieux, échangent à la hâte un ou deux mots de conseil ou de recommandation (des détails authentiques sur leurs voyages et leurs investigations ; leurs observations sur les caractères et sur les mœurs ; toutes leurs aventures enfin, aussi bien que les récits et autres opuscules auxquels pourraient donner lieu les scènes locales ou les souvenirs qui s'y rattachent) et poursuivent leur chemin vers la tâche désignée, puisque le temps est précieux et qu'il suffit de cinq minutes pour mettre une vie en balance.

Ou je me suis bien trompé, ou nous tenons la plus fameuse aventure qui se soit jamais vue : l'aspect engageant de certaines localités en Irlande et ailleurs,

45 Bernard Dort, « Une nouvelle dramaturgie : Brecht ou l'anti-Racine », *Théâtre populaire*, n° 11, janvier-février 1955.

qui figurent sur les cartes géographiques générales en couleur ou sur les cartes partielles d'état-major avec des échelles et des hachures ; la détermination d'un *organisme* passionnel destiné à fonctionner dans ce milieu.

Il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie⁴⁶.

Il est question de dérives solitaires ou collectives de plusieurs individus qui se retrouvent à des rendez-vous réguliers pour échanger leurs rapports psychogéographiques. Or le dernier paragraphe du texte est intégralement détourné de la préface de *Bérénice* de Racine⁴⁷ :

Il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie⁴⁸.

192

La dérive situationniste est de nature tragique. La référence à la tragédie classique n'est pas nouvelle. Dès le numéro 7 de *Potlatch* (août 1954), nous en trouvons la trace dans la première définition synthétique de la « construction de situations » :

La construction de situations sera la réalisation continue d'un grand jeu⁴⁹ délibérément choisi ; le passage de l'un à l'autre de ces décors et de ces conflits

46 *Potlatch*, n° 26, 7 mai 1956, dans *Guy Debord présente Potlatch*, op. cit., p. 233.

47 Nous devons à Jean-Marie Apostolides d'avoir attiré notre attention sur ce fait. Voir Jean-Marie Apostolides, « Petits et Grands Théâtres de Guy Debord », dans *Les Tombeaux de Guy Debord*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006, p. 84.

48 Jean Racine, préface à *Bérénice*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche », 2001, p. 22.

49 *Le Grand Jeu* est le titre d'une revue animée par un groupe littéraire et artistique composé de Roger Vailland, René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte et Robert Meyrat. La revue publia trois numéros entre 1927 et 1930. On y trouve des essais, des poèmes, des critiques littéraires, des photographies et des dessins d'artistes et écrivains issus du dadaïsme et de la mouvance surréaliste tels Georges Ribemont-Dessaignes, Man Ray, André Masson. À notre connaissance, l'Internationale lettriste réunie autour de Guy Debord n'évoque jamais cette revue. Cependant, outre le jeune âge des protagonistes, leur consommation de drogue et d'alcool, nous trouvons une certaine communauté d'esprit avec les futurs situationnistes lorsque nous lisons l'Avant-propos du numéro 1 (été 1928), signé Roger Gilbert-Lecomte. En voici quelques extraits : « [...] Nous nous donnerons toujours de toutes nos forces à toutes les révolutions nouvelles. Les changements de ministère ou de régime nous importent peu. Nous, nous attachons à l'acte même de révolte une puissance capable de bien des miracles. [...] Car nous, nous ne formons pas un groupe littéraire, mais une union d'hommes liés à la même recherche. Ceci est notre dernier acte commun ; art, littérature ne sont pour nous que des moyens ». La phrase suivante évoque la dérive urbaine : « [...] L'un d'entre nous disait récemment que son esprit cherchait avant tout à manger. Parmi ses sensations il cherche ce qui peut le nourrir. En vain sa faim se traîne de musées en bibliothèques. Mais un spectacle, insignifiant en apparence, soudain lui donne sa pâture (une palissade, une huître vivante). La sensation bouleversante d'un instant a rendu d'un seul coup des forces incalculables à sa vie inquiète. Ce sont ces instants éternels que nous cherchons partout,

dont les personnages d'une tragédie mouraient en vingt-quatre heures. Mais le temps de vivre ne manquera plus.

À cette synthèse devront concourir une critique du comportement, un urbanisme influentiel [*sic*], une technique des ambiances et des rapports, dont nous connaissons les premiers principes.

Il faudra réinventer en permanence l'attraction souveraine que Charles Fourier désignait dans le libre jeu des passions⁵⁰.

Et dans le texte fondateur « Rapport sur la construction de situations[...] » de 1957, on peut lire :

Il faudra trouver ou vérifier des lois, comme celle qui fait dépendre l'émotion situationniste d'une extrême concentration ou d'une extrême dispersion des gestes (la tragédie classique donnant une image approximative du premier cas, et la dérive du second)⁵¹.

Enfin, dans une lettre du 24 juillet 1960 adressée au situationniste André Frankin alors en train d'écrire une pièce de théâtre, Debord glisse cette remarque, à propos d'une note sur le théâtre qu'il esquissait en mai 1957 : « les "Trois unités" (*au microscope*) »⁵².

Autant de références directes ou indirectes à la tragédie classique et à ses règles de composition forcent l'attention. La « construction de situations » serait-elle structurée selon les lois de la tragédie classique française et sa règle des trois unités de lieu, de temps et d'action ? Examinons l'hypothèse.

Unité d'action dans la situation

Une première remarque peut être formulée à propos de l'unité d'action de *Bérénice* de Racine, dont les lettristes de *Potlatch* détournent la préface. Il s'agit d'une pièce dont l'action principale – c'est-à-dire l'unité d'un but qui résout un conflit, propre à la règle de l'unité d'action dans la tragédie selon Hegel⁵³ – consiste dans la séparation des amants Titus et Bérénice. Quelle est

que nos textes, nos dessins feront naître peut-être chez quelques-uns [...] » (*Le Grand Jeu. Collection complète*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1977, p. 4).

50 « ... Une idée neuve en Europe », *Potlatch*, n° 7, 3 août 1954, dans *Guy Debord présente Potlatch*, *op. cit.*, p. 51.

51 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 700.

52 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 358.

53 Hegel, *Esthétique*, trad. Charles Bénard revue et corrigée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche. Classiques de la philosophie », 1997, t. II, p. 662 sqq. Hegel est une référence majeure de Guy Debord, abondamment détourné dans *La Société du spectacle*. Voir « Relevé des citations et des détournements de *La Société du spectacle* », dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 862-873.

la cause de cette séparation ? Depuis la mort de l'empereur, père de Titus, le trône vacant attend son successeur, en l'occurrence son fils. En vertu d'une tradition ancestrale, le peuple romain et ses représentants ne veulent pas d'une impératrice étrangère. Or Bérénice n'est pas romaine. Titus est acculé au choix du sacrifice, soit de son amour, soit du gouvernement de l'empire. Le conflit interne de Titus oppose son amour au pouvoir politique. Il le résoudra en tranchant en faveur du trône, avec l'aide déterminante de son amante délaissée. Mais jusqu'à la résolution finale, Bérénice comme Titus luttent contre leur destin : leur séparation.

194

Le choix de *Bérénice* par Debord n'est pas anodin. On connaît la fortune de la notion de séparation chez lui. Non seulement elle fait l'objet de son film, *Critique de la séparation*, réalisé en 1961, mais surtout elle est une opération métaphysique et néanmoins très concrète du spectacle, dont *La Société du spectacle* décrit les effets dans le premier chapitre « La séparation achevée » (par ailleurs publié dans l'*Internationale situationniste* n° 11 en octobre 1967). Pour Debord, la séparation est un processus mis en œuvre par une spécialisation, qu'elle soit de l'ordre de la connaissance, du savoir-faire ou de la professionnalisation. Cette spécialisation résulte d'une exigence particulièrement radicale du bon fonctionnement de la société capitaliste. Certes, Titus ne sacrifie pas l'amour de Bérénice pour des raisons spécifiquement capitalistes, mais parce que le pouvoir politique les sépare. Or pour Debord, « c'est la plus vieille spécialisation sociale, la spécialisation du pouvoir, qui est à la racine du spectacle »⁵⁴. Leur séparation amoureuse est la conséquence que produit tout pouvoir, aujourd'hui incarné par le spectacle selon Debord⁵⁵. L'enjeu de la lutte des classes est de supprimer la séparation du pouvoir pour parvenir à une société sans classes, c'est-à-dire sans séparation.

Les passions relatives aux actions tragiques fascinent Debord, qui avoue rechercher « l'émotion situationniste » dans une « extrême concentration des gestes [...], la tragédie classique [en] donnant une image approximative »⁵⁶. Grandeur de l'action dans l'économie gestuelle : en effet, les acteurs français se déplacent peu, en règle générale, dans une tragédie classique. L'intensité des personnages royaux est essentiellement concentrée dans leurs paroles, elles-mêmes orientées dans un seul but : résoudre un conflit insupportable. Pour Bérénice, comme pour Debord, cela revient à lutter contre la séparation.

54 Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 25, § 23.

55 « Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé* » (*ibid.*, p. 30, § 29).

56 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 700.

Le rapprochement que nous opérons entre la séparation amoureuse et la séparation au sens philosophique utilisé par Debord pourrait apparaître comme un simple jeu de mots. Mais il est pleinement signifiant. En effet, dans ces années 1960, Debord mêle intimement émotion amoureuse et réflexion politique ou philosophique, que ce soit à travers sa notion de « construction de situations » ou sa compréhension du concept de séparation. Rappelons-nous l'influence de Sartre sur Debord. Dans *La Nausée*, Sartre relie la « situation privilégiée », avec sa connotation passionnelle et amoureuse, au « moment parfait », qui cherche à construire artistiquement une « situation privilégiée » sur une scène de théâtre. Si Debord veut construire politiquement (et non artistiquement) ses situations, sa conception réclame, elle aussi, une implication passionnelle forte. Il en va de même pour la notion de séparation, comme l'illustre cette phrase extraite du film *Critique de la séparation* (1961), tandis que figure l'image d'une jeune fille sur l'écran :

Nous rencontrons, dans des situations occasionnelles, des gens séparés qui vont au hasard. Leurs émotions divergentes se neutralisent, et maintiennent leur solide environnement d'ennui. Aussi longtemps que nous ne pourrons faire nous-mêmes notre histoire, créer librement les situations, l'effort vers l'unité introduit d'autres ruptures⁵⁷.

Puis une image de chevaliers querelleurs apparaît à son tour, tandis que l'on entend : « Et quelques rencontres, seules, furent comme des signaux venus d'une vie plus intense, qui n'a pas été vraiment trouvée »⁵⁸. Comme on peut le constater, la force de l'émotion tragique, cette « tristesse majestueuse »⁵⁹ dont parle Racine et qui plaît tant à Debord, se retrouve de manière plus mélancolique dans ses films. Le cinéma n'est-il pas irrémédiablement lié à la nostalgie d'un « temps scellé »⁶⁰, contrairement au présent du théâtre ou au futur de la prescription théorique ou politique ? Le cinéma de Debord ne cesse de célébrer sa jeunesse perdue (entendons : sa jeunesse de voyou), la disparition des proches, le temps qui passe et qui détruit, mais également un combat toujours un peu perdu d'avance contre la société de son temps. Dans cette lutte réside ce que l'on pourrait appeler l'unité d'action des situationnistes : la « lutte des classes bien comprise » ou lutte contre la séparation, dont l'autre nom est « révolution ». Seule la victoire de la révolution peut mettre fin au conflit. La guerre, puisque

57 Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes 1952-1978*, Paris, Gallimard, 1994, p. 47.

58 *Idem*.

59 Racine, préface à *Bérénice*, détourné dans « Éloge en prose détournée », *Potlatch*, n° 26, 7 mai 1956, dans *Guy Debord présente Potlatch*, op. cit., p. 233.

60 Andréï Tarkovski, *Le Temps scellé*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1989.

c'est de cela dont il s'agit⁶¹, sera toujours ouverte, telle une blessure à vif impossible à cicatriser. « Nous vivons en enfants perdus nos aventures incomplètes »⁶² est une formule qu'affectionne particulièrement Debord. Il précise que l'expression « enfants perdus » est « un vieux mot militaire pour les éclaireurs avancés »⁶³. Postés à l'avant-garde, les situationnistes voient d'abord dans l'ennemi capitaliste une puissance de séparation.

L'inéluctable défaite à laquelle le héros ou l'héroïne tragique se confronte n'obscurcit pas ses passions. Bien au contraire, la destinée qui s'oppose à ses désirs les exacerbe. Ce n'est pas tant la chute que la lutte acharnée pour l'empêcher qui intéresse Debord dans le destin tragique. On renoue avec cette passion tragique, ou cette passion *du* tragique, dans l'« attraction souveraine » que décrit l'utopiste Charles Fourier. Cité dans la définition de la construction de situation d'août 1954 (« Il faudra réinventer en permanence l'attraction souveraine que Charles Fourier désignait dans le libre jeu des passions »)⁶⁴, cet écrivain singulier a peut-être été découvert par Debord à la lecture de l'*Ode à Fourier* d'André Breton⁶⁵. Charles Fourier demeure une référence fondamentale des situationnistes, et de Debord en particulier. On trouve son portrait autour d'une table où sont assis Marx, Hegel, Machiavel et le cardinal de Retz dans *Mémoires* (1958)⁶⁶. Sa pensée est détournée par Vaneigem dans un article du numéro 11 de l'*Internationale situationniste* en octobre 1967⁶⁷. Enfin Debord le cite dans *Panegyrique, tome second*, publié en 1997 par Fayard

61 « On peut dire de la révolution aussi ce que Jomini a dit de la guerre ; qu'elle "n'est point une science positive et dogmatique, mais un art soumis à quelques principes généraux, et plus que cela encore, un drame passionné" » (Guy Debord, *In girum...*, dans *Œuvres cinématographiques complètes*, op. cit., p. 219-220).

62 Guy Debord, *Hurllements en faveur de Sade* [1952] et *In girum...* [1978] dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 68 et 1363.

63 « Liste des citations ou détournements dans le texte du film *In girum...* » (*ibid.*, p. 1416).

64 « ... Une idée neuve en Europe », *Potlatch*, n° 7, 3 août 1954, dans *Guy Debord présente Potlatch*, op. cit., p. 51.

65 André Breton, *Ode à Fourier* (éd. originale dans la revue « Fontaine », Paris, 1947), dans *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1948.

66 Voir Boris Donné, *Pour mémoires. Un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*, Paris, Allia, 2004, p. 141.

67 Raoul Vaneigem, « Avoir pour but la vérité pratique », *Internationale situationniste*, n° 11, octobre 1967, op. cit., p. 534. Le titre de l'article est lui-même détourné de la célèbre formule de Lautréamont « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique », dans Lautréamont, Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 277. Paul Éluard a également détourné cette phrase pour intituler son poème « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique », *Deux Poètes d'aujourd'hui*, dans Paul Éluard, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. II, p. 143. Cf. également Charles Fourier, *Des harmonies polygames en amour*, éd. Raoul Vaneigem, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2003.

à titre posthume⁶⁸. Charles Fourier (1772-1837) a bâti toute une conception de la société harmonieuse sur sa théorie de l'« attraction passionnée »⁶⁹ ou « harmonie universelle »⁷⁰. Théoricien autodidacte révolté par la misère humaine, il ne trouva personne pour lui confier les moyens matériels de mettre à l'épreuve de la réalité ses projets de phalanstères éducatifs, lieux d'organisation des communautés réglées sur son système. Fourier était convaincu d'avoir pénétré le dessein profond de Dieu. Ses écrits impressionnèrent Proudhon, Engels, Jaurès, Breton, avant que les situationnistes s'en emparent. La théorie de « l'attraction passionnée », que nous exposons ici de manière très succincte, est l'organisation harmonieuse de douze passions : « 5 passions matérielles ou appétits des sens qui tendent au luxe ; 4 passions spirituelles ou appétits simples de l'âme qui tendent aux liens affectueux [...] ; 3 passions raffinantes ou appétits composés de l'âme qui tendent à l'unité sociale et universelle »⁷¹. Toutes ces passions sont couronnées par une treizième et ultime passion dénommée « harmonisme [ou unitéisme] »⁷². Ce sont surtout les quatre dernières (les 3 raffinantes et l'harmonisme) qui sont étouffées par la civilisation capitaliste, y compris chez les plus riches et les plus puissants. Les phalanstères visent à épanouir ces passions chez les plus jeunes, en lien avec les autres passions déjà connues des hommes. Mais ce qui retient notre attention dans la théorie de Fourier, c'est le fait qu'il se révolte contre l'injustice de ce monde en citant le personnage d'Andromaque de Racine :

Cette influence d'un génie maléfisant éclate dans toutes les branches de la civilisation ; elle nous montre en tous sens la nature acharnée contre le pauvre, le juste et le faible ; partout on reconnaît l'absence d'une providence divine, et le règne permanent de l'esprit démoniaque, qui laisse briller parfois quelques lueurs de justice pour nous apprendre que la justice est bannie des sociétés civilisées et barbare :

68 Voici la citation complète : « J'avais présumé que le plus sûr moyen d'arriver à des découvertes utiles, c'était de s'éloigner en tous sens des routes suivies par les sciences incertaines, qui n'avaient jamais fait la moindre invention utile au corps social, et qui, malgré les immenses progrès de l'industrie, n'avaient pas même réussi à prévenir l'indigence. Je pris donc à tâche de me tenir constamment en opposition avec ces sciences ; en considérant la multitude de leurs écrivains, je présumai que tout sujet qu'ils avaient traité devait être complètement épuisé, et je résolus de ne m'attacher qu'à des problèmes qui n'eussent été abordés par aucun d'entre eux » (Fourier, *Théorie des quatre mouvements*, dans Guy Debord. *Œuvres*, éd. cit., p. 1725).

69 Charles Fourier, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* suivi du *Nouveau Monde amoureux*, intr. et éd. Simone Debout-Oleszkiewicz, Paris, Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu », 1998, t. I, p. 197.

70 *Ibid.*, p. 7.

71 *Ibid.*, p. 197.

72 *Idem.*

« Je ne sais, de tout temps, quelle injuste puissance
Laisse la paix au crime et poursuit l'innocence.
... Autour de moi, si je jette les yeux,
Je ne vois que malheurs qui condamnent les Dieux ».

Racine, dans *Andromaque*⁷³

198

La profondeur du sentiment tragique, si précisément reconnue par Fourier, s'enracine dans la révolte contre un destin par définition funeste. Pour les situationnistes, ce destin prend la forme d'une séparation, partout visible dans la société. Le destin, c'est le « spectacle » dont l'empire ne cesse de s'étendre, pour Debord, sur le monde entier. Pour affermir le combat héroïque contre l'injustice du « spectacle » et atteindre cette « qualité passionnelle supérieure »⁷⁴, si proche de l'intensité tragique recherchée dans les « constructions de situations », il faut réunir toutes les conditions d'une grande tragédie. Après l'unité d'action (lutter contre la séparation) qui oriente les comportements situationnistes, Debord semble détourner des règles de la tragédie classique l'unité de lieu, que nous devinons sous l'appellation d'« urbanisme unitaire ».

Unité de lieu dans la situation

L'expression « urbanisme unitaire » apparaît la première fois en 1956 dans un tract italien⁷⁵. Il est défini en 1958 dans son usage situationniste comme la « théorie de l'emploi d'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement »⁷⁶. Un « Bureau de recherche pour l'urbanisme unitaire »⁷⁷ est créé à Amsterdam lors de la troisième conférence de l'Internationale situationniste à Munich, en avril 1959. L'artiste néerlandais Constant⁷⁸ est nommé directeur. Raoul Vaneigem et Attila Kotanyi le remplacent après sa démission un an plus tard. Le manifeste fondateur de l'Internationale

73 *Ibid.*, p. 201.

74 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 697.

75 Voir « L'urbanisme unitaire à la fin des années 50 », *ibid.*, n° 3, décembre 1959, p. 79.

76 « Définitions », *ibid.*, n° 1, juin 1958, p. 13.

77 « La troisième conférence de l'Internationale situationniste à Munich », *ibid.*, n° 3, décembre 1959, p. 87.

78 Constant Anton Nieuwenhuis (1920-2005). Peintre, urbaniste, architecte, cet artiste signe toutes ses œuvres de son seul prénom (comme Rembrandt, Raphaël ou Balthus). Il participe avec Asger Jorn à la fondation de Cobra (1948-1951) puis au MIBI (1953-1957). En 1956, ses premières maquettes expérimentales d'architecture et d'urbanisme sont exposées à la Biennale de Venise. De 1960 à 1974, il se lance dans un vaste projet urbanistique utopique dénommé *New Babylon*. De 1974 jusqu'à la fin de sa vie, il se consacre exclusivement à la peinture. Ses maquettes ont été exposées à la DOCUMENTA de Kassel en 2002.

situationniste a inscrit l'importance de l'urbanisme dans sa définition canonique de la « construction de situations » :

Notre idée centrale est celle de la construction de situations, c'est-à-dire la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure. Nous devons mettre au point une intervention ordonnée sur les facteurs complexes de deux grandes composantes en perpétuelle interaction : le décor matériel de la vie ; les comportements qu'il entraîne et qui le bouleversent⁷⁹.

L'influence réciproque du décor sur le comportement va faire l'objet de nombreuses controverses au sein de l'Internationale situationniste, notamment à propos de la priorité à accorder entre l'un et l'autre. La polémique est liée au problème de l'« activité artistique unitaire »⁸⁰. En effet, le problème de l'unité situationniste rejoint la question de la totalité. Devant l'ambition d'envisager la totalité sociale, qui est l'enjeu final de la révolution situationniste, et devant la nécessité de relier la « construction de situations » à cette totalité sociale, s'impose l'urgence d'appréhender l'unité de cette totalité. Or, la totalité selon les situationnistes ne peut s'appréhender qu'à travers la « construction de situations », c'est-à-dire ni par le seul comportement, ni par le seul décor, comme le précise Debord à Constant dans une lettre qu'il lui adresse :

Notre activité nécessaire est dominée par la question de la totalité. Prenez-y garde. L'urbanisme unitaire n'est pas une conception de la totalité, ne doit pas le devenir. C'est un instrument opératoire pour construire un décor étendu. [...] On ne peut penser, par cette vision théorique, ni même par son application planifiée, déterminer et dominer un genre de vie. Ce serait une sorte de dogmatisme irréaliste. La réalité, plus complexe et plus riche, comprend toutes les relations de ces genres de vie et de leurs décors. C'est là le seul terrain à la dimension de nos désirs d'aujourd'hui⁸¹.

Le détournement de l'existant urbain, tout autant que la construction architecturale, est la tâche de l'urbanisme unitaire, mais sa finalité consiste à « construire des situations », qui est « création globale de l'existence »⁸²,

79 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, op. cit., p. 697.

80 Guiseppe Pinot-Gallizio, « Discours sur la peinture industrielle et sur un art unitaire applicable », *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, op. cit., p. 99.

81 Guy Debord, lettre à Constant, 4 avril 1959, dans *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 215. Partiellement reproduit dans « Discussion sur un appel aux intellectuels et artistes révolutionnaires », *Internationale situationniste*, n° 3, op. cit., p. 92.

82 « L'urbanisme unitaire à la fin des années 50 », *Internationale situationniste*, n° 3, op. cit., p. 80.

impliquant des comportements subversifs et ludiques. D'ailleurs, Constant n'hésite pas à vouloir recruter ses premiers collaborateurs parmi les poètes et les gens de théâtre⁸³. Il délaisse à cette fin les détournements de l'urbanisme qu'avaient nourris les lettristes de *Potlatch* : slogans judicieusement écrits sur des murs, comme « Vous dormez pour un patron »⁸⁴ à côté des usines Renault ou « Ne travaillez jamais » (graffité en 1953 rue de Seine à Paris, reproduit sur carte postale) ; ou bien des rêveries loufoques, comme munir les réverbères d'interrupteur, détruire les édifices religieux (Debord), en faire des maisons à faire peur (Fillon) ou des espaces de jeux pour enfants (Wolman), supprimer les cimetières, organiser des séjours touristiques en prison, etc.⁸⁵ L'Internationale lettriste louait également les fantaisies architecturales du facteur Cheval et les châteaux de Louis II de Bavière qui ont toujours fasciné Debord, exemples particulièrement significatifs de constructions individuelles où l'homme se réalise lui-même tout en s'émancipant des contraintes sociales de son temps. Les projets de construction d'« urbanisme unitaire » de Constant relèvent d'une esthétique « imaginiste »⁸⁶. Une trentaine de maquettes de ses projets sont exposées en mai 1959 au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Les matériaux ultra-légers et isolants imaginés pour leurs éventuelles réalisations, les circulations automobiles, aériennes, ferroviaires, piétonnes, les inventions et les changements d'ambiances ludiques, tout est sous le signe d'une imagination relevant plutôt du futurisme, et à la pointe des technologies les plus modernes. Constant privilégie l'espace public, les habitats collectifs, la variabilité des éléments architecturaux, la mobilité et la vitesse des transports par rapport à l'espace privé, aux maisons individuelles, à la fondation pérenne et à la lenteur. L'automatisation et le développement des machines y sont censés réduire le temps de travail humain, au profit du temps des loisirs. La ville selon Constant fait songer à un vaste parc d'attractions de science-fiction, très éloigné des rêveries « surréalistes » de *Potlatch*. Pourtant les comportements induits par ces espaces ne conviennent pas aux situationnistes de la première heure. Telle est la difficulté qui pousse Constant à démissionner :

⁸³ « Le nouvel urbanisme trouvera ses premiers animateurs dans le domaine poétique et celui du théâtre... » (Constant, « Rapport inaugural de la conférence de Munich », *Internationale situationniste*, n° 3, *op. cit.*, p. 94).

⁸⁴ Phrase de Louis Scutenaire.

⁸⁵ Voir *Potlatch*, n° 23, 13 octobre 1955, et n° 24, 24 novembre 1955, dans *Guy Debord présente Potlatch*, *op. cit.*, p. 196 à 218.

⁸⁶ « La notion psychogéographique ainsi obtenue a déjà mené à la création de plans et de maquettes d'un type imaginiste, qu'on peut appeler la science-fiction de l'architecture » (Constant, « Le grand jeu à venir », *Potlatch*, n° 30, 15 juillet 1959, *ibid.*, p. 291). « Imaginiste » renvoie au Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste (MIBI) dans lequel travailla Constant auprès de Jorn.

Constant [...] s'était trouvé en opposition avec l'Internationale situationniste parce qu'il s'était préoccupé en priorité, et presque en exclusivité, des questions de structures de certains ensembles d'urbanisme unitaire, alors que d'autres situationnistes rappelaient qu'au stade présent d'un tel projet, il était nécessaire de mettre l'accent sur son contenu (de jeu, de création libre de vie quotidienne). Les thèses de Constant valorisaient donc les techniciens des formes architecturales par rapport à toute recherche d'une culture globale⁸⁷.

À travers cette crise sur l'urbanisme situationniste (incriminant dans le même temps deux collaborateurs de Constant ayant accepté la commande d'une église), c'est le comportement situationniste qui est remis en cause, la qualité de son jeu. Le nouveau directeur du bureau, Attila Kotanyi, assisté par Raoul Vaneigem, revient à la lettre du texte fondateur : « L'architecture doit avancer en prenant comme matière des situations émouvantes, plus que des formes émouvantes »⁸⁸. Pour eux, produire des « situations émouvantes », c'est « détruire » le conditionnement capitaliste, développer une « technique de défense des conditions toujours menacées de la liberté », puis « construire[e] librement [sa] propre histoire »⁸⁹. Cette « révolution de la vie quotidienne » se résume en une « appropriation du conditionnement par tous les hommes, son enrichissement indéfini, son accomplissement »⁹⁰. Toutes les caractéristiques de l'« œuvre d'art » sont désormais ignorées avant d'être explicitement rejetées à partir de 1962⁹¹. Si l'on peut parler d'unité de lieu dans la « construction de situations », c'est celle de tout le territoire capitaliste existant, à la ville aussi bien qu'à la campagne, et non dans d'hypothétiques cités futuristes. Autre manière de dire qu'une situation peut se construire maintenant et partout où règnent les conditions économiques capitalistes.

87 « Renseignements situationnistes », *Internationale situationniste*, n° 5, décembre 1960, *op. cit.*, p. 156.

88 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 698.

89 « Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire », Attila Kotanyi, Raoul Vaneigem, *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, *op. cit.*, p. 216.

90 *Ibid.*, p. 217.

91 « Pour que leur élaboration soit artistique, au sens nouveau et authentique qu'a défini l'Internationale situationniste les éléments de destruction du spectacle doivent précisément cesser d'être des œuvres d'art. Il n'y a pas de situationnisme, ni d'œuvre d'art situationniste, ni davantage de situationnisme spectaculaire » (Raoul Vaneigem, « La cinquième conférence de l'Internationale situationniste à Göteborg », *Internationale situationniste*, n° 7, avril 1962, *op. cit.*, p. 266). En jugeant rétrospectivement l'histoire situationniste, Guy Debord considère la période 1957-1962 comme une première étape « centrée sur le dépassement de l'art » (« La question de l'organisation pour l'Internationale situationniste [avril 1968] », *Internationale situationniste*, n° 12, septembre 1969, *op. cit.*, p. 680).

La structure de la tragédie classique que nous pensons déceler sous la « construction de situations » ne serait pas complète sans l'unité de temps, à laquelle Debord fait clairement allusion dans la définition de 1954⁹². L'unité de temps de la « construction de situations » devient celle de la vie entière du héros situationniste. Construit-il des situations à chaque instant de sa vie ? Une situation peut-elle durer toute une vie ? Évidemment non, car la situation se doit d'être éphémère, comme Debord le précise dans le manifeste fondateur :

La théorie situationniste soutient résolument une conception non continue de la vie. La notion d'unité doit être déplacée depuis la perspective de toute une vie – où elle est une mystification réactionnaire fondée sur la croyance en une âme immortelle, et, en dernière analyse, sur la division du travail – à la perspective d'instant isolés de la vie, et de la construction de chaque instant par un emploi unitaire des moyens situationnistes⁹³.

202

Il y a bien une unité de temps dans la « construction de situations », soumise à un « emploi unitaire des moyens situationnistes ». Mais elle ne répond pas à une mesure du temps toujours identique à elle-même. Chaque situation construite possède sa durée propre et limitée, « instants isolés de la vie » et pourtant unifiés par une même perspective. Quand commence et à quel moment se termine une situation construite ?

Unité de temps dans la situation

Le rapport au temps est de loin la problématique la plus complexe de la « construction de situations ». Complexe parce que Debord doit concilier en elle deux aspects divergents : d'un côté, une tendance naturelle qui le porte à apprécier la fuite du temps, sa perte, ou sa perte, et, d'un autre côté, une nécessité politique inverse, voire contradictoire, qui le pousse à construire un processus historique révolutionnaire. Ce premier aspect, le plaisir de l'éphémère, fascine particulièrement Debord : « La sensation de l'écoulement du temps a toujours été pour moi très vive, et j'ai été attiré par elle, comme d'autres sont attirés par le vide ou par l'eau », dit-il dans son film *In girum imus nocte et consumimur igni* ⁹⁴. C'est une conception très héraclitéenne du temps dans

92 « La construction de situations sera la réalisation continue d'un grand jeu délibérément choisi ; le passage de l'un à l'autre de ces décors et de ces conflits dont les personnages d'une tragédie mouraient en vingt-quatre heures. Mais le temps de vivre ne manquera plus » (« ... Une idée neuve en Europe », *Potlatch*, n° 7, 3 août 1954, dans *Guy Debord présente Potlatch*, *op. cit.*, p. 51).

93 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 700.

94 Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes*, *op. cit.*, p. 277.

laquelle rien ne subsiste, rien ne demeure, rien ne se répète, un changement perpétuel qu'offre le cours naturel du temps, précisément mis en valeur dans la « construction de situations » :

Le principal drame affectif de la vie, après le conflit perpétuel entre le désir et la réalité hostile au désir, semble bien être la sensation de l'écoulement du temps, contrairement aux procédés esthétiques qui tendaient à la fixation de l'émotion. Le défi situationniste au passage du temps serait le pari de gagner toujours sur le changement, en allant toujours plus loin dans le jeu et la multiplication des périodes émouvantes. Il n'est évidemment pas facile pour nous, en ce moment, de faire un tel pari. Cependant, dussions-nous mille fois le perdre, nous n'avons pas le choix d'une autre attitude progressive⁹⁵.

On remarque la posture héroïque et consciente d'une lutte contre un échec probable, celui de perdre le pari de « gagner toujours sur le changement, en allant toujours plus loin dans le jeu et la multiplication des périodes émouvantes ». La « construction de situations » est avant tout transformatrice de son espace et des comportements des individus qui s'y trouvent. Les « périodes émouvantes » modifient le temps vécu par les individus qui l'éprouvent. Mais qu'est-ce qui rend émouvant le temps de la situation ? En quoi consiste l'émotion situationniste ? Debord répond : le jeu d'une métamorphose. Ici se lève une difficulté philosophique majeure : si rien ne se conserve dans la situation parce que sa fonction est de changer perpétuellement, si la situation supprime et dépasse son changement précédent, si la situation se présente donc comme une sorte de différenciation pure et continue, celle-ci se heurte au sens de l'orientation : vers quoi ou en quoi la « construction de situations » transforme-t-elle les décors et les comportements de ceux qui y vivent ? Car il est dit que la situation se construit en augmentant qualitativement les passions. Quel est le sens de cette qualité ?

On peut décider que la « qualité passionnelle supérieure »⁹⁶ réside dans l'intensité d'une anarchie momentanée ne visant que la différence avec son instant précédent, quelle que soit la nature de cette différence. Dans les années 1970, le mouvement musical punk réalisa en partie cette tentation, dans une sorte d'ivresse de la destruction, transe de l'autodestruction, en cohésion parfaite avec son slogan « *No future* ». Dans son ouvrage *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, Greil Marcus a relié ce courant musical à certains pré-supposés

95 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, op. cit., p. 700.

96 *Ibid.*, p. 697.

situationnistes⁹⁷. Artistiquement, on peut comprendre l'émotion situationniste comme le résultat d'un jeu : celui d'une destruction de formes préexistantes. La musique punk est une explosion d'énergie qui brise la mélodie, l'harmonie, le « beau » son, la belle « voix ». Elle est un exutoire aux pulsions nihilistes et implique un mode de vie sans lendemain. Sa manifestation est forcément vouée à disparaître⁹⁸. (Le groupe le plus représentatif du mouvement, les Sex Pistols, se produisit de 1975 à 1978 avant que son chanteur Johnny Rotten ne le quitte, remplacé par Sid Vicious, victime d'une overdose quelque temps plus tard.) Mais les situationnistes ne veulent pas faire de leur « construction de situations » une représentation (musicale, picturale, filmique, etc.), ni intégrer à l'intérieur de celle-ci une représentation, fut-elle destructrice de sa propre forme. La « construction de situations » est une théorie pratique. Que signifie une différenciation pure dans la pratique ? La question soulève le problème de la qualité dans une succession temporelle. Quel que soit l'objet sur lequel elles s'abattent, la détérioration et la destruction répondent au mouvement d'une altération *ré*-appliquée à ce qui est détruit. Même ce que l'on détruit d'un seul coup nécessite au moins une intention qui vise un objet, couplée au geste de sa destruction. Pour détruire quoi que ce soit, il faut bien y *re*-venir. Une répétition s'impose, une reprise, à laquelle la « construction de situations » ne peut échapper. Que le mouvement effectué dans le temps soit destructeur ou constructeur, négatif ou positif – et l'on mesure à quel point ces deux moments cherchent à se lier en une dialectique serrée dans la « construction de situations » –, il importe qu'une structure (ou invariant) se *re*-trouve dans la situation. C'est par rapport à elle que l'on pourra mesurer l'augmentation ou la diminution qualitative de l'altération.

Le marxiste Henri Lefebvre⁹⁹ a sans doute permis à Debord de prendre conscience de l'importance d'une structure stable, repérable, répétable dans

97 Voir Greil Marcus, « Le dernier concert des Sex Pistols », dans *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2000, p. 43 à 203.

98 « Le punk n'était pas un genre musical ; c'était un moment dans le temps qui prit consistance sous la forme d'un langage anticipant sa propre destruction, la recherchant parfois, recherchant ce qui ne pouvait être dit ni avec des mots ni avec des accords. C'était l'occasion de créer des événements éphémères qui serviraient de mesure à tout ce qui suivrait, des événements qui jugeraient tout ce qui ferait défaut par la suite – c'était ça aussi le sens de *no future* » (*ibid.*, p. 109).

99 Voir Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, t. I (1958), t. II, *Fondements pour une sociologie de la quotidienneté* (1962), t. III, *De la modernité au modernisme, pour une métaphilosophie du quotidien* (1981), Paris, L'Arche. Du même auteur, voir *La Somme et le Reste* [1959], Paris, Béliabaste, 1973. Sur ses rapports avec Debord, voir *Le Temps des méprises*, Paris, Stock, 1975. Cependant, la véracité des informations qui y sont livrées est mise en doute par Bernard Quiriny dans « Socialisme ou Barbarie et l'Internationale situationniste : notes sur une "méprise" », art. cit., p. 30.

le temps même si elle ne dure que le temps de la situation. Le changement doit être lié à cette structure. La « théorie des moments » d'Henri Lefebvre, d'inspiration leibnizienne et hégélienne selon ses propres dires¹⁰⁰, articule changement et structure. On peut lire dans le numéro 4 de l'*Internationale situationniste* en juin 1960, un article non signé comparant la « théorie des moments » à la « construction de situations ». Dans la *Correspondance* de Debord, nous apprenons par une lettre du 22 février 1960 que le texte est écrit par André Frankin, à la demande de Debord¹⁰¹. Dans l'article commandé, Frankin reprend des indications que lui donne Debord dans sa lettre, dont ce point essentiel :

Lefebvre, en analysant le « moment » a montré plusieurs des conditions fondamentales du nouveau terrain d'action où va maintenant une culture révolutionnaire. Ainsi quand il remarque que le moment tend à l'absolu, et s'en défait. Le moment, comme la situation, est *en même temps* proclamation d'absolu et conscience du passage. Il est effectivement sur le chemin d'une unité du structural et du conjonctural [*sic*] ; et le projet d'une situation construite pourrait aussi se définir comme un essai de structure dans la conjonction¹⁰².

Ce passage confirme que l'unité de temps dans la « construction de situations » n'est pas une question de durée (contrairement à l'unité de vingt-quatre heures imposée à toute action narrée dans une tragédie classique française). Ici, l'unité est dialectique : « unité du structural et du conjonctural [*sic*] » ou unité de la répétition et de la différence (mais il est remarquable que le mot « différence » ne soit pas utilisé)¹⁰³. Elle n'est pas moins temporelle, puisqu'elle produit une simultanéité : « Le moment, comme la situation, est *en même temps* proclamation d'absolu et conscience du passage ». L'unité dialectique de la situation est donc celle d'une simultanéité entre du « structural » et du « conjonctural ». L'emploi d'un néologisme, sous les yeux de Debord, ne peut être le fruit d'une coquille. « Conjonctural » cherche à lier dans un même terme la « conjoncture » et la « conjonction », comme Frankin le laisse penser à la fin du paragraphe : « Le projet d'une situation construite pourrait aussi se définir comme un essai de

100 « La "théorie des moments" se rattache, philosophiquement, à une interprétation de Leibniz », et « Notre emploi du terme [« moment »] sera à la fois plus humble et plus large que sa signification hégélienne » (Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, L'Arche, 1958, p. 342 [note 1] et 344).

101 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 317-319.

102 « Théorie des moments et construction des situations », *Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, *op. cit.*, p. 119.

103 Un article d'Uwe Lausen frôle cette terminologie : « Répétition et nouveauté dans la situation construite », *Internationale situationniste*, n° 8, janvier 1963, *op. cit.*, p. 353-355.

structure dans la conjonction ». En effet, à la simultanéité produite dans la situation construite doit s'articuler une succession, soit une conjonction. Si l'on veut que la situation se modifie dans le temps (et modifie sa temporalité), c'est-à-dire si l'on veut qu'elle transforme, en augmentant leurs qualités passionnelles, les comportements des individus et les espaces dans lesquels ils se trouvent, il faut que la simultanéité se répète, que la situation se succède en se différenciant, et ce, afin que la structure (ou « absolu ») mesure un changement qualitatif. Pour le dire autrement, la situation doit absolutiser le changement, mais dans une certaine direction : celle que polarise la « lutte des classes bien comprise », c'est-à-dire une lutte des classes augmentée de « hasards supérieurs ». C'est à l'aune d'une présence permanente de cette lutte des classes que se mesure l'accroissement qualitatif du changement dans une situation construite par les situationnistes.

206

Confronté à la fréquentation d'intellectuels comme Henri Lefebvre, ou ceux regroupés autour de la revue *Socialisme ou Barbarie* (notamment à l'époque de l'article cité), Debord prend conscience de l'importance de l'historicisation du processus révolutionnaire. C'est le versant politique de la situation, autrement dit, l'obligation pour le temps vécu en situation de ne pas s'enfuir et disparaître seulement, c'est-à-dire de ne pas transformer pour transformer, mais de *construire l'Histoire*, en lui donnant une direction. Pour Debord, la grande Histoire se modifie par la petite histoire du quotidien, qui est : « transformation du réel »¹⁰⁴ en une certaine forme, le réel n'étant pas ici le réel d'une représentation rapportée ou inventée, mais le réel du sujet lui-même et de son environnement. Définition de l'histoire qui fera écrire à Debord, quelques années plus tard, dans *La Société du spectacle* : « Le sujet de l'histoire ne peut être que le vivant se produisant lui-même, devenant maître et possesseur de son monde qui est l'histoire, et existant comme *conscience de son jeu* »¹⁰⁵. On relève combien le jeu, thème permanent de la « construction de situations », se retrouve au centre de la conscience révolutionnaire situationniste. On l'a vu, la problématique qui préoccupe Brecht – comment une représentation jouée peut modifier la réalité du sujet qui la produit et surtout du sujet qui la reçoit – est évacuée par les situationnistes, pour lesquels l'art de la représentation est un geste de séparation (entre monde fictif et monde réel), qui génère de la séparation

104 « L'histoire – c'est-à-dire la transformation du réel [...] », Guy Debord, « Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne », *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, *op. cit.*, p. 220.

105 Guy Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, § 74, p. 70. Remarquons que Debord détourne la célèbre formule de Descartes, « nous rendre comme maître et possesseur de la nature », extraite du *Discours de la méthode*, 6^e partie, Paris, Fayard, coll. « Corpus des œuvres philosophiques en langue française », 1986, p. 55.

(ne serait-ce qu'entre spectateurs et acteurs, « regardeurs » et œuvre d'art). La problématique situationniste s'intéresse seulement à la *praxis* des individus, et non à la manière de fabriquer de la représentation. C'est un théâtre invisible pour acteurs révolutionnaires du quotidien¹⁰⁶. Dans un premier temps, les situationnistes ont reconnu à l'art moderne, quand ils y voyaient la destruction de toute expression artistique, l'utile fonction de supprimer une séparation entre artistes et spectateurs ou entre artistes et non artistes. En 1960, ils considèrent que l'art a mené son projet à terme. Ceux qui le perpétuent s'abîment selon eux dans une posture nihiliste, financés par les bourgeois qui en prennent pour leur argent, en flagellant vertueusement leur mauvaise conscience. Contrairement aux lettristes, ce n'est plus dans le champ de l'art, mais, à proprement parler, par son dépassement *dans* la vie quotidienne, que les situationnistes continuent de mener leur guerre.

Dans ce cas, pourquoi la lutte des classes n'est-elle jamais nommée dans les définitions de la « construction de situations »¹⁰⁷ ? Plusieurs facteurs peuvent en expliquer la raison. La lutte des classes mobilise à cette époque de nombreux groupes et partis politiques révolutionnaires d'extrême gauche et d'ultra-gauche, auxquels les situationnistes ne veulent absolument pas être affiliés. Ils cultivent une farouche indépendance vis-à-vis des contemporains, une spécificité relative à tout mouvement qui se veut d'avant-garde. Ensuite, leur lutte ne se situe pas directement sur le terrain des travailleurs salariés. Dès 1953, Debord n'avait-il pas graffité sur un mur « Ne travaillez jamais » ? Enfin, Debord cultive un certain goût, en rien politique, pour l'aléatoire, le hasard, la dérive, l'impondérable écoulement du temps, l'irréductible contingence. Il s'agit de reconduire le hasard à un niveau toujours supérieur. Il faut sauver le hasard du déterminisme capitaliste, mais aussi bien d'un

¹⁰⁶ L'hypothèse d'un théâtre invisible est loin d'être incongrue, puisque Debord en formula l'hypothèse dans une lettre du 24 juillet 1960 à André Frankin. Voir plus bas, chapitre II, « Un théâtre situationniste ? », « Le théâtre selon Debord (I). Notes pour un théâtre invisible ».

¹⁰⁷ Si l'expression de lutte des classes est bien présente dans *La Société du spectacle*, en 1967, la « construction de situations » a définitivement disparu du vocabulaire théorique situationniste (mais on la retrouve dans *In girum...*, en 1978). Le rapprochement le plus explicite entre la lutte des classes et la « construction par eux-mêmes [les hommes] de leur propre vie », nous le trouvons dans le texte signé par Debord et Pierre Canjuers, « Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire » (20 juillet 1960), non publié dans les colonnes de *l'Internationale situationniste*. Nous pouvons y lire : « Le mouvement révolutionnaire ne peut être rien de moins que la lutte du prolétariat pour la domination effective, et la transformation délibérée, de tous les aspects de la vie sociale ; [...] Un tel programme ne propose aux hommes aucune autre raison de vivre que la construction par eux-mêmes de leur propre vie » (Daniel Blanchard, *Debord, « dans le bruit de cataracte du temps »*, Paris, Sens&Tonka, 2005, p. 53-54).

éventuel déterminisme de la société sans classes. Le « hasard supérieur »¹⁰⁸ reste le moteur caché de la lutte des classes des situationnistes. Il en oriente plus ou moins secrètement la direction pour éviter la répétition triviale du quotidien et permettre l'inédit d'une vie sans séparation.

En mai 1961, Henri Lefebvre invite Debord à exposer ses vues au Centre d'études sociologiques d'un laboratoire du CNRS qu'il dirige. Il intitule sa conférence « Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne ». Diffusée sur magnétophone¹⁰⁹, la conférence résume la pensée de Debord sur la temporalité du quotidien. Aliéné, programmé, canalisé, structuré, le temps quotidien apparaît « colonisé »¹¹⁰ par le travail et les loisirs de la société capitaliste. Cette colonisation vise à séparer (spécialiser) chaque individu dans une activité professionnelle spectaculaire, seul lieu de reconnaissance sociale, clôturant ainsi sa vie privée, passive, dans des loisirs tout aussi spectaculaires. Aucune transformation historique n'y est plus possible. Face à ce constat, Debord invite ses auditeurs à s'engager dans un « choix conscient ou [un] pari ». On se rappelle qu'en 1957 Debord parlait du « pari de gagner toujours sur le changement, en allant toujours plus loin dans le jeu et la multiplication des périodes émouvantes »¹¹¹. En 1961, l'enjeu se précise. Le pari consiste à accéder à des « formes supérieures de communication »¹¹². Or, il est remarquable que Debord dénie aux partis politiques comme aux mouvements artistiques d'avant-garde la capacité d'y parvenir :

Ce n'est pas un mouvement culturel d'avant-garde, même ayant des sympathies révolutionnaires, qui peut accomplir cela. Ce n'est pas non plus un parti

208

108 « Chaque formation provisoire de la vie quotidienne – relativement planifiable comme tu dis, et à tel niveau de détail aussi bien que pour l'ensemble de son déroulement – doit concentrer les catégories faussement séparées (amour, ou jeu, ou expression, ou pensée créative). Et chacune de ces formations – *aussi consciente et calculée qu'elle puisse être, ce qui veut dire livrée à des hasards supérieurs* – va inévitablement vers son propre renversement, puisqu'elle est entièrement vécue avec sa négation et son dépassement permanent dans le temps » (extrait d'une lettre de Guy Debord à Asger Jorn, juillet 1959, dans *Correspondance [juin 1957-août 1960]*, éd. cit., p. 243. Nous soulignons).

109 Debord avait l'habitude d'enregistrer des lectures avec ses amis. Gérard Berreby (directeur des éditions Allia) possède à ce titre plusieurs documents remarquables. L'envoi d'une bande sonore en guise d'intervention à l'université n'est pas seulement une rupture des codes dans l'institution. La voix off, privée de la présence physique du parleur, crée une situation inhabituelle où la concentration des auditeurs est autrement sollicitée. Elle est en soi une modification de l'espace et du temps quotidien (voir plus bas, chapitre II, « Un théâtre situationniste ? », « La voix de Debord »).

110 Guy Debord, « Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne », *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, *op. cit.*, p. 220.

111 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 700.

112 *Ibid.*, p. 225.

révolutionnaire sur le modèle traditionnel, même s'il accorde une grande place à la critique de la culture [...]. La transformation révolutionnaire de la vie quotidienne [...] marquera la fin de toute expression artistique unilatérale et stockée sous forme de marchandise, en même temps que la fin de toute politique spécialisée. Ceci va être la tâche d'une organisation révolutionnaire d'un type nouveau, dès sa formation¹¹³.

On voit combien Debord laisse indéterminées les formes que prendra son programme révolutionnaire, même si ce qu'il doit abolir est clairement déterminé. Si le moteur de l'histoire politique révolutionnaire est la lutte des classes, celui de la « construction de situations » est, comme nous l'avons dit, la lutte des classes couplée au « hasard supérieur ». Ce dernier laisse au sujet qui s'engage dans la « construction de situations » une marge de manœuvre subjective inaliénable. Mais une fois la lutte des classes écartée de la perspective historique, après l'échec (sous ce point de vue) de Mai 68, comment continuer à augmenter la qualité des passions et ouvrir la totalité de la vie sociale à des « hasards supérieurs » ? Une réponse, celle de Debord, consiste à persévérer seul dans la lutte contre le spectacle. Pour lui, cela revient à créer des livres et des films, c'est-à-dire des représentations contre le spectacle, à défaut de lui opposer la « construction de situations » collectives.

Si nous comprenons désormais comment augmenter la qualité passionnelle dans la « construction de situations », nous n'avons toujours pas répondu à la question du début et du terme de sa construction. C'est dans l'art du roman, et en particulier chez l'écrivain Benjamin Constant, que Debord va puiser sa réponse.

Dans ce qu'a été d'important le roman, la question fondamentale du temps résidait, je crois, plus encore que dans le choix de certains moments à l'exclusion des autres, dans la liberté de commencer et de finir l'histoire, absolument, en des points signifiants. Ceci valait pour le récit d'une brève aventure isolée comme pour la représentation de toute une vie (*Adolphe*, où l'exil est en même temps fin du héros). Je crois que c'est cette forme de souveraineté (d'une nature et généralement d'un usage dérisoires dans le roman) que la vie quotidienne réelle tendrait à s'appropriier¹¹⁴.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Guy Debord, lettre à André Frankin, 15 juillet 1959, dans *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 246. Il est intéressant de relever quelques traits communs à Debord et à l'auteur d'*Adolphe*, roman pour une grande part autobiographique, achevé en 1810, publié en 1816. Passionné de politique, de jeu (il y engloutit sa fortune), multipliant les liaisons amoureuses, marié deux fois, Benjamin Constant (1767-1830) finit comme député libéral, à la différence de « l'exil » d'Adolphe, plus proche en cela de la fin de la vie de Guy Debord.

Adolphe est un roman de Benjamin Constant (1767-1830), publié en 1816. Cette référence est instructive. Séduisant par amour-propre une femme de dix ans son aînée, mariée à un comte, Adolphe est entraîné malgré lui dans les conséquences désastreuses de son aventure. Plein de compassion, mais sans amour pour sa maîtresse qui a abandonné pour lui son riche mari, ses enfants et sa réputation, Adolphe s'exile avec elle en Pologne. Là-bas, il assiste piteusement à la souffrance de cette femme, de plus en plus consciente du désintérêt dont elle fait l'objet, et qui finit par mourir de chagrin. Où arrêter la volonté de construire sa propre histoire, l'envie de diriger sa propre vie, quand elle se mêle à la vie d'autrui ? Reste-t-on maître de ses désirs jusqu'au bout quand ils engagent l'autre (et les autres) ? À la question de la durée de la situation, Debord se heurte à la difficulté, non pas de commencer, mais de terminer l'histoire d'une situation construite : « La difficulté du moment "situationniste" est [...] de marquer sa fin exacte (son *renversement* ? en un autre) [...]. Difficulté à caractériser *une* situation et sa frontière (ce qui la caractérise, c'est sa *praxis*, sa formation délibérée) ». ¹¹⁵ Une « construction de situations » est vouée à disparaître. Un sujet émancipé est-il condamné à retourner dans un état aliéné ? Sans doute. Comme nous y invite Debord, nous devons inlassablement tout reprendre depuis le début. Le dernier plan-séquence d'*In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), dont le palindrome redouble la circularité du sens, est un long travelling le long d'un canal à Venise débouchant sur la mer, ponctué par la voix de Debord : « Il n'y aura pour moi ni retour, ni réconciliation. La sagesse ne viendra jamais », avec ce sous-titre : « À reprendre depuis le début » ¹¹⁶.

Bernard Dort relevait chez Racine, à l'inverse de Brecht, que « le passage dramatique d'une situation à une autre radicalement nouvelle [il faudrait ajouter, plus élevée] n'aboutit en fait qu'à confisquer l'Histoire au profit [...] des passions individuelles, tragiques, des héros » ¹¹⁷. N'est-ce pas très exactement ce que cherche à créer le situationniste avec sa « construction de situations » ? Il y a une ambivalence tenace, voulue, maintenue chez Debord, au lieu même où Dort dénonce une contradiction inconciliable entre Brecht et Racine : l'Histoire est-elle une prise de pouvoir des passions individuelles des héros tragiques, toujours issus de la « classe dirigeante » ¹¹⁸, comme chez Racine, ou l'Histoire ne doit-elle pas plutôt se constituer d'une manière nécessairement collective dans la lutte des classes « contre

¹¹⁵ Guy Debord, lettre à André Frankin, 22 février 1960, dans *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 317.

¹¹⁶ Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes*, op. cit., p. 282.

¹¹⁷ Bernard Dort, « Une nouvelle dramaturgie : Brecht ou l'anti-Racine », *Théâtre populaire*, Paris, n° 11, janvier-février 1955, p. 30.

¹¹⁸ *Ibid.*

le destin »¹¹⁹, comme chez Brecht ? Debord, en détournant ensemble Brecht *et* Racine, n'exclut ni la première ni la seconde hypothèse. Elles lui permettent de créer un nouveau lien critique entre subjectivité et objectivité, individualisme et altruisme, passion individuelle et lutte des classes. Cette ambivalence lui permettra de tenir ferme sur ses positions lorsque la lutte des classes ne se présentera plus comme un horizon crédible dans l'histoire contemporaine. Debord, seul contre tous désormais, continuera à créer la singularité de son histoire, celle qui consiste « à confisquer l'Histoire au profit [de ses] passions individuelles » (Dort), tout en critiquant, grâce à son concept de « spectacle », l'ensemble de la société capitaliste.

Cependant, en 1960, le mouvement situationniste est loin d'être dissous et la lutte des classes offre toujours un horizon possible. André Frankin rejoint l'Internationale situationniste et croit en la capacité du théâtre à déclencher cette prise de conscience éminemment subjective et politique. Il pense, d'une manière très proche de Brecht, que le théâtre peut donner aux spectateurs la conscience de l'aliénation et de l'ennui dans un quotidien conditionné par le capitalisme. Il espère que sa pièce de théâtre peut provoquer la passion pour l'émancipation. Mais à la différence de l'artiste allemand, André Frankin prône une émancipation par « les moyens du quotidien (car personne n'échappe au quotidien) »¹²⁰. C'est ce qu'il va essayer de prouver en écrivant une pièce au titre très pirandellien : *Personne et les autres*.

UN THÉÂTRE SITUATIONNISTE ?

André Frankin (1925-1990) réside toute sa vie à Liège, en Belgique. Frappé d'un handicap moteur depuis sa naissance, il ne peut écrire qu'en tapant à la machine. Il vit longtemps seul avant de venir habiter auprès sa mère malade. Ils s'occupent des deux fils de la sœur d'André, tragiquement disparue¹²¹. Frankin s'intéresse très tôt à la politique, au cinéma et à la littérature. Il correspond avec Debord depuis 1954¹²² et publie sa première contribution dans *Potlatch* en

119 *Ibid.*, p. 31.

120 André Frankin, « Préface à l'unité scénique *Personne et les autres* », *Internationale situationniste*, n° 5, décembre 1960, *op. cit.*, p. 174.

121 Entretien personnel avec Claude Frère, épouse Michelat, amie d'André Frankin, réalisé à Paris le 15 mai 2007. Auteur de *L'Étrange Peine* (Paris, Gallimard, 1954) et *Le Carabinier de Bologne* (Paris, Gallimard, 1956), Claude Frère participa à un enregistrement sur bande magnétique d'un « Message de l'Internationale situationniste », avec Guy Debord et Serge Korber (voir *Textes et documents situationnistes, 1957-1960*, éd. Gérard Berreby, Paris, Allia, 2004, p. 109). Elle nous a permis de consulter quelques lettres que Frankin lui a écrites.

122 Voir la lettre de Debord à Frankin datée du 8 décembre 1954, dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 169.

1957¹²³. Les échanges entre les deux hommes portent sur l'actualité, notamment sur la guerre d'Algérie, et sur la question des possibilités révolutionnaires qu'offre le temps des loisirs dans la société capitaliste¹²⁴. On l'a vu, ce dernier point va faire l'objet d'un débat houleux dans l'Internationale situationniste, cristallisé en 1960 autour de la question de l'« urbanisme unitaire ». C'est au même moment que Debord se rapproche de Socialisme ou Barbarie. Dans sa correspondance, Debord entretient Frankin de ses rapports avec ce groupe révolutionnaire jusqu'à ce qu'il rompe avec ce dernier en mai 1961 (suite à des divergences quant à leur organisation interne)¹²⁵, avant de rompre définitivement avec Frankin en septembre de la même année (suite à un désaccord sur la « définition et l'organisation de la *praxis* révolutionnaire nouvelle »)¹²⁶.

212

C'est dans ce contexte très politisé que Frankin va tenter, une année durant, d'articuler théoriquement révolution culturelle et révolution politique. Ses « Esquisses programmatiques », publiées dans le quatrième numéro d'*Internationale situationniste* (juin 1960), sont présentées comme des « éléments théoriques de la construction des situations dans la société socialiste (transitoire en elle-même) »¹²⁷. Frankin tente de concilier dans ce texte, obscur à plus d'un endroit, « construction de situations », « planification individuelle de l'existence » et « philosophie marxiste existentielle »¹²⁸. On peut y reconnaître la volonté de Debord d'accorder à la « construction de situations » une large place pour le « hasard supérieur » et ses émotions nouvelles, et la volonté de Frankin d'introduire sa connaissance théorique de la révolution prolétarienne, c'est-à-dire « l'expression politique des masses socialisées »¹²⁹. L'article se conclut sur la formulation de trois ordres du *devenir* :

- le devenir de la « construction de la situation », où la vie revêt la forme d'une « œuvre totale », incluant des formes de vie cosmique, politique, artistique, etc., vécues sans séparation ;

123 « Extraits d'une réponse au débat "cercle ouvert" sur "les interprétations marxistes de l'histoire" », dans *Potlatch*, n° 28, 22 mai 1957, dans *Guy Debord présente Potlatch*, *op. cit.*, p. 257-261.

124 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 132, p. 169 et 246.

125 Voir Bernard Quiriny, « Socialisme ou Barbarie et l'Internationale situationniste : notes sur une "méprise" », art. cit.

126 Guy Debord, *Correspondance (septembre 1960-décembre 1964)*, Paris, Fayard, t. II, 2001, p. 91. Voir également la lettre de Debord à Frankin du 8 septembre 1961, dans le même volume, p. 105-106, et « Renseignements situationnistes », *Internationale situationniste*, n° 7, avril 1962, *op. cit.*, p. 290.

127 André Frankin, « Esquisses programmatiques », *Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, *op. cit.*, p. 125-126.

128 *Ibid.*, p. 125.

129 *Ibid.*, p. 126.

– le devenir de la « planification individuelle », qui donne accès à de nouveaux sentiments « liés à l'énergie cosmique » et dépasse l'habituelle antinomie « bonheur-souffrance » ;

– enfin, le devenir « tragique de l'intelligence » dans lequel l'intelligence humaine lutte contre une nature indomptable, bien qu'elle puisse parfois la dominer. Devenir tragique qui n'est pas sans rappeler la « tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie » selon Racine, repris par Debord.

Frankin va-t-il tenter de mettre en œuvre ses trois ordres dans son théâtre ? Lecteur de Pirandello, de Brecht, de Beckett, de Strindberg, de Tchekhov, il écrit trois pièces radiophoniques diffusées par Radio Liège dans les années 1960¹³⁰, et fait lire sa première œuvre pour la scène à Debord. Lui et Michèle Bernstein, plus curieuse que son époux de la création dramatique contemporaine, sont enthousiastes. Sur la proposition d'Asger Jorn, Debord veut même financer l'édition des œuvres du situationniste belge, confronté à de graves difficultés économiques, avant que leur séparation n'annule le projet¹³¹. *Personne et les autres* n'a jamais été publié et demeure introuvable à ce jour. Aucune trace de mise en scène en France n'en signale la présence¹³². Il nous reste la publication de la préface de la pièce dans le numéro 5 d'*Internationale situationniste* (décembre 1960)¹³³, et deux lettres de Debord à Frankin du 24 juillet et du 31 octobre 1960, précieuses à bien des égards¹³⁴. La première lettre réagit à la lecture de la préface, la seconde à la lecture de la pièce elle-même. Commençons par lire la préface publiée dans l'*Internationale situationniste*.

Le théâtre selon André Frankin : l'« unité scénique »

Véritable manifeste d'un art dramatique qu'il veut radicalement renouveler, Frankin intitule son texte « Le théâtre en question »¹³⁵ avant de le publier

130 Il s'agit de *Mr Galilée* (77 min, diffusé le 12 avril 1959), *Bardaphon* (60 min, diffusé le 6 février 1962) et *La Calenture* (60 min, diffusé le 4 décembre 1962). Malheureusement, Radio-Liège ayant fusionné avec la Radio-Télévision belge, les archivistes n'ont pas pu retrouver ces documents (informations recueillies auprès de Mme Buyck à la SACD belge, dans un entretien téléphonique de février 2005).

131 Guy Debord, lettre à Asger Jorn, 31 janvier 1961, dans *Correspondance (septembre 1960-décembre 1964)*, éd. cit., p. 67-68.

132 L'auteur, acteur et metteur en scène Pierre Debauche, directeur du Théâtre du Jour à Agen au moment de notre entretien, fut pressenti pour mettre la pièce en scène en 1960. L'exclusion d'André Frankin annula le projet. Contacté par téléphone au printemps 2007, Pierre Debauche n'a pas donné plus de renseignements à ce sujet.

133 André Frankin, « Préface à l'unité scénique *Personne et les autres* », art. cit., p. 173-175.

134 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, t. I, éd. cit., p. 357-360, et t. II, p. 43-45.

135 Guy Debord, *Correspondance (septembre 1960-décembre 1964)*, t. II, éd. cit., p. 44.

sous le titre « Préface à l'unité scénique *Personne et les autres* ». On y apprend tout d'abord ce qu'est une « unité scénique » (l'expression est reprise d'une ancienne tentative théâtrale, jamais aboutie, de l'*Internationale lettriste*)¹³⁶. Paradoxalement, l'« unité scénique » se présente comme une disjonction entre le dire et le faire :

L'unité scénique, c'est d'abord un roman. Pas transposé, bien sûr. Tout le contraire ! Un roman représenté. C'est-à-dire la projection à la scène de ce curieux mélange entre un style de vie, nulle part atteint ou seulement effleuré, et l'asymétrie de nos actes, le hiatus quotidien des situations. D'une part, le style de vie dialogue devant nous et, de l'autre, ces gestes, ces décisions, ces rencontres et ces départs ne sont pas positivement exprimables en lui : voilà ce qu'est l'unité scénique¹³⁷.

214

Il est important de relever que le dialogue concentre ici tout le style de vie « nulle part atteint ou seulement effleuré » dans la vie quotidienne. L'ambition situationniste de construire sa vie selon ses nouveaux désirs, émancipés du conditionnement capitaliste, se situe exclusivement au niveau des paroles échangées entre les personnages et n'entretient aucun rapport avec le comportement de ces mêmes personnages. C'est l'écart entre « ce qui se dit et ce qui se fait » qui permet aux spectateurs de s'identifier aux personnages (Frankin utilise l'expression « chaque *spectateur* saisit que sa vie est représentée devant lui »). Telle est la spécificité de la vie quotidienne, aliénée par définition, lorsqu'elle n'est pas critiquée par le situationniste : « Ils [les personnages] appartiennent à une vie terrible, aliénée, indéniablement fausse et que n'importe lequel d'entre nous vit du matin au soir »¹³⁸. *Personne et les autres* s'annonce non pas comme la représentation d'une « construction de situations », mais comme l'exposition de l'aliénation même du quotidien, qui est inadéquation entre paroles libres et geste quotidien. Pour exposer cette unité fracturée du dire et du faire, et donner la possibilité aux spectateurs d'y remédier (ou de tenter d'y remédier) dans leur propre vie quotidienne, « l'unité scénique » va articuler quatre opérations dramaturgiques.

La première opération est la « pulvérisation de l'intrigue ». Frankin veut écrire une pièce sans progression dramatique, c'est-à-dire sans « progression

136 « Principes d'un théâtre nouveau. NOTRE CAMARADE [Hadj Mohamed Dahou], dont on n'a pas oublié la courageuse intervention à propos des massacres de Sétif, achève actuellement dans le sud-algérien sa pièce *La mite qui ne s'attaque qu'à la laine des orphelins*, bouleversement total de la représentation théâtrale, où la phrase est considérée comme unité scénique » (*Internationale Lettriste*, n° 3, 3 août 1953, dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 99).

137 André Frankin, « Préface à l'unité scénique *Personne et les autres* », art. cit., p. 173.

138 *Ibid.*, p. 174, ainsi que toutes les citations précédentes.

des personnages vers un *destin* ». On peut y déceler une influence de Beckett, que Frankin veut pourtant dépasser¹³⁹.

La deuxième opération est la « fonction cyclique des personnages ». C'est la possibilité offerte à l'acteur de rentrer et de sortir de son rôle, à vue, durant la pièce. « Il s'agit d'un rôle émerveillé de ne plus être seulement un rôle, et qui accentue la distorsion, existant à l'état réel, dans la vie de tous les jours ». Frankin évoque le ou les rôles sociaux que nous sommes amenés à endosser et à quitter. On retrouve une problématique obsédante de Pirandello, également cité pour mieux être écarté, celle de la recherche de l'identité personnelle perdue dans les rôles sociaux. Mais cette opération ressort plus spécifiquement de la *citation* du personnage par l'acteur, ainsi que Brecht la théorise dans le jeu distancié, un trait partagé par certaines écritures dramatiques contemporaines.

La troisième opération concerne la « participation » du public et « le style de vie » des personnages. Frankin veut rendre impossible toute forme d'empathie du public envers les personnages, tout comme il refuse la distanciation brechtienne : « La suppression absolue de l'intrigue rend impossible – au-delà de ce que Tchekov [*sic*] tentait – la participation du public. Il ne faut rien en attendre : ni catharsis, ni démonstration brechtienne, etc. »¹⁴⁰. Le « style de vie » relève quant à lui des dialogues de la pièce qui concentrent, comme on l'a vu, l'ambition situationniste d'une « qualité émotionnelle supérieure »¹⁴¹. Les comportements des personnages étant apparemment désordonnés, sans cohérence avec ce qu'ils disent, ce qu'ils ont dit ou ce qu'ils diront, les spectateurs sont renvoyés à leur propre disjonction, entre paroles et agissements. Si Frankin cherche à se démarquer explicitement du théâtre de Tchekhov, c'est-à-dire à rejeter l'identification du public aux personnages que recherchent les mises en scène de Stanislavski, c'est en revanche dans la reconnaissance d'une même rupture au sein du quotidien que Frankin veut réunir spectateurs et personnages. Il est bien question d'une identification – même si le terme, honni, n'est pas mentionné. Ainsi, c'est par le biais d'une « identification distanciée », contrairement à ce qu'en pense Frankin, que nous retrouvons dans son théâtre une intention toute brechtienne : il veut infléchir sur le cours de l'histoire quotidienne des spectateurs par la représentation que le théâtre en donne :

Ces épisodes [ce que nous montre la pièce] nous deviennent, non familiers, non plus proches, mais plus déchirants parce que nous ne voudrions plus les vivre, et

139 « Après Brecht, et le dadaïsme, et la vogue de Beckett, il serait indécent de découvrir l'anti-pièce ou des procédés archi-connus » (André Frankin, *ibid.*, p. 173).

140 *Ibid.*, p. 174, ainsi que toutes les citations précédentes.

141 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 697.

qu'en fait nous le pourrions ; si le quotidien ne mettait la communication entre parenthèses – comme entre deux sommeils¹⁴².

Frankin milite pour un véritable éveil des consciences qu'engourdit constamment le quotidien. Cette « communication » dans le quotidien est-elle pour autant possible ? Frankin semble en dénier la possibilité dans son dernier point.

En effet, la quatrième opération dramaturgique concerne le « dialogue et la temporalité » : « Le dialogue, seul support de l'unité scénique, serait, à sa limite, une prise directe, mais invivable, de l'affectivité la plus profonde constamment opposée à la répétition cyclique de ces actes ou épisodes »¹⁴³. Le terme « invivable » condamne par avance la communication tant souhaitée. Frankin s'inscrit bien dans la perspective situationniste de la critique de la vie quotidienne capitaliste, à laquelle les situationnistes opposent leur « construction de situations ». Mais pour Frankin, cette construction équivaut à la suppression même du quotidien, il n'y voit qu'une répétition définitivement morne, ennuyeuse, « aliénée, indéniablement fausse »¹⁴⁴. Debord et Frankin divergeraient-ils sur la notion même du quotidien ?

Après avoir lu la préface, Debord attend beaucoup de la pièce, y présentant la possibilité d'un « choc décisif dans la préhistoire de l'antispectacle ». Pour Debord, un « nouveau théâtre » est possible, même s'il se dit très éloigné des « problèmes et des connaissances du théâtre »¹⁴⁵. Il se rappelle pourtant avoir rédigé deux notes à ce propos en 1957. La seconde, écrit-il, « irait dans la même direction que toi [Frankin] »¹⁴⁶. Ces notes concernent deux formes théâtrales qui ont en commun une esthétique résolument réaliste et un déni de toute théâtralité ostentatoire, en conformité avec la critique du spectaculaire. Commençons par examiner la première.

Le théâtre selon Debord (I). Notes pour un théâtre invisible

Debord pense à un théâtre de rue « (lié à la dérive) »¹⁴⁷. Les acteurs n'y endossent aucun rôle, n'y exhibent aucun signe théâtral distinctif. Confondus avec la foule anonyme, ils jouent à partir d'« un thème, un motif beaucoup plus tenu que dans l'ancienne *commedia dell'arte* »¹⁴⁸ ; leur fonction est « d'intervenir dans la vie urbaine » : cette forme de jeu théâtral a été popularisée par Augusto

142 André Frankin, « Préface à l'unité scénique *Personne et les autres* », art. cit., p. 175.

143 *Ibid.*

144 *Ibid.*, p. 174.

145 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 357.

146 *Ibid.*, p. 359.

147 *Ibid.*, p. 358.

148 *Ibid.*

Boal à partir des années 1970 sous l'appellation de « théâtre de l'invisible ». Mais Augusto Boal, à la différence notable de l'intention de Debord, en fait un théâtre explicitement politique, où les thèmes joués sont tous liés à des injustices sociales violentes. Les situations dramatiques chez Boal cherchent à impliquer les non-acteurs dans des situations intolérables, où un ou plusieurs acteurs (en général, des amateurs) jouent le rôle de victime, de bouc émissaire ou de bourreau¹⁴⁹. Les « spectateurs » se retrouvent involontairement « acteurs » dans une situation inédite liée à l'espace urbain et au contexte social dans lesquels ils évoluent. On retrouve l'intention toute situationniste de pousser le spectateur à devenir l'acteur de comportements nouveaux. Mais pour Debord, les thèmes de son théâtre invisible n'ont précisément rien de politique : « [Ces acteurs] feraient un nouveau spectacle sans lieu (rupture de l'espace ludique), sans ordre, que personne n'aurait à comprendre, mais où tous pourraient trouver des occasions de vivre »¹⁵⁰. On y devine des résurgences de scandales surréalistes puis lettristes. La seconde note qui s'adresse à Frankin concerne un théâtre d'intérieur, strindbergien, et, en ce sens, sans doute plus proche du quotidien de Frankin.

Le théâtre selon Debord (II). Notes pour un drame sans action

« Dans le présent, dans les conditions présentes, une négation du théâtre par un *excès de réalisme* »¹⁵¹. Qu'est-ce qu'un théâtre qui verse dans l'excès de réalisme ? Loin du naturalisme, qui s'attache à démontrer l'influence d'un milieu social défavorisé sur la psychologie des personnages, le théâtre de Debord relève plutôt de la pièce de conversation, ce qui implique un rapport particulier au quotidien¹⁵². « Réunion de quelques personnes dans un local normal. Du Sacha Guitry (qui aimait jouer *dans ses meubles réels*) sans intrigue,

149 Pour la description par l'un des acteurs d'une expérience de théâtre de l'invisible en 2007, consulter <http://nopasaran.samizdat.net/spip.php?article1236> (consulté le 17/04/2020). Voir Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé [Teatro del oprimido y otras poéticas políticas]* [1978], traduit de l'espagnol par Dominique Lémann, Paris, La Découverte/Syros, coll. « Essais », 1996.

150 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 358.

151 *Ibid.*

152 La conception théâtrale de Debord répond assez bien à la définition de « la pièce de conversation » par Peter Szondi : « En flottant entre les hommes, au lieu de tisser des liens entre eux, la conversation n'engage plus à rien. Le dialogue dramatique est irrévocable et lourd de conséquences dans chacune de ses répliques. [...] Il en est autrement de la conversation. Elle n'a pas d'origine subjective, et pas de but objectif : elle ne conduit pas plus loin, ne se prolonge dans aucune action. C'est pourquoi elle n'a pas non plus de temps propre ; elle participe au cours "réel" du temps » (*Théorie du drame moderne*, trad. Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 75).

sans esprit. Conversation normale, c'est-à-dire pas très intelligente, pas très sotté »¹⁵³. La référence à Guitry est particulièrement révélatrice de l'attrance cinématographique de Debord. Nous sommes de plain-pied dans une logique voyeuriste du quatrième mur à laquelle s'adapte parfaitement la caméra. Que se déroule-t-il entre les quatre murs de la scène debordienne ? Il ne s'agit ni de « vaudeville, ni de drame »¹⁵⁴, c'est-à-dire littéralement d'aucune action :

Un spectacle *permanent* et vide, comme la vie – ne commençant pas et ne finissant pas *ce jour-là* – (les « trois unités » *au microscope*), avec des ouvertures brèves sur ce qui pourrait être. (Ceci de présituationniste : les acteurs ici se reprochent de ne pas être acteurs – au sens où ils disent « Notre vie devrait être mieux construite... »)¹⁵⁵.

218

Debord dévoile dans sa pièce de conversation un quotidien « vide », mais à l'intérieur duquel percent des « ouvertures brèves sur ce qui pourrait être ». Ces « ouvertures » sont imputables, comme chez Frankin, au seul langage. Encore faut-il entendre ce langage comme non agissant contrairement au dialogue dramatique, comme dans la tragédie, où certains mots déclenchent des actes irrévocables. Le second théâtre de Debord préfigure le « théâtre du quotidien » que développera en France Jean-Paul Wenzel, comme l'a fait remarquer Jean-Marie Apostolides¹⁵⁶. Théâtre du manque, de l'impuissance, de l'impossibilité de l'action étouffée par la toute-puissance d'un quotidien rythmé par la répétition des gestes et du seul bavardage. Il n'en reste pas moins que ces « ouvertures brèves » dans la parole sont fondamentales. Elles reflètent la conscience d'un manque d'action, une conscience négative – conscience seulement, certes, mais étape nécessaire à son dépassement dans le passage à l'acte. De plus, et cette différence marque une divergence avec le « théâtre du quotidien », cette prise de conscience relève des acteurs eux-mêmes, non des personnages : « Les acteurs ici se reprochent de ne pas être acteurs – au sens où ils disent, “Notre vie devrait être mieux construite...” »¹⁵⁷. La conscience négative est conscience d'un manque de qualité. Chez Frankin, elle est assurée par « la fonction cyclique des personnages » grâce à laquelle l'acteur sort de son rôle. L'acteur, le personnage et le spectateur se trouvent ensemble coincés dans une situation banale, ennuyeuse, morne, sans surprise, d'où toute action, tout événement, *toute histoire* sont évacués. Mais à la différence du personnage, prisonnier de sa fiction, l'acteur et le spectateur peuvent formuler – à défaut de

153 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 358.

154 *Ibid.*, p. 359.

155 *Ibid.*, p. 358-359.

156 « Petits et Grands Théâtres de Guy Debord », dans *Les Tombeaux de Guy Debord*, éd. cit., p. 118.

157 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 359.

faire – *autre* chose. La fiction doit provoquer les êtres humains à lui préférer un réel « mieux construit ». Ce théâtre serait-il une propédeutique à la « construction de situations », décidément impossible à figurer ? S'il n'y a rien à montrer dans l'art, ou si l'art montre le rien, c'est bien pour le dépasser. À moins de réaliser le dépassement de l'art par sa transformation, selon l'exemple de Brecht¹⁵⁸ ?

Quant aux « trois unités (*au microscope*) » dont parle Debord, elles font évidemment référence aux trois unités d'action, de lieu et de temps de la tragédie classique française. Ici, le « microscope » les grossissant à l'extrême, elles changent particulièrement de signification. Le théâtre de Debord s'applique à représenter le plus fidèlement possible une situation réelle, dans un lieu réel, en un temps réel. Si les règles classiques n'exigeaient de la tragédie qu'une vraisemblance de l'action (unique), du lieu (unique) et du temps (vingt-quatre heures fictives) eu égard à l'attention des spectateurs, l'effet loupe qu'y applique Debord crée un effet de véracité pratiquement insoutenable pour les spectateurs. À ce souci d'un réalisme poussé volontairement à l'excès, Debord ne peut mieux répondre qu'en lui donnant comme objet un épisode de son propre vécu :

Je pensais alors à une histoire précise, à une sorte d'antihistoire aussi qui venait de finir, ces jours-là. Et je voyais assez une telle pièce comme une reconstitution exacte des rapports, tel ou tel jour pendant 3 ou 4 heures (la pièce exigeait au moins cette longueur pour avoir son « réalisme » particulier), entre moi-même et 2 autres personnes¹⁵⁹.

Jean-Marie Apostolidès nous apporte cette précision biographique : l'histoire dont il est question est une aventure amoureuse qui s'est déroulée en 1957 entre Debord, Michèle Mochot-Brehat et Michèle Bernstein¹⁶⁰. Cette dernière la relate dans ses deux romans *Tous les chevaux du roi* et *La Nuit*¹⁶¹. Cela confirme

¹⁵⁸ Les notions d'« art élargi » ou de « sculpture sociale », forgées par l'artiste est-allemand Joseph Beuys (1921-1986), héritent indirectement de ces deux problématiques devenues connexes : dépassement et transformation de l'art. Beuys s'appliqua à fabriquer des sculptures, des installations et des performances qu'il appelait « actions », tout en menant des activités politiques (parmi les Verts, dans les années 1980) et pédagogiques (à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf puis dans l'Organisation pour la démocratie directe et à l'Université internationale libre). Voir Joseph Beuys, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, textes et entretiens choisis par Max Reithmann, trad. Olivier Mannoni et Pierre Brossa, Paris, L'Arche, 1988. Voir également, *Joseph Beuys. Un panorama de l'œuvre, 1945-1985*, dir. Lothar Schirmer, avec un essai d'Alain Borer, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 2001.

¹⁵⁹ Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 359.

¹⁶⁰ Apostolidès Jean-Marie, « Petits et Grands Théâtres de Guy Debord », *Les Tombeaux de Guy Debord*, éd. cit., p. 119.

¹⁶¹ Michèle Bernstein, *Tous les chevaux du roi* [1960], Paris, Allia, 2004. *La Nuit*, Paris, Buchet/Chastel, 1961.

à quel point les passions amoureuses, ses sensations et ses sentiments, sont le ferment de « l'émotion situationniste »¹⁶². L'histoire « qui venait de finir » rappelle combien la séparation constitue un puissant motif non seulement situationniste, mais théâtral. Cependant, à la différence de *Bérénice*, où la séparation advient à la fin de la pièce, la séparation dans la pièce de Debord a lieu avant que la pièce ne commence, abandonnant les acteurs à leur inaction, dans des « rapports suffisamment faux et manqués pour convenir à cette époque du théâtre »¹⁶³. Si le théâtre d'intérieur de Debord est amputé de toute action, sa narration n'en reste pas moins polarisée, en amont, par l'action de la séparation. On peut même dire que la séparation paralyse l'action théâtrale, la réduisant à des paroles de constatation, voire de déploration. Exactement comme la séparation dans la société capitaliste paralyse la véritable action dans le quotidien, et appelle par conséquent à sa révolution. C'est le rôle de la « construction de situations » que de produire cet acte, nulle part à l'œuvre dans la représentation artistique.

220

Après avoir lu *Personne et les autres*, Debord écrit une lettre élogieuse à Frankin. Il retrouve dans sa pièce la platitude haïssable du quotidien. « Histoire, non contée, mais vécue par des idiots pleins de bruit et de fureur, qui ne signifient rien – pour détourner justement Shakespeare »¹⁶⁴. Le quotidien y apparaît comme la « “vie courante”, au sens du poème final de Maïakovski “La barque de l'amour s'est brisée contre la vie courante” »¹⁶⁵. Le plaisir que prend Debord à décrire l'ennui du quotidien par des métaphores poétiques n'est pas le moindre des paradoxes qui l'animent. Il termine sa lettre en soulignant la qualité des « fragments de communication privilégiée »¹⁶⁶ que Frankin a glissés dans les dialogues, autant d'« ouvertures brèves sur ce qui pourrait être »¹⁶⁷. Cependant, Debord rajoute trois remarques importantes. Elles marquent une divergence profonde, comme on va le voir, entre les deux hommes. La première se rapporte à la scénographie, la deuxième au spectateur, la dernière à l'acteur.

162 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 700.

163 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 359.

164 Guy Debord, *Correspondance (septembre 1960-décembre 1964)*, éd. cit., p. 43. Shakespeare est une référence permanente dans l'œuvre de Debord. On le trouve détourné, entre autres, dans *Mémoires*, *La Société du spectacle* (en exergue du cinquième chapitre), *In girum...* et *Panegyrique, tome premier*, dans Guy Debord. *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, p. 1666 (voir Boris Donné, *Pour mémoires. Un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*, éd. cit., p. 68 ; « Origines des détournements indiquées, autant que possible, en mars 1986 » et « Liste des citations ou détournements dans le texte du film *In girum...* », dans Guy Debord. *Œuvres*, éd. cit., p. 862-872 et p. 1413-1420).

165 Guy Debord, *Correspondance (septembre 1960-décembre 1964)*, éd. cit., p. 43.

166 *Ibid.*

167 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 358.

Première remarque. Où Debord confirme l'intérêt de présenter la pièce, non pas à la radio¹⁶⁸, mais dans un espace commun où le « public [est] assemblé dans une salle où il faut souffrir [...] »¹⁶⁹. *Personne et les autres* doit imposer l'ennui de sa quotidienneté en enfermant les spectateurs dans un espace et une durée incompressibles. La clôture du bâtiment devient une qualité que ne possèdent ni l'écoute de la radio ni la rue, où nous pouvons nous déplacer relativement librement. Au théâtre, nous sommes ensemble, contraints, ne serait-ce que spatialement, par un groupe de personnes dans lequel nous nous trouvons, encerclés par des murs ou les limites d'un gradin. Il s'agit d'endurer ensemble ce théâtre, comme une épreuve qui ne prend sens que collectivement.

Deuxième remarque. Elle concerne la nécessité de distribuer au public, avant la représentation, un programme dans lequel figure la préface : « Il est indispensable [...] que les rapports d'espace et d'importance entre cette préface et les indications courantes (noms des acteurs, etc.) soi[en]t au moins des $\frac{3}{4}$, pour forcer tout le monde à la lire »¹⁷⁰. Encore une fois, il s'agit de contraindre le spectateur, non seulement spatialement et temporellement, mais intellectuellement, par la lecture de ce que nous pourrions appeler un manifeste pré-situationniste. Dès le début, aucun confort du spectateur, aucune facilité, aucun agrément, mais un conditionnement âpre, sorte d'aliénation physique et psychique, dont la pièce semble avoir besoin pour toucher le spectateur à l'endroit d'une possible émancipation.

Dernière remarque. Elle est capitale selon l'aveu qu'en fait lui-même Debord : « un problème d'une importance centrale : celui de la *diction* »¹⁷¹. C'est le seul texte à notre connaissance dans lequel Debord parle du jeu de l'acteur au théâtre. Comme nous allons le constater, il vaut également pour la diction dans son cinéma. Cette « importance centrale de la diction » souligne la très grande attention que Debord accorde au phrasé de sa voix dans ses films : omniprésente, d'un débit régulier, d'une seule tonalité, toujours identique à elle-même, sans affectation. Attardons-nous-y un peu.

La voix de Debord

On retrouve cette « neutralité » vocale dans de nombreux films français des années 1960, en particulier chez Resnais, dont les situationnistes ont apprécié

¹⁶⁸ Guy Debord écrit une pièce radiophonique, jamais diffusée, « La valeur éducative », *Potlatch*, n° 16, 17 et 18, avril 1955, dans *Guy Debord présente Potlatch*, op. cit., p. 113-115, 126-127, 136-138.

¹⁶⁹ Guy Debord, *Correspondance (septembre 1960-décembre 1964)*, éd. cit., p. 44.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

Nuit et Brouillard et *Hiroshima mon amour*¹⁷², deux films où la fiction se mêle au documentaire, et dans lesquels nous entendons des voix off¹⁷³. Cette diction particulière tient à distance l'émotion du diseur ou de l'acteur. L'invisibilité de l'acteur parlant oblige le spectateur à regarder et à écouter autrement. Il n'est plus en empathie avec le jeu du comédien, habituellement soutenu par son visage (surtout au cinéma, où les gros plans sont facilement utilisés), sa physionomie générale, ses gestes, son allure vestimentaire, etc. Le regard du spectateur emprunte d'autres espaces, plus sinueux, plus déstructurés, plus propices en fin de compte à un temps de réflexion et d'interrogation. La grammaire cinématographique est riche de formidables effets de distanciation. Parmi eux, le montage : il synchronise et désynchronise les images avec le son, la musique ou la voix (Jean Rouch a superbement exploité ces procédés, et influencé de nombreux cinéastes de la Nouvelle vague). Il explore d'autres types de correspondances, qui rompent avec la fluide association de la voix et du corps, de l'ouïe et du regard, qu'impose le plateau de théâtre. Dans les films de Debord, la voix off se fait lancinante, entêtante, obstinée et calme, toujours en surplomb de l'image souvent violente, détournée de fictions ou de reportages. La voix maîtrise ce qu'elle regarde. Elle n'est jamais muette ni commotionnée. Ce procédé brise à lui seul toute possibilité d'identification des spectateurs aux images spectaculaires. Sur ce point, Debord a été décisivement influencé par le *Traité de bave et d'éternité* (1951) d'Isidore Isou, qui proclame haut et fort la suprématie de la voix sur l'image dans le cinéma de l'avenir, afin de pousser le spectateur à l'action. Mais contrairement à Isou, Debord ne proclame ni ne crie, il ne *revendique* rien. Il y a dans sa voix, toujours posée, lente, presque sereine, la certitude d'avoir raison depuis le point de vue qu'il s'est aménagé.

Rapportés à l'« unité scénique », c'est-à-dire sur un plateau de théâtre, le corps et la voix sont à nouveau donnés ensemble, l'effet de distanciation risque de

172 « Le cinéma après Alain Resnais », *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, *op. cit.*, p. 76-78. Les situationnistes rejettent Alain Resnais après la sortie de *L'Année dernière à Marienbad*. Voir Michèle Bernstein, « Sunset Boulevard », *Internationale situationniste*, n° 7, avril 1962, *op. cit.*, p. 282-286.

173 Le manifeste fondateur situationniste privilégiait déjà cette forme cinématographique : « En plus des moyens directs qui seront employés à ses fins précises, la construction de situations commandera, dans sa phase d'affirmation, une nouvelle application des techniques de reproduction. [...] le cinéma dit d'actualités pourrait commencer à mériter son nom en formant une nouvelle école du documentaire, attachée à fixer, pour des archives situationnistes, les instants les plus significatifs d'une situation, avant que l'évolution de ses éléments n'ait entraîné une situation différente. La construction systématique de situations devant produire des sentiments inexistantes auparavant, le cinéma trouverait son plus grand rôle pédagogique dans la diffusion de ces nouvelles passions » (« Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 700).

disparaître. Pour rétablir la rupture distanciatrice qui lui est si chère, Debord demande à Frankin de faire moduler la diction des acteurs selon deux registres diamétralement opposés :

La mise en scène de l'unité scénique, assez facile je crois quant à la direction de mouvements des acteurs (leur jeu de gestes en tout cas paraît devoir être naturel, réaliste), aura à soulever un problème d'une importance centrale : celui de la *diction*. Très en gros, il me paraît que les diverses vulgarités du dialogue, ou ses éclats lyriques de courrier du cœur devraient être mis en valeur par des acteurs utilisant à fond leur « métier », alors que les communications importantes devraient être, sinon exactement bafouillées, du moins souvent passées en contrebande, tomber à plat, etc., ceci pour suivre la vérité statistique de la vie quot[idienn]e, et la structure de l'unité scénique¹⁷⁴.

L'acteur de « métier » reflète l'homme du spectacle, l'anti-révolutionnaire, celui qui, en jouant bien dans de bons théâtres, s'accommode de la société capitaliste. Tout comme l'artiste reconnu ou le spectateur consentant, il est l'homme spécialisé au service d'une société décomposée. C'est l'acteur dénoncé par Brecht, qui s'ingénie à s'identifier à son rôle, et à emporter l'entière adhésion émotionnelle du spectateur. Le jeu si brillant de ce professionnel, prêt à nous faire tout passer, c'est ce que Brecht ne peut supporter. On retrouve Debord une nouvelle fois très proche des théories de l'artiste allemand :

Le philosophe : Mon problème dans votre théâtre, c'est de ne pouvoir distinguer correctement ce qui est juste de ce qui est faux. [...] Sur tout ce que je vois, j'aime émettre un avis soigneusement motivé et ajouter mon grain de sel, comme on dit. J'éprouve du plaisir à douter [...]. Or dans votre théâtre, il n'y a pas la moindre brèche par où puisse s'introduire mon doute, voilà ce qu'il y a¹⁷⁵.

Au comédien, défendant son métier, ravi d'écouter le philosophe apparemment séduit par son jeu, on croirait entendre Debord répondre :

Le philosophe : Eh bien ! Non, je n'étais pas satisfait.

Le comédien : Faut-il dire ce qui t'aurait satisfait ? Que les petits gars n'aient pas su leur métier et qu'ils aient joué misérablement mal.

Le philosophe : Je redoute que ce ne soit cela¹⁷⁶.

L'intuition commune à Debord et à Brecht demeure l'importance de la charge critique de tout geste humain dans le quotidien. Il est fondamental de

174 Guy Debord, *Correspondance (septembre 1960-décembre 1964)*, éd. cit., p. 44.

175 Bertolt Brecht, *L'Achat du cuivre*, dans *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. I, p. 488.

176 *Ibid.*, p. 489.

comprendre que la critique révolutionnaire s'élabore au niveau le plus prosaïque de l'existence. C'est de cette seule façon qu'elle peut concerner tout un chacun. Brecht appelle cette étape le « point zéro » de l'art.

L'art demeure art au sens élevé du terme lorsqu'il commence « en bas », se met à chercher les gestes les plus simples, appropriés et évidents, des présentations des comportements humains qui soient faciles à comprendre et agencées de manière si ordinaire et artisanale qu'aucune exclamation ne puisse rien gâcher, aucune plaisanterie blesser personne. Il est évident que nulle progression ne résiste si ce que l'on fait progresser n'est pas tangible¹⁷⁷.

224

Précisément, les « communications importantes »¹⁷⁸ pour Debord s'élaborent au niveau du « point zéro » brechtien. Elles réclament dans le jeu de l'acteur hésitation, timidité, maladresse. Si elles ne sont pas « exactement bafouillées, du moins souvent [elles] pass[ent] en contrebande, tombe[ent] à plat, etc., ceci pour suivre la vérité statistique de la vie quotidienne, et la structure de l'unité scénique »¹⁷⁹. Les paroles susceptibles de déclencher une prise de conscience révolutionnaire paraîtront alors plus naturelles, plus proches d'un quotidien commun à tous, plus familières à l'oreille du spectateur, en fin de compte plus accessibles. C'est la distanciation brechtienne, mais inversée : au lieu de rendre insolite ce que la société a banalisé, Debord veut rendre banal le plus important. Le balbutiant ou le débutant, celui qui n'est pas encore spécialisé, reflète l'homme pré-situationniste, c'est-à-dire l'homme potentiellement révolutionnaire. Le communisme littéraire de Lautréamont pourrait-il se muer en une révolution du quotidien ? Une nuance importante se glisse cependant entre les vœux du poète des *Chants de Maldoror* et le programme théâtral de Debord. En effet, pour ce dernier, c'est le même homme qui doit savoir manier les deux registres du dire : la bafouille et le « métier », l'artisanal et le professionnel, l'amateur et le spécialiste. Il faut être un *très* bon acteur pour paraître « quotidien » sur scène. Le situationniste et l'acteur de théâtre ont en commun leur duplicité. Décrivons-en deux traits.

Duplicité de l'acteur et dissidence situationniste

Le premier trait relève du registre de l'économique. Le fou du roi est au service du monarque. Il est rétribué par le pouvoir, c'est pourquoi il peut le critiquer ouvertement. Shakespeare, parmi bien d'autres, ne s'en prive pas. L'ambivalence de l'art vis-à-vis des dirigeants qui lui donnent les moyens de s'exercer publiquement est structurelle. Seule la conscience de cette dépendance

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 363.

¹⁷⁸ Guy Debord, *Correspondance (septembre 1960-décembre 1964)*, éd. cit., p. 44.

¹⁷⁹ *Ibid.*

donne la force critique paradoxalement indépendante de l'art. Brecht traite directement avec son financeur, le gouvernement est-allemand¹⁸⁰. La diffusion de son théâtre en est considérablement élargie. Debord agit de même avec son producteur et mécène Gérard Lebovici. Ce dernier lui ouvre une salle de cinéma à Paris exclusivement dédiée à ses films¹⁸¹. À la veille de sa mort, Debord réalise un film pour la chaîne de télévision privée Canal +¹⁸². Le temps de l'artiste romantique, maudit, en marge, « suicidé de la société », comme seul pouvait le célébrer Antonin Artaud¹⁸³, est révolu. Pour qu'il soit visiblement critique, l'art doit être visiblement au centre de ce qu'il critique. Pourtant, c'est moins à un paradoxe qu'à un *jeu* de cache-cache que sont voués les situationnistes.

En effet, le deuxième trait commun à l'acteur et au situationniste consiste dans l'interprétation du et dans le jeu : qu'entend-on par jeu et comment interprète-t-on ? Au théâtre, on trouve deux états distincts – distinction parfois très trouble – en une même personne : l'acteur et le personnage (ou le rôle). Dans l'intention théâtrale de Debord, si le personnage disparaît parfois pour laisser à l'acteur toute liberté, comme semble le vouloir également Frankin, il n'en reste pas moins deux états du corps, deux états du dire. Loin d'être trouble, l'écart est net entre les deux registres : le bien dit du « métier », le mal dit du « bafouillant ». Il y a une faille que seul l'acteur exercé sait enjamber. Sa souplesse intérieure est vitale pour se transformer à loisir, et choisir volontairement, consciemment, de passer d'un état du corps à un autre selon les situations dramatiques. C'est là son exercice, sa technique, son savoir-faire. Le joueur situationniste requiert lui aussi la souplesse de l'acteur de « métier », mais son terrain de jeu est le quotidien. Le corps dans le quotidien est visible, audible, mais il est insignifiant, ou pire, aliéné. Le corps situationniste doit pouvoir s'y glisser « en contrebande »¹⁸⁴. Son dire est

180 « Du point de vue même de la société, un écrivain ou dramaturge qui n'a pas de points de vue personnels, n'a aucune valeur. Pour qu'il soit utile, il faut qu'il apporte du nouveau. L'homme de théâtre n'a pas à chercher ses leçons auprès de l'État. L'État, au contraire, peut apprendre du dramaturge ; il y a toujours des problèmes, en effet, que la société ne parvient pas à résoudre : c'est dans ce domaine-là que travaille l'écrivain ; son imagination peut aider à accomplir ces tâches ; il peut aussi en découvrir de nouvelles. En tout cas, il n'a à être ni un miroir, ni un porte-voix. Il peut, naturellement, se faire le porte-voix d'un point de vue officiel. Mais seulement s'il l'approuve et si cela lui paraît utile » (Bertolt Brecht, « Une heure avec Bertolt Brecht », art. cit., p. 29).

181 Guy Debord, *Des contrats*, op. cit. Dès le mois d'octobre 1983, le studio Cujas situé dans le 6^e arrondissement de Paris consacre une de ses salles à la diffusion en continu des films de Debord. Ce programme permanent s'interrompt définitivement lors de l'assassinat de Gérard Lebovici, le 5 mars 1984, Debord interdisant désormais leur projection. Voir Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord (1931-1994)*, Paris, Plon, coll. « Agora », 1999, p. 484-491.

182 *Guy Debord, son art, son temps*, téléfilm de Guy Debord et Brigitte Cornand, production Canal +, Ina, 1995.

183 Antonin Artaud, *Van Gogh. Le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, 1990.

184 Guy Debord, *Correspondance (septembre 1960-décembre 1964)*, éd. cit., p. 44.

presque inaudible. Le situationniste doit savoir jouer avec différents masques, ne révélant son vrai visage qu'au sein de l'Internationale situationniste. Mais cela ne suffit pas. Le situationniste cherche à s'arracher à « la vie courante »¹⁸⁵, et à se comporter de manière subversive : c'est une prérogative de son jeu. Il s'agit d'apparaître de façon non spectaculaire au sein du spectaculaire. Là est sa difficulté, son combat : savoir se manifester subversivement à l'intérieur – et non à l'écart – d'une réalité sociale qui l'en empêche.

226

Selon nous, les divergences de la pensée du quotidien entre Frankin et Debord sont dues à des différences de mainmise sur leur propre corps. Frankin semble sans illusion sur le quotidien parce qu'en fin de compte il se réfère à un dire déconnecté du faire, déconnecté du comment faire, et, conséquemment, déconnecté du comment faire *avec le corps*. Mais Frankin ne parle-t-il pas (aussi) de son handicap physique ? Entre son corps aliéné dans le quotidien et son dire des possibles, émancipateur, n'y a-t-il pas un hiatus, une disjonction, une impossibilité organique, pathologique, qu'il ne cherche qu'à accuser plus profondément encore sur la scène de son théâtre en l'élargissant jusqu'à sa dimension politique ? Face à ce constat, Debord répond différemment et exhibe dans le corps socialement aliéné la possibilité d'une sorte de clandestinité. Elle requiert une souplesse du corps entre le dire et le faire, alternant à loisir, selon les nécessités du moment et les caprices du hasard, un geste spectaculaire (aliéné) et un geste révolutionnaire. Debord a prouvé la grande maîtrise qu'il avait de sa voix dans ses films – voix raisonnante, apparemment raisonnable. Même si son habileté ne se décline que sur une seule tonalité vocale, elle démontre un contrôle certain de sa respiration, de l'intensité de sa voix et du rythme de ses paroles, perpétuellement égaux à eux-mêmes. Un corps potentiellement révolutionnaire ne peut s'exprimer harmonieusement dans la situation d'un quotidien capitaliste aliénant. S'il s'exprime malgré tout – et il le doit pour ne pas étouffer dans la société du spectacle –, il le fera avant tout d'une manière dysharmonieuse, tout en rupture : c'est la fonction du montage et de son détournement. La dysharmonie situationniste sait manipuler l'apparente harmonie du spectacle. L'utilisation des classiques par Debord est exemplaire de cette capacité. Son écriture en est la preuve la plus flagrante¹⁸⁶. Pour les situationnistes, l'action révolutionnaire commence par un volontaire bafouillage dans l'art. Une tache sur un tableau, une rayure sur la pellicule cinématographique, ou, ce qui

185 Maïakovski cité par Debord, *ibid.*, p. 43.

186 « [...] en se référant au vaste *corpus* des textes classiques parus en français tout au long des cinq siècles antérieurs à ma naissance, mais surtout dans les deux derniers, il sera toujours facile de me traduire convenablement dans n'importe quel idiome de l'avenir, même quand le français sera devenu une langue morte » (Guy Debord, *Panégryrique, tome premier*, dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 1660).

revient finalement au même, l'absence de drame sur scène. Mais le dissident situationniste doit savoir quitter le domaine de l'art pour mieux s'affirmer révolutionnaire dans le quotidien. Pourtant, s'il délaisse volontairement l'art, il n'oublie jamais de rester un joueur.

LE JEU SITUATIONNISTE

La vie « directement vécue » ou le baroque revisité

Dès 1955, Debord, influencé par l'ouvrage d'Eugenio d'Ors, *Du baroque* (traduit en 1935 chez Gallimard) associe le jeu au baroque. Cet « art intégral »¹⁸⁷ semble correspondre à l'ambition de la vie dans la « construction de situations ». D'Ors est cité d'une manière particulièrement significative dans l'article « Contribution à une définition situationniste du jeu » :

Le baroque, qu'Eugenio d'Ors qualifiait, pour le limiter définitivement, de « vacance de l'histoire », le baroque et l'au-delà organisé du baroque tiendront une grande place dans le règne prochain des loisirs.

Dans cette perspective historique, le jeu – l'expérimentation permanente de nouveautés ludiques – n'apparaît aucunement en dehors de l'éthique, de la question du sens de la vie¹⁸⁸.

Quelques lignes plus bas, on peut lire : « [...] son but [au jeu situationniste] doit être au moins de provoquer des conditions favorables pour *vivre directement* »¹⁸⁹. Qu'est-ce que vivre directement pour un situationniste ? La conception du baroque selon Eugenio d'Ors paraît répondre en grande partie à la question. Dans son analyse de l'histoire de l'art, le baroque apparaît à d'Ors comme l'image (et la philosophie) la plus fondamentale du mouvement vital de la nature, la captation du débordement d'énergies profuses, la représentation des instincts indomptés, opposés à la nécessaire rigueur des lois du classicisme. C'est en cela qu'il retient l'attention de Debord. « Le style de la civilisation se nomme classicisme, écrit Eugenio d'Ors. Au style de la barbarie, persistant, permanent dessous la culture, ne donnerons-nous pas le nom de baroque ? »¹⁹⁰

187 Guy Debord, « L'architecture et le jeu », *Potlatch*, n° 20, 30 mai 1955, dans *Guy Debord présente Potlatch*, op. cit., p. 157.

188 *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, op. cit., p. 10.

189 *Ibid.* Nous soulignons.

190 Eugenio d'Ors, *Du baroque*, trad. Agathe Rouand-Valéry, introduction de Frédéric Dassas, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 23. Le terme « baroque » dérive du portugais *barroco* signifiant « perles irrégulières ». Son sens figuré entre dans le Dictionnaire français de l'Académie en 1740, où il devient synonyme d'« irrégulier », de « bizarre », d'« étrange », d'« informe » (extraits des notes de Frédéric Dassas, p. II).

Plus qu'un style artistique ou l'esthétique d'une époque, le baroque cultive, de manière structurale, le jaillissement impétueux de la vie face à la raison qui en régule le flux. Le dynamisme propre au baroque est sans but, « non résolu, non finaliste ». (En ce sens, la théorie d'Eugenio d'Ors contribue à affermir la conception situationniste du hasard.)

La Nature est vie, elle est activité, changement, fluence. La Nature porte en soi le mouvement, est, elle-même, mouvement. Mais le mouvement – les « apories » n'ont jamais été résolues, *ne peuvent pas l'être* – reste, par nature, hors du champ de la raison : le mouvement est absurde. Toute introduction du mouvement dans un processus ou dans une œuvre humaine, par conséquent, exige, pour se réaliser, un abandon de la raison¹⁹¹.

228

L'abandon de la raison est « minime, marginal ou épisodique »¹⁹² dans l'attitude classique. Dans la réalisation baroque, au contraire, Eugenio d'Ors parle d'« humiliation de la raison »¹⁹³. D'Ors décèle également dans le baroque une certaine « volupté de la nostalgie »¹⁹⁴, partagée par Debord. Il la définit comme une « maladie propre aux civilisations trop compliquées [, celle de] languir après les enchantements de l'innocence »¹⁹⁵, et cite la figure de Robinson Crusoé, curieusement croisé dans le chapitre sur « le caractère fétiche de la marchandise et son secret » du *Capital* de Marx¹⁹⁶. En évoquant sa figure, comment ne pas penser à l'« homme total », individu libre, maître de lui-même et de son environnement, non soumis au fétiche, cet homme que cherche finalement à révéler le jeu situationniste¹⁹⁷ ? Paul et Virginie, les femmes peintes de Gauguin, « l'homme primitif » de Jean-Jacques Rousseau participent tous de cette « chimère [qui] est la chimère du monde »¹⁹⁸ écrit Eugenio d'Ors. La vie non séparée, directement vécue, de Debord, ou « l'homme total » d'Henri Lefebvre, y aspirent également. Elle est empreinte de « l'éternel féminin »¹⁹⁹ que d'Ors décèle dans tout geste baroque, et l'on se souvient des nombreuses images de femmes présentes dans

191 *Ibid.*, p. 103.

192 *Ibid.*

193 *Ibid.*

194 *Ibid.*, p. 40.

195 *Ibid.*

196 Karl Marx, *Le Capital* [1867], trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions sociales, 1983, p. 87-88.

197 Nous revenons sur la conception situationniste de « l'homme total » ci-dessous : deuxième partie du chapitre II, « Une problématique des limites entre art et vie », « De quelques conséquences éthiques (I) : la totalité rêvée par les situationnistes ».

198 Eugenio d'Ors, *Du baroque*, *op. cit.*, p. 43.

199 *Ibid.*, p. 28.

les films de Debord, souvent dénudées, désirées, aimées, à moins qu'elles ne se retrouvent réifiées dans le spectacle en général et la publicité en particulier. L'aspiration à la vie « directement vécue » ne se réduit pas à la nostalgie d'un éden, à une fuite sur une île déserte, ou à l'utopie d'une société sans classes. Neuf ans plus tard, dans *La Société du spectacle*, ce style de vie est apparenté à une fête *théâtrale* :

Le baroque est l'art d'un monde qui a perdu son centre : le dernier ordre mythique reconnu par le Moyen Âge, dans le cosmos et le gouvernement terrestre – l'unité de la chrétienté et le fantôme d'un Empire – est tombé. *L'art du changement* doit porter en lui le principe éphémère qu'il découvre dans le monde. Il a choisi, dit Eugenio d'Ors, « la vie contre l'éternité ». Le théâtre et la fête, la fête théâtrale, sont les moments dominants de la réalisation baroque, dans laquelle toute expression artistique particulière ne prend son sens que par référence au décor d'un lieu construit, à une construction qui doit être pour elle-même le centre d'unification ; et ce centre est le *passage*, qui est inscrit comme un équilibre menacé dans le désordre dynamique de tout²⁰⁰.

Debord paie un nouveau tribut au théâtre. Comme dans la « construction de situations », « le théâtre et la fête, la fête théâtrale » sont sollicités pour affirmer l'intensité des interactions entre les décors et les comportements dans les moments situationnistes. La scénographie baroque que l'on imagine bariolée, luxueuse, chatoyante, invite à une fête d'autant plus intense qu'elle est éphémère. La beauté du temps, comme aime à le rappeler Debord, c'est son « passage », sa dissipation.

Mais avant de parvenir à jouir du jeu situationniste, de cette fête baroque, de cet « art du changement » – car quel jeu sans plaisir ? –, encore faut-il en maîtriser les règles. Leur apprentissage réclame une « lutte pour une vie à la mesure du désir [et pour la] représentation concrète d'une telle vie »²⁰¹. Cette phrase est détournée de l'ouvrage de Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* : « Le jeu est une lutte *pour* quelque chose, ou une représentation de quelque chose »²⁰². Auteur fondamental quant à l'élaboration éthique du jeu situationniste, c'est à lui que l'Internationale lettriste doit le titre

²⁰⁰ Guy Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 183, § 189.

²⁰¹ « Contribution à une définition situationniste du jeu », *art. cit.*, p. 10. Également : « Aucune époque n'est partie d'une théorie, c'était d'abord un jeu, un conflit, un voyage » (Guy Debord, *In girum...*, dans *Œuvres cinématographiques complètes*, *op. cit.*, p. 219).

²⁰² Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. Cécile Seresia, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1951, p. 35.

de sa revue *Potlatch*²⁰³. Également cité dans « L'architecture et le jeu » (*Potlatch*, n° 20, 30 mai 1955) et dans « Contribution à une définition situationniste du jeu » (*Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958), Johan Huizinga va subir le détournement situationniste afin de mieux structurer le « fondement moral »²⁰⁴ de leur jeu.

Le jeu comme lutte

« Le réprouvé, le révolutionnaire, l'homme des sociétés secrètes, l'hérétique sont extraordinairement forts pour former des groupes et, au surplus, presque toujours marqués d'un caractère fortement ludique »²⁰⁵, écrit l'historien hollandais. Chez les situationnistes, il y a trois règles principales du jeu, fixées dès le « Rapport sur la construction des situations... » de 1957, et rappelées dans la « contribution à une définition situationniste du jeu » de l'*Internationale situationniste*, en juin 1958.

230

Là où Johan Huizinga marque une séparation nette entre le jeu et la vie quotidienne – « Le jeu n'est pas la vie "courante" ou "proprement dite". Il offre un prétexte à s'évader de celle-ci pour entrer dans une sphère provisoire d'activité à tendance propre »²⁰⁶ –, Debord étend le jeu à tout le fonctionnement social, brisant ainsi la séparation, selon une logique toute situationniste, entre « vie courante, caractérisée par le sens du devoir » et « le provisoire, domaine libre de l'activité ludique »²⁰⁷. C'est la première règle du jeu situationniste : « Le jeu, rompant radicalement avec un temps et un espace ludique bornés, doit envahir la vie entière »²⁰⁸.

La deuxième règle du jeu situationniste est un détournement de la « compétition » définie par Johan Huizinga dans son chapitre intitulé « Le jeu et la compétition comme fonction créatrice de culture » :

Je me borne provisoirement à ce seul argument : l'*agôn*, qu'il s'agisse du cadre grec ou même du monde entier, accuse tous les traits formels du jeu et

203 « "Le *potlatch* est une grande cérémonie solennelle où l'un d'entre deux groupes dispense des présents à l'autre sur une grande échelle, avec force démonstrations et rites, et à seule fin de prouver ainsi sa supériorité sur celui-ci. L'unique, mais indispensable contre-prestation réside dans l'obligation pour l'autre partie de renouveler la cérémonie dans un intervalle donné et si possible, en renchérissant sur la précédente", Johan Huizinga » (« Le journal des faux-monnayeurs », *Potlatch*, n° 21, 30 juin 1955, dans *Guy Debord présente Potlatch*, op. cit., p. 172-173).

204 « Il s'agit maintenant de faire passer les règles du jeu d'une convention arbitraire à un fondement moral » (Guy Debord, « L'architecture et le jeu », art. cit., p. 158).

205 Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, op. cit., p. 33.

206 *Ibid.*, p. 26.

207 Guy Debord, « L'architecture et le jeu », art. cit., p. 158.

208 « Contribution à une définition situationniste du jeu », art. cit., p. 10.

appartient, quant à sa fonction, pour une part prépondérante au domaine de la fête, c'est-à-dire à la sphère ludique. Il est tout à fait impossible de dissocier la compétition, comme fonction de culture, du rapport jeu-fête-culte²⁰⁹.

L'auteur insiste ensuite sur l'importance du potlatch – analysé pour la première fois par Marcel Mauss dans un article publié en 1925 – comme forme d'échange compétitif au sein des communautés archaïques. En fondant l'Internationale situationniste, Debord abandonne le terme de potlatch et rejette la compétition de sa conception du jeu. Mais il en conserve le caractère profondément agonistique :

La nouvelle phase d'affirmation du jeu semble devoir être caractérisée par la disparition de tout élément de compétition. La question de gagner ou de perdre, jusqu'à présent presque inséparable de l'activité ludique, apparaît liée à toutes les autres manifestations de la tension entre individus pour l'appropriation des biens. Le sentiment de l'importance du gain dans le jeu, qu'il s'agisse de satisfactions concrètes ou plus souvent illusoire, est le mauvais produit d'une mauvaise société²¹⁰.

Si les situationnistes réduisent la compétition à une « question de gagner ou de perdre » des biens, Johan Huizinga parle, à propos du potlatch, de « jeu pour la gloire et l'honneur »²¹¹. C'est la signification spirituelle de la compétition qui intéresse l'historien, l'émulation du jeu comme aspiration de l'homme à l'élévation « dans la gloire et la supériorité terrestre ou dans la victoire sur les éléments terrestres »²¹².

Enfin, la troisième règle du jeu situationniste réside dans son devoir d'« augmenter qualitativement la vie humaine »²¹³. Nous avons vu combien cette « augmentation qualitative » était liée à la lutte des classes, compliquée de la notion de « hasard supérieur ». Pour parvenir à la jouissance de la vie « directement vécue », à la profusion baroque de la vitalité primordiale, à la vraie communication avec autrui et la nature, les situationnistes doivent détruire les conditionnements oppressants du quotidien capitaliste. La lutte elle-même s'entend comme vie « directement vécue ». Une fois de plus, le théâtre – ici une réplique extraite du *Henry IV* de Shakespeare, épigraphe du cinquième chapitre « Temps et histoire » de *La Société du spectacle* – donne son orientation au jeu

209 Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, op. cit., p. 61-62.

210 « Contribution à une définition situationniste du jeu », art. cit., p. 9.

211 Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, op. cit., p. 109.

212 *Ibid.*, p. 130.

213 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, op. cit., p. 698.

situationniste : « Ô gentilshommes, la vie est courte... Si nous vivons, nous vivons pour marcher sur la tête des rois »²¹⁴. Le paradigme théâtral domine d'autant plus fortement le jeu situationniste que ses premiers acteurs, dans la période des « expériences primitives »²¹⁵, iront jusqu'à réclamer un « metteur en scène »²¹⁶. Toutefois, les situationnistes ne manquent pas de souligner la différence entre leur « construction de situations » et le théâtre :

Ces perspectives [ouvertes par le jeu situationniste], ou leur vocabulaire provisoire, ne doivent donner à croire qu'il s'agirait d'une continuation du théâtre. Pirandello et Brecht ont fait voir la destruction du spectacle théâtral, et quelques revendications qui sont au-delà. On peut dire que la construction des situations remplacera le théâtre seulement dans la mesure où la construction réelle de la vie a remplacé toujours plus la religion²¹⁷.

232 Il ne s'agit plus de faire croire, mais de faire. Pourtant, comment appeler autrement que *foi* cette croyance en une vie « directement vécue » que la destruction du capitalisme promet ? Lutte sociale, vie directe et jeu se mêlent inextricablement pour le situationniste, nommé ici « constructeur » ou « viveur »²¹⁸ plutôt que « joueur », sans doute trop connoté théâtralement. Enfin, le jeu situationniste est violent, incompatible en ce sens avec le « faire semblant » du jeu théâtral. Marcher sur la tête des rois, c'est détruire l'économie capitaliste, à l'image des émeutiers du quartier de Watts à Los Angeles en 1965²¹⁹. Cette lutte (sans fin) contre le marché de libre-échange construit la subjectivité du situationniste, et lui permet de conquérir son indépendance, sa liberté, son histoire. Sa personnalité se fonde dans une perpétuelle guerre contre la société.

214 William Shakespeare, détourné dans Guy Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 123.

215 « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », art. cit., p. 12.

216 *Ibid.*

217 *Ibid.*

218 *Ibid.*, p. 11-12.

219 « Entre le 13 et le 16 août 1965, la population noire de Los Angeles s'est soulevée. Un incident opposant policiers de la circulation et passants s'est développé en deux journées d'émeutes spontanées. Les renforts croissants des forces de l'ordre n'ont pas été capables de reprendre le contrôle de la rue. Vers le troisième jour, les Noirs ont pris les armes, pillant les armureries accessibles, de sorte qu'ils ont pu tirer même sur les hélicoptères de la police. Des milliers de soldats et de militaires – le poids militaire d'une division d'infanterie, appuyée par des tanks – ont dû être jetés dans la lutte pour cerner la révolte dans le quartier de Watts ; ensuite pour le reconquérir au prix de nombreux combats de rue, durant plusieurs jours. Les insurgés ont procédé au pillage généralisé des magasins, et ils y ont mis le feu. Selon les chiffres officiels, il y aurait eu 32 morts, dont 27 Noirs, plus de 800 blessés, 3 000 emprisonnés » (« Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande », *Internationale situationniste*, n° 10, mars 1966, *op. cit.*, p. 415. L'article analyse les événements de Watts comme exemple d'une lutte légitime tendant à se produire partout où règnent des conditions d'aliénation capitaliste).

Le *Jeu de la guerre* que Debord breveta en 1965, suivi de la publication d'un fascicule de règles en 1977, et d'« un relevé de positions successives de toutes les forces au cours d'une partie » en 1987 avec Alice Becker-Ho²²⁰, résume bien l'état d'esprit du situationniste. Pour lui, le plateau de jeu est le quotidien spectaculaire capitaliste, et la partie qu'il joue, la tragédie de la révolution.

Le jeu et l'autre

Dans la conclusion de son ouvrage, Johan Huizinga souligne la perte du sens ludique de l'époque contemporaine, consécutive selon lui à l'effacement des frontières entre jeu et non-jeu. Publié en 1939 dans son édition originale, *Homo ludens* décrit « le puérilisme » des grandes masses sociales manipulées par des mots d'ordre « chargés de haine ou d'amour »²²¹. L'auteur finit par rappeler ce célèbre passage des *Lois* de Platon :

Il faut, dit [Platon], traiter sérieusement ce qui est sérieux, et c'est Dieu qui est digne de tout le sérieux béni, tandis que l'homme est fait pour être un jouet de Dieu, et c'est sa meilleure part. Aussi chacun, homme ou femme, doit passer sa vie à jouer les jeux les plus beaux conformément à ce principe²²².

Dans le dialogue de Platon, à la question de Clinias qui demande à l'Athénien de préciser ce qu'il entend par « jouer les jeux les plus beaux » tout en étant « jouet de Dieu », celui-ci répond :

[...] le poète a raison quand il dit : Télémaque, tu trouveras toi-même en ton esprit une partie de ce qu'il faut dire ; un dieu t'inspirera le reste ; car je ne pense pas que tu sois né et que tu sois grand malgré les dieux²²³.

La question de l'altérité (ici figurée par Dieu comme altérité radicale), qu'elle soit d'ordre théologique ou métaphysique, traverse la question du jeu dès les débuts de la philosophie occidentale. Le jeu du sujet situationniste n'échappe pas à cette confrontation. Comment appréhender l'altérité dans la « construction de situations » autrement que par la notion de « hasard supérieur » ? Incidemment, cela nous amène à poser la question du rapport à l'autre dans la « construction de situations ». Comment approcher autrui dans la lutte des classes couplée au « hasard supérieur » si cher à Debord ? Ou, pour le dire plus simplement, comment envisager la subjectivité irréductible de chacun dans le jeu de la lutte unitaire ? À nos yeux, une des principales difficultés des situationnistes

220 Alice Becker-Ho, Guy Debord, *Jeu de la guerre. Relevé des positions successives de toutes les forces au cours d'une partie*, Paris, Gallimard, 2006.

221 Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, op. cit., p. 318.

222 *Ibid.*, p. 43.

223 Platon, *Les Lois*, trad. Émile Chambry, dans *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, t. VII, 1946.

se concentre sur ce point : il ne peut entretenir avec autrui qu'un rapport de type oppositionnel ou fusionnel. En forçant le trait, nous pourrions dire : un rapport destructeur ou un rapport absorbant. C'est l'enjeu même d'une lutte des classes pour une vie sans séparation. Tu es contre moi et je te détruis (ou je t'exclus) en tant qu'ennemi de classe ou tu es avec moi sans séparation. Au sein de l'Internationale situationniste, les exclusions sont fréquentes et sans appel. Quelques mois après leurs échanges sur le théâtre, Debord exclut sèchement Frankin, suite à un désaccord sur l'organisation révolutionnaire en Belgique. *Personne et les autres* ne sera jamais monté. Le manuscrit lui-même disparaît. Radicalisant leur logique du dépassement de l'art après 1962, les situationnistes abandonnent toute conception et toute manifestation d'une quelconque forme artistique, théâtrale ou autre. Asger Jorn démissionne pour respecter la cohérence du mouvement, mais continue à s'entretenir avec Debord et à financer l'Internationale situationniste. Le problème du rapport à autrui chez les situationnistes s'éclaire un peu plus à la lumière d'un phénomène artistique nouveau dans la culture française et avec lequel les situationnistes vont devoir s'expliquer : le *happening*. Pour mieux s'en démarquer, les situationnistes font une mise au point dans un article intitulé « L'avant-garde de la présence »²²⁴ (qu'ils revendiquent plus que jamais face à ce qui leur apparaît une usurpation grotesque).

UNE PROBLÉMATIQUE DES LIMITES ENTRE ART ET VIE

« Construction de situations » et *happening*

Apparu aux États-Unis dans les années 1950, le *happening* va rencontrer un intérêt grandissant dans les galeries parisiennes au début des années 1960. Le *happening* (ou performance, sous sa dénomination plus actuelle) est en réalité un phénomène que l'historienne d'art Roselee Goldberg repère chez les premiers futuristes italiens, au début du xx^e siècle. Elle définit la performance comme une « façon d'en appeler directement au public, de heurter l'auditoire pour l'amener à réévaluer sa propre conception de l'art et ses rapports avec la culture »²²⁵. La prolifération des *happenings* dans les années 1960 et 1970 en France, au Japon et aux États-Unis peut s'expliquer par un déplacement de l'intérêt que portent les artistes à la confection de l'œuvre vers une attitude, un comportement, une action de l'artiste lui-même, qui ne soit ni réitérable ni réifiée. Avant la Seconde Guerre mondiale, Walter Benjamin avait déjà attiré l'attention sur l'influence

²²⁴ *Internationale situationniste*, n° 8, janvier 1963, *op. cit.*, p. 310-318.

²²⁵ Roselee Goldberg, *La Performance. Du futurisme à nos jours*, Paris/Londres, Thames & Hudson, coll. « L'univers de l'art », 2001, p. 8.

des technologies de reproduction industrielles sur la création et la perception de l'œuvre d'art, désormais copiable en série²²⁶. Marchandise facilement mise en circulation, l'œuvre a perdu son « aura » (Benjamin) de spécimen unique. Un phénomène que le pop'art américain saura exploiter judicieusement. Dans ces années de croissance économique, dites des Trentes Glorieuses, mais aussi de grande contestation sociale, les artistes ne veulent pas devenir captifs d'un marché qui spéculait toujours plus sur la valeur « art » de leur production²²⁷. Dans le même temps, le public prend conscience d'une certaine saturation des biens de consommation dans les sociétés d'abondance, y compris du point de vue culturel. Une forte tendance dans la population incline vers un mode de vie plus authentique, plus « naturel », plutôt que vers une accumulation sans fin des produits et des objets.

Cette raison socio-économique de l'apparition du *happening* se double d'une deuxième raison plus philosophique. Les avant-gardes du xx^e siècle ont brutalement accéléré le mouvement d'autonomisation du contenu artistique de l'œuvre. Délesté de ses présupposés religieux, mythologiques puis idéologiques, mais aussi d'une esthétique réaliste désormais parfaitement relayée par les techniques de reproduction automatisée (photographie, cinématographie, reprographie, sérigraphie, etc.), l'art d'avant-garde va interroger sa propre légitimité en explorant toujours plus loin la subjectivité de l'artiste. Les performers, en recentrant la question de l'objet d'art sur leur propre corps, vont réagir contre cette intériorisation subjective, dans laquelle ils soupçonnent un repli frileux vers l'idéalisme, une ancienne forme de l'aliénation. Ils veulent questionner à nouveau l'influence du contexte social, politique, économique, écologique, etc., sur leur propre corps, et inaugurent un mouvement qui n'a cessé de se propager et de s'institutionnaliser jusqu'à aujourd'hui, celui d'un art re-contextualisé dans le monde. L'art devient participatif, relationnel, visant au mélange, au mixage, au métissage, au dialogue renouvelé, non seulement entre les différentes disciplines artistiques et les différentes cultures à l'heure de la mondialisation, mais également entre les artistes et les spectateurs²²⁸.

Les écrits théoriques et les pratiques d'un des premiers performers américains reconnu mondialement, Allan Kaprow (1927-2006), sont symptomatiques de

226 Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (première version en 1935, trad. Rainer Rochlitz et dernière version en 1939, trad. Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz), dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, t. III, p. 67-113 et p. 269-316.

227 Sur ce sujet, voir Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, PUF, 1997.

228 Voir, parmi de nombreux ouvrages sur la question, Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 1998.

cette tendance artistique. À suivre quelques-unes de ses réflexions, on mesure la frontière fragile qui sépare le *happening* de la « construction de situations ». Comme les situationnistes, Kaprow refuse la séparation entre l'art et la vie. Mais une différence essentielle les sépare : Kaprow substitue à la révolution un « processus d'événement qui n'a pas de frontière définie » :

Le message fondamental de tout art semblable à l'art est le cloisonnement de la spécialisation ; et le pendant de tout art semblable à la vie est la mise en relation et une très grande ouverture d'esprit. Le message de l'art semblable à l'art est communiqué de manière appropriée par l'« œuvre » isolée, délimitée ; le message de l'art semblable à la vie est communiqué de manière appropriée par un processus d'événement qui n'a pas de frontière définie²²⁹.

236

Brecht insistait sur la nécessaire influence que l'art – l'art dramatique en particulier – doit avoir sur la vie sociale des spectateurs²³⁰. Avec Kaprow, immergé dans un contexte américain économiquement favorable, la critique ne porte plus sur la modification de la société par les spectateurs d'une œuvre d'art. Sa critique vise bien plutôt à retrouver ensemble, artistes et spectateurs, un monde commun disparu. Elle cherche à construire un art qui renoue avec le réel tel qu'il nous est donné, un réel que chacun puisse toucher, ressentir, comprendre immédiatement et partager. Car le « monde réel » est « parfait », si tant est que l'on puisse y accéder :

Dans la cosmologie de John Cage²³¹ (formé par la philosophie asiatique) le monde réel était parfait si seulement nous pouvions l'entendre, le voir, le comprendre. Si nous ne le pouvions pas, c'était parce nos sens étaient fermés et nos esprits remplis d'opinions préconçues. [...] Mais si le monde était parfait tel qu'il est, ni terrible ni bon, alors il n'était pas nécessaire d'exiger qu'il s'améliore (on commence à savoir comment gérer les difficultés sans faire de telles demandes)²³².

L'enjeu de l'art n'est plus de modifier le réel, mais de modifier notre perception du réel. Mieux vivre ne signifie pas se désaliéner, mais se rendre plus attentif. L'attention même devient un art. Elle « transforme [écrit Kaprow], ce à quoi

229 Allan Kaprow, « La véritable expérimentation » [1983], *L'Art et la vie confondus*, éd. Jeff Kelley, trad. Jacques Donguy, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996, p. 241.

230 Parmi d'innombrables formules à ce sujet, Brecht écrit « qu'on pourrait utiliser les imitations à des fins tout à fait pratiques, tout simplement pour découvrir la meilleure façon de se comporter » (*Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. I, p. 597).

231 En 1956, Allan Kaprow fut un des élèves de John Cage à la New School for Social Research (New York).

232 Allan Kaprow, « L'art de bien vivre » [1987], dans *L'Art et la vie confondus*, éd. cit., p. 264-265.

on prête attention »²³³. Dans l'intérêt progressif pour la vie quotidienne, thème largement débattu dans les pays riches aux environs des années 1960, l'attention des performers se concentre sur le détail, le particulier, le fragment, et délaisse la totalité si violemment revendiquée par les situationnistes. L'attention, chez Kaprow, envisage ce à quoi tout le monde peut prêter attention, par conséquent, ce qu'il peut modifier immédiatement : le fil égaré du col du pull, la vaisselle à faire, se laver les mains, se brosser les dents, serrer la main à quelqu'un, un cheveu, une miette, une poussière, une mouche morte, une respiration... Kaprow finit par parler de « jouer à la vie »²³⁴. Comme si le jeu constituait une nouvelle fois l'ultime frontière qui sépare l'art de la vie, leur plus petit dénominateur commun.

Les situationnistes parlent également d'un « jeu qu'est la présence humaine »²³⁵. Il n'obéit pas, on s'en doute, aux règles des jeux de Kaprow. Quelle est donc cette « présence » recherchée par les situationnistes ? Ces derniers rejettent la tendance de l'art contemporain à supprimer les séparations entre les artistes, les publics et les limites des œuvres. Trois raisons expliquent leur refus. La première est évidente : le champ artistique est en soi non révolutionnaire, puisqu'il est soutenu ou toléré par les pouvoirs publics. La deuxième concerne la critique politique qui s'exerce malgré tout dans le *happening* : elle est jugée « passive », doublée de « désespoir métaphysique »²³⁶. La troisième, la plus importante, est une différence fondamentale dans la conception de la richesse et de la misère :

[...] le *happening* est, dans l'isolement, une recherche de construction d'une situation *sur la base de la misère* (misère matérielle, misère des rencontres, misère héritée du spectacle artistique, misère de la philosophie précise qui doit beaucoup « idéologiser » la réalité de ces moments).

Les situations que l'Internationale situationniste a définies, au contraire, ne peuvent être construites que sur la base de la richesse matérielle et spirituelle. Ce qui revient à dire que l'ébauche d'une construction des situations doit être le jeu et le sérieux de l'avant-garde révolutionnaire²³⁷.

Si le *happening* et la « construction de situations » ont en commun le jeu, seule la charge politique révolutionnaire de la situation constitue la « richesse spirituelle » nécessaire à son épanouissement. Une richesse matérielle doit lui correspondre car « ce qui est construit sur la base de la misère sera toujours récupéré par la

233 Allan Kaprow, « Le sens de la vie » [1990], *ibid.*, p. 274.

234 *Ibid.*, p. 278.

235 « Manifeste », *Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, *op. cit.*, p. 144.

236 « L'avant-garde de la présence », *art. cit.*, p. 316.

237 *Ibid.*

misère ambiante, et servira les garants de la misère »²³⁸. L'onéreuse qualité du matériau et de l'impression graphique de la revue *Internationale situationniste* l'exprime suffisamment. Et si la revue n'est pas une « situation » à proprement parler, elle en précise tous les enjeux. Depuis leurs premiers pas lettristes, les situationnistes clament une ambition démesurée et intransigeante. Puisque le propre de la position avant-gardiste, sa croyance sous-jacente, est de voir – au sens rimbaldien de « voyance » – avant tous les autres, ils voient grand et en grand : ils visent la totalité du monde. Il n'y a pas d'*underground* situationniste, mais un jeu subtil entre une inévitable visibilité dans le spectacle, comme le fait remarquer Raoul Vaneigem, cité dans l'article (« Nous ne pouvons éviter de nous faire connaître jusqu'à un certain point sur le mode spectaculaire »)²³⁹, et la nécessaire « clandestinité d'une part de l'action situationniste »²⁴⁰, comme le soutient Alexander Trocchi, également cité dans l'article.

238

Dans le même article, les situationnistes rendent compte, d'après les informations qu'ils ont retenues dans la presse, de *happenings* new-yorkais survenus au printemps 1962. Ils parlent de « vieux spectacle artistique dont les débris sont jetés là dans une fosse commune »²⁴¹. Ils relatent également un *happening* auquel ils ont assisté, galerie Raymond Cordier, à Paris, au mois de décembre de la même année. Il s'agit vraisemblablement du *happening* baptisé « Pour conjurer l'esprit de catastrophe », organisé par Jean-Jacques Lebel, en résidence à la galerie depuis novembre. Pour en avoir une description plus précise, nous citons les propos de Lebel, qui commençait son *happening* par les paroles suivantes :

Le chantage, la guerre des nerfs, du sexe, de l'œil et du ventre, la coercition du Père Noël Nucléaire, la terreur tricolore, la misère morale et son exploitation culturelle, la misère physique et son exploitation politique, l'Art moderne à genoux devant Wall Street, la Commune de Paris oubliée au profit d'une école de Crétinisation du même nom. Ca suffit comme ça. Il faut se livrer à un exorcisme collectif ²⁴².

238 *Ibid.*, p. 317.

239 *Ibid.*, p. 318. Sur la visibilité des actions situationnistes, voir également René Viénet, « Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art », *Internationale situationniste*, n° 11, octobre 1967, *op. cit.*, p. 528-532.

240 « L'avant-garde de la présence », art. cit., p. 318.

241 *Ibid.*, p. 316.

242 Jean-Jacques Lebel, *Le Happening*, Paris, Denoël, coll. « Dossiers des lettres nouvelles », 1966, p. 86-87.

L'affiche-programme contenait ces informations :

[...] toute ressemblance avec le langage théâtral traditionnel étant purement involontaire, il serait vain de juger ces expériences d'après les normes du théâtre (soit de boulevard, soit d'avant-garde) qui ont cours en Occident... L'acte nous révèle le monde et nous révèle à nous-mêmes. Malgré le barrage des philistins, de nombreux regardeurs ont perçu la gravité de ces événements. Il faut maintenant qu'ils y participent et qu'ils nous transforment à leur tour en regardeurs. Que le rideau se lève pour toujours²⁴³.

L'*Internationale situationniste* rapporte ainsi l'événement :

Mais le *happening* n'a pas attendu longtemps pour être importé en Europe (à Paris, en décembre dernier, à la galerie Raymond Cordier) et totalement retourné par ses imitateurs français, obtenant un entassement de spectateurs figés dans une ambiance de bal à l'école des Beaux-Arts, comme pure et simple publicité d'un vernissage de petites choses surréalisantes²⁴⁴.

À cet engouement pour l'intervention de tous dans le phénomène artistique, les situationnistes rétorquent : « On nous presse insolemment d'intervenir dans un spectacle, dans un art qui nous concerne si peu »²⁴⁵. Ils observent avec méfiance la pénétration de leurs idées dans les avant-gardes artistiques de leur temps, et en déplorent l'absence de « violence, [qui est] sa liaison avec la subversion générale »²⁴⁶. Car sans rapport à la totalité, il n'y a pas de « construction de situations » : « Que manque-t-il [aux *happenings*] ? L'expérience réelle, l'oxygène de la critique impitoyable de l'existant, la totalité »²⁴⁷. Le *happening* reste isolé dans le champ artistique, exécuté pour et avec un public de professionnels, d'artistes, de galeristes, de responsables de musée, de professeurs, d'étudiants, de journalistes, etc. Il ne résonne pas au milieu du terrain social que les situationnistes s'acharnent à retourner entièrement : « C'est notre thèse qu'il n'y aura pas de renouvellement culturel fondamental dans le détail, mais seulement en bloc »²⁴⁸. Le concept de totalité est un véritable argument d'autorité pour les situationnistes. Mais que représente-t-il exactement ?

De quelques conséquences éthiques (I) : la totalité rêvée par les situationnistes

L'idée de totalité, à mesure que les théories situationnistes se répandent dans les pratiques artistiques innovantes, devient le socle de plus en plus ferme,

²⁴³ *Ibid.*, p. 88.

²⁴⁴ « L'avant-garde de la présence », art. cit., p. 317.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 315.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 313.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 313-314.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 317.

irréductible et inexpugnable de la pensée situationniste²⁴⁹. L'idée de totalité devient une arme rhétorique, utilisée tantôt offensivement tantôt défensivement, contre la séparation opérée par le spectacle capitaliste, même le plus participatif et le plus subversif. Offensive, la totalité désigne la volonté d'une révolution totale, la destruction de tous les aspects de la société capitaliste. Défensive, la totalité s'arc-boute contre la séparation, elle abrite *la vie directement vécue*, c'est-à-dire la vie vécue sans coupure sémiotique, comme l'écrivent les médiologues, vie sans médiation, sans écart :

La politique révolutionnaire totale [...] revient alors au premier temps de ce projet (une volonté de la vie directe), mais sans qu'il y ait plus d'art ni de politique comme formes indépendantes, ni la reconnaissance d'aucun autre domaine séparé. La contestation et la reconstruction du monde ne vivent que dans l'indivision d'un tel projet, où la lutte culturelle, au sens conventionnel, n'est plus que le prétexte et la couverture pour un travail plus profond²⁵⁰.

240

La « vie directe » ou « tout ce qui était directement vécu »²⁵¹ représente l'utopie situationniste, la positivité de leur projet. Elle est ce à quoi doit aboutir constructivement la situation, après avoir détruit les conditions de l'aliénation capitaliste. Dans la « vie directe », tout est vécu ensemble : l'amour, la politique, l'art, etc. C'est l'accomplissement d'une société sans classes, comme il est écrit dans le texte fondateur de l'Internationale situationniste : « Dans une société sans classes, peut-on dire, il n'y aura plus de peintre, mais des situationnistes qui, entre autres choses, feront de la peinture »²⁵². Rapportée à la présence humaine, la vie directe est l'œuvre de « l'homme total » décrit par Henri Lefebvre lisant Marx, et dont l'influence sur Debord est évidente à cet endroit. La situation sans

249 Ce jugement sera remis en cause par Guy Debord dès 1971 : « Je ne suis pas sûr d'être moi-même un "révolutionnaire", ou plutôt, c'est seulement parce que je n'ai guère fait, socialement, autre chose, que je peux être ainsi défini. Mais je considère que je suis en même temps, à un degré personnel, défini par diverses autres caractéristiques (un "anti-artiste", un ivrogne, un joueur, un paresseux, etc.). Je trouve inquiétant ce phénomène de la charrie d'une totalité révolutionnaire ontologique qui arrive avant les bœufs de la pratique. Attendons de voir les bœufs, et nous qualifierons le sens du sillon » (lettre à Juvénal Quillet, 11 novembre 1971, dans Guy Debord, *Correspondance [janvier 1969-décembre 1972]*, Paris, Fayard, t. IV, 2004, p. 441-442). Un an plus tard, l'Internationale situationniste s'auto-dissout. Guy Debord continue de faire des films et d'écrire des livres.

250 *Ibid.*, p. 318.

251 Guy Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, § 1, p. 15.

252 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 700. Cette phrase est un détournement de Marx et Engels, extrait de *L'Idéologie allemande* : « Dans une société communiste, il n'y a pas de peintres, mais tout au plus des hommes qui, entre autres, font aussi de la peinture » (Marx, Engels, *Sur la littérature et l'art*, Paris, Éditions sociales, 1954, p. 176).

séparation est la première étape de la société sans classes dans laquelle existera pleinement « l'homme total ». De quelles qualités de présence l'« homme total » relève-t-il ?

Lors d'une Rencontre internationale organisée à Genève en 1949, Karl Jaspers (avec Jean Wahl et Jeanne Hersch, entre autres) s'oppose très frontalement à Henri Lefebvre sur l'idée marxiste de l'« homme total »²⁵³. Cette dispute contribue à en éclairer les enjeux sous-jacents. Jaspers, par ailleurs « certain qu'il y a dans l'œuvre de Marx des apports scientifiques capitaux qui ont été prolongés dans la science ultérieure »²⁵⁴, adresse trois objections principales à Lefebvre. La première lui reproche de s'attarder à la définition d'un « homme total » tirée d'un écrit de jeunesse de Marx, que lui-même ne reprendra plus par la suite.

Il [Marx] en parle une seule fois, et il esquisse là la vie d'un homme qui partirait le matin à la chasse, puis quand il aurait envie de manger il mangerait, puis il aurait envie de critiquer son déjeuner, puis il ferait autre chose, etc. Autrement dit, c'est l'esquisse d'une vie complètement arbitraire, romantiquement esquissée et dans un monde sans technique, esquisse que Marx n'a plus jamais reprise parce qu'elle a dû lui apparaître comme une pure rêverie et un pur produit de l'imagination²⁵⁵.

La deuxième objection, plus philosophique, concerne l'impossible achèvement de l'homme dans la mesure où l'homme a toujours à conquérir son indépendance dans le présent :

[...] même si le processus communiste se déroulait comme M. Lefebvre le suppose, je perdrais en m'y abandonnant ce qui m'appartient par excellence, c'est-à-dire mon présent, mon processus d'action quotidienne, ce dur processus auquel l'homme a toujours la tentation d'échapper²⁵⁶.

Nous entrevoyons ici le délicat problème des liens entre l'individu, qui désire garder la maîtrise de son temps et de son action personnels, et la priorité donnée au mouvement de la masse sociale révolutionnaire, c'est-à-dire au prolétariat comme moteur de l'Histoire. Problème éminemment situationniste qui tente de conjuguer une subjectivité créatrice d'elle-même, donc de son histoire, avec la lutte des classes du prolétariat créatrice de l'Histoire. Problème qui recoupe

²⁵³ Pour un nouvel humanisme. Texte des conférences et entretiens organisés par les Rencontres internationales de Genève, dir. René Grousset, Neuchâtel, La Baconnière, coll. « Histoire et société d'aujourd'hui », 1949, p. 309-316.

²⁵⁴ Karl Jaspers, *ibid.*, p. 314.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 310.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 311.

encore le lien ambigu entre « hasard supérieur » et lutte des classes. Cela nous mène à la dernière objection de Jaspers : l'eschatologie historique marxiste. Pour Jaspers, toute eschatologie est en soi une erreur quand elle se présente comme science car elle ne peut faire l'objet d'un véritable savoir. Or, quand bien même l'eschatologie marxiste relèverait d'une foi, Jaspers préfère situer l'idée de totalité qu'elle implique « sur le plan de l'éternité et non sur celui de l'avenir »²⁵⁷.

Contrairement à Jaspers – par ailleurs insulté par Asger Jorn dans un article du cinquième numéro de l'*Internationale situationniste*²⁵⁸ –, Henri Lefebvre et les situationnistes placent la totalité dans l'avenir historique de l'homme. Pour parvenir à une société sans classes, ils en appellent d'abord à une totalité sans séparation *dans l'homme*, ici et maintenant, c'est-à-dire dans sa « construction de situations ». Ce n'est pas sans soulever de redoutables difficultés dont ils sont parfaitement conscients :

242

Un autre des sujets de fatigue de l'action situationniste est certainement l'espèce de spécialisation que constitue forcément, dans une société de la pensée et de la pratique hautement spécialisées, la tâche de tenir la base de la non-spécialisation que tout assiège et bat en brèche, de porter les couleurs de la totalité²⁵⁹.

D'aucuns pratiqueront cette totalité sans séparation comme un retour à la nature, loin des pollutions et des technologies urbaines, dans des organisations communautaires plus ou moins autarciques, comme le jeune Marx semblait la

257 *Ibid.*, p. 319.

258 « L'énormité de Jaspers, qui a mérité d'être considéré comme un des plus fameux imbéciles de notre siècle, est d'avoir postulé, avec toute l'autorité de la psychiatrie non-scientifique, que tout individu qui n'est pas un imbécile comme lui, est un malade mental, et par ce fait un danger public que la société doit pouvoir se permettre d'enfermer et de soigner. [...] Ainsi, je considère que le fait pour Swedenborg et Novalis d'avoir été des ingénieurs des mines est plus important que les postulats hasardeux d'un Jaspers qui permet de leur coller un diagnostic de folie schizophrénique sur le dos » (Asger Jorn, « La création ouverte et ses ennemis », *Internationale situationniste*, n° 5, décembre 1960, *op. cit.*, p. 179 et p. 188). En 1939, intéressé par les « œuvres des fous », Asger Jorn travaille à l'hôpital psychiatrique de Roskilde au Danemark. Vingt et un ans plus tard, lors de la quatrième conférence de l'Internationale situationniste à Londres, une « Déclaration sur la folie » est adoptée, dans laquelle il est affirmé qu'« aussi longtemps que la société dans son ensemble sera folle... nous nous opposerons par tous les moyens à la qualification de folie, et aux conséquences qu'elle pourrait entraîner, dans le cas de membres de l'Internationale situationniste. Le critère de la raison ou de la folie, pour la psychiatrie moderne, étant en dernière analyse *la réussite sociale*, nous refusons aussi absolument la qualification de folie à propos de tout artiste moderne » (*Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 168-169). En août 1962, Asger Jorn apprend à Debord que son fils aîné « a été déclaré fou-schizophrénic [*sic*] et tu sais ce que ça implique » (note de l'éditeur, Guy Debord, *Correspondance [septembre 1960-décembre 1964]*, éd. cit., p. 155).

259 « L'avant-garde de la présence », art. cit., p. 318.

rêver pour « l'homme total ». Ce n'est évidemment pas ainsi que l'entendent les situationnistes. Le « directement vécu » selon les situationnistes nécessite la destruction des différences de classes au sein même de la société, ou ne peut exister. L'intensité du désir situationniste est suspendue à cette condition. Mais au-delà d'une lutte des classes – mais plus problématiquement encore, en deçà d'elle –, qu'est-ce qu'une présence totale sans séparation dans une situation quotidienne ? Ne sommes-nous pas face à la volonté d'une présence clôturée sur ou autour d'elle-même ? La question ouvre une problématique métaphysique sur laquelle Jaspers déjà attirait l'attention, celle du rapport du même à l'autre. Lefebvre y répond à sa manière :

L'image que Jaspers donne de l'homme conformément à sa philosophie est évidemment incompatible avec la mienne et la pensée marxiste. Pourquoi ? Parce que M. Jaspers considère que l'homme est déchiré par des contradictions auxquelles il n'aperçoit pas – ou du moins ne nous indique pas – de solution. Il n'y a pas d'essai de résoudre la contradiction chez M. Jaspers, il y a le conflit solitude-communauté ; il n'y a jamais la résolution. C'est en cela que nous différons profondément de toute pensée existentialiste et c'est en cela que nous sommes optimistes et humanistes. [...] Ainsi s'affrontent deux images de l'homme : l'une, de l'homme déchiré, éternellement déchiré jusqu'au fond de sa conscience ; l'autre, celle d'un homme momentanément déchiré, momentanément aliéné et pouvant dépasser successivement, surmonter les formes de l'aliénation²⁶⁰.

Résolution (ou dépassement) de la contradiction dans l'homme d'un côté, antinomie de la contradiction dans l'homme de l'autre, deux positions philosophiques s'opposent ici de façon radicalement inconciliable. La totalité est concrétisable dans le réel pour la première, elle est purement idéale pour la seconde. Considérons de plus près le postulat philosophique de Jaspers, très proche sur ce point de la pensée de Lévinas.

De quelques conséquences éthiques (II) : la rupture de la totalité, ou la nécessaire séparation selon Emmanuel Lévinas

Dans un paragraphe significativement intitulé « Rupture de la totalité », dans son ouvrage *Totalité et Infini*, Lévinas s'attarde sur les perspectives éthiques d'une pensée de la totalité dans son rapport au même et à l'autre. Nous en esquissons rapidement quelques-unes en lien avec la théorie situationniste, afin de mieux dégager leurs spécificités respectives.

²⁶⁰ Henri Lefebvre, *Pour un nouvel humanisme. Texte des conférences et entretiens...*, éd. cit., p. 312.

Pour Lévinas, si la présence du sujet, qui est le moi en situation dans un espace et un temps donnés, établit avec lui-même et le monde qui l'entoure des relations non séparées, c'est parce qu'il a besoin de s'y retrouver. « Le moi, ce n'est pas un être qui reste toujours le même, mais l'être dont l'exister consiste à s'identifier, à retrouver son identité à travers tout ce qui lui arrive »²⁶¹. Phénomène que le philosophe appelle « le concret de l'égoïsme »²⁶², nécessaire pour habiter, se sentir chez soi, séjourner, même de manière nomade, dans le monde, malgré l'hostilité et l'étrangeté de celui-ci. Il s'agit non seulement de retrouver son identité dans le monde, mais de pouvoir y agir, comme l'accentuent si fortement les situationnistes. Être chez soi est une possession, une appropriation, l'exercice d'un pouvoir. Être maître de sa propre histoire, c'est vivre dans un « lieu où *je peux*, où, dépendant d'une réalité autre, je suis, malgré cette dépendance, ou grâce à elle, libre »²⁶³. Or, envisager autrui dans ces conditions, c'est l'appréhender à travers mon besoin de m'identifier, de me retrouver. C'est « pouvoir » agir sur lui, avec lui, ou sans lui. Ici commencent les problèmes : quel est le rapport de possession ou, au contraire, de rejet ou d'indifférence à l'égard d'autrui ? Comment reconnaître à autrui les mêmes prérogatives que moi, comment lui concéder son égoïsme, comment respecter ses différences ? À ces questions, Lévinas tranche définitivement : « Sur lui [autrui], je ne peux *pouvoir* »²⁶⁴. L'autre est la figure – le *visage* dit-il – à travers laquelle nous apparaît l'absolument autre. « Moi, toi, ce ne sont pas là individus d'un concept commun »²⁶⁵. Il y a une séparation absolue entre moi et autrui, et pourtant il y a relation. Mais c'est « une relation dont les termes ne forment pas une totalité »²⁶⁶, et le rapport, sous cette condition, c'est le langage qui l'instaure. Ce qui maintient une séparation absolue entre moi et l'autre, tout en nous reliant, c'est le langage. Pour Lévinas, la séparation se révèle une condition fondamentale du nécessaire désir de communiquer avec autrui.

Le langage creuse d'une manière récurrente une séparation entre moi et le monde ; séparation essentielle puisqu'elle fonde, pour le philosophe, la générosité et la bonté²⁶⁷. Placer la générosité et la bonté en tant que désirées dans une séparation absolue, c'est-à-dire dans une extériorité in-totalisable, à laquelle accède pourtant le langage dans sa relation à lui, c'est situer le désiré à une source intarissable.

²⁶¹ Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche. Biblio Essais », 1990, p. 25.

²⁶² *Ibid.*, p. 27.

²⁶³ *Ibid.*, p. 26.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 28.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 29.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 22.

Lévinas s'intéresse à la nature d'un désir sans fin, et l'envisageant tel quel il le place au fondement de tout désir accompli dans le concret. L'infinité du désir devient la condition du renouvellement de tout désir assouvi. Dans cette perspective, Lévinas n'évacue ni la totalité ni l'absence de séparation, mais il les articule différemment entre l'homme et le monde. Il reconnaît à la pensée sa propension « fatalement totalisante et synoptique »²⁶⁸, puisque « l'activité synthétique de l'entendement établit [des relations] entre les termes divers – autres les uns par rapport aux autres – qui s'offrent à son opération »²⁶⁹. La compréhension englobe, la pensée est totalisatrice. La différence avec les situationnistes porte sur la nature du désir de l'autre – le désir de bonté. La conception lévinassienne du désir n'exclut pas qu'il soit conquis sans lutte, mais l'autre ainsi envisagé dans le conflit n'est plus asservi à un pouvoir ou un savoir que je détiendrais, ou que nous détiendrions, ni à aucune eschatologie d'ordre historique. Parce que l'autre apparaît à travers un désir qui nous dépasse lui et moi, la lutte devient lutte pour sauvegarder l'extériorité radicale du désir, combat pour préserver « un surplus toujours extérieur à la totalité »²⁷⁰. Ce combat est la condition de la vitalité du désir. L'éthique lévinassienne est une manière d'envisager autrui sans jamais le réduire ni l'inclure dans un système, quel qu'il soit, car autrui « échappe à ma prise par un côté essentiel, même si je dispose de lui »²⁷¹. « Ce n'est pas moi qui me refuse au système, comme le pensait Kierkegaard, c'est l'Autre »²⁷². Révolution infinie ! Penser *avec* la rupture de la totalité, quelle que soit la nature des objets que la pensée s'attache par ailleurs, libère une extériorité insoumise et insaisissable du désir. En plaçant ainsi le désir *à travers* l'autre, mais au-delà de tout comblement, le philosophe désigne la démesure irréductible du désir *de* l'autre. Cette éthique suppose « le désintéressement de la bonté, le désir de l'absolument Autre ou la noblesse, la dimension de la métaphysique »²⁷³. La séparation s'entend ici non pas comme l'isolement social dans la spécialisation requise par l'économie capitaliste, mais, plus originairement, comme la fonction métaphysique du désir : « Le Désir est désir de l'absolument Autre »²⁷⁴. Ce désir sépare les hommes entre eux et sépare l'homme du monde. Il est abandon d'une unité originelle ou à venir. On voit combien cette compréhension de la relation de moi à autrui est incompatible avec la conception d'un « homme total » ou d'une présence situationniste sans séparation.

268 *Ibid.*, p. 30.

269 *Ibid.*, p. 29.

270 *Ibid.*, préface, p. 7.

271 *Ibid.*, p. 28.

272 *Ibid.*, p. 30.

273 *Ibid.*, p. 24.

274 *Ibid.*, p. 23.

Cependant, les événements de Mai 68, « le plus grand moment révolutionnaire qu'ait connu la France depuis la Commune de Paris »²⁷⁵, ont donné aux situationnistes l'espoir que les conditions historiques étaient enfin réunies pour permettre à « l'homme total » d'apparaître. À cet égard, les Comités pour le maintien des occupations (CMDO) qu'ils ont réussi à organiser avec l'aide des « Enragés » de Nanterre, du 17 mai au 15 juin 1968, représentent à leurs yeux le plus grand succès de cette révolution inachevée, mais effective. En effet, le mouvement des occupations a réussi à concrétiser leurs thèses et à les diffuser plus largement : « Le mouvement des occupations, c'était le retour soudain du prolétariat comme classe historique, élargi à une majorité des salariés de la société moderne, et tendant toujours à l'abolition effective des classes et du salariat »²⁷⁶. En 1969, les situationnistes ne doutent pas de la pénétration de leurs idées dans les classes laborieuses, et de leur fin prochaine en tant qu'organisation révolutionnaire d'avant-garde, comme le conclut leur article : « Nous sommes désormais sûrs d'un aboutissement satisfaisant de nos activités : l'Internationale situationniste sera dépassée »²⁷⁷. Le mouvement situationniste se dissout en 1972. Ses protagonistes n'abandonnent pas pour

275 « Le commencement d'une époque », *Internationale situationniste*, n° 12, septembre 1969, *op. cit.*, p. 571. Pour une analyse du mouvement de Mai 68 dans la perspective situationniste, voir également René Vienet, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris, Gallimard, 1968 ; Walter Lewino, avec des photographies de Jo Schnapp, *L'Imagination au pouvoir*, Paris, Le Terrain vague, 1968 ; Pascal Dumontier, *Les Situationnistes et Mai 68. Théorie et pratique de la révolution (1966-1972)*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990.

276 « Le commencement d'une époque », art. cit., p. 571. Composé d'une quarantaine de personnes, le CMDO imprimait et distribuait des publications, tracts, bandes dessinées, chansons, affiches aux slogans devenus célèbres : « Occupation des usines », « Le pouvoir aux conseils des travailleurs », « Abolition de la société de classe », « À bas la société spectaculaire-marchande », « Fin de l'université », etc. Certains tirages ont atteint 150 000 à 200 000 exemplaires. « Le CMDO, pendant toute son existence [écrit René Vienet], réussit une expérience de démocratie directe, garantie par une participation égale de tous aux débats, aux décisions et à l'exécution. Il était essentiellement une assemblée générale ininterrompue, délibérant jour et nuit. Aucune fraction, aucune réunion particulière n'existèrent jamais à côté du débat commun. [...] Cependant un accord presque général sur les principales thèses situationnistes renforçait sa cohésion » (Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 895). En ce sens, le CMDO préfigurait la politique des Conseils ouvriers que *La Société du spectacle* promeut à l'échelle de la société entière. « [Le pouvoir des Conseils ouvriers] est le lieu où les conditions objectives de la conscience historique sont réunies ; la réalisation de la communication directe active, où finissent la spécialisation, la hiérarchie et la séparation, où les conditions existantes ont été transformées "en condition d'unité". Ici le sujet prolétarien peut émerger de sa lutte contre la contemplation : sa conscience est égale à l'organisation pratique qu'elle s'est donnée, car cette conscience même est inséparable de l'intervention cohérente dans l'histoire » (Guy Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 116-117, § 116).

277 « Le commencement d'une époque », art. cit., p. 602.

autant la conception d'une « vie directe », même s'ils renoncent définitivement à leur projet collectif de « construction de situations », absent de leur langage depuis 1962. Dorénavant, il s'agit pour chacun de *faire avec* les inévitables et mouvantes séparations sociales (et autres). Chez Debord, cela se traduit par la perpétuation de sa critique totale de la séparation, à travers les livres et les films qu'il va continuer à créer et les situations qu'il va continuer à construire et dans lesquelles il va vivre, avec Alice Debord, de façon de plus en plus isolée, mais non moins festive. Notamment dans sa maison à Champot, en Auvergne, où il finira par se donner la mort, le 30 novembre 1994, suite à une longue maladie incurable²⁷⁸.

²⁷⁸ « Maladie appelée *polynévrite alcoolique*, remarquée à l'automne 90. D'abord presque imperceptible, puis progressive. Devenue réellement pénible seulement à partir de la fin novembre 1994. Comme dans toute maladie incurable, on gagne beaucoup à ne pas chercher, ni accepter de se soigner. C'est le contraire de la maladie que l'on peut contracter par une regrettable imprudence. Il y faut au contraire la fidèle obstination de toute une vie » (Guy Debord, dernière déclaration communiquée à Brigitte Cornand [productrice du dernier film de Debord, *Guy Debord, son art, son temps*] par Alice Debord pour paraître à la fin du film, diffusé sur Canal + le 9 janvier 1995 [*Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 1878]).

POUR UN DEVENIR SITUATIONNEL

De même que les théories doivent être remplacées,
parce que leurs victoires décisives, plus encore que leurs défaites partielles,
produisent leur usure, de même aucune époque vivante n'est partie
d'une théorie, c'était d'abord un jeu, un conflit, un voyage.

GUY DEBORD¹

Tout au long de notre travail, nous nous sommes intéressés à des situations dans lesquelles l'individu passe d'un état de spectateur² à celui d'acteur. Selon les situations envisagées, les définitions d'acteur et de spectateur diffèrent considérablement, mais dans tous les cas l'individu passif devient actif. De quelle passivité et de quelle activité est-il question dans nos situations ? Et comment s'effectue la métamorphose de l'une à l'autre au sein du même sujet ? Chez Jaspers, le spectateur qui se retrouve devant certaines œuvres artistiques ou philosophiques³ (deuxième et troisième langages de la transcendance) se confronte à un travail d'interprétation d'un langage chiffré. Les auteurs de ces œuvres communiquent depuis leur « situation-limite » : ils déchiffrent la transcendance qu'ils perçoivent de manière absolument singulière dans leur « situation-limite » et élaborent un langage que Jaspers qualifie de « chiffré ». Ils portent sans nul doute le « souci d'un monde et des choses qui appartiennent

1 *In girum imus nocte et consumimur igni*, dans *Œuvres cinématographiques complètes 1952-1978* [1978], Paris, Gallimard, 1994, p. 219.

2 La notion de spectateur, utilisée ici au singulier, répond à notre définition du « sujet-spectateur » que nous avons précédemment définie comme subjectivité individuelle concrète, sachant manier une conscience bifide de l'imaginaire *et* du réel. La notion de « sujet-spectateur » permet de démarquer la singularité du spectateur de la figure exclusivement imaginaire *du* spectateur de théâtre. Pour des raisons de commodité, nous emploierons ici « le » spectateur pour signifier « sujet-spectateur ».

3 Rappelons que Jaspers reconnaît du génie à certains artistes tout en leur déniaient le moindre sens de l'existence, comme chez Rubens ou Wagner. « Ils créent des œuvres accomplies, mais ils ne touchent pas en nous l'essentiel, comme s'ils étaient mus, en somme, par une vitalité débordante, l'érotisme, une vision sublimée du monde. Il ne suffit pas d'être existence, ni d'être un génie, pour actualiser dans son œuvre le langage de la transcendance. Comment, dans l'artiste, l'un porte l'autre, d'une manière chaque fois unique et inimitable – c'est là le secret de son origine » (Karl Jaspers, *Philosophie. Orientation dans le monde. Éclaircissement de l'existence. Métaphysique*, trad. Jeanne Hersch avec la collaboration de Irène Kruse et Jeanne Etoré, Paris/Berlin, Springer-Verlag, 1989, p. 258-259).

exclusivement à l'espace de l'apparition au monde », selon la belle expression d'Arendt que n'aurait certainement pas désavouée Jaspers⁴. Cependant, le spectateur de l'art court toujours le risque de s'abîmer dans la contemplation esthétique. Il reste alors comme suspendu à l'ordre des possibles. Seule son activité philosophique (ou artistique) le ramène à la réalité concrète de sa « situation-limite ». « Je fais cette expérience [écrit Jaspers], rester d'autant plus ouvert à l'origine existentielle de l'art que je m'y perds moins, et que je n'en continue pas moins à philosopher »⁵. Ainsi, des œuvres peuvent inciter le spectateur à rentrer dans ses propres « situations-limites » et à communiquer à partir de ses situations. Le spectateur devient philosophe ou artiste de la « transcendance immanente »⁶ et échappe à l'empire exclusif de sa situation empirique. Il est devenu un acteur existentiel. Dans la deuxième situation que nous avons envisagée – la situation dramatique –, le spectateur est principalement engagé dans des processus d'identification et de distanciation avec ce qui se déroule sur scène. Nous avons vu dans quelle mesure la distanciation vise à renvoyer au spectateur la conscience des modèles sociaux (et psychologiques) qui l'aliènent dans sa situation réelle. Dès lors, le spectateur peut devenir acteur de sa propre vie s'il agit sur ses modèles. Comment ? Brecht plaidait en son temps pour pousser les spectateurs à rentrer dans la lutte des classes. Celle-ci ne mobilise désormais plus les foules. Il reste à la distanciation contemporaine d'amener le spectateur d'aujourd'hui à se désidentifier des modèles opprimants dominants, à déconstruire leur représentation. Qu'entend-on par désidentification et déconstruction chez le spectateur ? Ces processus se mettent en branle à partir du moment où le spectateur est touché par l'ambiguïté de toute situation artistique dans laquelle il se trouve. Déjà la distanciation brechtienne nous avait amenés à réfléchir sur le caractère ambigu de la situation dramatique, en particulier lorsque Brecht tente de lier la liberté individuelle à la loi des masses. « À un individu qui se soumettrait par trop docilement à la loi qui commande le mouvement de la masse [écrit Brecht], nous trouverions qu'il manque quelque chose (sa caractéristique individuelle) »⁷. Ce que nous appelons l'ambiguïté de la situation dramatique est ce qui aménage en elle

4 Karl Jaspers a été le directeur de recherche de la thèse d'Hannah Arendt, publiée en 1929 sous le titre *Le Concept d'amour chez Augustin. Un essai d'interprétation philosophique*, trad. Anne-Sophie Astrup, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche Petite Bibliothèque », 1999. Karl Jaspers et Hannah Arendt ont correspondu tout au long de leur vie. Voir Hannah Arendt, *Correspondance (1926-1969)*, *Hannah Arendt, Karl Jaspers*, trad. Éliane Kaufholz-Messmer, Paris, Payot, 1995.

5 Karl Jaspers, *Philosophie, op. cit.*, p. 257.

6 *Ibid.*, p. 764.

7 « Sur une dramaturgie non aristotélicienne (1933-1941) », dans *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. I, p. 275.

un espace de signes équivoques afin de laisser à la subjectivité individuelle qui l'interprète une marge de liberté. Philosophiquement, l'ambiguïté de la situation artistique réside dans la capacité de l'individu à articuler dans un même espace et dans un même temps les déterminations les plus sensibles à l'indétermination la plus absolue de l'esprit, ainsi que Hegel l'a pensé. Mais à la différence de l'idéal harmonieux – contenu de l'indétermination chez Hegel –, l'indétermination qui nous intéresse renvoie au non-être, ou à la transcendance comprise comme inconnaissable, indicible, inouïe⁸. Ou encore au trou vide. Deleuze parle d'un « sans fond qui est l'indéterminé » et que doit affronter la pensée, « détermination pure »⁹. Cette vacuité métaphysique est ce qui laisse advenir l'infini des possibles, sans en réaliser aucun. Elle permet à la pensée qui s'y confronte de déconstruire les surdéterminations aliénantes et de transformer ses déterminations. C'est ce que nous nommons le processus de déconstruction (détourné du vocabulaire de Derrida). En s'y engageant, le spectateur devient acteur de sa propre vie. Enfin, dans la « construction de situations » des situationnistes, nous rencontrons sous la figure du spectateur un individu aliéné au « spectacle » et à ses modèles sensibles et imaginaires générés continuellement par l'économie capitaliste. Le « spectacle » sépare l'individu de lui-même, des autres et du monde. Ses pensées, ses rêves, ses désirs sont tous investis par ce que lui dicte, implicitement ou non, le marché (ou rationalité économique). L'acteur qui « construit des situations » brise les conditionnements bourgeois qui l'étouffent et lutte pour une vie « directement vécue », une vie sans séparation et, au final, une société sans classes. Mais comme nous avons pu le constater, la spécificité de la lutte des classes situationniste laisse une place pour un « hasard supérieur », ainsi que le rappelle Debord à Asger Jorn dans une lettre de juillet 1959 : « Chaque formation provisoire de la vie quotidienne – relativement planifiable comme tu dis, et à tel niveau de détail aussi bien que pour l'ensemble de son déroulement – doit concentrer les catégories faussement séparées (amour, ou jeu, ou expression, ou pensée créative). Et chacune de ces formations – aussi consciente et calculée qu'elle puisse être, ce qui veut dire livrée à des hasards supérieurs – va inévitablement vers son propre renversement, puisqu'elle est entièrement vécue avec sa négation

8 Jaspers parle également d'une expérience de la transcendance en soi intransmissible. C'est ce qu'il appelle le premier langage de la transcendance. Il transmet à l'individu qui s'y confronte « une réelle présence de l'être-soi » à partir de laquelle il communique dans un deuxième langage (art) ou un troisième langage (philosophie). « Une telle expérience métaphysique correspond à la lecture du premier langage. Cette lecture n'implique pas une compréhension, ni une découverte, de ce qui se cache au fond, mais une réelle présence de l'être-soi » (Karl Jaspers, *Philosophie, op. cit.*, p. 713).

9 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, coll. « Épiphanée », 1968 p. 353.

et son dépassement permanent dans le temps »¹⁰. Le dépassement permanent des situations construites cherche à éviter tout figement des conduites dans une planification idéologique trop prévisible. C'est une certaine « vacance de l'histoire » (d'Ors) que les situationnistes cherchent également dans leur jeu¹¹. Le geste révolutionnaire doit rester indomptable et éphémère. Les « hasards supérieurs » accueillent l'inconnu, l'inouï, l'insu. Nous y reconnaissons l'espace préservé pour l'infinité des possibles, le non-être, le trou. Ici aussi, nous semble-t-il, nous retrouvons une figure de l'ambiguïté qui permet à Debord d'échapper à toute tentative de récupération politique ou artistique. Le spectateur est devenu maître de son jeu.

252

Comme nous pouvons l'observer, « spectateur » renvoie généralement à une attitude passive, bien que potentiellement réflexive, du moins, contemplative. « Spectateur » évoque une présence discrète, en retrait, voire aliénée, ne serait-ce qu'au niveau de son expressivité. C'est comme si la présence spectatrice venait toujours en second lieu, dans l'après-coup, conséquence possible d'un événement qui détermine largement la situation pour elle. *A contrario*, « acteur » renvoie à un comportement actif, individu maître de lui-même et de ses actes, parfois créateur ou participant à part entière de la situation et de l'événement qui en surgit. « Acteur » évoque une sorte de présence pleine, sujet habité ou visité, toujours agissant, contrairement au spectateur qui subit, avec plus ou moins de plaisir ou de désagrément. Parvenus au terme provisoire de ce travail, nous voulons penser « l'individu en situation » à l'écart de ces acceptions. Notre compréhension de la situation vise à sortir l'homme d'un dualisme réducteur de type actif/passif qui apparente l'actif au bien et le passif au mal, ou vice-versa. Penser l'ambiguïté, mise en lumière dans la situation dramatique, retrouvée dans la « situation-limite »¹² et, dans une certaine mesure, dans la « construction de situations », permet d'échapper à ce dualisme manichéen. Revenons donc à notre définition de l'ambiguïté dans la situation artistique, car elle nous servira à penser le processus d'individuation qui nous intéresse et que nous nommons « devenir situationnel ».

L'ambiguïté, disions-nous, est ce qui permet à l'individu d'articuler dans un même espace et dans un même temps les déterminations les plus sensibles à l'indétermination la plus absolue de l'esprit. L'indétermination dont il est

10 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, Paris, Fayard, t. I, 1999, p. 243.

11 « Le baroque, qu'Eugénio d'Ors qualifiait, pour le limiter définitivement, de "vacance de l'histoire", le baroque et l'au-delà organisé du baroque tiendront une grande place dans le règne prochain des loisirs » (« Contribution à une définition situationniste du jeu », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, Paris, Fayard, 1997, p. 10).

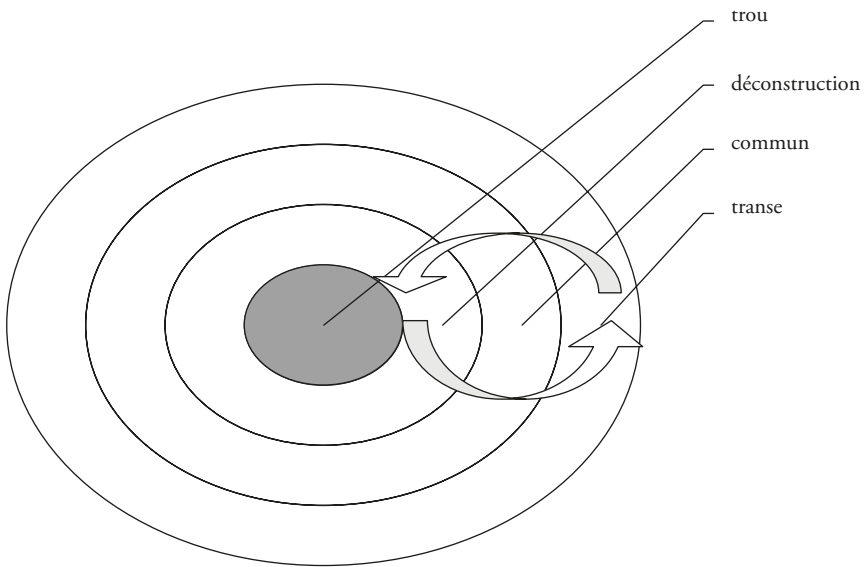
12 « Vivre en tant qu'existence possible, c'est passer alternativement par des moments de mysticisme et de positivisme que l'existence repousse pour retourner dans l'ambiguïté » (Karl Jaspers, *Philosophie, op. cit.*, p. 426).

question ici est ce que nous avons nommé le trou (ou non-être, ou transcendance, ou « sans fond » selon l'expression de Deleuze). Le trou est la condition de la possibilité, ou de l'infinité des possibles. Mais le trou n'est pas seulement métaphysique, il est une dynamique du désir. Il est ce qui pousse ou ce qui attire constamment l'individu à traverser les déterminations sensibles de trois territoires du langage : le langage commun, le langage de la déconstruction et le langage de la transe. À leur tour, ces langages délimitent trois espaces distincts dans lesquels les individus pensent et se comportent de façon sensiblement différente. Considérons le premier et le plus familier des langages : le langage commun. Il est important de relever que le langage commun crée un espace où débute la rencontre avec autrui. L'individu y revient sans cesse. Le langage commun est soumis à un principe de répétition, qui permet la reconnaissance et l'identification (et le pronominal de son verbe : s'identifier à) sans lesquelles les individus d'une société ne peuvent pas s'organiser. Le principe de répétition sert à fabriquer du modèle, du standard, du stéréotype. Nous pourrions dire qu'il agit comme une pulsion du mimétique, ou pulsion de vie sociale. Il est également au principe de la loi symbolique, de la loi juridique et de ses frontières conséquentes. C'est ainsi que le langage commun permet aux individus de s'appropriier les choses et les idées. Il organise le commerce, l'appropriation, la propriété, et, partant, l'expropriation. La répétition socialisée se manifeste sous forme de rituels et d'habitudes. Elle structure les sociétés depuis leur origine. Le principe de répétition en soi n'est pas problématique. Mais certains de ses modes d'action, ce à quoi ils s'appliquent et les défenseurs qui en assurent l'autorité peuvent l'être assurément. Car la répétition risque toujours de dégénérer en un cycle sans fin, bouclé sur lui-même, sans produire de différences significatives. La répétition devient alors compulsive et se fige en faux mouvement à qui on prête parfois, à tort, toutes les apparences sociales d'une *vie heureuse*. Le « devenir situationnel » de l'individu évite cet écueil puisque, attiré par le trou, il quitte le langage commun et traverse le langage de la déconstruction. Il se départit du principe de répétition. Comme nous l'avons dit, le langage de la déconstruction est une opération intellectuelle et sensible qui vise à remettre en question le langage commun et les modèles, stéréotypes et archétypes qui le structurent. La déconstruction s'attaque aux idées reçues et aux concepts dominants, explicites ou implicites, qui modèlent nos comportements. C'est un principe d'incongruence. Comme la transe mais de façon très différente, la déconstruction déstructure, voire disloque, le langage commun afin de le régénérer en redonnant aux mots qui le composent une richesse de correspondances que le principe de répétition tend à mettre en péril. La diversité des correspondances que les mots évoquent à notre imaginaire et à notre mémoire trace les chemins de traverse de notre « devenir situationnel ». Elle est

garante des expériences vécues « directement », au sens situationniste du terme. Le langage de la déconstruction communique avec celui de la transe. Le langage de la transe s'atteint dans un paroxysme de la langue, poussée à sa limite. C'est alors que la transe se manifeste dans un paroxysme du rituel, dont une certaine forme de musique, de chant et de danse est l'expression la plus immédiate. La transe redonne une vitalité à la communauté dont elle est issue et qui en a besoin sous peine de s'étioler et de mourir. Usant du vocabulaire nietzschéen, nous pourrions dire que le langage de la transe relève du dionysiaque tandis que le langage commun relève de l'apollinien. Pour l'auteur de *La Naissance de la tragédie*, la communauté grecque se ressoudait en assistant collectivement aux tragédies attiques unissant, en les équilibrant, le dionysiaque et l'apollinien.

Pour finir, nous résumons les différents espaces du « devenir situationnel » à l'aide du schéma suivant :

254



Apparaissant au sein du commun, l'individu est progressivement aiguillonné par la puissance dynamique de son désir métaphysique, ou désir du trou. Il apprend le langage de son territoire avant de pénétrer le territoire de la déconstruction et (ou) celui de la transe. Le langage de la transe, comme on sait, peut le porter aux limites de la vie et mettre en danger sa raison. Mais il est sans doute le langage qui permet de nous approcher au plus près de l'indétermination absolue. De même, sa confrontation au vide central que le trou offre au langage de la déconstruction peut perdre l'homme. Des philosophes et des artistes en ont mesuré chacun le risque à l'aune de leur propre langage. Chez Deleuze, l'indéterminé peut être « aussi bien l'animalité propre à la pensée, la génialité

de la pensée : non pas telle ou telle forme animale, mais la bêtise »¹³. Jaspers y distingue la possibilité d'une vie qu'il qualifie d'exclusivement « esthétique » : « Cette vie ne reconnaît en fait de loi que la forme du particulier ; il faut constamment s'emparer d'autre chose pour jouir de sa forme ; il y faut la nouveauté et le changement »¹⁴. Nous reconnaissons chez ces deux philosophes une description de la vie du consommateur hédoniste contemporain. Dans une optique plus romantique mais non moins pertinente, Büchner reconnaît le péril à sa manière : « Chaque homme est un gouffre, on a le vertige, quand on regarde dedans »¹⁵. L'indétermination fondamentale que matérialise le trou réclame une détermination, un sens, une décision, un geste qui s'inscrivent à nouveau dans l'espace commun et son langage, qu'ils modifient et perturbent. C'est à cette condition que l'individu évite de s'abîmer dans une spéculation sans fin sur les possibles, qui lui retirait toute initiative et toute action. C'est également à cette condition que l'individu du langage commun ne se sclérose pas dans l'inertie ou, ce qui revient au même, dans la répétition de l'identique, masqué par la variété des formes dans laquelle il se manifeste. L'ambiguïté propre au « devenir situationnel » compose avec la détermination et l'indétermination. Elle donne à notre langage et à nos actes la capacité de manifester la liberté et la beauté infinies de la vie – de l'ordre de l'indétermination – dans un monde qui tend à en réserver la puissance - de l'ordre de la détermination - aux seules ressources du marché économique et à ses agents : producteurs, consommateurs et biens de consommation.

13 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, op. cit., p. 353

14 Karl Jasper, *Philosophie*, op. cit., p. 262.

15 Georg Büchner, *Woyzeck. Fragments complets*, trad. Bernard Chartreux, Eberhard Spreng, Jean-Pierre Vincent, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1986, p. 52.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES DE GUY DEBORD, DES SITUATIONNISTES OU SUR LES SITUATIONNISTES

- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, *Les Tombeaux de Guy Debord*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006.
- et DONNÉ, Boris, *Ivan Chtcheglov. Profil perdu*, Paris, Allia, 2006.
- BERNSTEIN, Michèle, *Tous les chevaux du roi* [1960], Paris, Allia, 2004.
- , *La Nuit*, Paris, Buchet-Chastel, coll. « Le Miroir », 1961.
- BERREBY, Gérard (éd.), *Textes & documents situationnistes 1957-1960*, Paris, Allia, 2004.
- BLANCHARD, Daniel, *Debord, « dans le bruit de cataracte du temps »*, Paris, Sens&Tonka, 2000, 2005.
- BOURSEILLER, Christophe, *Vie et Mort de Guy Debord*, Paris, Plon, 1999.
- (dir.), *Archives & documents situationnistes*, périodique publié par Denoël.
- CHOLLET, Laurent, *L'Insurrection situationniste*, Paris, Dagorno, 2000.
- , *Les Situationnistes. L'utopie incarnée*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2004.
- CIRET, Yann (dir.), *Figures de la négation. Avant-gardes du dépassement de l'art*, Paris-Musées/Art of this Century/Musée d'Art moderne de Saint-Étienne Métropole/Ltd Éditions, 2004.
- DEBORD, Guy, *Mémoires (1952-1953). Structures portantes d'Asger Jorn* [1959], Paris, Allia, 2004.
- , *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1992, coll. « Folio », 1996.
- , *Véridique Rapport sur les dernières chances de sauver le capitalisme en Italie*, Paris, Champ libre, 1976.
- , *Œuvres cinématographiques complètes 1952-1978* [1978], Paris, Gallimard, 1994.
- , *In girum imus nocte et consumimur igni* [1982], Paris, Gallimard, 1999.
- , *Considération sur l'assassinat de Gérard Lebovici* [1985], Paris, Gallimard, 1993.
- , *Commentaires sur La Société du spectacle* [1988], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.
- , *Panegyrique*, t. II, Paris, Gallimard, 1993, t. I, *Panegyrique*, Paris, Fayard, 1997.
- , *Cette mauvaise réputation...*, Paris, Gallimard, 1993.
- , *Des contrats*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1995.

- , *Guy Debord. Œuvres*, éd. Jean-Louis Rançon et Alice Debord, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006.
- , *Le marquis de Sade a des yeux de filles*, Paris, Fayard, 2003.
- , *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, Paris, Fayard, t. I, 1999, t. II (septembre 1960-décembre 1964), 2001, t. IV (janvier 1969-décembre 1972), 2004.
- et JORN, Asger, *Fin de Copenhague* [1957], Paris, Allia, 1986.
- et SANGUINETTI, Gianfranco, *La Véritable Scission dans l'Internationale* [1972], Paris, Fayard, 1998.
- et BECKER-HO, Alice, *Le Jeu de la guerre. Relevé des positions successives de toutes les forces au cours d'une partie* [1987], Paris, Gallimard, 2006.
- et coll., *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps : à propos de l'Internationale situationniste (1957-1972)*, catalogue de l'exposition du 21 février au 9 avril 1989, musée national d'Art moderne, Galerie contemporaine, organisée avec la collaboration de l'Institute of Contemporary Arts, Boston ; Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, 1989.

258

Le coffret DVD Filmographie complète chez Gaumont Vidéo, 2005, comprend :

- , *Hurlements en faveur de Sade* (1952), long métrage, production Films lettristes.
- , *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), court métrage, production Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni.
- , *Critique de La Séparation* (1961), court métrage, production Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni.
- , *La Société du spectacle* (1973), long métrage, production Simar Films.
- , *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle »* (1975), court métrage, production Simar Films.
- , *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), long métrage, production Simar Films.
- , *Guy Debord. Son art et son temps* (1995), téléfilm de Guy Debord et Brigitte Cornand, production Canal +, Ina.

DONNÉ, Boris, *Pour mémoires. Un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*, Paris, Allia, 2003.

DUMONTIER, Pascal, *Les Situationnistes et Mai 68. Théorie et pratique de la révolution (1966-1972)*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990.

DUWA, Jérôme, *Surréalistes et situationnistes. Vies parallèles*, Paris, Dilecta, 2008.

Internationale situationniste, 1958 à 1969, 12 numéros, Fayard, 1997.

JAPPE, Anselm, *Guy Debord. Essai* [1993], Paris, Denoël, 2001.

KAUFMANN, Vincent, *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, Paris, Fayard, 2001.

LEWINO, Walter, avec des photographies de Jo Schnapp, *L'Imagination au pouvoir*, Paris, Le Terrain vague, 1968.

- MARCUS, Greil, *Lisptick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, trad. Guillaume Godard, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2000.
- MARTOS, Jean-François, *Histoire de l'Internationale situationniste*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1989.
- Guy Debord présente *Poatlach (1954-1957)* [1985], Gallimard, coll. « Folio », 1996.
- RASPAUD, Jean-Jacques, VOYER, Jean-Pierre, *L'Internationale situationniste. Chronologie, bibliographie, protagonistes, avec un index des noms insultés*, Paris, Champ libre, 1972.
- SCHIFFTER, Frédéric, *Contre Debord*, Paris, PUF, 2004.
- STARAM, Patrick, *Lettre à Guy Debord (1960)*, Paris, Sens&Tonka, 2006.
- VIENET, René, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris, Gallimard, 1968.

OUVRAGES D'ESTHÉTIQUE OU DE PHILOSOPHIE

- ALTHUSSER, Louis, *Pour Marx* [1965], Paris, La Découverte, coll. « Poche », 1996.
- ARENDT, Hannah, *Vies politiques*, trad. de l'anglais et de l'allemand par Éric Adda, Jacques Bontemps, Barbara Cassin, Didier Don, Albert Kohn, Patrick Lévy, Agnès Oppenheimer-Faure, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.
- , *La Philosophie de l'existence, et autres essais*, contient : *Qu'est-ce que la philosophie de l'existence ?* suivi de *L'Existentialisme français* et de *Heidegger le renard*, trad. Marc Ziegler et Anne Dumour, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages Poche. Petite Bibliothèque », 2002.
- , *Correspondance (1926-1969) Hannah Arendt, Karl Jaspers*, trad. Éliane Kaufholz-Messmer, Paris, Payot, 1995.
- ARON, Gurwitsch, LÉVINAS, Emmanuel, RICŒUR, Paul, WAHL, Jean, *Phénoménologie, existence. Recueil d'études*, textes recueillis par Henri Birault, Paris, Armand Colin, 1953.
- ASSOUN, Paul-Laurent, *Le Fétichisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1994.
- BARTHES, Roland et coll., « L'Analyse structurale du récit », *Communications*, n° 8, 1966, dossier réédité sous le même nom au Seuil, coll. « Essais », Paris, 1981.
- BEAUVOIR, Simone de, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, 1947.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, trad. Maurice Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, t. III.
- BOURRIAUD, Nicolas, *L'Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 2001.
- BRAS, Gérard, *Hegel et l'Art*, Paris, PUF, coll. « Philosophie », 1989.
- BUTLER, Judith, *Le Récit de soi*, trad. Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 2007.
- DUFRENNE, Mikel, RICŒUR, Paul, *Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence*, préface de Karl Jaspers, Paris, Le Seuil, coll. « La couleur des idées », 2000.

- ENGELS, Friedrich, MARX, Karl, *Sur la littérature et l'art*, Paris, Éditions sociales, 1954.
- FOURIER, Charles, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* [1808], Paris, Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu », 1998.
- GENS, Jean-Claude, *Karl Jaspers. Biographie*, Paris, Bayard, 2003.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1968.
- , *L'Île déserte et autres textes (textes et entretiens 1953-1974)*, éd. David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.
- , *Deux Régimes de fous (textes et entretiens 1975-1994)*, éd. David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2003.
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Le Seuil, 1967.
- , *Problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1990.
- , *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. « Le Temps des images », 2007.
- GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, recherches avec OUGHOURLIAN, Jean-Michel, et LEFORT, Guy, Paris, Grasset, 1978.
- HEGEL, *Esthétique. Introduction à l'esthétique. Le beau*, trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979, t. I.
- , *Cours d'esthétique*, Paris, Éditions Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1995, t. I.
- , *Esthétique*, trad. Charles Bénard revue et corrigée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche. Classiques de la philosophie », 1997, t. II.
- HERSCH, Jeanne, *L'Étonnement philosophique. Une histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1981.
- , *Karl Jaspers*, avec choix de textes par Karl Jaspers, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Poche Suisse », 2002.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. Cécilia Sérésia, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1951.
- JASPERS, Karl, *Psychopathologie générale* [1927], trad. Alfred Kastler et Jacques Mendousse, Paris, Tchou, coll. « Psychanalyse », 2000.
- , *La Situation spirituelle de notre époque* [1931], trad. Jean Ladrière et Walter Biemal, Paris, Desclée de Brouwer, 1951.
- , *Philosophie. Orientation dans le monde. Éclaircissement de l'existence. Métaphysique* [1932], trad. Jeanne Hersch avec la collaboration de Irène Kruse et Jeanne Etoré, Paris/Berlin/Heidelberg/New York/London/Tokyo/Honk-Kong, Springer-Verlag, 1989.

- , *Strindberg et Van Gogh. Swedenborg-Holderlin* [1953], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1993.
- , Préface à *Hamlet*, dans *Œuvres complètes de Shakespeare*, dir. Pierre Leyris et Henri Evans, Paris, Formes et reflets, t. IV, 1957.
- , *De la psychothérapie. Étude critique*, trad. Hélène Naef, Paris, PUF, 1956.
- , *Les Grands Philosophes*, t. I, *Ceux qui ont donné la mesure de l'humain : Socrate, Bouddha, Confucius, Jésus* (1966), t. II, *Ceux qui fondent la philosophie et ne cessent de l'engendrer : Platon, saint Augustin* (1967), t. III, *Ceux qui fondent la philosophie et ne cessent de l'engendrer : Kant* (1967), t. IV, *Ceux dont la pensée sourd de l'origine : Anaximandre, Héraclite, Parménide, Plotin, saint Anselme, Spinoza* (1972), trad. Jeanne Hersch, Paris, Union générale d'éditions.
- avec la participation de, *Pour un nouvel humanisme. Texte des conférences et entretiens organisés par les Rencontres internationales de Genève*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. « Histoire et société d'aujourd'hui », 1949.
- LEBRE, Jérôme, *Hegel à l'épreuve de la philosophie contemporaine, Deleuze, Lyotard, Derrida*, Paris, Ellipses, coll. « Philo », 2002.
- LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, t. I, 1958 ; t. II, *Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, 1981 ; t. III, *De la modernité au modernisme, pour une métaphilosophie du quotidien*, 1981, Paris, L'Arche.
- , *La Somme et le Reste* [1959], Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.
- , *Le Temps des méprises*, Paris, Stock, 1975.
- LÉVINAS, Emmanuel, *De l'existence à l'existant* [1963], Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1990.
- , *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité* [1971], Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche. Biblio Essais », 1990.
- , *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.
- MARCEL, Gabriel, « Situation fondamentale et situations limites chez Karl Jaspers », dans *Recherches philosophiques, 1932-1933*, Paris, Boivin et Cie éditeurs, t. II, 1933.
- , « Aperçus philosophiques sur l'être en situation », dans *Recherches Philosophiques, 1936-1937*, Paris, Boivin et Cie éditeurs, t. IV, 1937.
- MARX, Karl, *Le Capital* [1867], dans MARX, *Œuvres*, t. I, *Économie*, trad. Joseph Roy, revue par Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- MERLIO, Gilbert (dir.), *Jaspers, témoin de son temps : la situation spirituelle à la fin de la République de Weimar*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1986.
- MICHAUD, Yves, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie* [1997], Paris, PUF, coll. « Quadrige essais débats », 2006.
- MONDZAIN, Marie José, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007.
- NANCY, Jean-Luc, entretien avec Emmanuel Laugier, dans *Remue.net*, n° 14-15, été 2003, http://remue.net/cont/Laugier_Nancy.html (janvier 2008).

- ONFRAY, Michel, *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche. Biblio Essais », 2007.
- ORS, Eugenio d', *Du baroque* [1935], trad. Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000.
- PELICIER, Yves, « La conception de la maladie de Jaspers », dans *Situation de l'homme et histoire de la philosophie dans l'œuvre de Karl Jaspers*, actes du colloque Karl Jaspers, 21 et 22 mars 1986, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Diagonales », 1986.
- PLATON, *Les Lois*, trad. Émile Chambry, dans *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, t. VII, 1946.
- RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- RICŒUR, Paul, *Gabriel Marcel et Karl Jaspers. Philosophie du mystère et philosophie du paradoxe*, Paris, Éditions du Temps présent, coll. « Artistes et écrivains du temps présent », 1948.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire* [1940], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986.
- , *L'existentialisme est un humanisme* [1946], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986.
- , *Qu'est-ce que la littérature ?* [1947], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005.
- , *Situations philosophiques*, réunion d'articles parus dans diverses revues et publications, 1939-1964, Gallimard, coll. « Tel », 1990.
- SEBBAH, François-David, *L'Épreuve de la limite. Derrida, Henry, Levinas et la phénoménologie*, Paris, PUF, coll. « La Bibliothèque du collège international de philosophie », 2001.
- SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.
- TEYSSÈDRE, Bernard, *L'Esthétique de Hegel*, Paris, PUF, 1958.
- TILLETTE, Xavier, *Karl Jaspers. Théorie de la vérité, métaphysique des chiffres, foi*, Paris, Aubier, 1960.
- WAHL, Jean, *1848-1948, Cent Années de l'histoire de l'idée d'existence*, Centre de documentation universitaire, Paris, Tournier & Constans, 1949.
- , *Esquisse pour une histoire de l'existentialisme*, suivi de *Kafka et Kierkegaard* [1949], Paris, L'Arche, 2001.
- , *La Théorie de la vérité dans la philosophie de Jaspers*, Paris, Centre de documentation universitaire, Paris, Tournier & Constans, 1950.
- , *La Pensée de l'existence*, Paris, Flammarion, 1951.

OUVRAGES DE THÉÂTRE OU PORTANT SUR LE THÉÂTRE

- ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.
- ARISTOTE, *Poétique*, éd. Jean Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1985 ; éd. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Le Seuil, 1980.

- AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d', *La Pratique du théâtre* [1657], Genève, Slatkine, 1996.
- BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Loup Rivière, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2002.
- BENJAMIN, Walter, *Essais sur Brecht*, Paris, François Maspéro, coll. « FM petite collection », 1969.
- BERNARD, DORT, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.
- BESSON, Benno, « Mère courage et ses enfants », *Les Lettres françaises*, 20 novembre 1951 [compte rendu de la pièce].
- BOAL, Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, trad. Dominique Lémann, Paris, La Découverte/Syros, coll. « Essais », 1996.
- BOURDET, Claude, et SELLO, Ernst, « Une heure avec Bertolt Brecht », interview de Bertolt Brecht, *France-Observateur*, 30 juin 1955.
- BRECHT, Bertolt, *Théâtre complet (1928-1931)*. *L'Opéra de quat'sous*, trad. Jean-Claude Hémerly, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, trad. Jean-Claude Hémerly et Geneviève Serreau, *Le Vol au-dessus de l'océan*, trad. Gilbert Badia, *L'Importance d'être d'accord*, trad. Édouard Pfrimmer et Geneviève Serreau, *Celui qui dit oui, celui qui dit non*, *La Décision*, trad. Édouard Pfrimmer, *Sainte Jeanne des abattoirs*, trad. Georges Badia et Claude Duchet, Paris, L'Arche, t. II, 1974.
- , *Théâtre complet (1937-1940)*. *Les Fusils de la mère Carrar*, trad. Georges Badia, *La Vie de Galilée*, trad. André Jacob et Édouard Pfrimmer, *Mère courage et ses enfants*, trad. Guillevic, *La Bonne Âme de Sé-Tchouan*, trad. Jeanne Stern, Paris, L'Arche, t. IV, 1975.
- , *Écrits sur le théâtre* [1963 pour la trad. française]. *Critiques dramatiques d'Ausbourg*, *Extraits des carnets*, *Sur le déclin du vieux théâtre*, *La Marche vers le théâtre contemporain*, *Sur une dramaturgie non aristotélicienne*, *Nouvelle Technique d'art dramatique*, *Sur le métier de comédien*, *Sur l'architecture scénique et la musique du théâtre épique*, *L'Achat du cuivre*, trad. Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux, Jean Jourdheuil, Paris, L'Arche, t. I, 1972 ; *Petit Organon pour le théâtre*, *Nouvelle Technique d'art dramatique 2*, *Notes sur « Katzgraben »*, *Études sur Stanislavski*, *La Dialectique au théâtre*, *Remarques sur des pièces et des représentations*, trad. Jean Tailleur et Édith Winkler, Paris, L'Arche, t. II, 1979.
- DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Le Seuil, coll. « Pierres vives », 1960.
- DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, précédé des *Entretiens sur Le Fils naturel*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1981.
- , *Écrits sur le théâtre*, t. II. *L'Acteur*, Paris, Agora, coll. « Pocket », 1995.
- ERVALS, François, « Bertolt Brecht et sa théorie du théâtre épique », *Les Temps modernes*, n° 77, mars 1952.
- GUÉNOUN, Denis, *L'Exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre*, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1998.
- , *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2002.

- , *Relation. Entre théâtre et philosophie*, Le Revest-les-Eaux, Cahiers de l'Égaré, 2004.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- MERVAN-ROUX, Marie-Madeleine, *L'Asise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Arts du spectacle », 1998.
- MEYER-PLANTUREUX, Chantal, *Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*, Paris, Marval, 1995.
- MORTIER, Daniel, *Celui qui dit oui, celui qui dit non, ou la Réception de Brecht en France (1945-1956)*, Paris, Slatkine, 1986.
- POLTI, Georges, *Les Trente-six situations dramatiques*, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1980.
- RACINE, Jean, *Bérénice*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche », 2001.
- REGY, Claude, *L'État d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002.
- SAINTE-ALBINE, Rémond de, *Le Comédien* [1747], dans Diderot, *Écrits sur le théâtre*, t. II. *L'Acteur*, Paris, Agora, coll. « Pocket », 1995.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2000.
- SARTRE, Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, éd. Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992.
- SERREAU, Geneviève, *Brecht*, Paris, L'Arche, coll. « Les grands dramaturges », 1955.
- SERREAU, Jean-Marie, « Introduction à Bertolt Brecht », *Éléments*, n° 1, janvier 1951.
- SOURIAU, Étienne, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1951.
- STEEN, Jansen, « Qu'est-ce qu'une situation dramatique ? », dans *Orbis litterarum* [Munskgaard, Copenhague], n° 28, 1973.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame (1880-1950)*, trad. Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1983.
- Théâtre populaire*, n° 11, « Spécial Brecht », janvier-février 1955.
- UBERSFELD, Anne, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Le Seuil, 1996.
- , *Lire le théâtre*, t. II. *L'École du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup Lettres », 1996.
- WITZEN, René, *Bertolt Brecht*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1954.

Autres sources

- BAUDELAIRE, Charles, « L'école païenne », dans *L'Art romantique. Littérature et musique*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1968.
- BECKETT, Samuel, *Têtes-Mortes*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- , *Le Monde et le Pantalon*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- BEUYS, Joseph, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, éd. Max Reithmann, trad. Olivier Mannoni et Pierre Brossa, Paris, L'Arche, 1988.
- BRETON, André, *Ode à Fourier* [1947], dans *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1948.

- BRISELANCE, Marie-France, *Leçons de scénario. Les 36 situations dramatiques*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2006.
- BRUNO, Giordano, *Des liens*, Paris, Allia, 2001.
- BRUYÈRE, Jean-Michel (dir.), *L'Envers du jour. Mondes réels et imaginaires des enfants errants de Dakar*, Paris, Léo Scheer, 2001.
- CLERO, Jean-Pierre, *Le Vocabulaire de Lacan*, Paris, Ellipses, coll. « Vocabulaire de », 2002.
- CONTAT, Michel (dir.), *Sartre*, Paris, Bayard, 2005.
- DANON-BOILEAU, Laurent, FINE, Alain, WAINRIB, Steven (dir.), *Identifications*, Paris, PUF, coll. « Monographies de psychanalyse de la *Revue française de psychanalyse*. Section Concepts », 2002.
- FERRIER, Jean-Paul, HUBERT, Jean-Paul, NICOLAS, Georges, *Alter-géographies, fiches disputables de géographie*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2005.
- FRÈRE, Claude, *L'Étrange Peine*, Paris, Gallimard, 1954.
- , *Le Carabinier de Bologne*, Paris, Gallimard, 1956.
- FREUD, Sigmund, *Résultats, idées, problèmes*, trad. Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Alain Rauzy, Paris, PUF, 1984.
- GOLDBERG, Roselee, *La Performance. Du futurisme à nos jours*, trad. Christian-Martin Diebold, Paris/London, Thames & Hudson, coll. « L'univers de l'art », 2006.
- JORN, Asger, *Pour la forme, ébauche d'une méthodologie des arts* [1958], Paris, Allia, 2001.
- KAPROW, Allan, *L'Art et la vie confondus*, éd. Jeff Kelley, trad. Jacques Donguy, Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, 1996.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1997.
- LAUTRÉAMONT, *Ceuvres complètes*, éd. Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.
- LEBEL, Jean-Jacques, *Le Happening*, Paris, Denoël, coll. « Dossiers des lettres nouvelles », 1966.
- MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire, ou l'Autre Scène* [1969], Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1985.
- MANNONI Maud, présenté par, *Le Moi et l'Autre*, Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 1985.
- PAVESE, Cesare, *Le Métier de vivre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1958.
- SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée* [1938], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.
- SCHIRMER, Lothar (dir.), *Joseph Beuys. Un panorama de l'œuvre 1945-1985*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 2001.
- SCHOTTE, Jacques, avec la participation de, *Les Identifications. Confrontation de la clinique et de la théorie de Freud à Lacan*, actes des Journées d'études du Centre de formation et de recherches psychanalytiques, Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 1987.

TARKOVSKI, Andréï, *Le Temps scellé*, trad. Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989.

TELLENBACH, Hubertus, *La Mélancolie* [1961], éd. Yves Pélucier, trad. Louise Claude, Daniel Macher, Anne de Saint-Sauveur, Christiane Rogowski, Paris, PUF, coll. « Psychiatrie ouverte », 1979.

VAX, Louis, *La Séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	7
INTRODUCTION	9
PROLOGUE	17

PREMIÈRE PARTIE

SPECTATEUR(S) ET SITUATION EXISTENTIELLE

CHAPITRE I

De la situation à la « situation-limite » : les trois bonds du devenir existentiel	21
---	----

267

CHAPITRE II

Les cinq « situations-limites » ou l'éthique du sujet existant	33
La détermination historique de l'existence	33
Le combat amoureux.....	36
La souffrance	38
La culpabilité.....	40
La mort	41

CHAPITRE III

L'art comme possible « éclairage » des « situations-limites »	45
--	----

DEUXIÈME PARTIE

SPECTATEUR(S) ET SITUATION DRAMATIQUE

CHAPITRE I

Qu'est-ce qu'une situation dramatique ?	63
Situation et personnages.....	63
Situation et spectateurs.....	70
La situation entre imaginaire et réalité.....	73
Le paradigme hégélien de la situation	75
Typologie des situations chez Hegel.....	79
« L'absence de situation »	80
« La situation déterminée anodine »	80

« La collision »	82
Les situations dramatiques selon Hegel.....	82
« Les collisions qui résultent de situations naturelles ».....	82
« Les collisions spirituelles qui reposent sur une base naturelle »	82
Les collisions « ayant leur source dans les actes propres de l'homme »	83
CHAPITRE II	
Spectateur(s), situation dramatique et identification	89
De la catharsis à l'identification	89
Aristote et la catharsis.....	89
D'Aubignac et l'imitation.....	90
Diderot et l'identification.....	92
De l'identification à la désidentification	102
Freud et l'identification du spectateur.....	102
Lacan et la désidentification du sujet.....	105
CHAPITRE III	
Spectateur(s), situation dramatique et distanciation	111
La situation dramatique brechtienne : de la dialectique à l'ambiguïté.....	112
La contradiction dialectique pour transformer l'Histoire	113
L'individu et la masse en mouvement.....	117
L'acteur et le public : un mouvement plus ambigu.....	119
Sartre, la distanciation et l'ambiguïté.....	127
Hypothèses sur l'ambiguïté de la situation dramatique et ses conséquences dans le langage.....	133
Pour une nouvelle distanciation.....	142
TROISIÈME PARTIE	
GUY DEBORD ET LA « CONSTRUCTION DE SITUATIONS »	
CHAPITRE I	
Guy Debord et la généalogie de la « construction de situations »	151
Les prémisses (1949-1951)	151
Lecteur de poésie et spectateur de cinéma.....	151
La lecture de <i>La Nausée</i> de Sartre.....	154
Premières expérimentations (1951-1956).....	164
Scandales et dérives.....	164
Métagraphie et psychogéographie.....	166

Théories et pratiques (1956-1962).....	170
Lautréamont, Asger Jorn et le détournement.....	171
Détournement du hasard.....	174
Propagande d'une lutte de classes « bien comprise »	178
 CHAPITRE II	
L'influence du théâtre dans la « construction de situations »	181
Détournement de Brecht	181
Détournement et distanciation.....	186
Détournement de Racine.....	191
Unité d'action dans la situation.....	193
Unité de lieu dans la situation.....	198
Unité de temps dans la situation	202
Un théâtre situationniste ?	211
Le théâtre selon André Frankin : l'« unité scénique »	213
Le théâtre selon Debord (I). Notes pour un théâtre invisible	216
Le théâtre selon Debord (II). Notes pour un drame sans action	217
La voix de Debord	221
Duplicité de l'acteur et dissidence situationniste	224
Le jeu situationniste.....	227
La vie « directement vécue » ou le baroque revisité.....	227
Le jeu comme lutte	230
Le jeu et l'autre.....	233
Une problématique des limites entre art et vie	234
« Construction de situations » et <i>happening</i>	234
De quelques conséquences éthiques (I) : la totalité rêvée par les situationnistes.....	239
De quelques conséquences éthiques (II) : la rupture de la totalité, ou la nécessaire séparation selon Emmanuel Lévinas.....	243
 CONCLUSION : POUR UN DEVENIR SITUATIONNEL.....	
Bibliographie	257
Table des matières	267

