



SITUATIONS
AVEC RECHERCHES SUR
LA NOTION DE SITUATION
SPECTATEURS
NICOLAS FERRIER

Il Chapitre 1 – 979-10-231-1357-0

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

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'enlisement 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 irrealise le monde⁴⁷. L'imagination ne réalise pas une « idée » dans la matière, mais irrealise (ou néantise) le support matériel : « Ce n'est pas le personnage qui *se réalise* dans l'acteur, c'est l'acteur qui *s'irrealise* 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.

78

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 Teyssède, « 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.*

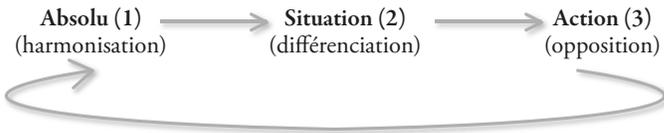
69 Bernard Teyssède, *L'Esthétique de Hegel, op. cit.*, p. 13.

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 discordance ». 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.

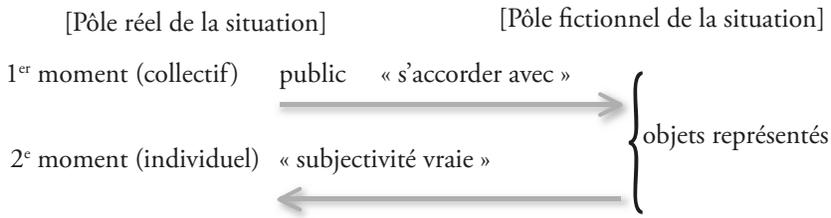
78 *Idem*.

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.

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 :

- , *Hurléments 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 *Poilatch (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 *Cœuvres 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 Jourdeuil, 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

