



**SITUATIONS**  
**AVEC** RECHERCHES SUR  
LA NOTION DE SITUATION  
**SPECTATEURS**  
NICOLAS FERRIER

Il Chapitre 2 – 979-10-231-1358-7

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

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES  
Paris

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





SPECTATEUR(S), SITUATION DRAMATIQUE  
ET IDENTIFICATION

## DE LA CATHARSIS À L'IDENTIFICATION

## Aristote et la catharsis

Dans la *Poétique* d'Aristote, nous savons que ce qui relie les regardants (*theorountes*, ceux qui regardent) aux actants (*prattontes*, êtres en action, ceux qui imitent<sup>1</sup>), c'est la catharsis. Voici comment Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot commentent ce phénomène :

De la simple vision (*horan*) des choses mêmes – pénible lorsque le spectacle est repoussant –, on passe, en face du produit de la *mimêsis*, à un regard (*theôrein*) qui s'accompagne d'intellection (*manthanein*), et, partant, de plaisir. La *katharsis* tragique est le résultat d'un processus analogue : mis en présence d'une histoire (*muthos*) où il reconnaît les formes, savamment élaborées par le poète, qui définissent *l'essence* du pitoyable et de l'effrayant, le spectateur éprouve lui-même la pitié et la frayeur, mais sous une forme quintessenciée, et l'émotion épurée qui le saisit alors [...] s'accompagne de plaisir<sup>2</sup>.

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

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

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

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

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

#### D'Aubignac et l'imitation

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

90

J'appelle donc vérité de l'action théâtrale l'histoire du poème dramatique, en tant qu'elle est considérée comme véritable, et que toutes les choses qui s'y passent sont regardées comme étant véritablement arrivées ou ayant dû arriver. Mais j'appelle représentation l'assemblage de toutes les choses qui peuvent servir à représenter un poème dramatique, et qui doivent s'y rencontrer, en les considérant en elles-mêmes et selon leur nature, comme les comédiens, les décorateurs, les toiles peintes, les violons, les spectateurs et autres semblables<sup>5</sup>.

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

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

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

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

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

réel de la situation, nous trouvons le jeu des acteurs, les décors, les acteurs en coulisses, la disposition de la scène, l'éclairage, les musiciens, la configuration de la salle, la composition sociologique des spectateurs, mais également l'écriture dramatique en tant que partition à exécuter, etc. Sur le versant imaginaire de la situation, nous trouvons la fiction, la « vérité de l'action théâtrale », c'est-à-dire l'« histoire du poème dramatique en tant qu'elle est considérée comme véritable » (d'Aubignac). Dans cette distinction franche, que devient la nature du rapport spécifique qui nous intéresse, celui qui enjambe le fossé entre l'imaginaire de la fiction et la réalité effective du public ? À cet endroit précis, d'Aubignac ne parle pas de catharsis, mais d'imitation. Dans le premier livre du premier chapitre de *La Pratique du théâtre*, Denis Guénoun relève « l'irruption remarquable d'une relation [...] qui] rend possible une *imitation* du héros par un spectateur, et ouvre donc aux développements ultérieurs de la relation mimétique, non plus au sein du récit, mais désormais entre la salle et la scène »<sup>8</sup>. En effet, nous nous rappelons que l'imitation, chez Aristote, est le fait des actants<sup>9</sup>. Mais voici que d'Aubignac parle d'un nouveau type d'imitation :

D'où vient que la gloire qu'un autre reçoit pour avoir fait quelque honnête action en public, et le récit éclatant des vertus héroïques de ceux-là mêmes qui ne sont plus, nous donnent toujours quelque présomptueuse croyance, que nous sommes capables d'en faire autant. Cette présomption devient incontinent après envieuse. Cette envie qui tient plus de la bonne émulation que de la malignité, produit en nous un noble désir d'acquérir l'honneur que nous ne pouvons refuser aux autres. Et *ce noble désir de les imiter* nous élève le courage à tout entreprendre pour en venir à bout<sup>10</sup>.

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

8 *Ibid.*, p. 55.

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

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

11 *Ibid.*, p. 8.

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

Ce qui est remarquable, c'est que jamais ils [les spectateurs] ne sortent du Théâtre, qu'ils ne remportent avec l'idée des personnes qu'on leur a représentées, la connaissance des vertus et des vices, dont ils ont vu les exemples. Et leur mémoire leur en fait des leçons continuelles, qui s'impriment d'autant plus avant dans leurs esprits qu'elles s'attachent à des objets sensibles, et presque toujours présents<sup>13</sup>.

92

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

#### Diderot et l'identification

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

[...] qu'est-ce qu'un être sensible ? Un être abandonné à la discrétion du diaphragme [Diderot entend par ce mot ce que nous appelons le système sympathique]... Le grand homme, s'il a malheureusement reçu cette disposition naturelle, s'occupera sans relâche à l'affaiblir, à la dominer, à se rendre maître de ses mouvements et à conserver à l'origine du faisceau [entendons : le cerveau] tout son empire<sup>15</sup>.

---

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

13 *Ibid.*, p. 9.

14 *Ibid.*, p. 7.

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

Telle est la méthode délibérément suivie par l'acteur diderotien, et inconsciemment suivie par le spectateur dans son désir d'imitation du personnage, selon d'Aubignac<sup>16</sup>. Dans son *Paradoxe sur le comédien*, Diderot insiste sur la nécessaire supériorité du jugement (actif, qui ressort de l'entendement) sur la sensibilité (passive, qui ressort du diaphragme). Ce faisant, il accentue la distinction entre l'acteur, figure de l'artiste en général, maître de lui-même et de ses effets grâce à ses qualités d'observation, de méditation et de réflexion, et le spectateur, homme sensible, ballotté par ses seules émotions, dénué de jugement au risque d'en perdre la raison :

La sensibilité, selon la seule acception qu'on ait donnée jusqu'à présent à ce terme, est, ce me semble, cette disposition compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l'imagination, de la délicatesse des nerfs, qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, à s'évanouir, à secourir, à fuir, à crier, à perdre la raison, à exagérer, à mépriser, à dédaigner, à n'avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau, à être injuste, à être fou<sup>17</sup>.

Diderot ne cesse de condamner la sensibilité, aussi bien au théâtre que dans la société : « Il est mille circonstances pour une où la sensibilité est aussi nuisible dans la société que sur la scène »<sup>18</sup>, « L'homme sensible obéit aux impulsions de la nature et ne rend précisément que le cri de son cœur »<sup>19</sup>, ou encore « La sensibilité [est], en effet, compagne de la douleur et de la faiblesse »<sup>20</sup>. Cela ne l'empêche pas d'être le premier à s'accuser lui-même d'en être trop doté<sup>21</sup>. Par conséquent, le théâtre doit fortifier la sensibilité des spectateurs. Cette formation affective, dans *Paradoxe sur le comédien*, à la différence de *La Pratique du théâtre* de d'Aubignac, est moins orientée par le souci d'une moralisation du spectateur – au sens d'inculquer des vertus, et de décréter les valeurs du vrai, du bon, du beau –, que par celui de le rendre capable de jugement et de discernement. Toute la difficulté réside dans la transition de la « sensibilité » au « sentir » : « C'est qu'être sensible est une chose, et sentir est une autre. L'une est affaire d'âme, l'autre une affaire de

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

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

18 *Ibid.*, p. 150.

19 *Ibid.*, p. 151.

20 *Ibid.*, p. 182.

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

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

Il en est du spectacle comme d'une société bien ordonnée, où chacun sacrifie de ses droits primitifs pour le bien de l'ensemble et du tout. Qui est-ce qui appréciera le mieux la mesure de ce sacrifice ? Sera-ce l'enthousiaste ? Le fanatique ? Non, certes. Dans la société, ce sera l'homme juste ; au théâtre, le comédien qui aura la tête froide<sup>24</sup>.

94

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

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

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 139.

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

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 155.

grossiers de ceux-ci, puis les défauts moins grossiers de ceux-ci, jusqu'à ce que, par une longue suite de travaux, elle atteignît une figure qui n'était plus dans la nature<sup>27</sup>.

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

Ne m'as-tu pas dit que, quoique tu sentisses fortement, ton action serait faible, si, quelle que fût la passion ou le caractère que tu avais à rendre, tu ne savais t'élever par la pensée à la grandeur d'un fantôme homérique auquel tu cherchais à t'identifier<sup>31</sup> ?

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

De cet instant les progrès sont surprenants, chacun s'identifie avec son personnage ; et c'est à la suite de ce pénible exercice que des représentations commencent et se continuent pendant six autres mois de suite, et que le souverain et ses sujets jouissent du plus grand plaisir qu'on puisse recevoir de l'illusion théâtrale<sup>32</sup>.

27 *Ibid.*, p. 154.

28 *Ibid.*, p. 129.

29 *Ibid.*

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

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

32 *Ibid.*, p. 176.

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

Comment peut-on imaginer, après la parution posthume en 1830 du *Paradoxe sur le comédien*, que le spectateur souhaite rester dans un tel état de naïveté, de déprise de soi, de ravissement<sup>34</sup> ? Ne peut-il pas être dupé *et* apprendre quelque chose, avec tout autant de plaisir ? Ne peut-il pas devenir, à son tour, homme d'un paradoxe : mystifié (à défaut d'être mystifiant) et capable de discernement ? C'est en tout cas ce que souhaite Diderot :

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

33 *Ibid.*, p. 133.

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

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



Le spectateur n'est plus seulement un être sensible, mais il devient capable de « sentir », c'est-à-dire de juger. Le théâtre apprend aux spectateurs à juger, même si ce jugement s'aligne sur une fiction. Transposé sur un plan social, tel que Diderot nous le laisse penser, le jugement du citoyen vise « le bien de l'ensemble et du tout » de la société et appelle à un « sacrifice des droits primitifs [de chacun] »<sup>36</sup>. Ce jugement s'alimente à une utopie nécessairement « imaginaire », une construction abstraite de la réalité existante, un *modèle idéal* : l'intérêt général. À charge pour chacun de lui donner corps dans la réalité sociale, ce qui revient à s'identifier à ce modèle. À condition de s'identifier à la manière du comédien selon Diderot, c'est-à-dire en évitant deux écueils majeurs : l'exhibition de l'ego, qui est une projection personnelle (ou, comme le dit Diderot, une imposition des « droits primitifs » de l'individu), et l'imitation naturaliste, puisque le modèle n'est jamais réel, mais idéal<sup>37</sup>. Citoyens, encore un effort d'imagination pour donner corps à l'intérêt général<sup>38</sup> ! En bon représentant de l'esprit des Lumières, *Paradoxe sur le comédien* cherche à dissiper l'obscurité dans laquelle la pensée du spectateur est plongée. Celui-ci reconnaît désormais l'illusion dont il est la victime consentante. Et s'il veut discerner le vrai du faux, le juste de l'injuste, il doit se métamorphoser en un « spectateur froid et tranquille »<sup>39</sup>. Peut-être pourra-t-il alors devenir un acteur social et modifier une partie de la réalité de sa situation en fonction d'un imaginaire qui lui donne forme et sens.

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

36 *Ibid.*, p. 139.

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

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

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

40 *Ibid.*, p. 174.

41 *Ibid.*, p. 180.

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

[...] où il ne voit plus le [spectateur], où il a oublié qu'il est sur un théâtre, où il s'est oublié lui-même, où il est dans Argos, dans Mycènes, où il est le personnage [...] au point qu'il m'entraîne [moi, spectateur], que je m'ignore moi-même, que ce n'est plus ni Brizard, ni Le Kain, mais Agamemnon que je vois, mais Néron que j'entends<sup>42</sup>.

98

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

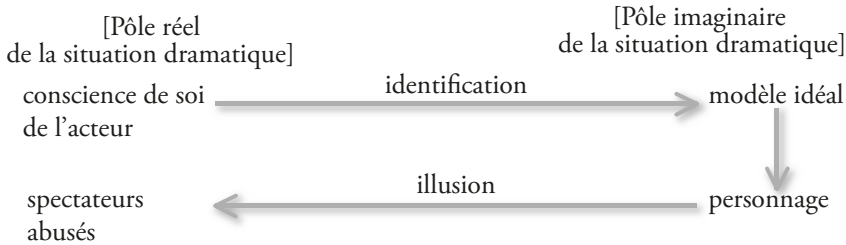
<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 179-180.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 154.

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

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

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



Si les spectateurs ne se contentent pas d'être abusés ou merveilleusement trompés, s'ils ne souhaitent pas seulement subir les effets illusionnistes d'une situation dramatique, ils doivent se rendre conscients de la totalité de la situation dans laquelle ils se trouvent, à l'image de la conscience de l'acteur. Pour y parvenir, ils doivent différencier le pôle réel et le pôle imaginaire de toute situation, et repérer les mécanismes d'identification qui relient les deux pôles. S'ils en éprouvent le désir, la volonté, et s'ils en possèdent la capacité<sup>46</sup>, les spectateurs pourront incarner des modèles idéaux de justice comme autant de rôles sur la scène sociale, en se prévenant des risques d'aliénation présents dans tout processus d'identification. Mais, captifs du seul imaginaire, ou à l'inverse, captifs du seul réel, sans conscience aucune du processus d'identification qui relie le réel à l'imaginaire (ou, ce qui revient au même, dans la méconnaissance de la différence représentative), ils resteront à coup sûr trompés, à leur insu. Le processus d'identification (à un modèle

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

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

100

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

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

On peut remarquer chez Riccoboni<sup>47</sup>, mais surtout chez Diderot, le fait que la notion « du » spectateur devienne hégémonique. Guénoun va la questionner très précisément :

Entité *radicalement* nouvelle qui se faufile entre les gradins sans qu'on y prenne garde : le spectateur. [...] C'est-à-dire : la collectivité du public condensée et redéterminée dans la généralité monophysite de l'individu type, témoin, du *particulier général*, tenu désormais pour une essence unitaire, dont tous les spectateurs singuliers ne sont que des manifestations accidentelles – comme le *cercle* ou le *triangle*, ou bien sûr *l'homme, la femme, le Français* subsument tous les individus concrets de même appellation<sup>48</sup>.

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

Je vous propose un accommodement : de réserver à la sensibilité naturelle de l'acteur ces moments rares où sa tête se perd, où il ne voit plus le [spectateur], où il a oublié qu'il est sur un théâtre, où il s'est oublié lui-même, où il est dans Argos, dans Mycènes, où il est le personnage [...] au point qu'il m'entraîne [moi, spectateur], que je m'ignore moi-même, que ce n'est plus ni Brizard, ni Le Kain, mais Agamemnon que je vois, mais Néron que j'entends<sup>49</sup>.

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

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

48 *Ibid.*, p. 76.

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

que « des » spectateurs<sup>50</sup>. Mais surtout, le spectateur ne voit plus l'acteur. Le spectateur ne voit que le personnage, conséquence finale de l'illusion recherchée par le comédien. Conséquence considérable, notamment pour la psychanalyse, comme nous allons le voir. « Le spectateur partage donc avec le personnage cette nature spectrale »<sup>51</sup> écrit Guénoun. *Le spectateur* est une notion purement imaginaire. « Entre l'acteur et les spectateurs, qui sont bien là, sont donc maintenant levés deux doubles fictifs : le personnage et *le spectateur*, ombres complices »<sup>52</sup>. Nous pouvons immédiatement en déduire que la notion « du » spectateur ne recouvre pas complètement la subjectivité d'un spectateur, précédemment définie comme constituée d'imaginaire *et* de réalité, correspondant respectivement au pôle fictionnel et au pôle de la réalité scénique de la situation dramatique. « Le » spectateur, c'est celui qui participe seulement à la part imaginaire de la subjectivité d'un spectateur. Nous avons désormais trois instances spectatrices dans notre situation dramatique : le public, dans le pôle réel de la situation ; *le spectateur*, dans le pôle imaginaire ; et, participant des deux instances tout en lui restant différente, la subjectivité de l'individu spectateur, qui est la définition même de notre « sujet-spectateur ». « Tenant les deux bouts de la chaîne », comme l'écrit Anne Ubersfeld, notre « sujet-spectateur » est sollicité « entre un fictionnel (un « imaginaire ») et le réel du monde extra-théâtral. Si l'on tient solidement [...] à la fois la fiction et la pratique scénique, on verra dans l'acte théâtral la possibilité de construire un rapport au monde »<sup>53</sup>. Or, dans ce rapport entre le monde imaginaire de l'art et le monde réel du spectateur en tant que sujet, la psychanalyse a son mot à dire.

## DE L'IDENTIFICATION À LA DÉIDENTIFICATION

### Freud et l'identification du spectateur

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

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

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*, p. 80.

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

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

À la lecture de Freud, Denis Guénoun isole deux grandes catégories psychanalytiques d'identification appliquées au théâtre<sup>55</sup>. La première est apparentée au travail de l'acteur : c'est l'identification hystérique. Nous savons que l'acteur imite des modèles idéaux, des fictions construites, auxquels il tente de donner l'illusion de vie, un effet de réalité, ou du moins un effet sur la réalité des spectateurs. Or Freud parle d'une aptitude des hystériques à « jouer à eux seuls tous les rôles d'un drame »<sup>56</sup>, et ses commentateurs renvoient ce type d'identification à « des actions (au sens dramatique du terme) »<sup>57</sup>. Voici comment Freud décrit le second type d'identification, propre aux spectateurs :

Le spectateur vit trop peu de choses, il se sent comme « un misérable à qui rien de grand ne peut arriver », il a dû depuis longtemps étouffer, mieux, déplacer son ambition d'être en tant que moi au centre des rouages de l'univers, il veut sentir, agir, tout modeler selon son désir, bref être un héros, et les acteurs-poètes du théâtre le lui rendent possible en lui permettant l'identification avec un héros<sup>58</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

C'est à ce moi idéal que s'adresse maintenant l'amour de soi dont jouissait dans l'enfance le moi réel. Il apparaît que le narcissisme est déplacé sur ce nouveau moi idéal, qui se trouve, comme le moi infantile, en possession de toutes les perfections. [...] [L'homme] ne veut pas se passer de la perfection narcissique de son enfance, [...] il cherche à la regagner sous la nouvelle forme de l'idéal du moi. Ce qu'il projette devant lui comme son idéal est le substitut perdu de son enfance<sup>59</sup>.

104

En s'identifiant au héros, le spectateur s'identifie à une forme possible d'un idéal du moi et reconstitue imaginativement son narcissisme primaire. Or le moi, précise Denis Guénoun, est « tenu, depuis Lacan au moins, pour cette configuration essentiellement imaginaire, constituée, dès le fameux “stade du miroir”, comme image (spéculaire) du moi »<sup>60</sup>. Ainsi, non seulement *l'idéal du moi* du spectateur est imaginaire, revêtant telle ou telle figure héroïque, mais *le moi* du spectateur lui-même est imaginaire, comme le résume Denis Guénoun dans le schéma suivant<sup>61</sup> :



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

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

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

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 95.

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



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

#### Lacan et la désidentification du sujet

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

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

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

65 *Ibid.*

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

majeure », c'est-à-dire « l'identification au père, dans le dernier stade du complexe d'Œdipe »<sup>67</sup>. Nous l'avons vu, il s'agit de l'identification à « l'idéal du moi ». Or, à suivre ainsi la psychanalyse sur le terrain de l'identification du sujet, nous apprenons que « la fin de l'analyse est conçue par Lacan comme une destitution du sujet, un moment où les identifications du sujet sont remises en cause sans qu'elles puissent, à nouveau, devenir ce qu'elles étaient auparavant »<sup>68</sup>. Si l'on oriente à nouveau cet éclairage psychanalytique vers le public du théâtre, ce que nous voyons est simple à comprendre : au théâtre, il n'y a pas d'identification sans « désidentification » (Octave Mannoni<sup>69</sup>), qui est ce moment où *l'identification est rendue consciente d'elle-même*. « L'identification [selon Mannoni], n'est pas un fait pathologique, mais un élément essentiel de la formation de notre personnalité – et qui fonctionne avec son contraire, la désidentification. Bien entendu, ce fait normal peut jouer un rôle pathologique »<sup>70</sup>. Et lorsque Octave Mannoni cite un extrait d'un poème de Baudelaire dans lequel le processus de désidentification est explicite, le psychanalyste n'hésite pas à parler d'« une certaine distanciation [qui] va rendre [le poète] à lui-même »<sup>71</sup> :

Elle est dans ma voix, la criarde !  
 C'est tout mon sang, ce poison noir !  
 Je suis sinistre miroir  
 Où la mégère se regarde<sup>72</sup> !

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

67 *Ibid.*, p. 35.

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

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

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

71 *Ibid.*, p. 62.

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

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

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

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

74 *Ibid.*

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

Si le théâtre [à travers la distanciation brechtienne] a pour objet [...] de mettre en mouvement l'immobile, cette immuable sphère du monde mythique de la conscience illusoire, alors la pièce est bien le devenir, la production d'une nouvelle conscience dans le spectateur – inachevée, comme toute conscience, mais mue par cet inachèvement même, cette distance conquise, cette œuvre inépuisable de la critique en acte ; la pièce est bien la production d'un nouveau spectateur, cet acteur qui commence quand finit le spectacle, qui ne commence que pour l'achever, mais dans la vie<sup>75</sup>.

108

À la différence d'Althusser, nous ne pensons pas que le spectateur devienne (ou ait à devenir) l'acteur achevant la pièce dans la vie. Même si ce spectateur se trouve face à une pièce de Brecht, ou face à une pièce écrite ou mise en scène selon ses théories. Mais comme lui, nous pensons que le sujet-spectateur peut accroître la conscience de sa situation existentielle grâce à l'éclairage que peut lui apporter la situation dramatique, et lui permettre d'y agir. En dernière instance, c'est à un processus d'individuation dans une situation unique pour chacun que nous sommes confrontés dans la représentation artistique. Simultanément, la représentation artistique, du fait qu'elle s'expose *a priori* aux yeux de tous, renvoie chaque spectateur à une identification collective, donc à une conscience collective. Processus d'individuation *et* prise de conscience collective (socio-économique, politique, idéologique) ne cessent de solliciter le « nouveau spectateur » de théâtre, et peut-être, au-delà du théâtre, les spectateurs culturels que nous sommes tous devenus. Traversant les différents processus d'identification (aux personnages et/ou aux objets représentés), de désidentification et de distanciation<sup>76</sup>, ce « nouveau spectateur » ne cesse de requérir un effort d'élucidation de la part de notre analyse. C'est en ce sens que nous allons maintenant nous attacher à la compréhension brechtienne de la « situation », étroitement liée au processus de « distanciation », ainsi que l'a très précisément relevé Walter Benjamin :

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

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

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

naturalistes. Il s'agit plutôt de commencer par découvrir les situations. (On pourrait aussi bien dire : de créer un effet de distanciation<sup>77</sup>.)

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

---

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



## 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](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 Jourdheuil, Paris, L'Arche, t. I, 1972 ; *Petit Organon pour le théâtre*, *Nouvelle Technique d'art dramatique 2*, *Notes sur « Katzgraben »*, *Études sur Stanislavski*, *La Dialectique au théâtre*, *Remarques sur des pièces et des représentations*, trad. Jean Tailleur et Édith Winkler, Paris, L'Arche, t. II, 1979.
- DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Le Seuil, coll. « Pierres vives », 1960.
- DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, précédé des *Entretiens sur Le Fils naturel*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1981.
- , *Écrits sur le théâtre*, t. II. *L'Acteur*, Paris, Agora, coll. « Pocket », 1995.
- ERVALS, François, « Bertolt Brecht et sa théorie du théâtre épique », *Les Temps modernes*, n° 77, mars 1952.
- GUÉNOUN, Denis, *L'Exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre*, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1998.
- , *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2002.

- , *Relation. Entre théâtre et philosophie*, Le Revest-les-Eaux, Cahiers de l'Égaré, 2004.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- MERVAN-ROUX, Marie-Madeleine, *L'Asise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Arts du spectacle », 1998.
- MEYER-PLANTUREUX, Chantal, *Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*, Paris, Marval, 1995.
- MORTIER, Daniel, *Celui qui dit oui, celui qui dit non, ou la Réception de Brecht en France (1945-1956)*, Paris, Slatkine, 1986.
- POLTI, Georges, *Les Trente-six situations dramatiques*, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1980.
- RACINE, Jean, *Bérénice*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche », 2001.
- REGY, Claude, *L'État d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002.
- SAINTE-ALBINE, Rémond de, *Le Comédien [1747]*, dans Diderot, *Écrits sur le théâtre*, t. II. *L'Acteur*, Paris, Agora, coll. « Pocket », 1995.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2000.
- SARTRE, Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, éd. Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992.
- SERREAU, Geneviève, *Brecht*, Paris, L'Arche, coll. « Les grands dramaturges », 1955.
- SERREAU, Jean-Marie, « Introduction à Bertolt Brecht », *Éléments*, n° 1, janvier 1951.
- SOURIAU, Étienne, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1951.
- STEEN, Jansen, « Qu'est-ce qu'une situation dramatique ? », dans *Orbis litterarum* [Munskgaard, Copenhague], n° 28, 1973.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame (1880-1950)*, trad. Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1983.
- Théâtre populaire*, n° 11, « Spécial Brecht », janvier-février 1955.
- UBERSFELD, Anne, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Le Seuil, 1996.
- , *Lire le théâtre*, t. II. *L'École du spectateur*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup Lettres », 1996.
- WITZEN, René, *Bertolt Brecht*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1954.

#### Autres sources

- BAUDELAIRE, Charles, « L'école païenne », dans *L'Art romantique. Littérature et musique*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1968.
- BECKETT, Samuel, *Têtes-Mortes*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- , *Le Monde et le Pantalon*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- BEUYS, Joseph, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, éd. Max Reithmann, trad. Olivier Mannoni et Pierre Brossa, Paris, L'Arche, 1988.
- BRETON, André, *Ode à Fourier [1947]*, dans *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1948.

- BRISELANCE, Marie-France, *Leçons de scénario. Les 36 situations dramatiques*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2006.
- BRUNO, Giordano, *Des liens*, Paris, Allia, 2001.
- BRUYÈRE, Jean-Michel (dir.), *L'Envers du jour. Mondes réels et imaginaires des enfants errants de Dakar*, Paris, Léo Scheer, 2001.
- CLERO, Jean-Pierre, *Le Vocabulaire de Lacan*, Paris, Ellipses, coll. « Vocabulaire de », 2002.
- CONTAT, Michel (dir.), *Sartre*, Paris, Bayard, 2005.
- DANON-BOILEAU, Laurent, FINE, Alain, WAINRIB, Steven (dir.), *Identifications*, Paris, PUF, coll. « Monographies de psychanalyse de la *Revue française de psychanalyse*. Section Concepts », 2002.
- FERRIER, Jean-Paul, HUBERT, Jean-Paul, NICOLAS, Georges, *Alter-géographies, fiches disputables de géographie*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2005.
- FRÈRE, Claude, *L'Étrange Peine*, Paris, Gallimard, 1954.
- , *Le Carabinier de Bologne*, Paris, Gallimard, 1956.
- FREUD, Sigmund, *Résultats, idées, problèmes*, trad. Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Alain Rauzy, Paris, PUF, 1984.
- GOLDBERG, Roselee, *La Performance. Du futurisme à nos jours*, trad. Christian-Martin Diebold, Paris/London, Thames & Hudson, coll. « L'univers de l'art », 2006.
- JORN, Asger, *Pour la forme, ébauche d'une méthodologie des arts* [1958], Paris, Allia, 2001.
- KAPROW, Allan, *L'Art et la vie confondus*, éd. Jeff Kelley, trad. Jacques Donguy, Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, 1996.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1997.
- LAUTRÉAMONT, *Ceuvres complètes*, éd. Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.
- LEBEL, Jean-Jacques, *Le Happening*, Paris, Denoël, coll. « Dossiers des lettres nouvelles », 1966.
- MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire, ou l'Autre Scène* [1969], Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1985.
- MANNONI Maud, présenté par, *Le Moi et l'Autre*, Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 1985.
- PAVESE, Cesare, *Le Métier de vivre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1958.
- SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée* [1938], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.
- SCHIRMER, Lothar (dir.), *Joseph Beuys. Un panorama de l'œuvre 1945-1985*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 2001.
- SCHOTTE, Jacques, avec la participation de, *Les Identifications. Confrontation de la clinique et de la théorie de Freud à Lacan*, actes des Journées d'études du Centre de formation et de recherches psychanalytiques, Paris, Denoël, coll. « L'espace analytique », 1987.

TARKOVSKI, Andréï, *Le Temps scellé*, trad. Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989.

TELLENBACH, Hubertus, *La Mélancolie* [1961], éd. Yves Pélucier, trad. Louise Claude, Daniel Macher, Anne de Saint-Sauveur, Christiane Rogowski, Paris, PUF, coll. « Psychiatrie ouverte », 1979.

VAX, Louis, *La Séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965.



## TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	7
INTRODUCTION .....	9
PROLOGUE .....	17

### PREMIÈRE PARTIE

#### SPECTATEUR(S) ET SITUATION EXISTENTIELLE

##### CHAPITRE I

<b>De la situation à la « situation-limite » : les trois bonds du devenir existentiel</b> .....	21
---	----

267

##### CHAPITRE II

<b>Les cinq « situations-limites » ou l'éthique du sujet existant</b> .....	33
La détermination historique de l'existence .....	33
Le combat amoureux.....	36
La souffrance .....	38
La culpabilité.....	40
La mort .....	41

##### CHAPITRE III

<b>L'art comme possible « éclairage » des « situations-limites »</b> .....	45
--	----

### DEUXIÈME PARTIE

#### SPECTATEUR(S) ET SITUATION DRAMATIQUE

##### CHAPITRE I

<b>Qu'est-ce qu'une situation dramatique ?</b> .....	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
<b>CHAPITRE II</b>	
<b>Spectateur(s), situation dramatique et identification</b> .....	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
<b>CHAPITRE III</b>	
<b>Spectateur(s), situation dramatique et distanciation</b> .....	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
<b>TROISIÈME PARTIE</b>	
<b>GUY DEBORD ET LA « CONSTRUCTION DE SITUATIONS »</b>	
<b>CHAPITRE I</b>	
<b>Guy Debord et la généalogie de la « construction de situations »</b> .....	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	
<b>L'influence du théâtre dans la « construction de situations » .....</b>	<b>181</b>
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

