



SITUATIONS
AVEC RECHERCHES SUR
LA NOTION DE SITUATION
SPECTATEURS
NICOLAS FERRIER

I Chapitre 3 – 979-10-231-1356-3

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

PREMIÈRE PARTIE

Spectateur(s) et situation existentielle

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

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

Hannah ARENDT¹

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

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

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

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

3 *Ibid.*, préface.

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

18

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

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

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

4 *Ibid.*, p. 423.

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

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

6 *Ibid.*, p. 148.

7 *Ibid.*, p. 150

8 *Idem.*

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

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

L'art adore les sauts.

SAMUEL BECKETT¹

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

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

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

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

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

³ *Ibid.*, p. 713.

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

4 *Ibid.*, p. 712

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11 *Ibid.*, p. 716.

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

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

14 *Ibid.*, p. 718.

15 *Ibid.*, p. 762.

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

48

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

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

¹⁶ *Ibid.*, p. 726.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

58

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

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

32 Phénomène précisément analysé dans notre deuxième partie.

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

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

³³ *Ibid.*, p. 260.

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

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 *Poatlach (1954-1957)* [1985], Gallimard, coll. « Folio », 1996.
- RASPAUD, Jean-Jacques, VOYER, Jean-Pierre, *L'Internationale situationniste. Chronologie, bibliographie, protagonistes, avec un index des noms insultés*, Paris, Champ libre, 1972.
- SCHIFFTER, Frédéric, *Contre Debord*, Paris, PUF, 2004.
- STARAM, Patrick, *Lettre à Guy Debord (1960)*, Paris, Sens&Tonka, 2006.
- VIENET, René, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris, Gallimard, 1968.

OUVRAGES D'ESTHÉTIQUE OU DE PHILOSOPHIE

- ALTHUSSER, Louis, *Pour Marx* [1965], Paris, La Découverte, coll. « Poche », 1996.
- ARENDT, Hannah, *Vies politiques*, trad. de l'anglais et de l'allemand par Éric Adda, Jacques Bontemps, Barbara Cassin, Didier Don, Albert Kohn, Patrick Lévy, Agnès Oppenheimer-Faure, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.
- , *La Philosophie de l'existence, et autres essais*, contient : *Qu'est-ce que la philosophie de l'existence ?* suivi de *L'Existentialisme français* et de *Heidegger le renard*, trad. Marc Ziegler et Anne Dumour, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages Poche. Petite Bibliothèque », 2002.
- , *Correspondance (1926-1969) Hannah Arendt, Karl Jaspers*, trad. Éliane Kaufholz-Messmer, Paris, Payot, 1995.
- ARON, Gurwitsch, LÉVINAS, Emmanuel, RICŒUR, Paul, WAHL, Jean, *Phénoménologie, existence. Recueil d'études*, textes recueillis par Henri Birault, Paris, Armand Colin, 1953.
- ASSOUN, Paul-Laurent, *Le Fétichisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1994.
- BARTHES, Roland et coll., « L'Analyse structurale du récit », *Communications*, n° 8, 1966, dossier réédité sous le même nom au Seuil, coll. « Essais », Paris, 1981.
- BEAUVOIR, Simone de, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, 1947.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, trad. Maurice Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, t. III.
- BOURRIAUD, Nicolas, *L'Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 2001.
- BRAS, Gérard, *Hegel et l'Art*, Paris, PUF, coll. « Philosophie », 1989.
- BUTLER, Judith, *Le Récit de soi*, trad. Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 2007.
- DUFRENNE, Mikel, RICŒUR, Paul, *Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence*, préface de Karl Jaspers, Paris, Le Seuil, coll. « La couleur des idées », 2000.

- ENGELS, Friedrich, MARX, Karl, *Sur la littérature et l'art*, Paris, Éditions sociales, 1954.
- FOURIER, Charles, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* [1808], Paris, Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu », 1998.
- GENS, Jean-Claude, *Karl Jaspers. Biographie*, Paris, Bayard, 2003.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1968.
- , *L'Île déserte et autres textes (textes et entretiens 1953-1974)*, éd. David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.
- , *Deux Régimes de fous (textes et entretiens 1975-1994)*, éd. David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2003.
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Le Seuil, 1967.
- , *Problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1990.
- , *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. « Le Temps des images », 2007.
- GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, recherches avec OUGHOURLIAN, Jean-Michel, et LEFORT, Guy, Paris, Grasset, 1978.
- HEGEL, *Esthétique. Introduction à l'esthétique. Le beau*, trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979, t. I.
- , *Cours d'esthétique*, Paris, Éditions Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1995, t. I.
- , *Esthétique*, trad. Charles Bénard revue et corrigée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche. Classiques de la philosophie », 1997, t. II.
- HERSCH, Jeanne, *L'Étonnement philosophique. Une histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1981.
- , *Karl Jaspers*, avec choix de textes par Karl Jaspers, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Poche Suisse », 2002.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. Cécilia Sérésia, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1951.
- JASPERS, Karl, *Psychopathologie générale* [1927], trad. Alfred Kastler et Jacques Mendousse, Paris, Tchou, coll. « Psychanalyse », 2000.
- , *La Situation spirituelle de notre époque* [1931], trad. Jean Ladrière et Walter Biemal, Paris, Desclée de Brouwer, 1951.
- , *Philosophie. Orientation dans le monde. Éclairement 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 Hémary, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, trad. Jean-Claude Hémary et Geneviève Serreau, *Le Vol au-dessus de l'océan*, trad. Gilbert Badia, *L'Importance d'être d'accord*, trad. Édouard Pfrimmer et Geneviève Serreau, *Celui qui dit oui, celui qui dit non*, *La Décision*, trad. Édouard Pfrimmer, *Sainte Jeanne des abattoirs*, trad. Georges Badia et Claude Duchet, Paris, L'Arche, t. II, 1974.
- , *Théâtre complet (1937-1940)*. *Les Fusils de la mère Carrar*, trad. Georges Badia, *La Vie de Galilée*, trad. André Jacob et Édouard Pfrimmer, *Mère courage et ses enfants*, trad. Guillevic, *La Bonne Âme de Sé-Tchouan*, trad. Jeanne Stern, Paris, L'Arche, t. IV, 1975.
- , *Écrits sur le théâtre* [1963 pour la trad. française]. *Critiques dramatiques d'Ausbourg*, *Extraits des carnets*, *Sur le déclin du vieux théâtre*, *La Marche vers le théâtre contemporain*, *Sur une dramaturgie non aristotélicienne*, *Nouvelle Technique d'art dramatique*, *Sur le métier de comédien*, *Sur l'architecture scénique et la musique du théâtre épique*, *L'Achat du cuivre*, trad. Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux, Jean Jourdheuil, Paris, L'Arche, t. I, 1972 ; *Petit Organon pour le théâtre*, *Nouvelle Technique d'art dramatique 2*, *Notes sur « Katzgraben »*, *Études sur Stanislavski*, *La Dialectique au théâtre*, *Remarques sur des pièces et des représentations*, trad. Jean Tailleur et Édith Winkler, Paris, L'Arche, t. II, 1979.
- DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Le Seuil, coll. « Pierres vives », 1960.
- DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, précédé des *Entretiens sur Le Fils naturel*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1981.
- , *Écrits sur le théâtre*, t. II. *L'Acteur*, Paris, Agora, coll. « Pocket », 1995.
- ERVALS, François, « Bertolt Brecht et sa théorie du théâtre épique », *Les Temps modernes*, n° 77, mars 1952.
- GUÉNOUN, Denis, *L'Exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre*, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1998.
- , *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2002.

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

Autres sources

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

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

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

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

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

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	7
INTRODUCTION	9
PROLOGUE	17

PREMIÈRE PARTIE

SPECTATEUR(S) ET SITUATION EXISTENTIELLE

CHAPITRE I

De la situation à la « situation-limite » : les trois bonds du devenir existentiel	21
---	----

267

CHAPITRE II

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

CHAPITRE III

L'art comme possible « éclairage » des « situations-limites »	45
--	----

DEUXIÈME PARTIE

SPECTATEUR(S) ET SITUATION DRAMATIQUE

CHAPITRE I

Qu'est-ce qu'une situation dramatique ?	63
Situation et personnages.....	63
Situation et spectateurs.....	70
La situation entre imaginaire et réalité.....	73
Le paradigme hégélien de la situation	75
Typologie des situations chez Hegel.....	79
« L'absence de situation »	80
« La situation déterminée anodine »	80

« La collision »	82
Les situations dramatiques selon Hegel.....	82
« Les collisions qui résultent de situations naturelles ».....	82
« Les collisions spirituelles qui reposent sur une base naturelle »	82
Les collisions « ayant leur source dans les actes propres de l'homme »	83
CHAPITRE II	
Spectateur(s), situation dramatique et identification	89
De la catharsis à l'identification	89
Aristote et la catharsis.....	89
D'Aubignac et l'imitation.....	90
Diderot et l'identification.....	92
De l'identification à la désidentification	102
Freud et l'identification du spectateur.....	102
Lacan et la désidentification du sujet.....	105
CHAPITRE III	
Spectateur(s), situation dramatique et distanciation	111
La situation dramatique brechtienne : de la dialectique à l'ambiguïté.....	112
La contradiction dialectique pour transformer l'Histoire	113
L'individu et la masse en mouvement.....	117
L'acteur et le public : un mouvement plus ambigu.....	119
Sartre, la distanciation et l'ambiguïté.....	127
Hypothèses sur l'ambiguïté de la situation dramatique et ses conséquences dans le langage.....	133
Pour une nouvelle distanciation.....	142
TROISIÈME PARTIE	
GUY DEBORD ET LA « CONSTRUCTION DE SITUATIONS »	
CHAPITRE I	
Guy Debord et la généalogie de la « construction de situations »	151
Les prémisses (1949-1951)	151
Lecteur de poésie et spectateur de cinéma.....	151
La lecture de <i>La Nausée</i> de Sartre.....	154
Premières expérimentations (1951-1956).....	164
Scandales et dérives.....	164
Métagraphie et psychogéographie.....	166

Théories et pratiques (1956-1962).....	170
Lautréamont, Asger Jorn et le détournement.....	171
Détournement du hasard.....	174
Propagande d'une lutte de classes « bien comprise »	178
 CHAPITRE II	
L'influence du théâtre dans la « construction de situations »	181
Détournement de Brecht	181
Détournement et distanciation.....	186
Détournement de Racine.....	191
Unité d'action dans la situation.....	193
Unité de lieu dans la situation.....	198
Unité de temps dans la situation	202
Un théâtre situationniste ?	211
Le théâtre selon André Frankin : l'« unité scénique »	213
Le théâtre selon Debord (I). Notes pour un théâtre invisible	216
Le théâtre selon Debord (II). Notes pour un drame sans action	217
La voix de Debord	221
Duplicité de l'acteur et dissidence situationniste	224
Le jeu situationniste.....	227
La vie « directement vécue » ou le baroque revisité.....	227
Le jeu comme lutte	230
Le jeu et l'autre.....	233
Une problématique des limites entre art et vie	234
« Construction de situations » et <i>happening</i>	234
De quelques conséquences éthiques (I) : la totalité rêvée par les situationnistes.....	239
De quelques conséquences éthiques (II) : la rupture de la totalité, ou la nécessaire séparation selon Emmanuel Lévinas.....	243
 CONCLUSION : POUR UN DEVENIR SITUATIONNEL.....	
Bibliographie	257
 Table des matières	 267

