



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

Il Chapitre 3 – 979-10-231-1359-4

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  
DISTANCIATION

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

ROLAND BARTHES<sup>1</sup>

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

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

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

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

112

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

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

<sup>3</sup> Brecht, *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. I, p. 191.

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

#### La contradiction dialectique pour transformer l'Histoire

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

Désormais, le théâtre allait désigner par leurs noms les « puissances occultes qui mènent les hommes » et ces noms étaient des noms d'hommes ; il allait révéler que ces puissances occultes n'étaient en fait que des puissances clandestines. Il a démontré que le milieu, l'économie, le destin, la guerre, le droit étaient des pratiques humaines que des hommes pouvaient changer. Les forces obscures ont disparu de la scène des théâtres comme elles avaient disparu de la science : les hommes y sont apparus intervenants, dans des situations dont on pouvait avoir une vue d'ensemble<sup>7</sup>.

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

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

6 *Ibid.*, p. 131.

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

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

[La distanciation] permet au théâtre de mettre à profit, pour ses reproductions, la méthode de la nouvelle science de la société, la dialectique matérialiste. Cette méthode traite, pour comprendre la mobilité de la société, les situations sociales comme des procès et suit ceux-ci à travers *leurs contradictions*. Pour elle, tout n'existe qu'en se transformant, qu'en étant donc en *désaccord avec soi-même*. Cela vaut aussi pour les sentiments, opinions et attitudes des hommes, où s'exprime le caractère propre de la vie sociale, à un moment donné<sup>8</sup>.

114

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

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

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

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

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

La distanciation, courroie de transmission dialectique entre la scène et la salle, est d'une extrême audace théorique. Elle parie sur le fait qu'une situation fictive peut provoquer non seulement des émotions – cela, l'art le pratique depuis qu'il existe –, mais des émotions telles qu'elles engagent à une lutte réelle dans la vie sociale. Comment peut-elle y parvenir ? En exposant des situations dramatiques structurées par des contradictions non résolues. La force de persuasion de la distanciation est évidemment liée aux contextes historiques et géographiques de la vie de Brecht et des spectateurs qui lui sont contemporains. Dans une Allemagne démocratiquement devenue nazie, transformée en une puissance belliqueuse génocidaire, doublée d'une volonté impérialiste et capitaliste, Brecht, et des millions de personnes avec lui, ont vu dans le marxisme et la lutte des classes la seule alternative politique non seulement imaginable, mais réalisable, ainsi que la révolution russe de 1917 semblait en avoir indiqué les prémisses<sup>11</sup>. Exilé puis revenu en Allemagne de l'Est après la Seconde Guerre mondiale, Brecht prit la responsabilité d'un grand théâtre public, le Berliner Ensemble, doté de moyens conséquents, sans pour autant devenir un thuriféraire du pouvoir politique en place. Il demeura ferme sur ses convictions, comme en témoignent les conseils qu'il prodigue à un acteur, en 1954, pour le rôle d'un jeune soldat dans *Bataille d'hiver* de Johannes R. Becher :

Seules la connaissance de la conjoncture historique et la capacité de figurer des attitudes pleines de contradictions pourront ici vous aider. Cette connaissance et cette capacité peuvent être, l'une et l'autre, acquises. Elles présupposent qu'en ce siècle des grandes guerres des classes et des peuples, un point de vue ferme soit adopté<sup>12</sup>.

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

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

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

de valeur que dans ce contexte. Mais la contradiction que le théâtre permet de symboliser entre un possédant et un (dé)possédé, un maître et un esclave, ou, dans un autre type de contradiction, entre un être qui cherche à s'émanciper et un autre qui ne le cherche pas, n'a besoin que des moyens artistiques de la distanciation, adaptés à son temps. C'est pourquoi la force théorique du théâtre de Brecht continue d'intéresser ses lecteurs, comme ce fut le cas pour Barthes, au-delà de la stricte volonté d'une révolution prolétarienne<sup>13</sup>. On peut penser que la distanciation permet d'améliorer la qualité de la vie des hommes tant que des contradictions les animent. Et aussi longtemps que les conflits agitent les humains, le drame distancié, voire toute œuvre d'art dans laquelle une distanciation est possible, peuvent apparaître comme l'outil le plus approprié pour « régulariser le cours »<sup>14</sup> de ces conflits, en vue de la réalisation d'une plus grande justice entre tous. Reste à repérer la nature des contradictions historiques contemporaines, selon la leçon qu'en donne le sociologue Fritz Sternberg :

116

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

---

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

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

rapports de l'État avec les individus et par là même des individus entre eux sont donc eux aussi fondamentalement différents selon les époques de civilisations<sup>15</sup>.

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

#### L'individu et la masse en mouvement

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

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

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

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

L'individu doit se désister de sa fonction en faveur des grands collectifs, ce qui se produit sous nos yeux au milieu de dures luttes. Le point de vue individuel ne permet plus de comprendre les processus décisifs de notre temps, les individus ne peuvent influencer sur ceux-ci<sup>18</sup>.

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

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



réagit face à un chien aboyant. Manière qui diffère du tout au tout selon que la personne ait été souvent, peu souvent, ou pas du tout confrontée à cette situation, en fonction de certains rapports de force. Comme l'explique Brecht, le « *gestus* social » peut se trouver dans une manière de vendre un poisson, de séduire, de se battre, de donner la paie, etc.<sup>19</sup>. Barthes a minutieusement décrit quelques « *gestus* » des personnages de *Mère courage*, en commentant les photographies prises par Roger Pic lors de la représentation du Berliner Ensemble en 1957, à Paris<sup>20</sup>. Il y souligne l'importance du détail (la position d'une natte dans les cheveux, la matière d'une étoffe, son coloris, son degré d'usure, un geste du bras, l'arrondi d'un dos...), en ajoutant : « [...] comme tous les artistes profonds, c'est par le petit que Brecht s'élargit »<sup>21</sup>. Lorsque Brecht veut montrer les *gestus* sur scène, il les exhibe en en rendant pleinement conscients acteurs et spectateurs, par les moyens de la gestuelle et de la mimique des acteurs, par leurs langages, leurs accents, leurs tics, leurs habits, les décors qu'ils traversent et les accessoires qu'ils utilisent. Grâce aux *gestus*, un acteur ne joue plus simplement un personnage, il porte la trace d'un ensemble, d'une classe, d'une masse à laquelle il appartient, et, par conséquent, d'une idéologie qui l'imprègne, même inconsciemment. Un personnage hérite toujours de la classe sociale dont il provient : exploitée ou exploiteuse<sup>22</sup>, parfois les deux, comme Mère courage.

#### L'acteur et le public : un mouvement plus ambigu

La question du rapport de l'individu avec la masse trouve au théâtre une résonance particulièrement forte dans la mesure où le théâtre met toujours en présence un groupe face à un autre groupe. Que ce dernier soit *un* acteur ou un groupe d'acteurs ne change fondamentalement rien à la structure ici désignée. Au théâtre, on ne peut éluder cette évidence constitutive de l'art dramatique lui-même : le public forme un groupe, pour ne pas dire une masse<sup>23</sup>. Lorsque Brecht parle de masse et d'individu, il parle également de publics et d'acteurs.

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

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

21 *Ibid.*, p. 281.

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

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

L'acteur ne doit pas seulement prendre conscience du public auquel il s'adresse, encore doit-il le mettre en mouvement. Aussi est-il important de connaître la nature de la masse en question, et quels mouvements lui sont nécessaires. En se transmettant artistiquement au public, la logique de la contradiction dialectique brechtienne doit provoquer du conflit entre les spectateurs et dans l'intériorité de chacun. Du moins Brecht le souhaite-t-il. La remarque touche à un point important quant à la fonction sociale de l'art : l'œuvre rend-elle le public homogène ? Doit-elle chercher à l'unifier, l'accorder autour de valeurs partageables, communes, consensuelles, voire universelles ? Ou bien l'œuvre accentue-t-elle l'hétérogénéité de ses spectateurs en créant entre eux des dissensions ? À ces questions, Brecht répond en posant deux principes. D'une part, la dialectique n'est pas seulement une affaire d'intellectuels ; elle est avant tout populaire et compréhensible par le peuple, au sens prolétarien du terme ; la dialectique s'adresse au plus simple, donc à tous<sup>24</sup>. D'autre part, le public n'a pas à être envisagé comme une « masse uniforme » (Brecht). Il est une somme d'individus différents et différenciés, et qui doivent le rester :

La liberté que le comédien manifeste à l'égard de son public réside aussi dans le fait qu'il se garde de le traiter comme une masse uniforme. Il ne le fonde pas dans le creuset des émotions en un bloc informe. Il ne s'adresse pas à tous les spectateurs de la même façon ; il laisse subsister les divisions qui existent à l'intérieur du public et même il n'hésite pas à les rendre plus profondes. Il y compte des amis et des ennemis, il est amical envers les uns, hostile envers les autres. Il prend parti, sans que ce soit toujours pour son personnage ; mais s'il ne prend pas parti pour celui-ci, alors il le fait contre lui<sup>25</sup>.

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

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

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

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

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

(C'est là du moins son attitude fondamentale [au comédien], mais elle non plus ne peut être fixée une fois pour toutes, elle varie selon ce que le personnage exprime. Il peut y avoir aussi des parties où tout est laissé dans l'indécision, où le comédien retient tout jugement ; mais alors son jeu devra expressément l'indiquer<sup>26</sup>.)

On voit surgir ici une sorte de supplément à la logique dialectique. Brecht introduit un nouveau type de comportement de l'acteur par rapport à son personnage : « variations » dans le parti pris, « indécision », « retenue du jugement » de l'acteur. Ces caractéristiques nouvelles ont une répercussion certaine dans le comportement du public. Compliquant ou complexifiant le fonctionnement dialectique, Brecht touche à la question de la causalité : qu'est-ce qui fait changer ? Qu'est-ce qui pousse à la transformation ? Est-ce seulement la contradiction<sup>27</sup> ?

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

<sup>26</sup> *Ibid.*

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

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

122

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

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

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

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

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

Pour simplifier : nous n'avons que faire chez nos spectateurs d'une attitude (nous n'avons pas le droit de susciter chez nos spectateurs une attitude) qui, face à l'individu (car c'est à lui que nous avons affaire), rechercherait dans tous les cas une causalité absolue, au lieu, comme disent les physiciens, d'une causalité d'ordre statistique. *Dans certaines situations, nous devons nous attendre à obtenir plus d'une réponse, d'une réaction, d'une manière d'agir, nous devons nous attendre à un oui et à un non, les deux devant paraître relativement fondés, paraître motivés.* L'attention, l'intérêt que le spectateur porte à la causalité doivent être dirigés vers la loi qui gouverne les mouvements des masses d'individus. Le spectateur doit apercevoir de telles masses derrière les individus, considérer les individus comme des particules qui se manifestent dans une réaction, une manière d'agir, un développement de la masse<sup>30</sup>.

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

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

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 274-275. Nous soulignons.

ainsi, ce n'est plus guère sa faculté d'échapper à toute influence qui sert à définir sa grandeur. Prise seule, elle perd même son indivisibilité, elle devient un être de masse, quelque chose de flottant, de qualitativement changeant : précisément une masse. Il serait paradoxal et exagéré d'affirmer froidement que la masse se manifeste désormais comme un individu et l'individu comme une masse, mais il n'est pas mauvais de suivre un instant cette idée extrême. Aujourd'hui encore, l'individu reste un individu et se montre en tant que tel, il a seulement acquis une indétermination, une dépendance, qui étaient jadis le fait de la masse et qu'elle a perdues, car elle, en revanche, a gagné en détermination et en autonomie, elle dépend moins de l'individu. Une telle manière de voir est axée sur la pratique, elle facilite une action qui doit nécessairement intervenir au niveau des masses, être sociale<sup>31</sup>.

124

Par l'inversion qu'opère Brecht, la masse acquiert les anciennes qualités de la liberté individuelle (autonomie, détermination, indépendance), tandis que l'individu acquiert les anciens défauts de la masse (dépendance, indétermination, flottement, changement qualitatif). Si le travail de l'émancipation humaine réside dans la capacité à transformer l'indétermination en détermination, c'est-à-dire à intégrer l'individualité dans une masse, on mesure toute l'importance de l'attribution des déterminations. À qui et à quoi, combien, comment, où, quand attribuer les déterminations sociales du changement ? À la nation, au peuple, au parti, au syndicat, à l'équipe, à la famille... ? Mais surtout, à quelles valeurs renvoient ces déterminations, sachant que l'action d'un officier nazi ou celle de son régiment, par exemple, sont extrêmement bien déterminées, mais nullement émancipatrices ? Les déterminations qui intéressent Brecht (et nous avec) sont celles qui, en dernier ressort, relèvent d'une égale émancipation en droit, échue à tous. Le théâtre de Brecht montre des déterminations socialement aliénées et aliénantes. Il y a là un passage par le négatif pour affirmer le positif, selon un mouvement dialectique à nouveau spécifiquement hégélien. Il n'en reste pas moins que la conception et la réalisation de l'émancipation humaine changent considérablement selon que ses déterminations relèvent plutôt de la masse sociale ou plutôt de l'individu. Or, ce qui lie l'individu à autrui, et *a fortiori* à la masse, c'est la situation. La *conscience particulièrement vive de la situation* qu'offre la situation dramatique au sujet-spectateur – situation déterminée par son pôle fictionnel et son pôle réel d'autant plus accentué par la distanciation – permet de fonder les questions suivantes : la transformation désirée<sup>32</sup> est-elle nécessairement à rechercher dans une situation de contradiction (sociale) ? L'émancipation passe-t-elle seulement par l'action d'une masse ou d'un collectif

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>32</sup> Désir d'émanciper tous les individus des aliénations qu'ils subissent.

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

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

Car seule la violence peut changer  
Ce monde meurtrier, comme  
Le savent tous les vivants.  
Il ne nous a pas encore permis, disions-nous,  
De ne pas tuer.  
C'est uniquement par la volonté inflexible de changer le monde que nous avons  
motivé  
Cette décision<sup>33</sup>.

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

LES TROIS AGITATEURS :

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

LE JEUNE CAMARADE :

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

LE CHŒUR DE CONTRÔLE :

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

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

L'homme seul connaît une ville.  
 L'homme seul a son heure  
 Mais le Parti en a beaucoup.  
 L'homme seul peut être anéanti  
 Mais le Parti ne peut être anéanti  
 Car il est l'avant-garde des masses  
 Et conduit leur combat  
 Avec les méthodes des classiques, puisées  
 Dans la connaissance de la réalité<sup>34</sup>.

126

Dans *La Décision*, seule la masse (en l'occurrence, son avant-garde : le Parti) a raison. L'individu n'a aucune marge de manœuvre hors des décisions du parti. Mais comme nous avons pu le constater, en progressant dans son œuvre notamment par l'usage qu'il fait de la métaphore du mouvement des orbites célestes, Brecht va nuancer les liens qui unissent l'individu au Parti, à la masse ou au « *gestus* social ». Les caractéristiques de l'individualité vont acquérir une imprévisibilité, une indétermination, car « à un individu qui se soumettrait par trop docilement à la loi qui commande le mouvement de la masse, nous trouverions qu'il manque quelque chose (sa caractéristique individuelle) »<sup>35</sup>. L'écriture brechtienne ne va cesser de dessiner des liens toujours plus sinueux, plus vastes, plus complexes entre l'individu et le collectif, parce que la situation historique est parfois plus complexe que son appréhension dialectique. Ou parce que la situation ne se prête pas à une transformation sociale relevant de la dialectique matérialiste. Dans *Mère courage et ses enfants*, œuvre écrite en exil en 1939, le comportement de la mère, comme nous l'avons vu, est structuré par une contradiction principale : elle nourrit sa famille grâce à la guerre, et la perd pour la même raison. Mais cette contradiction est également la condition de l'indépendance farouche qu'elle revendique<sup>36</sup>. On se souvient

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

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

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

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

– L'ADJUDANT : Nom de famille.

– MÈRE COURAGE : Anna Fierling.

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

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

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

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

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



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

### SARTRE, LA DISTANCIATION ET L'AMBIGUÏTÉ

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

<sup>37</sup> *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. I, p. 487.

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

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

[...] il semble que toutes les forces que le jeune théâtre peut opposer aux pièces bourgeoises que nous avons actuellement, doivent être unies, et qu'il n'y a pas de vraie opposition entre la forme dramatique et la forme épique, sinon que l'une [l'épique] tire vers la quasi-objectivité de l'objet, c'est-à-dire de l'homme, et va ainsi vers l'échec, puisqu'on n'arrive jamais à avoir un homme objectif, avec l'erreur de croire qu'on peut donner une société-objet aux spectateurs, tandis que l'autre [la dramatique], si on ne la corrigeait pas par un peu d'objectivité, irait trop vers le côté de la sympathie, de l'*Einfühlung*<sup>39</sup>, et risquerait de tomber du côté du théâtre bourgeois. Par conséquent, c'est entre ces deux formes de théâtre, je crois, que le problème aujourd'hui peut se poser<sup>40</sup>.

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

Distanciation. Il s'agit d'utiliser cette contradiction : l'homme présenté, c'est moi-même hors de mon pouvoir. Cela signifie : nous faire découvrir comme *des autres*, comme si d'autres hommes nous regardaient ; en d'autres termes, obtenir cette objectivité que je ne peux obtenir par ma réflexion<sup>42</sup>.

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

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

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

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

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

Donc, si vous voulez, nous dirons qu'il y a une insuffisance très nette dans l'épique : jamais Brecht – d'ailleurs, il n'avait pas de raison de le faire et ce n'était pas à lui de le faire – n'a résolu dans le cadre du marxisme le problème de la subjectivité et de l'objectivité et, par conséquent, il n'a jamais su faire une place réelle à la subjectivité chez lui, telle qu'elle doit être<sup>43</sup>.

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

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

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

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

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

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

130

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

Ce qui est universel, à leurs yeux [aux yeux des jeunes auteurs dramatiques français], ce n'est pas une nature, mais les situations dans lesquelles se trouve l'homme, c'est-à-dire non pas la somme de ses traits psychologiques, mais les limites auxquelles il se heurte de toutes parts. Pour eux, l'homme ne doit pas être défini comme un « animal raisonnable » ou « social », mais comme un *être libre, entièrement indéterminé, et qui doit choisir son propre être face à certaines nécessités*, telles que le fait d'être engagé dans un monde qui comporte à la fois des facteurs menaçants et favorables, parmi d'autres hommes qui ont fait leur choix avant lui et qui ont décidé par avance du sens de ces facteurs. Il est confronté à la nécessité de travailler et de mourir, d'être jeté dans un monde qui est déjà là et qui est pourtant sa propre entreprise et dans lequel il ne peut jamais reprendre son coup : un monde où il lui faut jouer ses cartes et prendre ses risques, quoiqu'il puisse lui en coûter<sup>47</sup>.

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

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

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

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

philosophiques sartriens) que l'homme se détermine librement (« point de vue d'une fin librement posée »). C'est depuis l'indétermination, et en visant un but librement posé par lui-même dans sa situation (par intentionnalité), que le sujet doit effectuer des choix « face à certaines nécessités ». Quelles sont ces nécessités ? Autrui<sup>48</sup>, des significations préétablies, le travail, la mort, le passé, le présent, le futur et sa propre action irrévocable dans le monde. Ce qui compte pour l'existentialiste, ce n'est pas l'être de l'homme, mais ce qu'il *fait* dans le monde et au monde, c'est-à-dire dans sa situation. L'ontologie existentialiste élabore une praxéologie. L'homme doit inévitablement composer avec autrui, le travail, la mort, et des significations préétablies, que Sartre détaille plus loin comme le « contexte humain [c'est-à-dire] l'arrière-plan de valeurs religieuses et morales, des tabous et des impératifs de la société, des conflits entre les nations et les classes, des conflits entre les droits, les volontés, les actions »<sup>49</sup>. Programme philosophique autant que dramaturgique :

[...] nous ressentons le besoin de porter à la scène certaines situations qui éclairent les principaux aspects de la condition humaine et de faire participer le spectateur au libre choix que l'homme fait dans ces situations<sup>50</sup>.

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

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

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

49 *Ibid.*, p. 61

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

lui-même. Je peux vouloir adhérer à un parti, écrire un livre, me marier, tout cela n'est qu'une manifestation d'un choix plus originel, plus spontané que ce qu'on appelle volonté<sup>51</sup>.

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

132

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

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

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

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

cause par des caractéristiques indéterminables de la situation dans laquelle il s'engage<sup>53</sup>. C'est cette articulation entre la détermination et l'indétermination du sujet en situation que nous qualifions d'ambiguïté de la situation. Nous allons maintenant émettre quelques hypothèses sur les effets de l'ambiguïté de la situation dramatique sur le sujet-spectateur.

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

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

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

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

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

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

On peut discuter en effet s'il vaut mieux traduire *Verfremdung* par « distanciation » ou par « éloignement », l'essentiel n'en demeure pas moins cette valorisation du *fremd*, de ce *devenir étranger* connoté négativement chez Marx où il était synonyme d'aliénation, de perte de l'humain dans son produit<sup>55</sup>.

134

« L'étrangéité »<sup>56</sup> de l'action dramatique (distanciée) ne permet-elle pas l'ouverture à l'altérité radicale de la *différance* ou, pour le dire autrement, à l'indétermination du sens du Sens<sup>57</sup> ? Entendue en ces termes, la distanciation déborde largement le cadre marxiste et soulève un problème général de langage. Concentrons maintenant la question sur la mise en valeur artistique de cette « étrangéité » produite par la distanciation. Chez Brecht, les « *gestus* sociaux » sont des procédés spécifiques de distanciation dans le jeu. Ils ont pour fonction de relier la singularité d'un personnage à la communauté à laquelle il appartient, ou dont il provient (famille, pays, métier, classe sociale, etc.) à travers ses dialectismes, ses gestes, son costume. La représentation théâtrale assume pleinement son rôle de représentant d'un collectif, délégation acceptée, discutée ou rejetée par le public. La représentation s'érige effectivement en modèle, même si ce modèle se critique lui-même grâce à la distanciation. Le modèle « s'étrangéifie », si l'on peut dire. Cela signifie que le modèle s'altère sous l'action de la distanciation, soit en exhibant les contradictions qui le structurent (par exemple, dans *La Décision* de Brecht, où le Parti s'oppose frontalement au partisan), soit en accentuant les indéterminations qu'il découvre (par exemple, dans des mises en scène de Claude Régy où les personnages donnent l'air de « flotter » tout en étant intérieurement, voire inconsciemment, très déterminés)<sup>58</sup>. On voit bien que, selon les différents types de représentation, et

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

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

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

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



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

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

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

---

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

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

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

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

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

à nous poser la question suivante : en fonction de quoi les points sont-ils « remarquables » ? Il apparaît toujours une question derrière la question du sens : pourquoi élire celui-ci plutôt que celui-là ? Qu'est-ce qui fait qu'un point est « remarquable » ? Comment décider du mieux, en vue de ce qui existe ? Il y a là comme une sorte de limite qui n'est jamais identique à elle-même, aune nécessaire, mais fluctuante selon la situation, repère incommensurable dans sa généralité, mais évaluable dans sa particularité. La question du sens du Sens renvoie, comme nous l'avons dit, à une indétermination fondamentale, une absence de fondement, ou « effondrement » (Deleuze). Le sens ne trouve sa résolution, c'est-à-dire sa détermination, qu'en nous libérant d'une ou de plusieurs oppressions liées à la situation dans laquelle nous nous trouvons. C'est pourquoi faire surgir du sens dans une situation, produire un acte censé, *a fortiori* améliorer une situation nécessite d'effectuer un saut hors de l'indétermination infinie à laquelle l'ambiguïté de la situation nous confronte et qui permet de jauger les « points remarquables » de la situation<sup>61</sup>. Donner du sens réclame l'interruption d'une continuité, la création d'un mouvement disruptif dans un flux, une déviation. Brecht reconnaît l'importance du saut à effectuer pour modifier une situation :

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

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

Un emploi authentique, profond, intervenant, des effets de distanciation implique que la société considère son état comme historique et améliorable. Les effets de distanciation authentiques ont un caractère combatif<sup>62</sup>.

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

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

La distanciation est sentée (donc efficace) si elle manifeste un saut hors de la répétition du même. Bien réalisée, elle imprime ce mouvement chez le sujet-spectateur. Elle le rend conscient des surdéterminations qui le paralysent (ou qui le font tourner en rond), le fait passer par une phase d'indétermination, qui est ouverture aux possibles, pour finir par le renvoyer face aux choix de nouvelles déterminations concrètes. C'est ainsi que nous décrivons le saut hors de la répétition du même. Attardons-nous sur ce temps d'indétermination chez le sujet en général. Ce temps, ou phase, relève-t-il d'une force d'inertie, d'une absence de désir, de vouloir et de pouvoir *concrets*, d'une sorte de dégoût ou de « nausée » existentielle, ou d'un engluement dans l'imaginaire, desquels il s'agirait de s'extirper ? S'agit-il de la mélancolie, dont la version moderne se nomme dépression ? La dépression peut s'interpréter comme la conséquence pathologique d'un embourgeoisement individuel dans une sorte de confort soporifique. *La Nausée* de Sartre ou *Les Choses* de Perec décrivent littérairement la tendance moderne, amorcée dès le XIX<sup>e</sup> siècle, d'un enlèvement progressif de l'esprit dans la matière, et face auquel l'esprit et le corps réagissent comme ils peuvent. Cependant, les bourgeois ne sont pas les seuls à succomber à cette entropie mélancolique. Aussi serons-nous enclins à comprendre la dépression comme l'une des conséquences de l'entropie sociale, ou *force d'inertie communautaire*. Comment arrivons-nous à penser cela ? Karl Jaspers fut psychopathe avant d'être philosophe, et sa réflexion sur les « situations-limites » s'est enrichie des expériences cliniques qu'il a conduites et théorisées<sup>63</sup> durant ses sept années d'exercice professionnel. Son travail a influencé pour une part l'ouvrage du psychiatre allemand Hubertus Tellenbach, *La Mélancolie*, publié en 1961<sup>64</sup>. Une des idées fondamentales de cet ouvrage est que le type mélancolique se retrouve chez des personnes qui ne peuvent pas s'écarter du sens commun. Elles ont besoin d'un règlement collectif pragmatique relativement coercitif, d'un ensemble de règles comportementales de « bon sens ». Le mélancolique a besoin d'ordre et de limites imposées par autrui, ou des obligations fortes envers lui. Hubertus Tellenbach écrit qu'« il est évident que le type mélancolique a les plus grandes difficultés à s'acquitter de la tâche à réaliser son *Dasein* en tant qu'être-pour-soi-même, en tant qu'être-seul »<sup>65</sup>. Le plus troublant est que le mélancolique, d'après

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

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

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

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

Cette conception spécifique de l'ordre est la volonté de s'enfermer dans les limites de l'ordre. C'est-à-dire de prendre place, de s'installer et de s'attarder dans un espace délimité, organisé selon des références solides et claires. Nous retrouvons ici le trait fondamental que Henri de Gand a découvert chez les mélancoliques : « Car ils ne parviennent pas à élever leur pensée au-delà de ce qu'on peut localiser et mesurer ; au contraire, tout ce qu'ils conçoivent est soumis à l'espace et au temps, et finit toujours par s'y localiser – comme le point ». Cet espace est défini par des limites pratiquement inamovibles au-delà desquelles tout semble incontrôlable et inaccessible au mélancolique. Il jouit d'une certaine autonomie à l'intérieur de ces limites où il est dans son domaine. Mais il ne dispose pas de l'autonomie véritable, celle dont fait preuve celui qui est ouvert à toutes les exigences de l'avenir pour lui-même et pour le monde<sup>66</sup>.

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

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

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 176. Nous soulignons.

du désespoir résultent toutes les significations moyennes des états humains caractérisés par le déchirement. Plus précisément, le désespoir n'est justement pas l'absence d'espoir. Le désespoir n'est pas quelque chose de définitif, n'est pas le fait d'avoir atteint une limite, mais un va-et-vient, une alternance, de sorte qu'on ne peut parvenir à une décision définitive. Celui qui désespère doit rester dans des possibilités dont aucune encore n'est devenue réalité. L'aspect spécifique du désespoir mélancolique est donc le fait d'être retenu dans cette alternance. Celui qui désespère ressemble ici à un homme qui tente d'être à la fois à deux endroits différents. Le désespoir atteint son ultime expression chez ces mélancoliques qui se torturent parce qu'ils ne peuvent pas vivre, mais pas mourir non plus. [...] Cet aspect double peut disparaître avec une décision ; car l'essence de la décision est de sortir du désespoir<sup>67</sup>.

140

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

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

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

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

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

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

Une question demeure, persistante : à quelles qualités (et quantités) de déterminations, l'indétermination de la pensée renvoie-t-elle pour pouvoir changer le sujet et sa situation ? Un sujet trop déterminé ne peut plus changer ; un sujet trop peu déterminé ne peut pas agir. Le premier risque de s'enfermer dans une contradiction dialectique figée, à l'image de la commerçante Mère courage dans la guerre de Trente Ans. Le second risque de dépérir par un refus d'agir, à l'image du scribe Bartleby plongé dans les méandres de l'administration<sup>71</sup>. Pour éviter ces deux écueils, le sujet-spectateur doit effectuer un travail de

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

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

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

#### POUR UNE NOUVELLE DISTANCIATION

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

142

On a recours à un effet de distanciation des plus simples quand on dit à quelqu'un : « As-tu déjà regardé ta montre de près ? » Celui qui me demande cela sait que je l'ai souvent regardée, mais par sa question, il m'enlève la vue habituelle et donc indifférente que j'en avais. Je la regardais pour savoir l'heure ; maintenant que je me vois interrogé avec insistance, je constate que j'ai depuis longtemps cessé de lui porter un regard étonné, cependant qu'elle est à bien des égards un mécanisme surprenant. De même emploie-t-on un effet de distanciation de l'espèce la plus simple quand on introduit une discussion d'affaires par la phrase : « Vous êtes-vous jamais demandé ce qu'il advient des résidus que votre usine déverse jour après jours dans la rivière ? » Jusqu'à présent ces résidus n'ont pas descendu la rivière inopinément, on les y a soigneusement déversés, on a utilisé des hommes et des machines à cette fin, les eaux de la rivière en ont verdi, on a pu les voir descendre le fleuve, mais ce qu'on voyait couler, c'étaient des déchets. Il s'agissait d'un produit résiduaire de la fabrication ; maintenant qu'il doit devenir l'objet de la fabrication, l'œil l'observe avec intérêt. La question l'a distancié, ce qui était son but<sup>72</sup>.

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

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



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

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

Autrement dit, la distanciation non seulement questionne les processus entre la cause (modèle identificatoire) et ses effets sur nous, mais encore elle dévoile l'indétermination dans la cause, c'est-à-dire qu'elle ouvre à d'autres possibilités, par conséquent elle nous permet d'autres réalisations dans la réalité. L'enjeu concerne une hypothèse anthropologique profonde, à laquelle René Girard a donné une grande importance<sup>73</sup>. En effet, selon l'hypothèse girardienne, s'humaniser consiste à imiter, puisque, selon lui, le désir est structuré par un processus mimétique d'après lequel nous désirons ce que l'autre désire. La nature conflictuelle et destructrice de l'homme proviendrait de cette structure libidinale triangulaire : mon désir pour l'objet, le désir de l'autre pour ce même objet, l'objet du désir. Le problème est de trouver le bon modèle (le bon objet du désir) qui permette à tous de l'imiter sans provoquer de conflits. En l'occurrence, René Girard plaide pour le modèle chrétien. À l'encontre d'une telle conception, Deleuze, dans *Différence et Répétition*<sup>74</sup>, parle de deux types d'images : une image relative à l'ordre copie/modèle (l'image-représentation), et une image relative à l'ordre de la différenciation (l'image-simulacre). Deleuze valorise l'image-simulacre, celle-là même qui ne renvoie à aucun modèle, et qui vient constamment contester ou contrarier l'image-représentation :

Le catéchisme, tant inspiré des Pères platoniciens, nous a familiarisés avec l'idée d'une image sans ressemblance : l'homme à l'image et à la ressemblance de Dieu, mais par le péché nous avons perdu la ressemblance tout en gardant l'image... Le simulacre est précisément une image démoniaque, dénuée de ressemblance ; ou plutôt, contrairement à l'icône, il a mis la ressemblance à l'extérieur, et vit de différences. S'il produit un effet extérieur de ressemblance, c'est comme illusion, et non comme principe interne ; il est lui-même construit sur une disparité, il a intériorisé la dissimilitude de ses séries constituantes, la divergence de ses points de vue, si bien qu'il montre plusieurs choses, raconte plusieurs histoires à la fois<sup>75</sup>.

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

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

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

75 *Ibid.*, p. 166.

76 *Ibid.*

événements dans la philosophie, la science, et les arts en général. Pour lui, la différence est intéressante dans la mesure où elle renvoie à l'indétermination de la pensée : « Il faut que la pensée [écrit-il], comme détermination pure, comme ligne abstraite, affronte ce sans fond qui est l'indéterminé »<sup>77</sup>. Mais cet indéterminé peut être « aussi bien l'animalité propre à la pensée, la génitalité de la pensée : non pas telle ou telle forme animale, mais la bêtise »<sup>78</sup>. La reproduction sexuelle pilotée par l'instinct de conservation ne relève en rien de la pensée. Elle en est même l'inverse, si tant est qu'elle se contente de cette tâche. La bêtise, c'est l'instinct de reproduction livré à lui-même, l'assouvissement à tout prix de l'excitation. La pensée pense, forcée par la bêtise, parce qu'elle ne veut pas rester stupide, hébétée, entièrement conditionnée par les stimulations environnementales. Pour Deleuze, la pensée ne vise pas un but ou un idéal. Elle agit sous contrainte, poussée par une détermination causale négative : la conscience de la bêtise (nous pourrions aussi bien dire : la conscience de la servitude). Deleuze relève ici un risque que Hubertus Tellenbach, dans le domaine psychologique et psychiatrique, avait signalé d'une autre manière, mais qui aboutit au même constat : l'indétermination de la pensée peut aussi bien être sa perte. L'attitude de la pensée face à l'indétermination reste une énigme, bien qu'une détermination (qu'entraîne la décision) soit requise à son endroit. Interrompre le flux de l'indétermination, aussi bien que briser l'enchaînement des déterminations – grâce au bond, au franchissement, au dépassement, à la déviation ou au détournement<sup>79</sup> –, sont autant d'actes qui dépendent d'un élan initial, au sens où Sénèque l'emploie : « Tu ne me montreras personne qui sache comment il a commencé à vouloir ce qu'il veut, il n'y a pas été conduit par la réflexion, mais poussé par un élan »<sup>80</sup>. Entre Girard et Deleuze, nous nous trouvons entre deux élans qui se manifestent en philosophies du devenir apparemment incompatibles. Le premier plaide pour la bonne copie du bon modèle, le second milite pour la disparition du modèle et l'expression de la différence. Pourtant, si nous voulons rester fidèles à notre conception de la distanciation, nous avons intérêt à user des deux pensées, en suivant la conclusion de Derrida dans sa conférence « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » :

77 *Ibid.*, p. 353.

78 *Ibid.*

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

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

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

La première interprétation dont parle Derrida renvoie plutôt à la pensée de Girard, qui « rêve de déchiffrer une vérité ou une origine ». La seconde interprétation renvoie plutôt à la pensée de la différence selon Deleuze. La nécessité d'un « sol commun », dont parle Derrida, recourt à une idée autour de laquelle une communauté doit pouvoir se reconnaître, où différents individus doivent pouvoir s'accepter, se juger, se critiquer, se battre, se séparer, s'aimer et se respecter. Le partage territorial réclame une sorte de fondement universel, mondial ou local, propre à ceux qui l'habitent, s'y déplacent et le traversent. Un même sol pour des déterminations différentes. Le « sol commun » ressortit bel et bien à un modèle (ou une structure), respectés par ceux, nécessairement différents, pour qui ce sol est commun. La géographie reconnaît ici un enjeu qui lui est spécifique, enjeu éminemment complexe et urgent au vu de l'évolution de la mondialisation quant à sa répercussion dans la transformation des territoires et des circulations à l'échelle de la planète<sup>82</sup>. Le modèle et son mouvement dialectique inhérent ont également besoin de la « différence irréductible »

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

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

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

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

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



## 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 Pélicier, 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

