

Entre fiction et vérité : la théâtralité comme mode de connaissance

Between fiction and truth: theatricality as a mode of knowledge

Entre ficción y verdad: la teatralidad como forma de conocimiento

Jean-François Morissette

Number 51, Fall 2011

Théâtralité et société : positions de la sociologie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1015000ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1015000ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (print)

1923-5771 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Morissette, J.-F. (2011). Entre fiction et vérité : la théâtralité comme mode de connaissance. *Cahiers de recherche sociologique*, (51), 115–138.
<https://doi.org/10.7202/1015000ar>

Article abstract

In Western societies, theatre and theory are related ; both imply seeing and showing. Following Samuel Weber's work *Theatricality as Medium*, where theatricality is defined as the ability to transform any given space into a scene onto which something – an event, a situation, an action, an idea, etc. – exposes itself before an audience and takes place in passing, this article analyzes theatricality as a mode of knowledge in which fiction and truth share a common goal, that is : to see and show the meaning – real and/or imaginary – of individual and collective human action. The relationship between fiction and truth, which is exposed in an emblematic way in Hegel's *Phenomenology of Spirit*, shows that theatricality, taken as a mean of understanding, is based on the concept of play.

Entre fiction et vérité: la théâtralité comme mode de connaissance

JEAN-FRANÇOIS MORISSETTE¹

Le mot « théâtre », rappelle Samuel Weber dans son ouvrage *Theatricality as Medium*, partage la même racine étymologique que le mot « théorie » – *thea*, en grec, désigne un lieu depuis lequel on regarde ou observe². Ce qui, ajoutera-t-on pour notre part, suppose la présence d'une chose qui se donne à voir ou qui s'expose au regard. En Occident, le théâtre et la théorie relèvent tous deux de la capacité humaine de « faire-voir » et de « voir-faire » un sens – réel ou imaginaire, réel *et* imaginaire – à l'action des individus et au devenir de la société. Depuis Platon et Aristote, la théorie philosophique s'est non seulement appliquée à conceptualiser le théâtre, mais de plus, elle a elle-même, dans sa quête de vérité, pris par moments des allures théâtrales, comme en témoigne, entre autres, le mode d'exposition que Hegel met en œuvre dans sa *Phénoménologie de l'esprit*.

Toutefois, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, penseurs et auteurs dramatiques, dont Kierkegaard, Nietzsche, et plus tard, Benjamin, Brecht et Derrida, pour ne nommer que ceux-là, ont remis en question la conception du théâtre et de la théâtralité héritée de Platon et Aristote et en

.....
1. Chercheur postdoctoral financé par le Conseil de la Recherche en Sciences Humaines du Canada.

2. Samuel Weber, *Theatricality as Medium*, New York, Fordham University Press, 2004, p. 3. En fait, chez les Grecs, « theatron » signifie « là d'où on regarde », c'est-à-dire les gradins; et « theatrai » fait référence à « ceux qui regardent », c'est-à-dire aux spectateurs. Quant au mot « theōros », qui est à l'origine du mot « théorie », il désigne une délégation envoyée expressément pour assister à une fête ou un spectacle.

ont formulé une conception alternative³. Pour le dire rapidement, ce qui différencie la conception classique ou dominante de la théâtralité de sa conception alternative tient principalement à un déplacement de l'accent mis sur l'action et le récit vers le geste et la scène. Or, ce déplacement, précise Weber, émergea précisément à la suite du – et en réaction au – système philosophique de Hegel et de l'épuisement de l'idéal de pensée fondé sur les notions d'identité, de réflexivité et de subjectivité qui a guidé le développement de la modernité bourgeoise⁴. En ce sens, la pensée hégélienne représente non seulement l'aboutissement de la métaphysique occidentale et le point de départ ou le repoussoir de la pensée philosophique contemporaine, mais elle tient également lieu de pivot ou de charnière entre une ancienne et une nouvelle conception du théâtre et de la théâtralité.

Dans sa conception ancienne, dominante ou « classique », le théâtre est défini comme un moyen ou un instrument au service de la représentation d'un récit, d'une fable (« muthos ») ou d'une action (« drama »). Mais cette définition, souligne Weber, est désormais en tension avec une conception du médium théâtral – de l'activité scénique, du jeu, de la mise en scène – en tant que processus même de la signification⁵. Le théâtre n'apparaît plus comme une manière de *re-présenter*, mais plutôt comme une manière de signifier; ce n'est plus le « récit imitant l'action » qui est porteur de la signification, ce rôle revient plutôt au geste théâtral et au jeu de la monstration scénique en tant que tels. La conception alternative ou contemporaine du théâtre dont discute Weber désigne donc le fait que quelque chose (se) passe et se donne à voir en prenant place sur une scène. La théâtralité renvoie, quant à elle, à la capacité de faire d'une place ou d'un lieu – de n'importe quelle place ou n'importe quel lieu – une scène. Cette conception de la théâtralité intervient dans la pensée post-hégélienne en tant que notion alternative aux concepts centraux de la modernité, notamment ceux de l'unité de la présence à soi et de l'identité de l'être et de la pensée (« l'être-en-et-pour-soi » du savoir absolu de la philosophie hégélienne, par exemple). Car, dans sa capacité à prendre place ici comme ailleurs, la théâtralité donne lieu à une *disruption de la présence* (Derrida) qui subvertit le point de vue central et unitaire que la pensée moderne-bourgeoise et, plus largement, la philosophie occidentale depuis Platon jusqu'à Hegel, ont historiquement voulu camper.

Or, à bien y regarder, il s'avère que, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, la conception alternative du théâtre et de la théâtralité est déjà à l'œuvre. Mais, paradoxalement, la conceptualisation du théâtre que Hegel formule

3. *Ibid.*, p. 2.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. x.

dans ses *Cours d'esthétique* relève, quant à elle, de la conception dominante ou ancienne. En d'autres termes, Hegel se situe à la frontière de l'ancien et du nouveau, sa pensée contient à la fois l'un et l'autre. Et c'est en raison de cette position mitoyenne qu'il sera ici question de retourner à la pensée hégélienne, afin de montrer, d'une part, dans quelle mesure les conceptions dominante et alternative du théâtre et de la théâtralité s'y rencontrent; et d'autre part, afin de montrer que la pensée spéculative de Hegel atteste une filiation entre fiction et vérité.

Pour y arriver, il s'agit, dans une première partie, de retracer le parcours qui a conduit Weber à définir la théâtralité en tant que capacité de faire d'un lieu, de n'importe quel lieu, une scène sur laquelle s'observe et s'expose une chose – un événement, une action, une situation, un récit, une idée, etc. – qui prend place en passant. Ce parcours, importe-t-il de préciser, comporte quatre «stations»: la caverne des illusions de Platon, le passage de la différence derridienne, l'interruption et la «citabilité» dans le théâtre de Brecht tel que relu par Benjamin, et enfin, l'unité de l'action dramatique défendue par Aristote.

La deuxième partie de notre investigation consiste en une reconduction, dans un ordre quelque peu différent, des «stations» visitées dans la première partie, mais en les situant, cette fois, sur le sentier de la pensée hégélienne, principalement la *Phénoménologie de l'esprit* et les *Cours d'esthétique*. Plus précisément, nous nous arrêtons d'abord à la question de la règle aristotélicienne de l'unité de l'action dramatique dont Hegel se ressaisit dans ses *Cours d'esthétique*. Nous examinons ensuite le mode d'exposition théâtral mis en œuvre dans la *Phénoménologie de l'esprit* à l'aune du problème de la perception des illusions que dénonce Platon, mais que Hegel considère nécessaire à l'accession de la vérité. L'exposé se poursuit en montrant que les processus d'interruption et de citabilité mis en œuvre dans le théâtre épique de Brecht s'appliquent, avant l'heure, à la théâtralité de la *Phénoménologie* de Hegel. Puis, nous verrons que le devenir progressif du savoir absolu, tel qu'exposé dans la *Phénoménologie*, peut être interprété comme un «tracé de la différence» et que, en ce sens, la dialectique hégélienne résiste à sa déconstruction derridienne. Enfin, en prenant appui sur Hegel, nous concluons en affirmant que, dans le domaine de la sociologie, la théâtralité de la pensée théorique repose, en fin de compte, sur le concept de jeu.

Théâtre et théâtralité chez Samuel Weber

De façon générale, pour Weber, le théâtre se définit comme un lieu à l'intérieur duquel des participants et des événements prennent place en passant

devant un public. La théâtralité, quant à elle, consiste dans le fait que la présence de ces événements est passagère, c'est une présence qui passe, qui est de passage, et donc elle peut (se) passer et s'itérer ailleurs, faisant ainsi de n'importe quel lieu – une caverne, par exemple – un espace théâtral. Cela étant dit, nous allons maintenant aborder les écrits de Platon, de Derrida, de Benjamin et d'Aristote sur lesquels s'appuient les définitions du théâtre et de la théâtralité formulées par Weber.

La caverne des illusions (Platon)

L'allégorie de la caverne de Platon, rappelons-le, illustre les limites, sinon même les méfaits, de la perception des choses du monde sensible chez l'homme non philosophiquement éclairé, car elle le conduit à prendre les apparences pour la réalité⁶. En s'appuyant sur cette allégorie composée sous forme d'un dialogue et qui, en cela, revêt des allures théâtrales, mais qui, paradoxalement, condamne le théâtre en raison de son caractère mimétique, Weber identifie trois caractéristiques de la chose théâtrale – théâtre et théâtralité – qui perdurent jusqu'à nos jours.

D'abord, à l'instar de l'étrange caverne imaginée par Platon, le théâtre fait référence à un espace circonscrit, un lieu délimité. Cet emplacement est constitutif de ce qui y a lieu, de ce qui s'y montre et s'y expose. Ensuite, la présence de spectateurs est déterminante pour la chose théâtrale. Pour qu'il y ait du théâtre, un public est nécessairement requis, car c'est du côté des gradins que l'acte d'observer ou de regarder (*thea*) prend place et prend corps. Le théâtre se présente donc, à la lumière de ces deux caractéristiques, comme un lieu circonscrit depuis lequel s'observe une chose qui s'expose.

Cependant, chose particulière, dans le récit de Platon les spectateurs sont rivés sur place : les jambes et le cou enchaînés, ils ne peuvent ni bouger ni tourner la tête, ce sont des prisonniers qui ignorent leur état d'emprisonnement, puisqu'ils s'y trouvent depuis leur naissance et ne connaissent rien d'autre. Les spectateurs-prisonniers de la caverne ne savent donc pas où ils sont, comment et qui ils sont et, conséquemment, ils se méprennent sur ce qu'ils voient et aperçoivent – ils prennent les ombres, dont les leurs propres, pour la réalité –, non pas parce qu'ils sont aveugles, idiots ou déficients, mais plutôt parce qu'ils ignorent que leur point de vue sur le monde est relatif⁷. Le théâtre, dit Weber, est donc non seulement, chez Platon, un espace de dissimulation et d'illusion, mais aussi et pire encore, un espace d'auto-dissi-

6. Platon, *La République*, Paris, Flammarion, 1966, p. 273-274 (514b-515c).

7. Samuel Weber, *op. cit.*, p. 5.

mulation et d'aveuglement de soi⁸. De plus, cette tromperie prend place et se donne à voir en un lieu qui est lui aussi inhabituel: la caverne, avance Weber, s'apparente à une sorte de «cinéma maison» («home theater»), soit un espace intérieur aménagé au sous-sol, coupé du monde extérieur, mais tout de même pourvu d'une entrée qui mène dehors, qui le relie à un ailleurs. La caverne n'est donc pas entièrement refermée sur elle-même, on peut y entrer et sortir, ce qui, vraisemblablement, est le cas des porteurs d'objets qui passent sur le mur situé derrière les prisonniers-spectateurs.

Le troisième et dernier élément constitutif du théâtre que Weber identifie dans son analyse de la caverne de Platon se rapporte justement à ces hommes qui passent et dont les silhouettes en mouvement sont projetées sur la paroi faisant face aux spectateurs-prisonniers. Or, se demande-t-il, quelle est la relation de ces passants avec les spectateurs-prisonniers de la grotte? Quel est leur lien avec l'organisation et la signification d'ensemble du «spectacle»? Platon ne répond pas à ces questions. Et pourtant, insiste Weber, c'est le passage de ces hommes, qui ne sont ni entièrement confinés dans la grotte ni entièrement séparés d'elle, qui fait que quelque chose – un événement, une action, une scène, un tableau, etc. – se passe et s'observe en prenant place en ces lieux. La troisième caractéristique de la chose théâtrale identifiée par Weber renvoie au fait de prendre place en passant, c'est-à-dire d'apparaître passagèrement en un lieu pour ensuite, non pas simplement disparaître, mais pour plutôt réapparaître ailleurs⁹.

Ainsi conçue, la «théâtralité du théâtre» relève d'un processus de répétition et d'altération du même, en ce sens que, dans sa *re-présentation*, une pièce de théâtre connaît de multiples variations qui la font (ré)apparaître différemment d'une soirée à l'autre, bien qu'il s'agisse de la même pièce. La théâtralité paraît, sur ce point, être marquée du sceau de ce que Jacques Derrida, discutant de l'écart entre la parole et l'écriture, désigne en tant que «différance¹⁰».

Le passage de la différance (Derrida)

La différance, qui est un «néographisme» forgé à partir du double sens du verbe «différer», renvoie à la fois à ce qui relève de la non-identité et de l'altérité et à ce qui relève du report et du délai temporel. Le «a» de la «différance», précise Derrida, provient du participe présent, un temps de verbe qui, comme on le sait, désigne les circonstances d'une action ou d'une

8. *Ibid.*, p. 15.

9. *Ibid.*, p. 7.

10. Jacques Derrida, «La différance», dans *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 1-29.

situation en cours de réalisation¹¹. Le participe présent indique et exprime les choses en passant, les choses se passant. Dans le participe présent, souligne pour sa part Weber, le présent passe comme s'il était à la poursuite de lui-même et ainsi, il apparaît non identique à lui-même, sa présence est différée, puisque, justement, il se « court après »¹². La *différance* n'est au fond que passage : elle est une trace ou un traçage qui laisse des marques¹³. La trace de la *différance*, précise Derrida, ne relève pas de la présence, elle est plutôt « le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace », et en ce sens, elle n'a pas véritablement lieu : « l'effacement appartient à sa structure¹⁴ ». La *différance*, selon la perspective ici présentée, relève de la théâtralité puisque sa trace est le simulacre d'une présence qui passe, comme les ombres projetées par les passants de la caverne de Platon. Au travers des marques qu'elle laisse sur son passage, la *différance* apparaît, s'expose et se donne à voir, pour ensuite, non pas simplement disparaître, mais pour réapparaître à nouveau et ailleurs, sous la forme d'autres marques ou même, pourrait-on dire en faisant référence au vocabulaire théâtral, en revêtant d'autres masques.

La *différance* comporte par ailleurs une structure d'« itérabilité », un (autre) néologisme derridien qui désigne le fait que tout énoncé écrit ou, en ce qui nous concerne, tout acte théâtral, est en lui-même divisé, scindé et différencié, car il peut être cité, joué ou répété ailleurs, greffé à un autre contexte qui le rend non identique à lui-même, bien que cela reste le même énoncé ou le même acte théâtral : « L'itérabilité suppose une restance minimale (comme une idéalisation minimale quoique limitée) pour que l'identité du même soit répétable et identifiable *dans, à travers* et même *en vue de* l'altération¹⁵. » Sur ce point, la structure d'itérabilité de la *différance* se rapproche de ce que Walter Benjamin, discutant du théâtre de Brecht, définit comme « citabilité » du geste et comme interruption de l'unité de la représentation.

Citabilité et interruption du geste (Benjamin/Brecht)

Le théâtre contemporain, affirme Benjamin, a trait davantage à la scène qu'à l'action dramatique car, depuis la disparition du chœur, la fosse d'orchestre n'est plus qu'un vide à combler. Ce vide tendrait à réduire la scène théâtrale

11. *Ibid.*, p. 8.

12. Samuel Weber, *op. cit.*, p. 15.

13. « La *différance*, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit "présent", apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur, la trace ne se rapportant pas moins à ce qu'on appelle le futur qu'à ce qu'on appelle le passé, et constituant ce qu'on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n'est pas lui », Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 13.

14. *Ibid.*, p. 25.

15. Jacques Derrida, *Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1990, p. 105. Italiques dans l'original.

à un simple podium¹⁶. Dans le théâtre épique, poursuit l'auteur, il revient au geste de combler ce vide. Sur la scène brechtienne, le geste se présente comme un mouvement d'interruption et de mise à l'écart de la progression de l'action dramatique et, conséquemment, il a pour effet de suspendre l'unité de sens que cette dernière porte à la représentation¹⁷. Par là, le théâtre de Brecht, on le sait, s'oppose à la conception aristotélicienne du théâtre. Car pour Aristote, le médium théâtral se résume à un moyen ou à un instrument au service de la représentation mimétique d'une action humaine s'inscrivant dans une fable ou un récit formant un tout cohérent, soit une unité de sens composée d'un commencement, d'un milieu et d'une fin. L'interruption implique une disruption et une mise à l'arrêt du temps et ce, en raison du dispositif scénique, c'est-à-dire de l'organisation de l'espace théâtral, puisque le geste sert à combler la fosse d'orchestre.

En tant qu'il est une mise à l'écart du déroulement de l'action, le geste opère à la manière d'une citation, en ce sens que: « Citer un texte implique que l'on en interrompe l'enchaînement¹⁸. » Lorsqu'on cite un texte, on l'arrache et on le sépare de son contexte. Le verbe « citer », précise pour sa part Weber, provient du latin « citare », qui signifie « mettre en mouvement¹⁹ ». Une citation procède, en ce sens, selon un mouvement de délocalisation/relocalisation d'un passage que l'on extrait d'un texte pour ensuite le resituer ailleurs. La citation est donc une forme d'itération. Et la tâche de l'acteur du théâtre épique, rappelle Benjamin en citant Brecht, est de « Rendre citables les gestes²⁰ ». Les gestes cités par l'acteur, précise-t-il, doivent être extraits de la réalité d'aujourd'hui – du monde contemporain – et ce, même si la pièce jouée est à caractère historique²¹. En resituant sur scène, en les surlignant, des gestes empruntés à la vie contemporaine, le corps de l'acteur du théâtre épique rend inhabituel ce qui, dans le flux du monde vécu, paraît habituel, créant ainsi un effet d'étrangement et de distanciation devant conduire le spectateur à réfléchir sur l'aliénation de sa propre condition, plutôt qu'à s'identifier au personnage scénique. En cela, le corps de l'acteur est, pour

16. « [L]e théâtre d'aujourd'hui se définit plus exactement par rapport à la scène que par rapport au drame. Il s'agit en effet du comblement de la fosse d'orchestre. L'abîme séparant les acteurs du public [...] se trouve à présent dépourvu de fonction. La scène [...] ne surgit plus des profondeurs incommensurables; elle s'est muée en podium. » Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique [1] », dans *Essais sur Brecht*, Paris, La fabrique, 2003, p. 18.

17. Le geste, tel qu'il est ici entendu, a pour effet d'interrompre l'action, car « contrairement aux actions et autres entreprises des gens, il [le geste] a un début fixable et une fin fixable. Cette clôture, ce cadrage strict de chaque élément d'une attitude néanmoins globalement prise dans un flux vivant, constitue même un des phénomènes dialectiques fondamentaux du geste. En découle une conclusion d'importance: plus souvent nous interrompons quelqu'un en train d'agir, plus nous obtenons de gestes », *ibid.*, p. 21.

18. Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, op. cit., p. 43.

19. Samuel Weber, op. cit., p. 47.

20. *Ibid.*, p. 31.

21. *Ibid.*, p. 35.

ainsi dire, « littérialisé » – « il doit savoir espacer ses gestes comme un typographe espace les mots²² » – et son jeu, qui doit inclure « les tempi, les pauses et les accentuations²³ », consiste à montrer la chose jouée en se montrant lui-même et se montrer lui-même en montrant la chose jouée, sans pour autant effacer la différence entre les deux, donc en les différenciant à même son corps et sa gestuelle²⁴.

En somme, la « citabilité » gestuelle donne lieu à une présence scénique qui n'est ni unitaire, ni pleine, ni entière, car le geste qui s'observe et s'expose sur scène paraît scindé entre l'ici et l'ailleurs. Le geste, en ce qu'il montre à la fois le « montré » et le « montrant », témoigne de l'écart, du décalage, de la scission que comporte en elle-même la chose exposée et observée sur scène. Le mot « citation », dans le domaine juridique, signifie d'ailleurs un « appel à comparution ». Citer, c'est donc aussi comparaître : témoigner « ici », c'est-à-dire sur la scène du tribunal, de ce qui s'est produit « ailleurs », c'est-à-dire sur la scène du crime ou, plus largement, sur la scène du monde vécu. La citation, que l'on peut comprendre comme une forme de répétition, révèle que celle-ci ne conduit pas à une stricte reproduction du même ou plutôt, que le retour du même n'est pas un retour à l'identique : dans la répétition comme dans la citation et l'itération, les choses ne restent pas inchangées. Dans ce cadre, la scène n'apparaît plus comme un moyen ou un instrument au service de la représentation d'un récit, d'une intrigue ou d'une fable, elle se donne plutôt comme un espace de monstration de l'acte même de montrer. Enfin, le *gestus* brechtien, en tant qu'il se donne comme une interruption du déroulement de l'action, se fait comme une interprétation critique de ce qui s'expose et s'observe sur scène²⁵. Et ici, l'effort d'interprétation de l'acteur, son irruption dans le spectacle, concerne moins le rôle qu'il est appelé à jouer que « l'état des choses » exposé sur scène et la manière de l'exposer. Le jeu de l'acteur du théâtre épique apparaît ainsi comme un mode de connaissance dialectique²⁶.

22. *Ibid.*, p. 31.

23. *Ibid.*, p. 30.

24. *Ibid.*, p. 30-31. À cette « littérialisation » du corps de l'acteur correspond, dans le théâtre épique, une « corporisation » du texte qui, par l'intermédiaire des panneaux/écriteaux projetés sur scène, s'expose à la vue du public.

25. Une interruption est une irruption de l'interprète à même la chose interprétée. Voir, sur ce point, Catherine Malabou, *L'avenir de Hegel : plasticité, temporalité, dialectique*, Paris, Vrin, 1996, p. 246.

26. « Si donc l'acteur du théâtre ancien se retrouvait parfois, en tant que comédien, voisin du prêtre, il prend place dans le théâtre épique à côté du philosophe. Le geste démontre l'importance et la validité sociales de la dialectique. Elle met à l'épreuve l'état des choses chez les hommes. [...] Mais la dialectique à laquelle vise le théâtre épique n'en est pas réduite à la succession des scènes dans le temps, elle se manifeste déjà, au contraire, dans les éléments gestuels à la base même de chaque suite temporelle, éléments improprement nommés tels, parce qu'ils ne sont pas plus simples que cette succession. C'est alors un comportement dialectique immanent qui est révélé comme en un éclair dans l'état des choses – en tant qu'il porte l'empreinte des gestes, actions et paroles humaines. L'état de choses que décèle le théâtre épique n'est autre que la dialectique en arrêt. Car, de même que chez Hegel le déroulement du temps n'est pas la mère de la dialectique mais seulement le médium dans lequel se présente celle-ci, de même dans le théâtre épique le déroulement contradictoire des propos énoncés

Cela dit, bien que le théâtre épique de Brecht s'oppose farouchement à la conception de la tragédie défendue par Aristote, tous deux, rappelle Weber, partagent tout de même un certain antipsychologisme. Pour Brecht, le théâtre doit exposer un « état de choses », soit l'état aliéné du monde dans lequel se trouve l'homme contemporain, et non, bien sûr, l'état psychique d'un tel homme et encore moins son caractère héroïque. De même, pour Aristote, l'art dramatique n'est pas l'imitation du caractère des hommes, mais de leurs actions²⁷. On conclura donc cette présentation de la définition du théâtre et de la théâtralité proposée par Weber en exposant les grandes lignes de la conception aristotélicienne de la poésie dramatique, car c'est elle qui constitue la base de la conception dominante du théâtre en Occident; conception dont Hegel se ressaisit et qui, de plus, continue encore aujourd'hui de prendre corps sur les planches du théâtre.

L'unité de l'action dramatique (Aristote)

Dans sa *Poétique*, Aristote, contrairement à Platon, se porte à la défense du théâtre, mais il le fait en minimisant sa dimension physique, spatiale, matérielle, scénique et insiste plutôt sur l'importance de la fable, du récit, de l'intrigue, de l'action que la poésie dramatique, par voie de mimésis, porte à la représentation. Le théâtre est donc ici pensé essentiellement en tant qu'art dramatique, c'est-à-dire comme art de la représentation et de l'imitation d'une action. Cette valorisation du récit dramatique relègue cependant à l'arrière-plan la question du spectacle ou de l'art de la scène, qu'Aristote dénigre²⁸. Ce qui importe pour lui, c'est que l'action représentée ou imitée forme un tout cohérent, c'est-à-dire qu'elle soit complète et entière et qu'elle possède une certaine étendue. Pour atteindre une telle cohérence, l'action doit s'inscrire à l'intérieur d'une fable, d'un récit ou d'une intrigue qui a un commencement, un milieu et un dénouement²⁹.

Weber souligne que, pour Aristote, la scène ou le médium scénique n'est qu'un instrument ou un moyen en vue de la réalisation d'une fin: repré-

ou des comportements adoptés n'est pas la mère de la dialectique. C'est le geste lui-même qui l'est.» Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 32.

27. « [S]ans action, dit-il, il ne peut y avoir de tragédie mais il peut y en avoir sans caractères. [...] La tragédie imite non pas les hommes mais une action et une vie [...] et la fin de la vie est une certaine manière d'agir, non une manière d'être [...] Les personnages n'agissent pas pour imiter les caractères mais ils reçoivent leurs caractères par surcroît et en raison de leurs actions.» Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 88.

28. « Le spectacle, bien que de nature à séduire le public, est tout ce qu'il y a d'étranger et de moins propre à la poétique; car le pouvoir de la tragédie subsiste même sans concours ni acteurs, et en outre, pour la mise en scène, l'art de l'homme préposé aux accessoires est plus important que celui du poète.» *Ibid.*, p. 90.

29. « Il faut donc que [...] l'unité de l'imitation résulte de l'unité d'objet, ainsi dans la fable, puisque c'est l'imitation d'une action, cette action soit une et entière, et que les parties en soient assemblées de telle sorte que si on transpose ou retranche l'une d'elles, le tout soit ébranlé et bouleversé; car ce qui peut s'ajouter ou ne pas s'ajouter sans conséquence appréciable ne fait pas partie du tout.» *Ibid.*, p. 93.

senter le récit dramatique³⁰. En cela, bien que la scène, et plus largement le spectacle, soit un élément nécessaire à la poésie dramatique, elle reste, aux yeux d'Aristote, insuffisante, secondaire, étrangère à l'essence du « drama ». Dans le meilleur des cas, poursuit Weber, le médium scénique devrait, pour Aristote, s'effacer de lui-même, devenir transparent, et ne servir strictement qu'à faire apparaître l'intrigue, la fable, le récit. La scène, autrement dit, permet à la mimésis de prendre place, de s'exposer et de se donner à voir *en passant*, mais seulement dans la mesure où le dispositif scénique devient lui-même invisible. Le médium scénique, précise finalement Weber, a ici pour fonction de relier la fable au public : la scène permet d'établir médiatement la communication entre un émetteur et un récepteur. Par là, le théâtre fonctionne à la manière d'un pont, c'est-à-dire qu'il marque un écart qui permet à deux termes séparés de se rejoindre en y passant. Le théâtre, rappelons-le, est ici compris comme un lieu depuis lequel s'expose et s'observe une chose qui passe.

Théâtre et théâtralité chez Hegel

Dans sa conceptualisation du théâtre et de l'art dramatique, Hegel est sans conteste l'héritier d'Aristote, comme nous allons le voir à l'instant. Mais avant, il importe de préciser que dans le système hégélien, l'art, dont le théâtre fait bien sûr partie, constitue la forme sensible de l'esprit absolu. L'art appartient donc à la plus haute sphère de l'esprit, il exprime le vrai en s'adressant à nos sens, principalement à la vue et à l'ouïe. De plus, à l'intérieur même du domaine de l'art, le théâtre occupe le haut du pavé, puisqu'il représente, affirme Hegel, la forme d'art la plus élevée³¹. Bref, Hegel apprécie et valorise le théâtre et l'art dramatique. Cet intérêt qu'il prête à cette forme d'art se réfléchit, de surcroît, dans la structure dialectique de sa pensée³², en particulier dans la *Phénoménologie de l'esprit*, dont les différentes figures du savoir qui y sont exposées apparaissent comme des personnages de théâtre. Cela étant dit, nous allons maintenant reconduire les différents éléments de la définition de la théâtralité formulée par Weber, mais en partant, cette fois, de la pensée hégélienne. C'est cependant en considération de la règle aristotélicienne de l'unité de l'action dramatique que nous entamerons cette *re-prise*. L'exposé se poursuivra avec la question de l'illusion, que nous avons abordée avec Platon. La citabilité et l'interruption qui caractérisent le

.....
30. Samuel Weber, *op.cit.*, p. 100.

31. « Il faut considérer le drame comme le stade suprême de la poésie et de l'art en général. » Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique III*, Paris, Aubier, 1997, p. 448.

32. La structure du regard philosophique de Hegel, souligne Bernard Bourgeois, « est essentiellement une structure dramatique, au sens théâtral du terme ». Bernard Bourgeois, *La pensée politique de Hegel*, Paris, PUF, 1992, p. 11.

théâtre de Brecht, du moins dans la relecture qu'en fait Benjamin, seront ensuite considérées. Ce qui, en dernier lieu, nous conduira à examiner la trace de la différence derridienne que le devenir progressif du savoir absolu hégélien laisse sur son passage.

L'unité de l'action dramatique dans la conception hégélienne du théâtre (Aristote)

Dans ses *Cours d'esthétique*, Hegel se ressaisit, en la prolongeant, de la conception aristotélicienne du théâtre et de l'art dramatique, en insistant d'abord sur l'unité de l'action représentée par une fable³³. Mais il ajoute que, dans sa forme véritablement dramatique, l'action au théâtre ne doit pas suivre tranquillement son cours, l'action doit prendre forme d'un conflit, d'une opposition, d'un antagonisme³⁴. En se ressaisissant de la distinction de grandeur établie par la théorie dramatique d'Aristote, pour qui, dans la tragédie, l'action des hommes paraît plus grande que nature alors que dans la comédie, elle paraît plus petite et que dans le drame, l'action se veut similaire à l'action réelle des hommes, Hegel précise que l'opposition caractéristique de l'agir dramatique se module de diverses manières, et ce, en fonction du genre théâtral. Dans la tragédie, le conflit ou l'antagonisme met en jeu des forces ou des «lois» fondées en vérité, soit ce que Hegel nomme «des puissances substantielles et légitimes pour elles-mêmes à l'œuvre dans le vouloir humain³⁵». Dans la comédie, le principe d'opposition de l'agir dramatique prend plutôt la forme de «contrastes contradictoires» qui rendent compte de la nullité ou de l'inessentialité soit des personnages eux-mêmes, soit des buts que cherchent à atteindre les personnages, soit des moyens qu'ils se donnent pour atteindre leurs buts³⁶. Enfin, dans le drame, et plus particulièrement dans le drame moderne bourgeois, les principes comique et tragique, dit Hegel, s'entremêlent et donnent lieu à une réconciliation des termes en opposition qui s'équilibrent mutuellement³⁷.

Or, bien que la pensée hégélienne soit ici redevable à la théorie aristotélicienne, Hegel, contrairement à Aristote, ne minimise pas le caractère scé-

33. «Ce qui est efficient dramatiquement, en effet, c'est l'action en tant qu'action et non l'exposition du caractère en tant que tel. [...] En ce sens, Aristote a raison d'affirmer [...] que les individus n'agissent pas pour représenter des caractères, mais que ceux-ci sont compris et impliqués en raison même de l'action.» Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique III, op. cit.*, p. 473.

34. «[L']agir dramatique ne se borne pas à la simple exécution sans accros d'un quelconque dessein déterminé; il repose au contraire sur la collision de circonstances, de passions et de caractères, et débouche par conséquent sur des actions et réactions, qui rendent alors nécessaire, de leur côté, une résolution de la lutte et de la division.» *Ibid.*, p. 450.

35. *Ibid.*, p. 491.

36. *Ibid.*, p. 499.

37. *Ibid.*, p. 501-502.

nique de l'œuvre d'art dramatique³⁸. Pour lui, il est dans la nécessité même d'une pièce de théâtre d'être jouée et de s'exposer physiquement devant un public: «[Le drame] requiert, pour que l'œuvre d'art tout entière ait un caractère véritablement vivant, une représentation scénique complète de celle-ci³⁹.» Dans le drame, qui n'est ni narration d'une situation objective ni expression de sentiments intérieurs, «l'agir se meut en direction du dehors et de la réalité extérieure, et requiert l'homme tout entier dans son existence, son activité et sa conduite corporelles, dans son mouvement physique et dans l'expression physionomique des sentiments et des passions⁴⁰». Cela dit, Hegel reste fondamentalement attaché au caractère poétique du théâtre; pour lui, c'est le drame, l'œuvre d'un poète, qui détermine tout l'appareil théâtral – décors, jeu, intonations, mimiques, gestes, etc. Et le drame, souligne-t-il, acquiert sa forme pleine et entière en se faisant dialogue⁴¹.

L'importance que Hegel attribue au dialogue n'a bien sûr rien d'étonnant, puisque la forme dialogale, du moins chez Platon, est à la source même du savoir dialectique, dont la philosophie hégélienne s'est ressaisi en le transformant de manière décisive. Chez Hegel, la dialectique montre que l'auto-progression de la connaissance vers la vérité *passé* nécessairement par des figures erronées, inexactes ou insuffisantes du savoir. Contrairement à la philosophie de Platon, la pensée hégélienne confère donc à la perception des apparences et aux figures de l'illusion un rôle performatif dans la recherche de la vérité.

La Phénoménologie de l'esprit – un théâtre des illusions du savoir (Platon)

Tout comme Platon, Hegel, du moins dans la *Phénoménologie de l'esprit*, donne à sa philosophie une allure théâtrale, car, comme Platon, il expose sa pensée en recourant parfois à des fictions qu'il invente de toutes pièces (le récit du maître et de son valet) ou qu'il emprunte au répertoire théâtral (l'*Antigone* de Sophocle). Cependant, alors que pour Platon, qui condamne le théâtre, les illusions sont radicalement séparées de la vérité, pour Hegel, elles constituent un passage nécessaire à l'accession de la vérité.

Science de l'expérience de la conscience, la *Phénoménologie* de Hegel expose le devenir de l'esprit en une série de tableaux au cours desquels le

38. «[L]e poète, s'il veut être véritablement dramatique, doit essentiellement avoir en tête la mise en scène vivante et faire parler et agir ses personnages dans le sens de celle-ci, c'est-à-dire le sens d'une action effective et actuelle. Sous cet aspect, la réalisation théâtrale est une véritable pierre de touche.» *Ibid.*, p. 479-480.

39. *Ibid.*, p. 449.

40. *Ibid.*, p. 476.

41. «La forme intégralement dramatique est le dialogue.» *Ibid.*, p. 466.

savoir (le sens, la vérité) apparaît sous différentes figures – la certitude sensible, la perception, l’entendement, la raison, l’esprit de la communauté, la religion – pour finalement se montrer tel qu’il est dans sa pleine réalisation: le savoir absolu. Or, dans l’exposition de leur devenir et de leur expérience propres, ces différentes figures du savoir sont personnifiées, elles se montrent à nous en une déclinaison de personnages – le maître, le valet, le stoïque, le sceptique et le malheureux de la conscience de soi; le jouisseur, le révolutionnaire et le vertueux de la raison pratique; le frère et la sœur du monde éthique; le noble et le vilain de la culture; le juge et le pénitent de la moralité, et d’autres encore⁴². Ces personnages *entrent en scène* à tour de rôle, jouent leur numéro respectif, livrent bataille, font l’épreuve d’une contradiction, chutent et quittent la scène pour laisser place à la figure suivante⁴³.

Prise sous cet angle, la *Phénoménologie* revêt des allures théâtrales, en ce sens qu’elle apparaît comme un lieu depuis lequel s’observe et s’expose le drame de l’esprit. En raison de son mode d’exposition, la *Phénoménologie de l’esprit* montre donc que la théâtralité, comprise comme lieu de *passage* d’une chose qui s’expose et s’observe, contribue à l’apparition de la vérité. Cependant au théâtre, ce qui apparaît sur une scène ne relève pas de la vérité, mais, et c’est la raison pour laquelle Platon le condamne, de l’illusion, du faux-semblant, de la fiction. Or, affirme Judith Butler: « La *Phénoménologie* est une étude en fictionalisation qui montre le rôle essentiel de la fiction et de la fausse croyance dans la quête de la vérité philosophique⁴⁴. » On peut donc en conclure que la théâtralité, telle qu’elle est à l’œuvre dans la *Phénoménologie*, fait le lien ou jette un pont entre fiction et vérité.

Le drame de l’esprit mis en scène dans l’ouvrage de Hegel, précise Butler, forme un récit dont la progression n’est qu’une succession de déceptions

42. Tel que le souligne Jean-Pierre Lefebvre, traducteur de la *Phénoménologie*, le mot « Gestalt » (dont « Gestalten » est la forme au pluriel), signifie « figure », prise dans le sens d’une « individualité ». Dans son usage courant, ce même mot désigne aussi une « silhouette » et au théâtre, « Gestalt » signifie littéralement « personnage » (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l’esprit*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Aubier, 1991, p. 535-536.) Dans la *Phénoménologie*, précise d’ailleurs Lefebvre, Hegel joue avec le double sens de « Gestalt », notamment au moment de l’entrée en scène du Maître et du Valet: « Et se présentant face à face ainsi immédiatement, ils sont l’un pour l’autre à la manière d’objets communs; figures, personnages autonomes [*selbständige Gestalten*]... » *Ibid.*, p. 152.

43. Le verbe « Auftreten », que Hegel emploie à maintes reprises, signifie le fait d’apparaître ou de surgir, voire d’intervenir, pris dans le sens d’« entrer en scène ». D’ailleurs, précise Lefebvre, l’expression « der Auftritt »: « désigne même une division de la pièce de théâtre (la scène: des personnages entrent ou sortent sur une scène visible, juste en dessous de l’acte (*der Aufzug*: on relève le rideau). » (*Ibid.*, p. 530.) Ainsi par exemple, dans l’Introduction de la *Phénoménologie*, Hegel écrit: « [L]a science, en ce qu’elle entre en scène [*auftritt*], est elle-même une apparition phénoménale; son entrée en scène [*Auftreten*] n’est pas encore réalisée et déployée dans toute sa vérité. » *Ibid.*, p. 82.

44. Judith Butler, *Les sujets du désir: réflexions hégéliennes en France au XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 46. Par ailleurs, dans un ouvrage intitulé *Une intrigue criminelle de la philosophie*, Jean-Clet Martin propose lui-aussi une lecture de la *Phénoménologie de l’esprit* comme d’un récit à caractère fictif dont le scénario met en scène, ou plutôt met en intrigue, héros, meurtres, suspense, revirements, etc. Jean-Clet Martin, *Une intrigue criminelle de la philosophie: lire la Phénoménologie de l’esprit de Hegel*, Paris, La Découverte, 2009.

car, au terme de chacune des scènes, le sujet-personnage, qui s'était illusionné sur ce qu'il croyait être la vérité, fait l'expérience du caractère limité, immédiat, partiel et insuffisant de ce qu'il découvre en cours de route. Bref, le sujet-personnage se rend compte qu'il s'est fourvoyé, et cela le déçoit. Cette déception, qui, pour Butler, serait aussi la nôtre (nous, les lecteurs de la *Phénoménologie*), fait chuter le protagoniste, et dans sa chute, il disparaît de la scène et *se relève ensuite en une autre figure de lui-même*⁴⁵. Au prochain tableau, un autre personnage entrera en scène en se donnant de nouvelles illusions, expérimentera et découvrira une vérité partielle et tombera lui-aussi dans la déception⁴⁶. Bref, la *Phénoménologie* s'apparente à un théâtre, c'est-à-dire à un espace d'auto-dissimulation et d'aveuglement qui, contrairement à ce que laisse entendre l'allégorie de la caverne de Platon, est un passage nécessaire à l'apparition du savoir-vrai de soi-même. La tromperie fait ici partie du jeu de la connaissance.

Cependant, et contrairement à ce que croit Butler, nous, les lecteurs de la *Phénoménologie*, ne subissons ni la déception ni la tromperie que le protagoniste expérimente dans son cheminement vers le savoir vrai de soi-même, car, le point de vue du lecteur ne correspond pas à celui du sujet-personnage. Le point de vue du lecteur est de l'ordre de la rétrospection et il correspond, en ce sens, à une reconduction réflexive du parcours qui mène au savoir absolu. La lecture de la *Phénoménologie* est une opération à rebours : le véritable point de départ de l'ouvrage n'est pas la conscience naturelle, puisque la conscience philosophique qui s'en ressaisit est déjà réalisée et ne fait qu'examiner, en le reconduisant, le parcours de sa réalisation⁴⁷. Contrairement au protagoniste que Hegel met en scène, nous sommes, d'entrée de jeu, « conscience parlante », « conscience cultivée », « conscience philosophique ». Dans le cas contraire, il nous serait tout simplement impossible

45. À la suite de Derrida, nous entendons le verbe « relever » dans le sens d'*Aufheben*, car il permet de rendre compte de la double opération qui est à l'œuvre dans l'emploi que fait Hegel d'*Aufheben*, c'est-à-dire, à la fois, supprimer et conserver. Le verbe « relever », autrement dit, permet de garder « le double motif de l'élévation et du remplacement qui conserve ce qu'il nie ou détruit, gardant ce qu'il fait disparaître, comme précisément, bel exemple, dans ce qu'on appelle dans l'armée, par exemple dans la marine, la relève de la garde. » Jacques Derrida, *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?*, Paris, Éditions de L'Herne, 2005, p. 65. Voir également Jacques Derrida, *Marges, op. cit.*, p. 143.

46. « Les scènes provisoires de Hegel, la scène de la certitude de soi, celles de la lutte pour la reconnaissance et de la dialectique du maître et de l'esclave, sont des fictions instructives, des manières d'organiser le monde qui s'avèrent trop limitées pour satisfaire le désir du sujet de découvrir qu'il est lui-même substance. » Judith Butler, *op. cit.*, p. 44.

47. Dans la mesure où la lecture de la *Phénoménologie* est une reconduction d'un parcours déjà réalisé, cet ouvrage exige du lecteur qu'il soit, d'entrée de jeu, familier avec la philosophie spéculative de Hegel. La *Phénoménologie*, précise à ce titre Bernard Bourgeois, « s'adresse [...] à une conscience philosophique déjà hégélianisante, c'est-à-dire, au fond, à lui-même. » (Bernard Bourgeois, « Sens et intention de la Phénoménologie de l'esprit », dans Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Préface et Introduction de la Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Vrin, 1997, p. 22. Italiques dans l'original). En ce sens, et toujours selon Bourgeois, la *Phénoménologie* n'est pas véritablement une introduction au système hégélien, c'est plutôt le contraire : il faut d'abord connaître le système pour pénétrer et saisir pleinement l'ouvrage de 1807. (*Ibid.*, p. 26.)

de lire la *Phénoménologie* et de suivre le récit de la mise en mouvement du devenir vrai et entier de l'esprit. La *Phénoménologie* n'éduque pas le lecteur au savoir absolu, elle lui fait plutôt prendre conscience de la portée et de la nécessité du mode de connaissance dialectique. Et Hegel fait valoir cette prise de conscience au travers des maintes interventions du point de vue du «pour-nous» qui viennent ponctuer, *en l'interrompant*, le déroulement de l'intrigue et qui rappellent à l'attention du lecteur qu'il ne doit pas se confondre ou s'identifier avec le sujet de la *Phénoménologie*. Ce qui, pour le protagoniste, est expérience et déception d'une vérité partielle, est, «pour nous», reconduction du mouvement et du devenir vrai du savoir⁴⁸. Le théâtre de la *Phénoménologie* n'est pas un théâtre de l'identification, il s'apparente plutôt au théâtre réflexif de la dramaturgie brechtienne, en ce sens qu'il constitue un espace de monstration à la fois du «montrant» – qui prend corps dans la conscience philosophique de l'auteur et du lecteur de la *Phénoménologie* – et du «montré» – incarné ici par la conscience naturelle du protagoniste dont la *Phénoménologie* expose le devenir.

Citabilité et interruption dans la *Phénoménologie* (Brecht/Benjamin)

L'«intrigue» exposée dans la *Phénoménologie de l'esprit* est, avons-nous dit, sans cesse interrompue par les interventions du «pour nous». Ces interventions, à la manière du *gestus* brechtien, sont des *inter-prétations* qui servent à éclairer le sens des expériences faites par la conscience que l'ouvrage de Hegel porte à la représentation. En faisant ainsi irruption dans le récit et, conséquemment en suspendant sa progression, le «pour nous» indique au lecteur «l'état d'aliénation» des différentes figures qu'emprunte l'esprit dans son cheminement vers le savoir absolu. Ainsi par exemple, dans le mode de connaissance que Hegel conceptualise en tant qu'entendement, le savoir, puisqu'il n'arrive pas à faire pleinement correspondre la chose visée et la chose connue, s'en remet à la représentation d'un monde suprasensible et reste, par là, étranger à lui-même, étranger à sa propre essence⁴⁹. En ce

48. «[L]a naissance du nouvel objet qui se présente à la conscience sans que celle-ci sache ce qui lui arrive, est ce qui pour nous se passe pour ainsi dire dans son dos. Il se produit par là dans son mouvement un moment de l'être en soi, ou pour nous, qui ne se présente pas pour la conscience, laquelle est occupée à faire l'expérience proprement dite; mais le contenu de ce qui nous naît est pour elle, et nous n'en concevons que la dimension formelle, que la pure naissance; pour elle, ce qui est ainsi né, n'est que comme objet; pour nous, il s'agit en même temps d'un mouvement et d'un devenir.» Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Aubier, 1991, p. 90. Italiques dans l'original.

49. «La même chose qui pour lui [l'entendement] est objet dans une enveloppe sensible, l'est pour nous dans sa figure essentielle, comme concept pur. Cette appréhension de la différence telle qu'elle est en vérité, ou encore, l'appréhension de l'infinité en tant que telle, est pour nous, ou est en soi. L'exposition de son concept ressortit à la science; mais la conscience, telle qu'elle est immédiatement ce concept, apparaît de nouveau comme forme propre ou comme figure nouvelle de la conscience, qui ne reconnaissent pas leur essence dans ce qui précède, mais la considèrent au contraire comme quelque chose de tout autre.» *Ibid.*, p. 140. Italiques dans l'original.

sens, l'entendement témoigne, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, de l'« état aliéné » dans lequel se trouve le savoir non spéculatif. Et le geste hégélien du « pour nous » crée un effet d'étrangement et de distanciation par rapport à ce type de connaissance qui conduit le lecteur à prendre acte du caractère aliéné, ou à tout le moins insuffisant, d'une telle condition du savoir dont il a déjà fait et continue peut-être de faire l'expérience.

La filiation du théâtre de la *Phénoménologie* de Hegel et du théâtre épique de Brecht, du moins dans la relecture qu'en fait Benjamin, ne se résume pas aux seules irruptions du « pour nous » hégélien. Le *gestus* brechtien, avons-nous vu à la suite de Benjamin, opère selon un principe de délocalisation/relocalisation qui contribue à l'effet d'étrangement et de distanciation que le théâtre épique cherche à faire valoir. En cela, le *gestus*, nous l'avons également vu, fonctionne à la manière d'une citation, entendue dans le sens où l'acte de citer consiste à extraire un passage d'un texte pour ensuite le resituer dans un autre texte. Dans la *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel recourt, lui aussi, au principe de la « citabilité », comme en témoigne notamment la figure d'Antigone qu'il *mobilise* dans la première section du chapitre portant sur l'esprit du peuple, et plus précisément de l'esprit du peuple grec de l'antiquité classique athénienne.

Pour Hegel, la cité grecque, qui représente la première manifestation de la vérité objective de l'esprit, repose sur un fragile équilibre entre les lois humaines, incarnées par la communauté civique, et les lois divines, incarnées par la famille. Il y a donc, au sein de la cité grecque, une scission de l'ordre symbolique. Or, ces deux lois, bien qu'elles soient légitimes et complémentaires, entrent en contradiction et finissent par donner lieu à un « scénario » dans lequel l'obéissance à une des lois constitue une violation de l'autre. Bref, le double fondement de la loi conduit la cité grecque à sa propre chute et, selon Hegel, c'est ce que la tragédie d'*Antigone*, qui prend place – *en passant* – dans la *Phénoménologie*, donne à voir et laisse entendre. Pour Hegel, l'*Antigone* de Sophocle constitue une sorte de document de preuve qui *témoigne* de la contradiction interne de l'éthique grecque.

Or, bien que cette section de la *Phénoménologie* s'appuie sur le récit d'Antigone, elle ne se veut pas, à proprement parler, une analyse de la pièce de Sophocle. En d'autres termes, la lecture que fait Hegel d'*Antigone* dans la *Phénoménologie* ne se présente pas, en tant que tel, comme un commentaire sur la pièce de Sophocle. D'ailleurs, Hegel ne dit pas explicitement qu'il se réfère à cette œuvre, bien qu'il en cite un court passage. Au fond, Hegel fait *comparaître* la tragédie d'Antigone en la délocalisant/relocalisant, c'est-à-dire qu'il la fait témoigner ici, dans la *Phénoménologie*, de ce qui s'est passé

ailleurs, soit sur la scène de la cité attique. Parce qu'elle a été extraite de son contexte d'«origine», la figure d'Antigone ne signifie pas la même chose dans la *Phénoménologie de l'esprit* que ce qu'elle signifiait sur la scène du théâtre de Dionysos. Ici, la présence d'Antigone n'est en réalité qu'un écho ou une trace de la pièce de Sophocle que Hegel vient greffer à sa *Phénoménologie*. À cet égard, on peut dire que la comparution d'Antigone, dans l'ouvrage de Hegel, est marquée du sceau de la différance: l'Antigone de la *Phénoménologie* diffère de l'*Antigone* de Sophocle, elle est une ombre ou un simulacre dont on entend la voix en différé. D'ailleurs, le principe de la différance est à l'œuvre dans le mode d'exposition du devenir de l'esprit que Hegel met de l'avant dans sa *Phénoménologie*.

La différance du sujet de la *Phénoménologie de l'esprit* (Derrida)

La *Phénoménologie de l'esprit*, avons-nous vu, expose le devenir vrai du savoir en une série de tableaux au cours desquels différents personnages entrent et sortent de scène à tour de rôle. Or, ces différents personnages ou figures du savoir sont, pour ainsi dire, tous joués par le même «acteur» – l'Un, le Sujet hégélien, le Savoir absolu – qui, en fonction des diverses scènes qu'il est appelé à jouer, revêt différents masques. À cet égard, Butler, discutant de la structure narrative et argumentative mise en œuvre dans la *Phénoménologie*, souligne que le Sujet hégélien – le savoir absolu – n'arrive pas tout de suite et d'un seul coup :

[I]l va offrir des morceaux choisis de lui-même, des gestes, des ombres, des vêtements éparpillés tout au long de son chemin, et que cet «en attendant le sujet», assez semblable à «en attendant Godot», constitue la dimension comique, burlesque même, de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel⁵⁰.

Le savoir absolu est donc marqué du sceau de la différance: son entrée en scène est sans cesse différée, reportée, remise à plus tard. Et du coup, puisque l'esprit se manifeste en empruntant différentes figures, ces dernières se donnent à voir comme des simulacres de la présence de l'esprit qui, ainsi, paraît non-identique à lui-même: l'esprit apparaît comme conscience, puis comme conscience de soi, ensuite comme raison, esprit du peuple, culture, religion et enfin, il se montre tel qu'il est sans fard, sans masque et en toute transparence, soit comme savoir absolu. Il y a donc un écart à même le devenir du savoir.

Mais, pourrait-on objecter, ces différentes figures relèvent toutes du «même», de l'Un hégélien, de cet acteur jouant tous les rôles. Ces figures donneraient donc à voir des différences qui n'en sont pas, car elles sont niées,

50. Judith Butler, *op. cit.*, p. 42.

ramenées au « même », c'est-à-dire au savoir absolu, et cela en raison du processus de la relève (*Aufhebung*) qui anime le devenir vrai de l'esprit. C'est d'ailleurs précisément contre cet apparent englobement des différences que Derrida formule la notion de *différance*. En d'autres termes, la *différance* derridienne s'oppose au principe hégélien de la relève du « même » (sujet/acteur) en un autre (personnage/figure de la conscience)⁵¹. La *différance* prétend marquer l'insuffisance de la relève, car en elle est posée l'idée que l'objet de la relève n'est pas entièrement relevé, c'est-à-dire qu'il subsiste un reste « irrelevable » qui échappe au processus hégélien de suppression-conservation : dans la *différance*, un écart irréductible entre le « même » et l'autre se maintient et résiste. Mais, objectera-t-on contre cette objection, le passage d'une figure à l'autre, présenté ici comme la succession des différentes entrées et sorties de scène des personnages de la *Phénoménologie*, laisse des marques, laisse une trace qui rappelle cet irréductible écart : « ce qui auparavant était la chose même, dit Hegel, n'est plus guère qu'une trace⁵² ». Bien qu'après leur chute, les personnages quittent la scène, ils ne disparaissent cependant pas entièrement, leurs ombres restent visibles et se donnent à voir comme *différance* des choses dont elles sont les ombres, soit comme : « le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace⁵³ ». À ce titre, Hegel précise que les figures de la première partie de la *Phénoménologie* (Conscience, Conscience de soi, Raison [ch. 1 à 5]) sont des abstractions, des prélèvements, des traces de la figure de l'Esprit (ch. 6), c'est-à-dire de la vie d'un peuple⁵⁴. Ces figures, en ce qu'elles sont des abstractions, paraissent donc séparées d'elles-mêmes, voire scindées en elles-mêmes, et peuvent ainsi se donner à voir « ici et ailleurs ». La figure de l'esprit de la communauté ou, dit Hegel, de « l'individu qui est un monde⁵⁵ », est, par exemple, développée explicitement au chapitre 6, mais cette figure s'est déjà manifestée abstraitement au 4^e chapitre, juste avant l'entrée en scène du maître et du valet, et elle s'expose et prend forme de ce que Hegel définit, à ce moment, en tant qu'unité du « Je » qui est un « Nous » et du « Nous » qui est un « Je »⁵⁶. En un mot, puisque les différentes figures de la *Phénoménologie* sont à la fois anticipées prospectivement et revues rétrospectivement, elles *s'itèrent et s'altèrent* sans cesse en cours de route.

51. « S'il y avait une définition de la *différance*, affirme Derrida, ce serait justement la limite, l'interruption, la destruction de la relève hégélienne partout où elle opère. » Jacques Derrida, *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p. 55.

52. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, op. cit., p. 45.

53. Jacques Derrida, *Marges*, op. cit., p. 25.

54. « L'esprit est ainsi l'essence réelle absolue qui se porte elle-même, et toutes les figures antérieures de la conscience en sont des abstractions. » Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, op. cit., p. 300.

55. *Ibid.*, p. 301.

56. *Ibid.*, p. 149.

De plus, au terme du parcours, lorsque le savoir se reconnaît et se sait lui-même comme substance et comme sujet, il est alors en mesure de lâcher prise, d'abandonner et d'oublier ce qu'il a accompli, c'est-à-dire de se séparer ou de se détacher de toutes les figures qu'il avait rassemblées en lui⁵⁷. D'ailleurs, et tel que l'avance Catherine Malabou, avec le savoir absolu le processus de la relève se transforme en une déprise ou un dessaisissement de soi⁵⁸. Et cette métamorphose de la « relève du même » en un « dessaisissement de soi » fait en sorte que les figures-personnages que le sujet hégélien a campés en cours de route sont dès lors « en reste(s) » du savoir absolu, ils en sont la « restance ». Autrement dit, lorsque, au terme de la *Phénoménologie*, le savoir absolu arrive à situer les différentes figures qui le *com-posent*, en les rassemblant et en les organisant à même lui-même il peut alors les laisser *jouer* ailleurs : il peut laisser tomber les masques, libérer ses caractères et les laisser librement se déployer, se recomposer, se resituer et se disperser sur d'autres scènes : scène du savoir, bien sûr, mais aussi scène de l'histoire, scène du monde vécu, scène du pouvoir politique et, pourquoi pas, scènes de théâtres.

Cependant, c'est désormais en tant que concepts que l'on peut voir ces figures (re)conquérir leur autonomie et (re)prendre librement place dans le monde pour s'y développer⁵⁹. En devenant des concepts, les figures exposées dans la *Phénoménologie* peuvent se greffer à d'autres contextes et à d'autres entreprises de connaissance, y *jouer* de nouveaux rôles et faire ainsi progresser notre connaissance du monde. Dans son *Encyclopédie*, Hegel suggère d'ailleurs que c'est désormais sous l'enseigne d'un *jeu* – celui d'un libre et infini mouvement d'aller-retour entre l'être et le sens, la certitude et la vérité – que la reprise et la (ré)organisation conceptuelle du savoir se déploie et se développe⁶⁰. Et puisque la *Phénoménologie de l'esprit* est elle-même une reconduction réfléchie conceptuellement d'un parcours déjà réalisé, il s'avère que le jeu de la connaissance conceptuelle y est déjà à l'œuvre, et c'est ce jeu

57. « Le savoir ne se connaît pas seulement soi-même, mais connaît aussi le négatif de soi-même, ou encore, sa limite. Savoir sa limite signifie : savoir se sacrifier. Ce sacrifice est l'aliénation dans laquelle l'esprit expose son devenir esprit, dans la forme de la libre événementialité contingente. [...] Dès lors que son achèvement consiste à savoir parfaitement ce qu'il est, c'est-à-dire sa substance, ce savoir est son entrée en soi, dans laquelle il quitte son existence et légue sa figure au souvenir [...] et cette existence abolie, enlevée et mise de côté – ce qu'il y avait antérieurement, mais nouvellement né du savoir – est la nouvelle existence, un nouveau monde et une nouvelle figure de l'esprit, en laquelle il doit de façon tout aussi ingénue recommencer depuis le début par son immédiateté, puis, partant d'elle, s'élever et devenir grand, comme si tout ce qui précédait était perdu pour lui, comme s'il n'avait rien appris de l'expérience des esprits d'avant. » *Ibid.*, p. 523-524.

58. « L'avènement du savoir absolu, loin de provoquer, par coup de force, l'arrêt de tout progrès dialectique, implique au contraire la *métamorphose* de celui-ci. La relève dialectique devient *relève absolue* – *absoute d'elle-même*. » Catherine Malabou, *op. cit.*, 211. Italiques dans l'original.

59. « La progression du concept, dit Hegel, n'est plus passage ni paraître dans autre chose, mais développement. » Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques I – La science de la logique*, Paris, Vrin, 1994, p. 407.

60. « Le mouvement du concept peut être considéré en quelque sorte seulement comme un jeu. » *Ibid.*, p. 592.

qui, en réalité, est au fondement de la théâtralité de la *Phénoménologie*⁶¹. Au théâtre, c'est, soulignons-le, sous le mode du jeu que ce qui prend place sur scène s'expose et s'observe. En ce sens, c'est *en jouant*, et non seulement *en passant*, que ce qui advient sur scène se donne à voir.

Selon cette perspective, la théâtralité, prise ici en tant que mode de connaissance, ne serait au fond qu'une ramification/manifestation particulière du jeu de la connaissance conceptuelle. Et ce jeu, loin de se réduire à une activité frivole, comporte tout le sérieux du travail, voire il se confond avec ce dernier⁶². Mais il ne s'agit pas de n'importe quel travail. Le travail auquel le jeu est ici assimilé renvoie à une activité libre, une activité qui répond de ses propres déterminations, une activité qui est menée par elle-même et pour elle-même. Cette activité est l'œuvre ou l'ouvrage de la pensée conceptuelle ou, tel que l'exprime Gunter Gebauer, du « travail idéalisé du concept⁶³ ». Or, à ce jeu de la pensée conceptuelle correspond, sur le plan de la raison subjective, le jeu-travail de la création et du façonnement d'œuvres artistiques ou scientifiques par des individualités particulières⁶⁴. Et ce jeu-travail de l'activité artistique ou scientifique comporte, lui aussi, tromperie, illusion et aveuglement. Car, d'une part, pour l'individu, l'œuvre qu'il a créée est *son* œuvre; l'œuvre est l'expression, la traduction et la réalisation de *son* talent, de *son* originalité, de *sa* subjectivité particulière. Mais d'autre part, cette œuvre, du fait même qu'elle existe objectivement, existe aussi pour d'autres individus, mais pour ces derniers, elle n'a pas la même signification et ne représente pas le même intérêt que pour l'individu qui l'a créée, « *leur* intérêt pour cette œuvre [...] est un autre que l'intérêt *proprement dit caractéristique* de cette œuvre, qui du coup est transformée en quelque chose d'autre⁶⁵ ». Par là, l'œuvre particulière de tel individu apparaît comme une chose évanescence, puisque l'intérêt que les autres y portent la transforme en quelque chose d'autre. L'œuvre, malgré une intention d'universalité de son créateur, relève de la particularité, mais l'acte même de créer ou le fait même d'œuvrer est, lui, de l'ordre de l'universalité⁶⁶. La tromperie consiste

61. Dans la Préface de la *Phénoménologie*, Hegel qualifie d'ailleurs la vérité conceptuelle de *jeu de l'amour avec lui-même* et, plus loin, de *vertige bachique*. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, op. cit., p. 38; 57.

62. Dans la philosophie de Hegel, souligne Gunter Gebauer, la catégorie du jeu perd son existence propre, mais Hegel transfère dès lors les caractéristiques du jeu à la catégorie du travail nouvellement conceptualisé et idéalisé par lui. Le concept du travail, qui prend chez lui et plus tard chez Marx une place si centrale, a intégré la catégorie du jeu. » Gunter Gebauer, « Jeu », dans Christoph Wulf (dir.), *Traité d'anthropologie historique – philosophies, histoires, cultures*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 1079.

63. « Chez Hegel, [le jeu], il est vrai, se réfère au travail idéalisé du concept. » *Ibid.*

64. Ce thème, qui est traité par Hegel en guise de critique de l'idéalisme, est développé au chapitre 5 (Raison) de la *Phénoménologie*, plus précisément dans la section intitulée « L'individualité qui est à ses yeux réelle en soi et pour soi-même ». Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, op. cit., p. 271-297.

65. *Ibid.*, p. 279. Italiques dans l'original.

66. Ce point est soulevé par Jean-François Marquet, *Leçons sur la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, op. cit., p. 226.

ici dans le fait que l'activité créatrice de la raison subjective, qui est à l'œuvre, par exemple, dans les milieux artistiques et scientifiques, s'apparente à un jeu dans lequel chaque individu, sous le couvert d'un avancement universel de l'art ou de la science, ne s'affaire au fond qu'à exprimer sa propre particularité et trompe ainsi autrui et se trompe lui-même, car il prend pour universel ce qui est particulier⁶⁷.

L'œuvre véritable, la Chose même, dit Hegel, n'est pas la création d'un seul individu, elle résulte plutôt de l'interaction et de la collaboration – d'un jeu d'échange – d'un ensemble d'individus; elle est donc l'œuvre de tous. Cette œuvre à laquelle tous et chacun contribue et collabore est une œuvre singulière qui rassemble et fait tenir ensemble les particularités individuelles et l'idéalité universelle, cette œuvre relève de l'essence spirituelle d'un peuple; cette œuvre est, autrement dit, la société. De ce point de vue, il paraît légitime d'envisager, sinon même de conceptualiser la vie sociale en tant que jeu. Et c'est ce que la sociologie a, à maintes reprises et de différentes manières, fait valoir en se rapportant au jeu à la fois comme phénomène social et comme concept sociologique, faisant ainsi correspondre la forme – le jeu comme mode de connaissance – et le contenu – la société comme jeu d'échanges intersubjectifs⁶⁸.

Conclusion: le jeu de et dans la sociologie

La sociologie – discipline qui cherche à faire sens de la société et des phénomènes sociaux – s'intéresse donc au jeu en tant qu'objet de connaissance ainsi qu'en tant que mode de connaissance. Par là, le jeu – notamment le jeu théâtral, mais pas uniquement – est mis au service de l'élaboration, de la compréhension et de l'interprétation des formes et des interactions sociales. Ce dont témoigne de manière emblématique la sociologie de Georg Simmel, laquelle met en scène toute une galerie de personnages/figures de l'esprit subjectif contemporain – le citoyen blasé ou réservé, la coquette, l'aventurier, le pauvre, le prodigue, etc.⁶⁹ – qui, en un sens, prolongent et relèvent les personnages hégéliens. Les personnages du théâtre simmélien, qui sont en réalité des personifications idéal-typiques de l'esprit subjectif, contribuent à notre compréhension des formes sociales, dont l'essence est elle-même pen-

67. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, op. cit., p. 284-285.

68. Voir, entre autres, Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967; Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1967, p. 85-94; Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. T. 1 La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973; Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, New York/Londres, W. W. Norton & Company, 1992; Raymond Boudon, *Effets pervers et ordre social*, Paris, PUF, 1977; Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 151-164; Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951.

69. Voir, sur cette dimension de la pensée simmélienne, les différents textes rassemblés dans Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 2004. Voir aussi Georg Simmel, *Sociologie*, Paris, PUF, 1999.

sée par Simmel sous le signe du jeu. La forme sociale la plus pure, dit-il, est la sociabilité – « le fait d'être avec, pour ou contre les autres⁷⁰ » – et sa forme la plus parfaite, ajoute-t-il, est le jeu, car dans le jeu, en particulier dans les jeux de société, les individus s'unissent dans le seul but d'être ensemble. En un mot, la conceptualisation simmélienne des formes et des interactions sociales est théâtrale, mais cette théâtralité *passse* par le jeu⁷¹.

Dans un autre ordre d'idées, la psychosociologie de George Herbert Mead qui, en raison de sa conceptualisation des rôles sociaux, est marquée du sceau de la théâtralité, se fonde elle aussi sur le concept de jeu⁷². Chez Mead, l'individu humain développe une personnalité en apprenant à tenir divers rôles socialement reconnus et fonctionnellement différenciés. À la manière de l'acteur de théâtre, l'individu s'investit dans un rôle et se comporte ainsi envers lui-même comme s'il était un autre. Jouer un rôle, dit Mead, s'est être en mesure de se mettre à la place d'autrui. Cependant, bien que le rôle social fasse écho au personnage théâtral, Mead expose sa pensée en se rapportant non pas à l'art dramatique, mais plutôt au jeu, principalement le jeu sportif (baseball, boxe, escrime). Pour lui, c'est dans le jeu réglementé (« game ») que l'individu accède au « jeu social », entendu ici dans le sens de « la vie en société ».

Le sport peut donc, tout comme le théâtre, contribuer à notre compréhension de la société et des phénomènes sociaux, car lui aussi est un jeu. C'est d'ailleurs ce que montre et fait valoir la sociologie de Norbert Elias. Pour ce dernier, le devenir de la civilisation occidentale, qu'il examine sous l'angle du parlementarisme, voire de la « parlementarisation » du pouvoir politique anglais, relève d'un processus de domestication des pulsions, d'intériorisation des contraintes sociales et de pacification des rapports sociaux. Ce processus, loin d'éliminer toute envie de se mesurer à autrui, a donné lieu à une demande d'« excitation » que le sport, en sa qualité de jeu, est venu satisfaire. À la « parlementarisation » des rapports de pouvoir correspond, dit-il, une « sportification » des loisirs⁷³. Le parlementarisme et le sport partagent une même structure d'affrontement et un habitus compétitif similaire fondés sur l'autocontrôle et la maîtrise de la violence. Le sport, toujours selon Elias, contribue également à notre compréhension des configurations sociales et des dynamiques oppositionnelles et coopératives qui y

70. Georg Simmel, *Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF, 1981, p. 124.

71. Simmel, rappelons-le, s'est explicitement penché sur le jeu de l'acteur de théâtre. Voir Georg Simmel, *La philosophie du comédien*, Paris, Circé, 2001. Pour un examen plus détaillé de la théâtralité de la pensée simmélienne, je renvoie le lecteur à mon article « Simmel et l'esthétique du rôle: du théâtre à la vie sociale », dans Jean-François Côté et Alain Deneault (dir.), *Simmel et les sciences de la culture*, Québec, PUL, 2010, p. 163-181.

72. George Herbert Mead, *L'esprit, le soi et la société*, Paris, PUF, 2006.

73. Norbert Elias, *Sport et civilisation: la violence maîtrisée*, Paris, Fayard, 1994, p. 43.

sont à l'œuvre. D'une part, une équipe en train de jouer, dit-il, représente un mouvement continu de regroupement des joueurs que l'on peut comprendre comme un processus incessant de transformation de la configuration du groupe, et donc, l'étude de la compétition sportive permet d'illustrer parfaitement le phénomène fondamental de l'interdépendance dans les relations humaines. D'autre part, précise Elias, lors d'une rencontre sportive, l'interdépendance des joueurs ne relève pas uniquement de la coopération, car aux configurations formées par une équipe s'opposent les configurations de l'équipe adverse. Il y a donc une interdépendance entre les adversaires : les mouvements et les déplacements d'une équipe dépendent des mouvements et des déplacements de son opposé⁷⁴. Tout comme le théâtre, le sport a lui aussi pour fonction de montrer ou de faire-voir ce qui prend place en passant et en (se) jouant.

D'ailleurs, pour Gunter Gebauer, le sport, pris en sa qualité de jeu, donne à voir des mouvements sous forme de représentations théâtrales et il relève, selon cette perspective, d'une « mémoire motrice ». Là où « l'écriture codifiée et conserve la production de sons de la voix, le sport [codifie et conserve] dans ses gestes les mouvements du corps avec leurs rythmes⁷⁵ ». Le sport rend donc les gestes/mouvements du corps *citables* et contribue, par là, à transmettre les contenus culturels imprégnés dans les fonctions motrices du corps en les refaçonant selon ses propres déterminations. En cela, le sport acquiert la qualité de représentation symbolique et esthétique, puisqu'il donne à voir, en les émancipant de leurs finalités pratiques et utilitaires, les gestes, actions et postures corporelles de la vie sociale et culturelle quotidienne. Dans le sport comme au théâtre, on retrouve un processus d'altération dans la répétition : de même qu'une pièce de théâtre connaît, au travers de ses différentes représentations, de multiples variations, dans le sport, les mêmes gestes – courir, frapper, sauter, tourner, accélérer, freiner, etc. –, parce qu'ils ont la possibilité d'être greffés « ici comme ailleurs », apparaissent différemment d'un sport à l'autre ou d'un match à l'autre et connaissent ainsi de nombreuses modifications.

Le théâtre et la théorie, avons-nous vu au tout début, sont apparentés : ils relèvent l'un et l'autre de l'acte de « faire-voir » et de « voir-faire ». Compte tenu de cette filiation, il n'y a rien d'étonnant dans le fait que, dans l'histoire de la pensée occidentale, notamment en philosophie et dans les sciences humaines, le jeu de la représentation théâtrale se soit immiscé à maintes reprises et sous différents angles dans le domaine de la compréhension et de

74. *Ibid.*, p. 264-265.

75. Gunter Gebauer et Christoph Wulf, *Jeux, rituels, gestes: les fondements mimétiques de l'action sociale*, Paris, Economica, 2004, p. 61.

la connaissance théoriques de l'Homme et de son monde. La théâtralité a quitté les tréteaux et s'est émancipée de la scène théâtrale pour prendre place ailleurs dans le monde, notamment dans le domaine de la pensée théorique, mais aussi, tel qu'on vient de le voir, dans le sport. Si donc, pour terminer, on admet que la théâtralité de la pensée théorique atteste un lien entre vérité et fiction, il importe cependant de préciser qu'il revient au jeu d'articuler ce lien, car le jeu, comme l'a montré le psychanalyste anglais Donald W. Winnicott, constitue une aire d'expérience transitionnelle par l'intermédiaire de laquelle on apprend à se lier au monde; c'est *en jouant* et *en s'illusionnant* sur sa propre position dans le monde ainsi que sur le monde lui-même que l'enfant accède progressivement à la reconnaissance de ce qui est objectivement fondé. Et cette aire intermédiaire de l'illusion ludique, précise l'auteur, subsiste chez l'adulte, « dans le mode d'expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif [du sociologue, entre autres]⁷⁶ ».

.....
76. Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975, p. 49.