



SITUATIONS
AVEC RECHERCHES SUR
LA NOTION DE SITUATION
SPECTATEURS
NICOLAS FERRIER

III Chapitre 2 – 979-10-231-1361-7

La thèse qui soutient l'écriture de cet ouvrage se résume ainsi : si nous passons par l'état de spectateur (de la culture en général et de l'art en particulier), c'est pour mieux devenir acteur de notre propre vie. Dès lors, nous nous demanderons ce qu'est un « sujet-spectateur » ? Et que signifie « devenir acteur de sa vie » ? À partir d'une recherche menée sur les rapports entre Guy Debord (La Société du spectacle) et le théâtre, nous convoquerons, parmi d'autres, Bertolt Brecht et Karl Jaspers pour la manière qu'ils ont d'appréhender les situations dans leur dimension quotidienne, existentielle, artistique et politique. Car pour ces penseurs aussi différents les uns des autres, nous ne sommes jamais simplement spectateurs de quelque chose, mais toujours spectateurs à l'intérieur d'une situation depuis laquelle nous pouvons et nous devons nous transformer, nous-mêmes et notre quotidien.

SITUATIONS AVEC SPECTATEURS
RECHERCHES SUR LA NOTION DE SITUATION

THEATRUM MUNDI

Collection dirigée par Georges Forestier

Série « Théâtre et Philosophie »

Theatrum mundi a pour vocation de publier des travaux de recherche sur le théâtre.

Conformément à son titre, la collection propose des textes venus de tous horizons et veut être un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde. En même temps, adossée au Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre de l'Université Paris-Sorbonne dont elle souhaite refléter la diversité des activités, la collection se propose d'accueillir des travaux portant sur l'histoire des formes, des techniques d'écriture, des sujets et des thèmes des théâtres français et européen ; sur leur histoire matérielle et sociale (conditions de création, de publication, de réception) ; sur leur pensée esthétique et philosophique.

Enfin, conformément aux divers sens de son titre, *Theatrum mundi* s'intéresse au monde du théâtre et à la théâtralité des activités humaines comme autant de traits du « théâtre du monde ».

Nicolas Ferrier

Situations avec spectateurs

Recherches sur la notion
de situation

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

TROISIÈME PARTIE

Guy Debord
et la « construction de situations »

L'INFLUENCE DU THÉÂTRE DANS LA « CONSTRUCTION DE SITUATIONS »

Personne, mieux que Shakespeare, n'a su comment se passe la vie.
Il estime que *nous sommes tissés de l'étoffe dont sont faits les rêves.*

Guy DEBORD¹

DÉTOURNEMENT DE BRECHT

Brecht est cité dans le « Mode d'emploi du détournement » parce qu'il mène des travaux théorico-pratiques proches de la « conséquence révolutionnaire » désirée par les futurs situationnistes. Il ne peut y avoir de reconnaissance d'héritage plus directe ! Selon eux, Brecht a su appliquer le principe du détournement à son art, bien mieux que Marcel Duchamp. Cette distinction marque une profonde spécificité de la conception situationniste du détournement, qui n'est en aucun cas un ready-made :

Bertolt Brecht révélant, dans une interview accordée récemment à l'hebdomadaire *France-Observateur*², qu'il opérait des coupures dans les classiques du théâtre pour en rendre la représentation plus heureusement éducative, est bien plus proche que Duchamp de la conséquence révolutionnaire que nous réclamons³.

L'interview dont il est question est celle qu'accorde Brecht à Claude Bourdet et Ernst Sello après une représentation du *Cercle de craie caucasien*, lors de la seconde tournée du Berliner Ensemble à Paris, parue dans le *France-Observateur* du 30 juin 1955⁴. Voilà comment Brecht, dans cet entretien, conçoit les « coupures dans les classiques du théâtre pour en rendre la représentation heureusement éducative » :

Sello : Y a-t-il, à votre avis, une différence fondamentale entre le théâtre classique et le moderne ?

1 *Panégryque, tome premier*, dans *Guy Debord. Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, p. 1685.

2 « Une heure avec Bertolt Brecht », *France-Observateur*, 30 juin 1955, p. 27-29.

3 Guy Debord, Gil Joseph Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les lèbres nues*, n° 8, mai 1956, dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 222.

4 En juin 1955, à l'invitation du Festival d'art dramatique, le Berliner Ensemble vient jouer le *Cercle de craie caucasien* et *Mère courage* au Théâtre Sarah-Bernhardt, à Paris.

Brecht : Certainement, elle est simple : dans le théâtre classique, il s'agit d'un monde qui ne peut pas être changé. Pour le théâtre moderne – celui que j'appelle ainsi – il peut l'être. Tenez compte de cette différence, et vous verrez que beaucoup des principes de la tragédie classique ne doivent leur existence qu'à cette fixité de l'univers. Si on ne l'admet plus, ces principes disparaissent.

Sello : Bon. J'admets votre définition ; mais de même qu'il y a bien des pièces actuelles qui ne sont pas modernes à votre sens, il y a des pièces classiques où vous devez trouver des éléments « modernes ».

Brecht : Naturellement. Il y a dans tout le théâtre des traits que l'on peut appeler « modernes », au sens que nous venons de définir. Mais dans les pièces classiques, ils sont généralement isolés, en contradiction avec le reste de la pièce. Prenez *Richard III* de Shakespeare, par exemple. Le personnage de Richard, si terrible soit-il, a de la grandeur ; mais il est bloqué par la logique sociale ; on ne peut imaginer aucune issue permettant de rendre Richard utile à la société (Brecht a employé le mot « *produktiv* »)⁵.

Lorsque Brecht parle de la capacité du théâtre moderne à changer le monde, il ne pense pas seulement à transformer le monde de la représentation, mais encore à transformer le monde auquel s'adresse cette représentation. Cela implique de modifier la représentation classique dans un certain sens, par exemple modifier le personnage du roi Richard III afin de le rendre utile (*produktiv*) au « régime socialiste »⁶ qu'appelle de ses vœux Brecht. Toute la question devient : qu'entend Brecht par « rendre utile un personnage à la société » socialiste ? Si l'on peut reconnaître une intention similaire à l'art religieux qui vise, depuis si longtemps et dans toutes les civilisations, à convertir et à édifier les pécheurs, la transformation du monde humain à laquelle aspire Brecht vise un objectif politique radicalement différent. D'autre part, il est important de remarquer que Debord et Wolman attachent de l'importance au détournement, non seulement des objets du quotidien, mais des chefs-d'œuvre de la culture classique. La présence de classiques de la littérature ou du cinéma ne cesse de hanter les œuvres de Debord. La révolution n'est ni le geste d'une *tabula rasa*, ni un geste surgi *ex nihilo*, mais un usage radicalement nouveau des significations anciennes.

En 1956, année de la mort de Brecht, la réflexion politique de son théâtre commence à peine à être connue du grand public en France. Le Berliner Ensemble

5 « Une heure avec Bertolt Brecht », art. cit., p. 28.

6 « [...] il s'agit en somme d'une pièce [*Le Cercle de craie caucasien*] sur la notion de propriété ; cette époque mythique où la notion bourgeoise de la propriété est mise en question – propriété d'un champ ou propriété d'un enfant – ne peut trouver son accomplissement, c'est ma conviction, que sous un régime socialiste » (Brecht, *ibid*).

créé par l'artiste en 1949, implanté à Berlin-Est et financé par l'État socialiste, s'est produit deux fois à Paris. Une première série de représentations de *Mère courage et ses enfants* a lieu en juin 1954 au Théâtre Sarah-Bernhardt pendant le Festival d'art dramatique. Une deuxième série de représentations du *Cercle de craie caucasien* et de *Mère courage* se déroule en juin 1955 dans le même lieu et à l'invitation du même festival. Le Berliner Ensemble est passé relativement inaperçu en 1954 durant ses quatre représentations, hormis (au moins) deux spectateurs éblouis, particulièrement importants dans la diffusion de la connaissance de Brecht en France. Il s'agit de Bernard Dort et de Roland Barthes. Ils signent régulièrement des articles dans l'importante revue *Théâtre populaire* (1953-1964). En 1955, le Berliner Ensemble rencontre un vif succès auprès de la presse généraliste et du grand public. Avant cette reconnaissance française, l'œuvre de Brecht est certes diffusé par le travail d'autres artistes et traducteurs, mais son impact reste moins important que les représentations du Berliner Ensemble à Paris et la lecture qu'en font Dort et Barthes. On trouve parmi ces précurseurs Gaston Baty et sa mise en scène de *L'Opéra des quat'sous* en 1930 ; Georg Wilhelm Pabst adapte pour le cinéma une version allemande et une version française de *L'Opéra des quat'sous* en 1931 (Brecht et son musicien attiré Kurt Weill désavouent ces adaptations) ; Jean-Marie Serreau met en scène *L'Exception et la Règle* en 1949 ; Jean Vilar monte *Mère courage* au TNP en 1951. *Le Roman de quat'sous*, *Mère courage* et *Chansons et poèmes* paraissent en 1952 traduits en français. Roger Planchon met en scène *La Bonne Âme de Sé-Tchouan* en 1954. Jean-Marie Serreau monte *Homme pour homme* en 1955. Après la disparition de Brecht, le Berliner Ensemble revient en France jouer en 1957 *La Vie de Galilée* et *Mère courage*, puis en 1960 *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* et *La Mère*, une adaptation de l'œuvre homonyme de Maxime Gorki. Parmi les revues dont les articles traitent de Brecht ou traduisent des extraits de ses œuvres, on trouve *Les Temps modernes* (n° 28, janvier 1948 ; n° 42, mars 1949 ; n° 77, mars 1952 ; n° 116, août 1955 dans lequel Bernard Dort relate une représentation du *Cercle de craie caucasien*), *K* (n° 3, 1949), *Éléments* (janvier 1951), *Défense de la paix* (n° 7, 1951), *Les Lettres françaises* (20 novembre 1951), *Esprit* (n° 186, janvier 1952 et n° 187, février 1952), *La Revue théâtrale* (n° 19, 1952), *Documents* (n° 2, 1952), *Preuves* (n° 25, mars 1953), *Théâtre dans le monde* (III, 1, « étapes d'une mise en scène », Bruxelles, 1953), *Critique* (n° 79, décembre 1953), *Europe* (août-septembre 1955)⁷. Certains articles, comme ceux de Jean-Marie Serreau dans *Éléments*⁸ ou de Benno Besson (assistant de Brecht

7 Voir Daniel Mortier, *Celui qui dit oui, celui qui dit non ou la Réception de Brecht en France (1945-1956)*, Paris, Champion Slatkine, 1986.

8 Jean-Marie Serreau, « Introduction à Bertolt Brecht », *Éléments*, n° 1, janvier 1951.

au Berliner Ensemble) dans *Les Lettres françaises*⁹, insistent sur le marxisme de Brecht. D'autres préfèrent ignorer son idéologie politique. On peut également lire dans *L'Express* du 10 avril 1954 : « Le seul écrivain d'obédience communiste qui maintient – non sans difficulté car une de ses pièces a été temporairement suspendue par le gouvernement d'Allemagne orientale – son style propre, sans se plier aux impératifs du prétendu réalisme socialiste »¹⁰. Le marxisme de Brecht est hétérodoxe. Ses défenseurs français ne le présentent pas comme un propagandiste. Aux mises en scène et aux articles s'ajoute à partir de 1954 une importante activité éditoriale. Avant l'ouvrage de référence de Bernard Dort, *Lecture de Brecht*¹¹, publié en 1960, paraît une première monographie de René Witzgen *Bertolt Brecht*¹² en 1954. L'année suivante, *Brecht* de Geneviève Serreau, traductrice de nombreuses pièces de l'auteur allemand, est publié par les éditions de L'Arche¹³. Ces mêmes éditions publient trois volumes du théâtre complet en 1956, qui compte douze volumes pour l'édition définitive en 1970, ainsi qu'un volume des textes théoriques, *Écrits sur le théâtre*, en 1963, réédité en deux volumes en 1972¹⁴. Mais c'est surtout à la revue bimensuelle *Théâtre populaire* que l'on doit la diffusion exceptionnelle de Brecht en France¹⁵. Prenant position dès son premier numéro contre le théâtre bourgeois psychologique, pour la représentation de l'Histoire, pour la « grandeur » d'un théâtre populaire à même de défendre les valeurs de beauté et de vérité dans l'adaptation des classiques et chez les auteurs contemporains, la revue soutient les débuts du TNP de Jean Vilar et va immédiatement prendre fait et cause, grâce à Barthes et Dort, pour le théâtre de Brecht.

Dans ces conditions, comment Debord et Wolman découvrent-ils Brecht ? Il n'est jamais fait mention de *Théâtre populaire* dans leur revue *Potlatch*¹⁶.

9 « Brecht se sert des armes nouvelles que Marx et Engels ont forgées », écrit Benno Besson dans « *Mère courage et ses enfants* », *Les Lettres françaises*, 20 novembre 1951.

10 « Le réveil des lettres allemandes », *L'Express*, 10 avril 1954, p. 14. La pièce dont il est question est *L'Interrogatoire de Lucullus*, écrite en 1938, représentée puis suspendue à Berlin-Est en 1951.

11 Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Le Seuil, coll. « Pierres vives », 1960.

12 René Witzgen, *Bertolt Brecht*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1954.

13 Geneviève Serreau, *Brecht*, Paris, L'Arche, coll. « Les grands dramaturges », 1955.

14 Hélène Weigel, épouse de Brecht, comédienne et administratrice du Berliner Ensemble, accorde les droits pour la France au directeur des éditions de L'Arche, Robert Voisin, également directeur de la revue *Théâtre populaire* et fondateur de l'ATP (les Amis du Théâtre Populaire).

15 Entre 1960 et 1963, on dénombre vingt et une mises en scène différentes des pièces de Brecht, à Paris et en province. Voir Chantal Meyer-Plantureux, *Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*, Paris, Maval, 1995.

16 Les quotidiens, magazines et revues mentionnés dans *Potlatch* sont : *France-Observateur*, *France-Soir*, *L'Humanité-Dimanche*, *L'Humanité*, *Paris-Presse*, *Le Figaro*, *Le Figaro littéraire*, *L'Express*, *Nice-Matin*, *Le Monde*, *L'Aurore*, *Le Progrès*, *Elle*, *Combat*, *Les Temps modernes*, *La Nouvelle Revue Française*, *Les Lettres Françaises*, *La Nouvelle Critique*, *Actualité littéraire*, *Preuves*.

En revanche, ils parlent du TNP et de *Mère courage* dans leur article « Mode d'emploi du détournement » de mai 1956, comme nous allons tout de suite le constater. Nous savons que les lettristes de *Potlatch* suivent l'actualité théâtrale de près. Michèle Bernstein, membre de l'Internationale lettriste et compagne de Debord, qu'elle épouse en août 1954, signe dans le numéro 15 du 22 décembre 1954 un article féroce sur la médiocrité du théâtre contemporain. On peut y lire : « Le théâtre en rond tourne bien. Un kafkadamov, un Ionesco-le-Momo traduisent et mettent en scène »¹⁷. Cela confirme la bonne connaissance des lettristes dans ce domaine, du moins celle d'une certaine avant-garde reconnue, qu'ils éreintent¹⁸. Dans *Potlatch* n° 4 du 13 juillet 1954, ils rédigent un appel à riposter suite à un article paru dans *France-Observateur* du 25 juin 1954 qui relate une manifestation de l'extrême droite suscitée en France par la guerre d'Indochine¹⁹. Or, Roland Barthes écrit un article intitulé « Théâtre capital » sur la représentation de *Mère courage et ses enfants* par le Berliner Ensemble lors de sa première tournée, dans le *France-Observateur* du 8 juillet 1954. Sans doute Debord et Wolman n'ont pas assisté à une représentation du Berliner Ensemble. Ils en auraient rapporté une expérience directe plutôt que citer Brecht dans un hebdomadaire. Peut-être ont-ils lu l'article de Bernard Dort dans *Les Temps modernes* d'août 1955²⁰ ? Mais le rapprochement entre l'article de Barthes dans *France-Observateur* et celui de Debord et Wolman est révélateur. Ces derniers écrivent :

Encore faut-il noter que, dans le cas de Brecht, ces utiles interventions sont tenues dans d'étroites limites par un respect malvenu de la culture, telle que la définit la classe dominante : ce même respect enseigné dans les écoles primaires de la bourgeoisie et dans les journaux des partis ouvriers, qui conduit les municipalités les plus rouges de la banlieue parisienne à réclamer toujours *Le Cid* aux tournées du TNP de préférence à *Mère courage*²¹.

Barthes écrit deux ans plus tôt :

Brecht est peu ou mal connu en France [...]. Naturellement, cette méconnaissance n'a rien de fortuit : la raison en est dans la nature même de

17 Michèle Bernstein, « La fleur de l'âge », *Potlatch*, n° 15, 22 décembre 1954, dans *Guy Debord présente Potlatch*, op. cit., p. 93.

18 Voir Guy Debord, « Pire qu'Adamov ! », *Potlatch*, n° 16, 26 janvier 1955, *ibid.*, p. 111-112. Où Debord critique l'adaptation théâtrale de *La Condition humaine* d'André Malraux.

19 « Le droit de réponse », *Potlatch*, n° 4, 13 juillet 1954, *ibid.*, p. 34.

20 Bernard Dort est conspué dans le n° 28 du 22 mai 1957 et le n° 29 du 5 novembre 1957 de *Potlatch*, en raison de sa participation victorieuse à un Prix Découverte pour *Pierre Corneille*, dramaturge, Paris, L'Arche, coll. « Les grands dramaturges », 1957.

21 Guy Debord, Gil Joseph Wolman, « Mode d'emploi du détournement », art. cit., p. 222.

notre théâtre, aux trois quarts soumis à l'argent, et dont les producteurs ou les censeurs, soit aveuglement, soit défense de classe, ne veulent pas d'un théâtre de libération²².

L'article de Barthes insiste sur la séparation que réussit à opérer *Mère courage* entre « la fatalité du spectacle » et « la liberté du spectateur », véritable tour de force qui constitue « la révolution théâtrale de Brecht »²³. On peut comprendre l'intérêt de Debord à son endroit, d'autant plus que Barthes, en fin dialecticien, ajoute : « [le théâtre de Brecht] est à la fois moral et bouleversant : il amène le spectateur à une conscience plus grande de l'histoire, sans que cette modification provienne d'une persuasion rhétorique ou d'une intimidation prédicante : le bénéfique vient de l'acte théâtral lui-même »²⁴. Ni didactique (du moins, dans sa dernière période) ni moralisateur, le théâtre anti-bourgeois de Brecht agit sur la conscience des spectateurs moins par la propagande que par les actes codés, c'est-à-dire distanciés, de ses personnages. Debord et Wolman ne trouveraient-ils pas là un modèle pour l'« ultra-détournement » et pour leur volonté de propager « secrètement », c'est-à-dire indirectement, la lutte des classes au sein de la société capitaliste ? Enfin, signalons que le philosophe marxiste Henri Lefebvre, cité dans le premier numéro de l'*Internationale situationniste* et avec lequel Debord a des échanges très importants entre 1960 et 1963, est invité, en sa qualité d'auteur dramatique, à participer au numéro 11 de *Théâtre populaire* (janvier-février 1955) exclusivement consacré à Brecht.

186

Détournement et distanciation

Le 13 janvier 1957, Debord se sépare de Wolman²⁵. Cela ne l'empêche pas d'approfondir sa connaissance de Brecht. Il le cite et le détourne d'une manière très précise dans le manifeste fondateur de l'Internationale situationniste de juillet 1957, « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale » :

22 Roland Barthes, « Théâtre capital », *France-Observateur*, 8 juillet 1954, dans Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Loup Rivière, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », Paris, 2002, p. 91.

23 *Ibid.*, p. 93.

24 *Ibid.*, p. 92.

25 « Fillon et Wolman ont été exclus de l'Internationale lettriste le 13 janvier. On leur reprochait depuis assez longtemps un mode de vie ridicule, cruellement souligné par une pensée chaque jour plus débile et plus mesquine (Wolman avait eu un rôle important dans l'organisation de la gauche lettriste en 1952, puis dans la fondation de l'Internationale lettriste. Auteur de poèmes "mégapneumiques", d'une théorie du "cinéchrone" et d'un film, il avait encore été délégué lettriste au congrès d'Alba, en septembre 1956. Il était âgé de vingt-sept ans. Fillon n'avait rien fait) » (« La Retraite », *Potlatch*, n° 28, 22 mai 1957, dans *Guy Debord présente Potlatch, op. cit.*, p. 266-267).

Dans les États ouvriers, seule l'expérience de Brecht à Berlin est proche, par sa mise en question de la notion classique de spectacle, des constructions qui nous importent aujourd'hui. Seul Brecht a réussi à résister à la sottise du réalisme-socialiste au pouvoir. [...] La construction de situations commence au-delà de l'écroulement moderne de la notion de spectacle. Il est facile de voir à quel point est attaché à l'aliénation du vieux monde le principe même du spectacle : la non-intervention. On voit, à l'inverse, comme les plus valables des recherches révolutionnaires dans la culture [celles qui] ont cherché à briser l'identification psychologique du spectateur au héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité, en provoquant ses capacités de bouleverser sa propre vie. La situation est ainsi faite pour être vécue par ses constructeurs²⁶.

Debord insiste désormais sur l'effet de distanciation, le *Verfremdungseffekt* ou « effet V », élaboré par Brecht afin de précisément « briser l'identification psychologique du spectateur au héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité, en provoquant ses capacités de bouleverser sa propre vie ». *Verfremdung* se traduit en français par « distanciation », mais englobe dans sa signification « étrangeté » (*fremd* = étrange), « éloignement », « bizarrerie », « insolite » (Pour donner une idée des enjeux particulièrement délicats de la traduction de la langue allemande en langue française, signalons que François Ervals traduit *Entfremdung* par « dépaysement »²⁷ quand Gérard Bras le traduit par « aliénation »)²⁸. Cette polysémie de *Verfremdung* permet d'enrichir considérablement ses techniques d'application théâtrale. Mais il n'en demeure pas moins que son but reste toujours le même : le *Verfremdungseffekt* vise en dernière instance à briser l'identification du spectateur au personnage (bien plus que l'identification de l'acteur au personnage), pour freiner son empathie et lui permettre d'exercer sa faculté critique envers la représentation que l'on lui donne à voir²⁹. Dans le théâtre de Brecht, l'« effet V » s'applique à tous les procédés de la narration – rebaptisée « épique » par opposition à « dramatique » – : langage des personnages, mise en scène, musiques, décors, lumières, costumes, maquillages, jeu d'acteur. Ces différents moyens utilisés depuis l'origine du théâtre revêtent ici des buts sociaux tout à fait nouveaux. C'est ce qui en marque toute l'originalité. Brecht

26 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, Paris, Fayard, 1997, p. 696 et 699.

27 François Ervals, « Bertolt Brecht et sa théorie du théâtre épique », Paris, *Les Temps modernes*, n° 77, mars 1952, p. 1708.

28 Gérard Bras, *Hegel et l'Art*, Paris, PUF, coll. « Philosophie », 1989, p. 5.

29 « Or, en fait, ce qui m'importe le plus, et de loin, c'est que l'identification du public n'ait pas lieu, et non que la vôtre [comédien] ne soit pas troublée » (Brecht, *L'Achat du cuivre*, dans *Écrits sur le théâtre* [1963], trad. Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux, Jean Jourdeuil, Paris, L'Arche, 1972, t. I, p. 556).

s'en explique dans les extraits du *Petit Organon pour le théâtre* publiés par *Théâtre populaire* de janvier-février 1955 :

La représentation « distanciée » permet de bien reconnaître la chose représentée, mais la fait paraître étrange. Le théâtre antique et le théâtre médiéval « distançaient » leurs personnages grâce à des masques humains ou animaux. [...] Ces effets évitent sans aucun doute l'identification du spectateur avec les personnages, mais reposent sur une base de suggestion hypnotique ; leurs buts sociaux diffèrent totalement des nôtres³⁰.

Quels sont les buts sociaux que vise Brecht ? Le socialisme, entendu selon ses termes. Comment y parvenir ? En utilisant les « effets V » qui « délivre[nt] les événements sociaux, susceptibles d'être modifiés, du sceau du "familier" qui les garde aujourd'hui de notre intervention »³¹. Or, pour intervenir sur les événements sociaux, il faut savoir manier la « dialectique matérialiste »³², reconnaître les contradictions à l'œuvre dans les situations sociales et dans les comportements humains pour les infléchir vers la lutte des classes :

Afin de toucher la mobilité de la société, cette méthode [la dialectique matérialiste] considère les conditions sociales comme des développements et les suit dans leurs contradictions. Pour elle, rien n'existe qu'en transformation, donc en désunion avec soi-même. Cela vaut aussi pour les sentiments, les opinions et les attitudes des hommes par lesquels s'exprime le caractère spécifique de leur vie sociale³³.

La dialectique matérialiste selon Brecht intéresse Debord au premier chef dans la mesure où Brecht recommande son emploi auprès du comédien, auprès de l'artiste, auprès du joueur :

Mais comment savoir ce qui vaut d'être su ? Le comédien qui ne veut être ni un perroquet ni un singe doit s'approprier la science de son temps concernant la vie sociale des hommes, en participant aux luttes des classes. À plus d'un, cela paraîtra dégradant : l'art, une fois réglée la question de l'argent, ne se place-t-il pas dans les sphères les plus hautes ? Mais la lutte pour les décisions suprêmes qui intéressent le genre humain se livre sur terre, non dans les airs³⁴.

30 Bertolt Brecht, extraits du *Petit Organon pour le théâtre*, trad. Geneviève Serreau et Benno Besson, dans *Théâtre populaire*, n° 11, janvier-février 1955, p. 7-8.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*, p. 8.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*, p. 10-11.

Le théâtre de Brecht apporte à Debord la preuve artistique, concrète et efficace d'un jeu animé par une politique révolutionnaire et impliquant la lutte des classes, explicitement revendiquée dans le « Mode d'emploi du détournement ». L'effet de distanciation brechtien utilise l'art comme un moyen de révolutionner la société, sans tomber dans les travers de l'artiste d'État soumis aux critères du « réalisme-socialiste »³⁵, officiellement promu dans les pays du bloc soviétique.

Le nom de Brecht est à nouveau cité dans le premier numéro de l'*Internationale situationniste* (juin 1958), dans un article intitulé « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », puis dans le numéro 5 (décembre 1960)³⁶. Dans le numéro 6 (août 1961), on trouve un paragraphe intitulé « La distanciation devant le spectacle urbain » dans lequel on peut lire : « Notre premier travail est de permettre aux gens de cesser de s'identifier à l'environnement et aux conduites modèles »³⁷. L'« effet V », détourné par les situationnistes, ne s'applique plus seulement aux personnages de théâtre ou de cinéma, c'est-à-dire à des représentations artistiques, mais doit s'appliquer à la réalité sociale elle-même, à son urbanisme, à ses comportements types, bref, à toutes ses représentations sociales. L'« ultra-détournement » en prônait déjà la logique. Désormais, la « construction de situations » s'enrichit d'une critique de l'*identification sociale*. Dans le numéro 8 (janvier 1963), Alexander Trocchi écrit :

Pour autant que je sache, c'est Brecht qui a le premier attiré l'attention sur le danger de ce style de présentation qui fait tout pour provoquer dans un public l'état de possession aux dépens du jugement. C'est pour contrarier cette tendance confuse du public moderne à s'identifier qu'il a formulé sa théorie de la distanciation pour la mise en scène et l'interprétation, méthode calculée pour inspirer une sorte de participation plus active et critique³⁸.

Mais le constat que dresse le situationniste dans le même article est amer : « Malheureusement la théorie de Brecht n'a eu aucune sorte d'impact sur les distractions populaires. Les zombies restent ; le spectacle devient encore plus spectaculaire »³⁹.

Malgré l'échec du *Verfremdungseffekt* brechtien dans la modification de la société française (mais sans doute pas dans son théâtre), les situationnistes

35 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 699.

36 André Frankin, « Préface à l'unité scénique *Personne et les autres* », *ibid.*, n° 5, décembre 1960, p. 173.

37 Attila Kotanyi, Raoul Vaneigem, « Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire », *ibid.*, n° 6, août 1961, p. 215.

38 Alexander Trocchi, « Technique du coup du monde », n° 8, janvier 1963, p. 347.

39 *Ibid.*

continuent à vouloir ancrer un jeu « distancié » dans la société. Le jeu brechtien comme le jeu situationniste s'insurgent tous deux contre la passivité du spectateur qu'ils attribuent, pour le premier, au monde que représente le théâtre classique (« dans le théâtre classique, il s'agit d'un monde qui ne peut pas être changé »⁴⁰), pour le second, à la société du spectacle. Une même conception marxiste du processus historique les anime tous deux. Brecht cherche à l'exhiber sur scène, ainsi qu'il l'écrit : « Le but principal assigné dans ce théâtre à l'effet de distanciation, c'est l'historicisation des processus représentés »⁴¹. Pour lui, les pièces bourgeoises et classiques représentent un monde immobile, figé. Il figure un même « Éternel Humain »⁴² que l'on retrouve sous les différences sociales, économiques et idéologiques. « Les milieux varient, mais l'homme, lui ne change pas »⁴³. Contre cette vision fixiste, aux conséquences conservatrices tant d'un point de vue métaphysique que pragmatique, Brecht, puis Debord, opposent une interaction conflictuelle permanente entre l'homme et son environnement matériel : la dialectique matérialiste. Cette interaction en lutte, complexe, plurielle, multiple, constitue le moteur de l'Histoire. « La conception qui consiste à voir dans l'homme une variable du milieu et dans le milieu une variable de l'homme (à dissoudre le milieu en un ensemble de rapports entre individus), écrit Brecht, cette conception est le fruit de la pensée historique, de la nouvelle manière de penser »⁴⁴. Appliquée aux techniques artistiques brechtiennes, cette compréhension de l'Histoire interpelle de manière directe le jeu de l'acteur. On peut reconnaître chez Brecht et Debord la même volonté de pratiquer le jeu comme moyen de production et d'appropriation d'un temps et d'un espace historiques, dans lesquels l'Histoire est vécue comme le terrain d'une perpétuelle émancipation sociale. Mais ce qui démarque irréductiblement Brecht de Debord, c'est que le premier envisage le jeu sous son angle théâtral, c'est-à-dire dans un espace explicitement fictif, qui revendique son artificialité et en souligne les traits les plus manifestes. Le second expérimente un type de jeu qui cherche au contraire à éliminer les frontières entre jeu et vie courante, au sein même du quotidien donc livré à une part de hasard qu'il s'agit de hisser à un niveau « supérieur ». Deux conceptions du jeu divergent ici radicalement. Les situationnistes retiennent du *Verfremdungseffekt* sa capacité : 1/ de briser la propension qui pousse l'homme à s'identifier à ce qu'il voit ; 2/ d'entraîner l'homme dans un mouvement de transformation historique. Extirpé de son

40 Bertolt Brecht, « Une heure avec Bertolt Brecht », art. cit., p. 28.

41 Bertolt Brecht, « Effets de distanciation dans l'art dramatique chinois », *L'Achat du cuivre*, dans *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. I, p. 597.

42 *Ibid.*, p. 598.

43 *Ibid.*

44 *Ibid.*

espace théâtral, appliqué aux espaces urbains et aux comportements sociaux, l'effet de distanciation offre aux situationnistes la possibilité de s'émanciper de l'identification au spectacle, parangon de l'aliénation, d'autant plus important dans une société des loisirs.

Une des difficultés du geste situationniste réside dans ce mouvement réactif au spectacle qui cherche à construire une situation, tout en supprimant sa spectacularisation. La situation cherche à apparaître dans le champ social, mais en évitant toutes les formes de visibilités dominantes répandues dans les sociétés contemporaines, selon le constat qu'en dresse *La Société du spectacle*. Pour se manifester, la « construction de situations » doit détruire le spectacle à l'endroit et dans le moment où elle surgit. Défi situationniste éternellement lancé au spectacle qui ne cesse de se reconstituer, telle la surface de l'eau après que l'on y a jeté une pierre, tant que les « constructions de situations » n'auront pas provoqué une tempête générale. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de trouver chez Debord un héroïsme tragique puisé à une autre source théâtrale. Et ce n'est pas le moindre des paradoxes de Debord que de le trouver chez un auteur, selon l'expression de Bernard Dort⁴⁵, diamétralement opposé à Brecht : Jean Racine.

DÉTOURNEMENT DE RACINE

Au moment même où est publié « Mode d'emploi du détournement » dans la revue belge *Les Lèvres nues*, on peut lire dans le numéro 26 de *Potlatch* (7 mai 1956), à l'intérieur d'un article non signé intitulé « Le lettrisme et ses définitions d'inspirations différentes », le paragraphe suivant :

ÉLOGE EN PROSE DÉTOURNÉE

Ils se rencontrent à des heures invraisemblables en d'invraisemblables lieux, échangent à la hâte un ou deux mots de conseil ou de recommandation (des détails authentiques sur leurs voyages et leurs investigations ; leurs observations sur les caractères et sur les mœurs ; toutes leurs aventures enfin, aussi bien que les récits et autres opuscules auxquels pourraient donner lieu les scènes locales ou les souvenirs qui s'y rattachent) et poursuivent leur chemin vers la tâche désignée, puisque le temps est précieux et qu'il suffit de cinq minutes pour mettre une vie en balance.

Ou je me suis bien trompé, ou nous tenons la plus fameuse aventure qui se soit jamais vue : l'aspect engageant de certaines localités en Irlande et ailleurs,

45 Bernard Dort, « Une nouvelle dramaturgie : Brecht ou l'anti-Racine », *Théâtre populaire*, n° 11, janvier-février 1955.

qui figurent sur les cartes géographiques générales en couleur ou sur les cartes partielles d'état-major avec des échelles et des hachures ; la détermination d'un *organisme* passionnel destiné à fonctionner dans ce milieu.

Il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie⁴⁶.

Il est question de dérives solitaires ou collectives de plusieurs individus qui se retrouvent à des rendez-vous réguliers pour échanger leurs rapports psychogéographiques. Or le dernier paragraphe du texte est intégralement détourné de la préface de *Bérénice* de Racine⁴⁷ :

Il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie⁴⁸.

192

La dérive situationniste est de nature tragique. La référence à la tragédie classique n'est pas nouvelle. Dès le numéro 7 de *Potlatch* (août 1954), nous en trouvons la trace dans la première définition synthétique de la « construction de situations » :

La construction de situations sera la réalisation continue d'un grand jeu⁴⁹ délibérément choisi ; le passage de l'un à l'autre de ces décors et de ces conflits

46 *Potlatch*, n° 26, 7 mai 1956, dans *Guy Debord présente Potlatch*, op. cit., p. 233.

47 Nous devons à Jean-Marie Apostolidès d'avoir attiré notre attention sur ce fait. Voir Jean-Marie Apostolidès, « Petits et Grands Théâtres de Guy Debord », dans *Les Tombeaux de Guy Debord*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006, p. 84.

48 Jean Racine, préface à *Bérénice*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche », 2001, p. 22.

49 *Le Grand Jeu* est le titre d'une revue animée par un groupe littéraire et artistique composé de Roger Vailland, René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte et Robert Meyrat. La revue publia trois numéros entre 1927 et 1930. On y trouve des essais, des poèmes, des critiques littéraires, des photographies et des dessins d'artistes et écrivains issus du dadaïsme et de la mouvance surréaliste tels Georges Ribemont-Dessaignes, Man Ray, André Masson. À notre connaissance, l'Internationale lettriste réunie autour de Guy Debord n'évoque jamais cette revue. Cependant, outre le jeune âge des protagonistes, leur consommation de drogue et d'alcool, nous trouvons une certaine communauté d'esprit avec les futurs situationnistes lorsque nous lisons l'Avant-propos du numéro 1 (été 1928), signé Roger Gilbert-Lecomte. En voici quelques extraits : « [...] Nous nous donnerons toujours de toutes nos forces à toutes les révolutions nouvelles. Les changements de ministère ou de régime nous importent peu. Nous, nous attachons à l'acte même de révolte une puissance capable de bien des miracles. [...] Car nous, nous ne formons pas un groupe littéraire, mais une union d'hommes liés à la même recherche. Ceci est notre dernier acte commun ; art, littérature ne sont pour nous que des moyens ». La phrase suivante évoque la dérive urbaine : « [...] L'un d'entre nous disait récemment que son esprit cherchait avant tout à manger. Parmi ses sensations il cherche ce qui peut le nourrir. En vain sa faim se traîne de musées en bibliothèques. Mais un spectacle, insignifiant en apparence, soudain lui donne sa pâture (une palissade, une huître vivante). La sensation bouleversante d'un instant a rendu d'un seul coup des forces incalculables à sa vie inquiète. Ce sont ces instants éternels que nous cherchons partout,

dont les personnages d'une tragédie mouraient en vingt-quatre heures. Mais le temps de vivre ne manquera plus.

À cette synthèse devront concourir une critique du comportement, un urbanisme influentiel [*sic*], une technique des ambiances et des rapports, dont nous connaissons les premiers principes.

Il faudra réinventer en permanence l'attraction souveraine que Charles Fourier désignait dans le libre jeu des passions⁵⁰.

Et dans le texte fondateur « Rapport sur la construction de situations[...] » de 1957, on peut lire :

Il faudra trouver ou vérifier des lois, comme celle qui fait dépendre l'émotion situationniste d'une extrême concentration ou d'une extrême dispersion des gestes (la tragédie classique donnant une image approximative du premier cas, et la dérive du second)⁵¹.

Enfin, dans une lettre du 24 juillet 1960 adressée au situationniste André Frankin alors en train d'écrire une pièce de théâtre, Debord glisse cette remarque, à propos d'une note sur le théâtre qu'il esquissait en mai 1957 : « les "Trois unités" (*au microscope*) »⁵².

Autant de références directes ou indirectes à la tragédie classique et à ses règles de composition forcent l'attention. La « construction de situations » serait-elle structurée selon les lois de la tragédie classique française et sa règle des trois unités de lieu, de temps et d'action ? Examinons l'hypothèse.

Unité d'action dans la situation

Une première remarque peut être formulée à propos de l'unité d'action de *Bérénice* de Racine, dont les lettristes de *Potlatch* détournent la préface. Il s'agit d'une pièce dont l'action principale – c'est-à-dire l'unité d'un but qui résout un conflit, propre à la règle de l'unité d'action dans la tragédie selon Hegel⁵³ – consiste dans la séparation des amants Titus et Bérénice. Quelle est

que nos textes, nos dessins feront naître peut-être chez quelques-uns [...] » (*Le Grand Jeu. Collection complète*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1977, p. 4).

50 « ... Une idée neuve en Europe », *Potlatch*, n° 7, 3 août 1954, dans *Guy Debord présente Potlatch*, *op. cit.*, p. 51.

51 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 700.

52 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 358.

53 Hegel, *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, p. 662 sqq. Hegel est une référence majeure de Guy Debord, abondamment détourné dans *La Société du spectacle*. Voir « Relevé des citations et des détournements de *La Société du spectacle* », dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 862-873.

la cause de cette séparation ? Depuis la mort de l'empereur, père de Titus, le trône vacant attend son successeur, en l'occurrence son fils. En vertu d'une tradition ancestrale, le peuple romain et ses représentants ne veulent pas d'une impératrice étrangère. Or Bérénice n'est pas romaine. Titus est acculé au choix du sacrifice, soit de son amour, soit du gouvernement de l'empire. Le conflit interne de Titus oppose son amour au pouvoir politique. Il le résoudra en tranchant en faveur du trône, avec l'aide déterminante de son amante délaissée. Mais jusqu'à la résolution finale, Bérénice comme Titus luttent contre leur destin : leur séparation.

194

Le choix de *Bérénice* par Debord n'est pas anodin. On connaît la fortune de la notion de séparation chez lui. Non seulement elle fait l'objet de son film, *Critique de la séparation*, réalisé en 1961, mais surtout elle est une opération métaphysique et néanmoins très concrète du spectacle, dont *La Société du spectacle* décrit les effets dans le premier chapitre « La séparation achevée » (par ailleurs publié dans l'*Internationale situationniste* n° 11 en octobre 1967). Pour Debord, la séparation est un processus mis en œuvre par une spécialisation, qu'elle soit de l'ordre de la connaissance, du savoir-faire ou de la professionnalisation. Cette spécialisation résulte d'une exigence particulièrement radicale du bon fonctionnement de la société capitaliste. Certes, Titus ne sacrifie pas l'amour de Bérénice pour des raisons spécifiquement capitalistes, mais parce que le pouvoir politique les sépare. Or pour Debord, « c'est la plus vieille spécialisation sociale, la spécialisation du pouvoir, qui est à la racine du spectacle »⁵⁴. Leur séparation amoureuse est la conséquence que produit tout pouvoir, aujourd'hui incarné par le spectacle selon Debord⁵⁵. L'enjeu de la lutte des classes est de supprimer la séparation du pouvoir pour parvenir à une société sans classes, c'est-à-dire sans séparation.

Les passions relatives aux actions tragiques fascinent Debord, qui avoue rechercher « l'émotion situationniste » dans une « extrême concentration des gestes [...], la tragédie classique [en] donnant une image approximative »⁵⁶. Grandeur de l'action dans l'économie gestuelle : en effet, les acteurs français se déplacent peu, en règle générale, dans une tragédie classique. L'intensité des personnages royaux est essentiellement concentrée dans leurs paroles, elles-mêmes orientées dans un seul but : résoudre un conflit insupportable. Pour Bérénice, comme pour Debord, cela revient à lutter contre la séparation.

54 Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 25, § 23.

55 « Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé* » (*ibid.*, p. 30, § 29).

56 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 700.

Le rapprochement que nous opérons entre la séparation amoureuse et la séparation au sens philosophique utilisé par Debord pourrait apparaître comme un simple jeu de mots. Mais il est pleinement signifiant. En effet, dans ces années 1960, Debord mêle intimement émotion amoureuse et réflexion politique ou philosophique, que ce soit à travers sa notion de « construction de situations » ou sa compréhension du concept de séparation. Rappelons-nous l'influence de Sartre sur Debord. Dans *La Nausée*, Sartre relie la « situation privilégiée », avec sa connotation passionnelle et amoureuse, au « moment parfait », qui cherche à construire artistiquement une « situation privilégiée » sur une scène de théâtre. Si Debord veut construire politiquement (et non artistiquement) ses situations, sa conception réclame, elle aussi, une implication passionnelle forte. Il en va de même pour la notion de séparation, comme l'illustre cette phrase extraite du film *Critique de la séparation* (1961), tandis que figure l'image d'une jeune fille sur l'écran :

Nous rencontrons, dans des situations occasionnelles, des gens séparés qui vont au hasard. Leurs émotions divergentes se neutralisent, et maintiennent leur solide environnement d'ennui. Aussi longtemps que nous ne pourrons faire nous-mêmes notre histoire, créer librement les situations, l'effort vers l'unité introduit d'autres ruptures⁵⁷.

Puis une image de chevaliers querelleurs apparaît à son tour, tandis que l'on entend : « Et quelques rencontres, seules, furent comme des signaux venus d'une vie plus intense, qui n'a pas été vraiment trouvée »⁵⁸. Comme on peut le constater, la force de l'émotion tragique, cette « tristesse majestueuse »⁵⁹ dont parle Racine et qui plaît tant à Debord, se retrouve de manière plus mélancolique dans ses films. Le cinéma n'est-il pas irrémédiablement lié à la nostalgie d'un « temps scellé »⁶⁰, contrairement au présent du théâtre ou au futur de la prescription théorique ou politique ? Le cinéma de Debord ne cesse de célébrer sa jeunesse perdue (entendons : sa jeunesse de voyou), la disparition des proches, le temps qui passe et qui détruit, mais également un combat toujours un peu perdu d'avance contre la société de son temps. Dans cette lutte réside ce que l'on pourrait appeler l'unité d'action des situationnistes : la « lutte des classes bien comprise » ou lutte contre la séparation, dont l'autre nom est « révolution ». Seule la victoire de la révolution peut mettre fin au conflit. La guerre, puisque

57 Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes 1952-1978*, Paris, Gallimard, 1994, p. 47.

58 *Idem*.

59 Racine, préface à *Bérénice*, détourné dans « Éloge en prose détournée », *Potlatch*, n° 26, 7 mai 1956, dans *Guy Debord présente Potlatch*, op. cit., p. 233.

60 Andréï Tarkovski, *Le Temps scellé*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1989.

c'est de cela dont il s'agit⁶¹, sera toujours ouverte, telle une blessure à vif impossible à cicatrizer. « Nous vivons en enfants perdus nos aventures incomplètes »⁶² est une formule qu'affectionne particulièrement Debord. Il précise que l'expression « enfants perdus » est « un vieux mot militaire pour les éclaireurs avancés »⁶³. Postés à l'avant-garde, les situationnistes voient d'abord dans l'ennemi capitaliste une puissance de séparation.

L'inéluctable défaite à laquelle le héros ou l'héroïne tragique se confronte n'obscurcit pas ses passions. Bien au contraire, la destinée qui s'oppose à ses désirs les exacerbe. Ce n'est pas tant la chute que la lutte acharnée pour l'empêcher qui intéresse Debord dans le destin tragique. On renoue avec cette passion tragique, ou cette passion *du* tragique, dans l'« attraction souveraine » que décrit l'utopiste Charles Fourier. Cité dans la définition de la construction de situation d'août 1954 (« Il faudra réinventer en permanence l'attraction souveraine que Charles Fourier désignait dans le libre jeu des passions »)⁶⁴, cet écrivain singulier a peut-être été découvert par Debord à la lecture de l'*Ode à Fourier* d'André Breton⁶⁵. Charles Fourier demeure une référence fondamentale des situationnistes, et de Debord en particulier. On trouve son portrait autour d'une table où sont assis Marx, Hegel, Machiavel et le cardinal de Retz dans *Mémoires* (1958)⁶⁶. Sa pensée est détournée par Vaneigem dans un article du numéro 11 de l'*Internationale situationniste* en octobre 1967⁶⁷. Enfin Debord le cite dans *Panegyrique, tome second*, publié en 1997 par Fayard

61 « On peut dire de la révolution aussi ce que Jomini a dit de la guerre ; qu'elle "n'est point une science positive et dogmatique, mais un art soumis à quelques principes généraux, et plus que cela encore, un drame passionné" » (Guy Debord, *In girum...*, dans *Œuvres cinématographiques complètes*, op. cit., p. 219-220).

62 Guy Debord, *Hurllements en faveur de Sade* [1952] et *In girum...* [1978] dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 68 et 1363.

63 « Liste des citations ou détournements dans le texte du film *In girum...* » (*ibid.*, p. 1416).

64 « ... Une idée neuve en Europe », *Potlatch*, n° 7, 3 août 1954, dans *Guy Debord présente Potlatch*, op. cit., p. 51.

65 André Breton, *Ode à Fourier* (éd. originale dans la revue « Fontaine », Paris, 1947), dans *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1948.

66 Voir Boris Donné, *Pour mémoires. Un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*, Paris, Allia, 2004, p. 141.

67 Raoul Vaneigem, « Avoir pour but la vérité pratique », *Internationale situationniste*, n° 11, octobre 1967, op. cit., p. 534. Le titre de l'article est lui-même détourné de la célèbre formule de Lautréamont « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique », dans Lautréamont, Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 277. Paul Éluard a également détourné cette phrase pour intituler son poème « La poésie doit avoir pour but la vérité pratique », *Deux Poètes d'aujourd'hui*, dans Paul Éluard, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, t. II, p. 143. Cf. également Charles Fourier, *Des harmonies polygames en amour*, éd. Raoul Vaneigem, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2003.

à titre posthume⁶⁸. Charles Fourier (1772-1837) a bâti toute une conception de la société harmonieuse sur sa théorie de l'« attraction passionnée »⁶⁹ ou « harmonie universelle »⁷⁰. Théoricien autodidacte révolté par la misère humaine, il ne trouva personne pour lui confier les moyens matériels de mettre à l'épreuve de la réalité ses projets de phalanstères éducatifs, lieux d'organisation des communautés réglées sur son système. Fourier était convaincu d'avoir pénétré le dessein profond de Dieu. Ses écrits impressionnèrent Proudhon, Engels, Jaurès, Breton, avant que les situationnistes s'en emparent. La théorie de « l'attraction passionnée », que nous exposons ici de manière très succincte, est l'organisation harmonieuse de douze passions : « 5 passions matérielles ou appétits des sens qui tendent au luxe ; 4 passions spirituelles ou appétits simples de l'âme qui tendent aux liens affectueux [...] ; 3 passions raffinantes ou appétits composés de l'âme qui tendent à l'unité sociale et universelle »⁷¹. Toutes ces passions sont couronnées par une treizième et ultime passion dénommée « harmonisme [ou unitéisme] »⁷². Ce sont surtout les quatre dernières (les 3 raffinantes et l'harmonisme) qui sont étouffées par la civilisation capitaliste, y compris chez les plus riches et les plus puissants. Les phalanstères visent à épanouir ces passions chez les plus jeunes, en lien avec les autres passions déjà connues des hommes. Mais ce qui retient notre attention dans la théorie de Fourier, c'est le fait qu'il se révolte contre l'injustice de ce monde en citant le personnage d'Andromaque de Racine :

Cette influence d'un génie maléfisant éclate dans toutes les branches de la civilisation ; elle nous montre en tous sens la nature acharnée contre le pauvre, le juste et le faible ; partout on reconnaît l'absence d'une providence divine, et le règne permanent de l'esprit démoniaque, qui laisse briller parfois quelques lueurs de justice pour nous apprendre que la justice est bannie des sociétés civilisées et barbare :

68 Voici la citation complète : « J'avais présumé que le plus sûr moyen d'arriver à des découvertes utiles, c'était de s'éloigner en tous sens des routes suivies par les sciences incertaines, qui n'avaient jamais fait la moindre invention utile au corps social, et qui, malgré les immenses progrès de l'industrie, n'avaient pas même réussi à prévenir l'indigence. Je pris donc à tâche de me tenir constamment en opposition avec ces sciences ; en considérant la multitude de leurs écrivains, je présumai que tout sujet qu'ils avaient traité devait être complètement épuisé, et je résolus de ne m'attacher qu'à des problèmes qui n'eussent été abordés par aucun d'entre eux » (Fourier, *Théorie des quatre mouvements*, dans Guy Debord. *Œuvres*, éd. cit., p. 1725).

69 Charles Fourier, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* suivi du *Nouveau Monde amoureux*, intr. et éd. Simone Debout-Oleszkiewicz, Paris, Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu », 1998, t. I, p. 197.

70 *Ibid.*, p. 7.

71 *Ibid.*, p. 197.

72 *Idem.*

« Je ne sais, de tout temps, quelle injuste puissance
Laisse la paix au crime et poursuit l'innocence.
... Autour de moi, si je jette les yeux,
Je ne vois que malheurs qui condamnent les Dieux ».

Racine, dans *Andromaque*⁷³

198

La profondeur du sentiment tragique, si précisément reconnue par Fourier, s'enracine dans la révolte contre un destin par définition funeste. Pour les situationnistes, ce destin prend la forme d'une séparation, partout visible dans la société. Le destin, c'est le « spectacle » dont l'empire ne cesse de s'étendre, pour Debord, sur le monde entier. Pour affermir le combat héroïque contre l'injustice du « spectacle » et atteindre cette « qualité passionnelle supérieure »⁷⁴, si proche de l'intensité tragique recherchée dans les « constructions de situations », il faut réunir toutes les conditions d'une grande tragédie. Après l'unité d'action (lutter contre la séparation) qui oriente les comportements situationnistes, Debord semble détourner des règles de la tragédie classique l'unité de lieu, que nous devinons sous l'appellation d'« urbanisme unitaire ».

Unité de lieu dans la situation

L'expression « urbanisme unitaire » apparaît la première fois en 1956 dans un tract italien⁷⁵. Il est défini en 1958 dans son usage situationniste comme la « théorie de l'emploi d'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement »⁷⁶. Un « Bureau de recherche pour l'urbanisme unitaire »⁷⁷ est créé à Amsterdam lors de la troisième conférence de l'Internationale situationniste à Munich, en avril 1959. L'artiste néerlandais Constant⁷⁸ est nommé directeur. Raoul Vaneigem et Attila Kotanyi le remplacent après sa démission un an plus tard. Le manifeste fondateur de l'Internationale

73 *Ibid.*, p. 201.

74 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 697.

75 Voir « L'urbanisme unitaire à la fin des années 50 », *ibid.*, n° 3, décembre 1959, p. 79.

76 « Définitions », *ibid.*, n° 1, juin 1958, p. 13.

77 « La troisième conférence de l'Internationale situationniste à Munich », *ibid.*, n° 3, décembre 1959, p. 87.

78 Constant Anton Nieuwenhuis (1920-2005). Peintre, urbaniste, architecte, cet artiste signe toutes ses œuvres de son seul prénom (comme Rembrandt, Raphaël ou Balthus). Il participe avec Asger Jorn à la fondation de Cobra (1948-1951) puis au MIBI (1953-1957). En 1956, ses premières maquettes expérimentales d'architecture et d'urbanisme sont exposées à la Biennale de Venise. De 1960 à 1974, il se lance dans un vaste projet urbanistique utopique dénommé *New Babylon*. De 1974 jusqu'à la fin de sa vie, il se consacre exclusivement à la peinture. Ses maquettes ont été exposées à la DOCUMENTA de Kassel en 2002.

situationniste a inscrit l'importance de l'urbanisme dans sa définition canonique de la « construction de situations » :

Notre idée centrale est celle de la construction de situations, c'est-à-dire la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure. Nous devons mettre au point une intervention ordonnée sur les facteurs complexes de deux grandes composantes en perpétuelle interaction : le décor matériel de la vie ; les comportements qu'il entraîne et qui le bouleversent⁷⁹.

L'influence réciproque du décor sur le comportement va faire l'objet de nombreuses controverses au sein de l'Internationale situationniste, notamment à propos de la priorité à accorder entre l'un et l'autre. La polémique est liée au problème de l'« activité artistique unitaire »⁸⁰. En effet, le problème de l'unité situationniste rejoint la question de la totalité. Devant l'ambition d'envisager la totalité sociale, qui est l'enjeu final de la révolution situationniste, et devant la nécessité de relier la « construction de situations » à cette totalité sociale, s'impose l'urgence d'appréhender l'unité de cette totalité. Or, la totalité selon les situationnistes ne peut s'appréhender qu'à travers la « construction de situations », c'est-à-dire ni par le seul comportement, ni par le seul décor, comme le précise Debord à Constant dans une lettre qu'il lui adresse :

Notre activité nécessaire est dominée par la question de la totalité. Prenez-y garde. L'urbanisme unitaire n'est pas une conception de la totalité, ne doit pas le devenir. C'est un instrument opératoire pour construire un décor étendu. [...] On ne peut penser, par cette vision théorique, ni même par son application planifiée, déterminer et dominer un genre de vie. Ce serait une sorte de dogmatisme irréaliste. La réalité, plus complexe et plus riche, comprend toutes les relations de ces genres de vie et de leurs décors. C'est là le seul terrain à la dimension de nos désirs d'aujourd'hui⁸¹.

Le détournement de l'existant urbain, tout autant que la construction architecturale, est la tâche de l'urbanisme unitaire, mais sa finalité consiste à « construire des situations », qui est « création globale de l'existence »⁸²,

79 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, op. cit., p. 697.

80 Guiseppe Pinot-Gallizio, « Discours sur la peinture industrielle et sur un art unitaire applicable », *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, op. cit., p. 99.

81 Guy Debord, lettre à Constant, 4 avril 1959, dans *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 215. Partiellement reproduit dans « Discussion sur un appel aux intellectuels et artistes révolutionnaires », *Internationale situationniste*, n° 3, op. cit., p. 92.

82 « L'urbanisme unitaire à la fin des années 50 », *Internationale situationniste*, n° 3, op. cit., p. 80.

impliquant des comportements subversifs et ludiques. D'ailleurs, Constant n'hésite pas à vouloir recruter ses premiers collaborateurs parmi les poètes et les gens de théâtre⁸³. Il délaisse à cette fin les détournements de l'urbanisme qu'avaient nourris les lettristes de *Potlatch* : slogans judicieusement écrits sur des murs, comme « Vous dormez pour un patron »⁸⁴ à côté des usines Renault ou « Ne travaillez jamais » (graffité en 1953 rue de Seine à Paris, reproduit sur carte postale) ; ou bien des rêveries loufoques, comme munir les réverbères d'interrupteur, détruire les édifices religieux (Debord), en faire des maisons à faire peur (Fillon) ou des espaces de jeux pour enfants (Wolman), supprimer les cimetières, organiser des séjours touristiques en prison, etc.⁸⁵ L'Internationale lettriste louait également les fantaisies architecturales du facteur Cheval et les châteaux de Louis II de Bavière qui ont toujours fasciné Debord, exemples particulièrement significatifs de constructions individuelles où l'homme se réalise lui-même tout en s'émancipant des contraintes sociales de son temps. Les projets de construction d'« urbanisme unitaire » de Constant relèvent d'une esthétique « imaginiste »⁸⁶. Une trentaine de maquettes de ses projets sont exposées en mai 1959 au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Les matériaux ultra-légers et isolants imaginés pour leurs éventuelles réalisations, les circulations automobiles, aériennes, ferroviaires, piétonnes, les inventions et les changements d'ambiances ludiques, tout est sous le signe d'une imagination relevant plutôt du futurisme, et à la pointe des technologies les plus modernes. Constant privilégie l'espace public, les habitats collectifs, la variabilité des éléments architecturaux, la mobilité et la vitesse des transports par rapport à l'espace privé, aux maisons individuelles, à la fondation pérenne et à la lenteur. L'automatisation et le développement des machines y sont censés réduire le temps de travail humain, au profit du temps des loisirs. La ville selon Constant fait songer à un vaste parc d'attractions de science-fiction, très éloigné des rêveries « surréalistes » de *Potlatch*. Pourtant les comportements induits par ces espaces ne conviennent pas aux situationnistes de la première heure. Telle est la difficulté qui pousse Constant à démissionner :

⁸³ « Le nouvel urbanisme trouvera ses premiers animateurs dans le domaine poétique et celui du théâtre... » (Constant, « Rapport inaugural de la conférence de Munich », *Internationale situationniste*, n° 3, *op. cit.*, p. 94).

⁸⁴ Phrase de Louis Scutenaire.

⁸⁵ Voir *Potlatch*, n° 23, 13 octobre 1955, et n° 24, 24 novembre 1955, dans *Guy Debord présente Potlatch*, *op. cit.*, p. 196 à 218.

⁸⁶ « La notion psychogéographique ainsi obtenue a déjà mené à la création de plans et de maquettes d'un type imaginiste, qu'on peut appeler la science-fiction de l'architecture » (Constant, « Le grand jeu à venir », *Potlatch*, n° 30, 15 juillet 1959, *ibid.*, p. 291). « Imaginiste » renvoie au Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste (MIBI) dans lequel travailla Constant auprès de Jorn.

Constant [...] s'était trouvé en opposition avec l'Internationale situationniste parce qu'il s'était préoccupé en priorité, et presque en exclusivité, des questions de structures de certains ensembles d'urbanisme unitaire, alors que d'autres situationnistes rappelaient qu'au stade présent d'un tel projet, il était nécessaire de mettre l'accent sur son contenu (de jeu, de création libre de vie quotidienne). Les thèses de Constant valorisaient donc les techniciens des formes architecturales par rapport à toute recherche d'une culture globale⁸⁷.

À travers cette crise sur l'urbanisme situationniste (incriminant dans le même temps deux collaborateurs de Constant ayant accepté la commande d'une église), c'est le comportement situationniste qui est remis en cause, la qualité de son jeu. Le nouveau directeur du bureau, Attila Kotanyi, assisté par Raoul Vaneigem, revient à la lettre du texte fondateur : « L'architecture doit avancer en prenant comme matière des situations émouvantes, plus que des formes émouvantes »⁸⁸. Pour eux, produire des « situations émouvantes », c'est « détruire » le conditionnement capitaliste, développer une « technique de défense des conditions toujours menacées de la liberté », puis « construire[e] librement [sa] propre histoire »⁸⁹. Cette « révolution de la vie quotidienne » se résume en une « appropriation du conditionnement par tous les hommes, son enrichissement indéfini, son accomplissement »⁹⁰. Toutes les caractéristiques de l'« œuvre d'art » sont désormais ignorées avant d'être explicitement rejetées à partir de 1962⁹¹. Si l'on peut parler d'unité de lieu dans la « construction de situations », c'est celle de tout le territoire capitaliste existant, à la ville aussi bien qu'à la campagne, et non dans d'hypothétiques cités futuristes. Autre manière de dire qu'une situation peut se construire maintenant et partout où règnent les conditions économiques capitalistes.

87 « Renseignements situationnistes », *Internationale situationniste*, n° 5, décembre 1960, *op. cit.*, p. 156.

88 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 698.

89 « Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire », Attila Kotanyi, Raoul Vaneigem, *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, *op. cit.*, p. 216.

90 *Ibid.*, p. 217.

91 « Pour que leur élaboration soit artistique, au sens nouveau et authentique qu'a défini l'Internationale situationniste les éléments de destruction du spectacle doivent précisément cesser d'être des œuvres d'art. Il n'y a pas de situationnisme, ni d'œuvre d'art situationniste, ni davantage de situationniste spectaculaire » (Raoul Vaneigem, « La cinquième conférence de l'Internationale situationniste à Göteborg », *Internationale situationniste*, n° 7, avril 1962, *op. cit.*, p. 266). En jugeant rétrospectivement l'histoire situationniste, Guy Debord considère la période 1957-1962 comme une première étape « centrée sur le dépassement de l'art » (« La question de l'organisation pour l'Internationale situationniste [avril 1968] », *Internationale situationniste*, n° 12, septembre 1969, *op. cit.*, p. 680).

La structure de la tragédie classique que nous pensons déceler sous la « construction de situations » ne serait pas complète sans l'unité de temps, à laquelle Debord fait clairement allusion dans la définition de 1954⁹². L'unité de temps de la « construction de situations » devient celle de la vie entière du héros situationniste. Construit-il des situations à chaque instant de sa vie ? Une situation peut-elle durer toute une vie ? Évidemment non, car la situation se doit d'être éphémère, comme Debord le précise dans le manifeste fondateur :

La théorie situationniste soutient résolument une conception non continue de la vie. La notion d'unité doit être déplacée depuis la perspective de toute une vie – où elle est une mystification réactionnaire fondée sur la croyance en une âme immortelle, et, en dernière analyse, sur la division du travail – à la perspective d'instant isolés de la vie, et de la construction de chaque instant par un emploi unitaire des moyens situationnistes⁹³.

202

Il y a bien une unité de temps dans la « construction de situations », soumise à un « emploi unitaire des moyens situationnistes ». Mais elle ne répond pas à une mesure du temps toujours identique à elle-même. Chaque situation construite possède sa durée propre et limitée, « instants isolés de la vie » et pourtant unifiés par une même perspective. Quand commence et à quel moment se termine une situation construite ?

Unité de temps dans la situation

Le rapport au temps est de loin la problématique la plus complexe de la « construction de situations ». Complexe parce que Debord doit concilier en elle deux aspects divergents : d'un côté, une tendance naturelle qui le porte à apprécier la fuite du temps, sa perte, ou sa perte, et, d'un autre côté, une nécessité politique inverse, voire contradictoire, qui le pousse à construire un processus historique révolutionnaire. Ce premier aspect, le plaisir de l'éphémère, fascine particulièrement Debord : « La sensation de l'écoulement du temps a toujours été pour moi très vive, et j'ai été attiré par elle, comme d'autres sont attirés par le vide ou par l'eau », dit-il dans son film *In girum imus nocte et consumimur igni*⁹⁴. C'est une conception très héraclitéenne du temps dans

92 « La construction de situations sera la réalisation continue d'un grand jeu délibérément choisi ; le passage de l'un à l'autre de ces décors et de ces conflits dont les personnages d'une tragédie mouraient en vingt-quatre heures. Mais le temps de vivre ne manquera plus » (« ... Une idée neuve en Europe », *Potlatch*, n° 7, 3 août 1954, dans *Guy Debord présente Potlatch*, *op. cit.*, p. 51).

93 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 700.

94 Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes*, *op. cit.*, p. 277.

laquelle rien ne subsiste, rien ne demeure, rien ne se répète, un changement perpétuel qu'offre le cours naturel du temps, précisément mis en valeur dans la « construction de situations » :

Le principal drame affectif de la vie, après le conflit perpétuel entre le désir et la réalité hostile au désir, semble bien être la sensation de l'écoulement du temps, contrairement aux procédés esthétiques qui tendaient à la fixation de l'émotion. Le défi situationniste au passage du temps serait le pari de gagner toujours sur le changement, en allant toujours plus loin dans le jeu et la multiplication des périodes émouvantes. Il n'est évidemment pas facile pour nous, en ce moment, de faire un tel pari. Cependant, dussions-nous mille fois le perdre, nous n'avons pas le choix d'une autre attitude progressive⁹⁵.

On remarque la posture héroïque et consciente d'une lutte contre un échec probable, celui de perdre le pari de « gagner toujours sur le changement, en allant toujours plus loin dans le jeu et la multiplication des périodes émouvantes ». La « construction de situations » est avant tout transformatrice de son espace et des comportements des individus qui s'y trouvent. Les « périodes émouvantes » modifient le temps vécu par les individus qui l'éprouvent. Mais qu'est-ce qui rend émouvant le temps de la situation ? En quoi consiste l'émotion situationniste ? Debord répond : le jeu d'une métamorphose. Ici se lève une difficulté philosophique majeure : si rien ne se conserve dans la situation parce que sa fonction est de changer perpétuellement, si la situation supprime et dépasse son changement précédent, si la situation se présente donc comme une sorte de différenciation pure et continue, celle-ci se heurte au sens de l'orientation : vers quoi ou en quoi la « construction de situations » transforme-t-elle les décors et les comportements de ceux qui y vivent ? Car il est dit que la situation se construit en augmentant qualitativement les passions. Quel est le sens de cette qualité ?

On peut décider que la « qualité passionnelle supérieure »⁹⁶ réside dans l'intensité d'une anarchie momentanée ne visant que la différence avec son instant précédent, quelle que soit la nature de cette différence. Dans les années 1970, le mouvement musical punk réalisa en partie cette tentation, dans une sorte d'ivresse de la destruction, transe de l'autodestruction, en cohésion parfaite avec son slogan « *No future* ». Dans son ouvrage *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, Greil Marcus a relié ce courant musical à certains pré-supposés

95 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, op. cit., p. 700.

96 *Ibid.*, p. 697.

situationnistes⁹⁷. Artistiquement, on peut comprendre l'émotion situationniste comme le résultat d'un jeu : celui d'une destruction de formes préexistantes. La musique punk est une explosion d'énergie qui brise la mélodie, l'harmonie, le « beau » son, la belle « voix ». Elle est un exutoire aux pulsions nihilistes et implique un mode de vie sans lendemain. Sa manifestation est forcément vouée à disparaître⁹⁸. (Le groupe le plus représentatif du mouvement, les Sex Pistols, se produisit de 1975 à 1978 avant que son chanteur Johnny Rotten ne le quitte, remplacé par Sid Vicious, victime d'une overdose quelque temps plus tard.) Mais les situationnistes ne veulent pas faire de leur « construction de situations » une représentation (musicale, picturale, filmique, etc.), ni intégrer à l'intérieur de celle-ci une représentation, fut-elle destructrice de sa propre forme. La « construction de situations » est une théorie pratique. Que signifie une différenciation pure dans la pratique ? La question soulève le problème de la qualité dans une succession temporelle. Quel que soit l'objet sur lequel elles s'abattent, la détérioration et la destruction répondent au mouvement d'une altération *ré*-appliquée à ce qui est détruit. Même ce que l'on détruit d'un seul coup nécessite au moins une intention qui vise un objet, couplée au geste de sa destruction. Pour détruire quoi que ce soit, il faut bien y *re*-venir. Une répétition s'impose, une reprise, à laquelle la « construction de situations » ne peut échapper. Que le mouvement effectué dans le temps soit destructeur ou constructeur, négatif ou positif – et l'on mesure à quel point ces deux moments cherchent à se lier en une dialectique serrée dans la « construction de situations » –, il importe qu'une structure (ou invariant) se *re*-trouve dans la situation. C'est par rapport à elle que l'on pourra mesurer l'augmentation ou la diminution qualitative de l'altération.

Le marxiste Henri Lefebvre⁹⁹ a sans doute permis à Debord de prendre conscience de l'importance d'une structure stable, repérable, répétable dans

97 Voir Greil Marcus, « Le dernier concert des Sex Pistols », dans *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2000, p. 43 à 203.

98 « Le punk n'était pas un genre musical ; c'était un moment dans le temps qui prit consistance sous la forme d'un langage anticipant sa propre destruction, la recherchant parfois, recherchant ce qui ne pouvait être dit ni avec des mots ni avec des accords. C'était l'occasion de créer des événements éphémères qui serviraient de mesure à tout ce qui suivrait, des événements qui jugeraient tout ce qui ferait défaut par la suite – c'était ça aussi le sens de *no future* » (*ibid.*, p. 109).

99 Voir Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, t. I (1958), t. II, *Fondements pour une sociologie de la quotidienneté* (1962), t. III, *De la modernité au modernisme, pour une métaphilosophie du quotidien* (1981), Paris, L'Arche. Du même auteur, voir *La Somme et le Reste* [1959], Paris, Béliabaste, 1973. Sur ses rapports avec Debord, voir *Le Temps des méprises*, Paris, Stock, 1975. Cependant, la véracité des informations qui y sont livrées est mise en doute par Bernard Quiriny dans « Socialisme ou Barbarie et l'Internationale situationniste : notes sur une "méprise" », art. cit., p. 30.

le temps même si elle ne dure que le temps de la situation. Le changement doit être lié à cette structure. La « théorie des moments » d'Henri Lefebvre, d'inspiration leibnizienne et hégélienne selon ses propres dires¹⁰⁰, articule changement et structure. On peut lire dans le numéro 4 de l'*Internationale situationniste* en juin 1960, un article non signé comparant la « théorie des moments » à la « construction de situations ». Dans la *Correspondance* de Debord, nous apprenons par une lettre du 22 février 1960 que le texte est écrit par André Frankin, à la demande de Debord¹⁰¹. Dans l'article commandé, Frankin reprend des indications que lui donne Debord dans sa lettre, dont ce point essentiel :

Lefebvre, en analysant le « moment » a montré plusieurs des conditions fondamentales du nouveau terrain d'action où va maintenant une culture révolutionnaire. Ainsi quand il remarque que le moment tend à l'absolu, et s'en défait. Le moment, comme la situation, est *en même temps* proclamation d'absolu et conscience du passage. Il est effectivement sur le chemin d'une unité du structural et du conjonctural [*sic*] ; et le projet d'une situation construite pourrait aussi se définir comme un essai de structure dans la conjonction¹⁰².

Ce passage confirme que l'unité de temps dans la « construction de situations » n'est pas une question de durée (contrairement à l'unité de vingt-quatre heures imposée à toute action narrée dans une tragédie classique française). Ici, l'unité est dialectique : « unité du structural et du conjonctural [*sic*] » ou unité de la répétition et de la différence (mais il est remarquable que le mot « différence » ne soit pas utilisé)¹⁰³. Elle n'est pas moins temporelle, puisqu'elle produit une simultanéité : « Le moment, comme la situation, est *en même temps* proclamation d'absolu et conscience du passage ». L'unité dialectique de la situation est donc celle d'une simultanéité entre du « structural » et du « conjonctural ». L'emploi d'un néologisme, sous les yeux de Debord, ne peut être le fruit d'une coquille. « Conjonctural » cherche à lier dans un même terme la « conjoncture » et la « conjonction », comme Frankin le laisse penser à la fin du paragraphe : « Le projet d'une situation construite pourrait aussi se définir comme un essai de

100 « La "théorie des moments" se rattache, philosophiquement, à une interprétation de Leibniz », et « Notre emploi du terme [« moment »] sera à la fois plus humble et plus large que sa signification hégélienne » (Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, L'Arche, 1958, p. 342 [note 1] et 344).

101 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 317-319.

102 « Théorie des moments et construction des situations », *Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, *op. cit.*, p. 119.

103 Un article d'Uwe Lausen frôle cette terminologie : « Répétition et nouveauté dans la situation construite », *Internationale situationniste*, n° 8, janvier 1963, *op. cit.*, p. 353-355.

structure dans la conjonction ». En effet, à la simultanéité produite dans la situation construite doit s'articuler une succession, soit une conjonction. Si l'on veut que la situation se modifie dans le temps (et modifie sa temporalité), c'est-à-dire si l'on veut qu'elle transforme, en augmentant leurs qualités passionnelles, les comportements des individus et les espaces dans lesquels ils se trouvent, il faut que la simultanéité se répète, que la situation se succède en se différenciant, et ce, afin que la structure (ou « absolu ») mesure un changement qualitatif. Pour le dire autrement, la situation doit absolutiser le changement, mais dans une certaine direction : celle que polarise la « lutte des classes bien comprise », c'est-à-dire une lutte des classes augmentée de « hasards supérieurs ». C'est à l'aune d'une présence permanente de cette lutte des classes que se mesure l'accroissement qualitatif du changement dans une situation construite par les situationnistes.

206

Confronté à la fréquentation d'intellectuels comme Henri Lefebvre, ou ceux regroupés autour de la revue *Socialisme ou Barbarie* (notamment à l'époque de l'article cité), Debord prend conscience de l'importance de l'historicisation du processus révolutionnaire. C'est le versant politique de la situation, autrement dit, l'obligation pour le temps vécu en situation de ne pas s'enfuir et disparaître seulement, c'est-à-dire de ne pas transformer pour transformer, mais de *construire l'Histoire*, en lui donnant une direction. Pour Debord, la grande Histoire se modifie par la petite histoire du quotidien, qui est : « transformation du réel »¹⁰⁴ en une certaine forme, le réel n'étant pas ici le réel d'une représentation rapportée ou inventée, mais le réel du sujet lui-même et de son environnement. Définition de l'histoire qui fera écrire à Debord, quelques années plus tard, dans *La Société du spectacle* : « Le sujet de l'histoire ne peut être que le vivant se produisant lui-même, devenant maître et possesseur de son monde qui est l'histoire, et existant comme *conscience de son jeu* »¹⁰⁵. On relève combien le jeu, thème permanent de la « construction de situations », se retrouve au centre de la conscience révolutionnaire situationniste. On l'a vu, la problématique qui préoccupe Brecht – comment une représentation jouée peut modifier la réalité du sujet qui la produit et surtout du sujet qui la reçoit – est évacuée par les situationnistes, pour lesquels l'art de la représentation est un geste de séparation (entre monde fictif et monde réel), qui génère de la séparation

104 « L'histoire – c'est-à-dire la transformation du réel [...] », Guy Debord, « Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne », *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, *op. cit.*, p. 220.

105 Guy Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, § 74, p. 70. Remarquons que Debord détourne la célèbre formule de Descartes, « nous rendre comme maître et possesseur de la nature », extraite du *Discours de la méthode*, 6^e partie, Paris, Fayard, coll. « Corpus des œuvres philosophiques en langue française », 1986, p. 55.

(ne serait-ce qu'entre spectateurs et acteurs, « regardeurs » et œuvre d'art). La problématique situationniste s'intéresse seulement à la *praxis* des individus, et non à la manière de fabriquer de la représentation. C'est un théâtre invisible pour acteurs révolutionnaires du quotidien¹⁰⁶. Dans un premier temps, les situationnistes ont reconnu à l'art moderne, quand ils y voyaient la destruction de toute expression artistique, l'utile fonction de supprimer une séparation entre artistes et spectateurs ou entre artistes et non artistes. En 1960, ils considèrent que l'art a mené son projet à terme. Ceux qui le perpétuent s'abîment selon eux dans une posture nihiliste, financés par les bourgeois qui en prennent pour leur argent, en flagellant vertueusement leur mauvaise conscience. Contrairement aux lettristes, ce n'est plus dans le champ de l'art, mais, à proprement parler, par son dépassement *dans* la vie quotidienne, que les situationnistes continuent de mener leur guerre.

Dans ce cas, pourquoi la lutte des classes n'est-elle jamais nommée dans les définitions de la « construction de situations »¹⁰⁷ ? Plusieurs facteurs peuvent en expliquer la raison. La lutte des classes mobilise à cette époque de nombreux groupes et partis politiques révolutionnaires d'extrême gauche et d'ultra-gauche, auxquels les situationnistes ne veulent absolument pas être affiliés. Ils cultivent une farouche indépendance vis-à-vis des contemporains, une spécificité relative à tout mouvement qui se veut d'avant-garde. Ensuite, leur lutte ne se situe pas directement sur le terrain des travailleurs salariés. Dès 1953, Debord n'avait-il pas graffité sur un mur « Ne travaillez jamais » ? Enfin, Debord cultive un certain goût, en rien politique, pour l'aléatoire, le hasard, la dérive, l'impondérable écoulement du temps, l'irréductible contingence. Il s'agit de reconduire le hasard à un niveau toujours supérieur. Il faut sauver le hasard du déterminisme capitaliste, mais aussi bien d'un

¹⁰⁶ L'hypothèse d'un théâtre invisible est loin d'être incongrue, puisque Debord en formula l'hypothèse dans une lettre du 24 juillet 1960 à André Frankin. Voir plus bas, chapitre II, « Un théâtre situationniste ? », « Le théâtre selon Debord (I). Notes pour un théâtre invisible ».

¹⁰⁷ Si l'expression de lutte des classes est bien présente dans *La Société du spectacle*, en 1967, la « construction de situations » a définitivement disparu du vocabulaire théorique situationniste (mais on la retrouve dans *In girum...*, en 1978). Le rapprochement le plus explicite entre la lutte des classes et la « construction par eux-mêmes [les hommes] de leur propre vie », nous le trouvons dans le texte signé par Debord et Pierre Canjuers, « Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire » (20 juillet 1960), non publié dans les colonnes de *l'Internationale situationniste*. Nous pouvons y lire : « Le mouvement révolutionnaire ne peut être rien de moins que la lutte du prolétariat pour la domination effective, et la transformation délibérée, de tous les aspects de la vie sociale ; [...] Un tel programme ne propose aux hommes aucune autre raison de vivre que la construction par eux-mêmes de leur propre vie » (Daniel Blanchard, *Debord, « dans le bruit de cataracte du temps »*, Paris, Sens&Tonka, 2005, p. 53-54).

éventuel déterminisme de la société sans classes. Le « hasard supérieur »¹⁰⁸ reste le moteur caché de la lutte des classes des situationnistes. Il en oriente plus ou moins secrètement la direction pour éviter la répétition triviale du quotidien et permettre l'inédit d'une vie sans séparation.

En mai 1961, Henri Lefebvre invite Debord à exposer ses vues au Centre d'études sociologiques d'un laboratoire du CNRS qu'il dirige. Il intitule sa conférence « Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne ». Diffusée sur magnétophone¹⁰⁹, la conférence résume la pensée de Debord sur la temporalité du quotidien. Aliéné, programmé, canalisé, structuré, le temps quotidien apparaît « colonisé »¹¹⁰ par le travail et les loisirs de la société capitaliste. Cette colonisation vise à séparer (spécialiser) chaque individu dans une activité professionnelle spectaculaire, seul lieu de reconnaissance sociale, clôturant ainsi sa vie privée, passive, dans des loisirs tout aussi spectaculaires. Aucune transformation historique n'y est plus possible. Face à ce constat, Debord invite ses auditeurs à s'engager dans un « choix conscient ou [un] pari ». On se rappelle qu'en 1957 Debord parlait du « pari de gagner toujours sur le changement, en allant toujours plus loin dans le jeu et la multiplication des périodes émouvantes »¹¹¹. En 1961, l'enjeu se précise. Le pari consiste à accéder à des « formes supérieures de communication »¹¹². Or, il est remarquable que Debord dénie aux partis politiques comme aux mouvements artistiques d'avant-garde la capacité d'y parvenir :

Ce n'est pas un mouvement culturel d'avant-garde, même ayant des sympathies révolutionnaires, qui peut accomplir cela. Ce n'est pas non plus un parti

208

108 « Chaque formation provisoire de la vie quotidienne – relativement planifiable comme tu dis, et à tel niveau de détail aussi bien que pour l'ensemble de son déroulement – doit concentrer les catégories faussement séparées (amour, ou jeu, ou expression, ou pensée créative). Et chacune de ces formations – *aussi consciente et calculée qu'elle puisse être, ce qui veut dire livrée à des hasards supérieurs* – va inévitablement vers son propre renversement, puisqu'elle est entièrement vécue avec sa négation et son dépassement permanent dans le temps » (extrait d'une lettre de Guy Debord à Asger Jorn, juillet 1959, dans *Correspondance [juin 1957-août 1960]*, éd. cit., p. 243. Nous soulignons).

109 Debord avait l'habitude d'enregistrer des lectures avec ses amis. Gérard Berreby (directeur des éditions Allia) possède à ce titre plusieurs documents remarquables. L'envoi d'une bande sonore en guise d'intervention à l'université n'est pas seulement une rupture des codes dans l'institution. La voix off, privée de la présence physique du parleur, crée une situation inhabituelle où la concentration des auditeurs est autrement sollicitée. Elle est en soi une modification de l'espace et du temps quotidien (voir plus bas, chapitre II, « Un théâtre situationniste ? », « La voix de Debord »).

110 Guy Debord, « Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne », *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, *op. cit.*, p. 220.

111 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 700.

112 *Ibid.*, p. 225.

révolutionnaire sur le modèle traditionnel, même s'il accorde une grande place à la critique de la culture [...]. La transformation révolutionnaire de la vie quotidienne [...] marquera la fin de toute expression artistique unilatérale et stockée sous forme de marchandise, en même temps que la fin de toute politique spécialisée. Ceci va être la tâche d'une organisation révolutionnaire d'un type nouveau, dès sa formation¹¹³.

On voit combien Debord laisse indéterminées les formes que prendra son programme révolutionnaire, même si ce qu'il doit abolir est clairement déterminé. Si le moteur de l'histoire politique révolutionnaire est la lutte des classes, celui de la « construction de situations » est, comme nous l'avons dit, la lutte des classes couplée au « hasard supérieur ». Ce dernier laisse au sujet qui s'engage dans la « construction de situations » une marge de manœuvre subjective inaliénable. Mais une fois la lutte des classes écartée de la perspective historique, après l'échec (sous ce point de vue) de Mai 68, comment continuer à augmenter la qualité des passions et ouvrir la totalité de la vie sociale à des « hasards supérieurs » ? Une réponse, celle de Debord, consiste à persévérer seul dans la lutte contre le spectacle. Pour lui, cela revient à créer des livres et des films, c'est-à-dire des représentations contre le spectacle, à défaut de lui opposer la « construction de situations » collectives.

Si nous comprenons désormais comment augmenter la qualité passionnelle dans la « construction de situations », nous n'avons toujours pas répondu à la question du début et du terme de sa construction. C'est dans l'art du roman, et en particulier chez l'écrivain Benjamin Constant, que Debord va puiser sa réponse.

Dans ce qu'a été d'important le roman, la question fondamentale du temps résidait, je crois, plus encore que dans le choix de certains moments à l'exclusion des autres, dans la liberté de commencer et de finir l'histoire, absolument, en des points signifiants. Ceci valait pour le récit d'une brève aventure isolée comme pour la représentation de toute une vie (*Adolphe*, où l'exil est en même temps fin du héros). Je crois que c'est cette forme de souveraineté (d'une nature et généralement d'un usage dérisoires dans le roman) que la vie quotidienne réelle tendrait à s'appropriier¹¹⁴.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Guy Debord, lettre à André Frankin, 15 juillet 1959, dans *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 246. Il est intéressant de relever quelques traits communs à Debord et à l'auteur d'*Adolphe*, roman pour une grande part autobiographique, achevé en 1810, publié en 1816. Passionné de politique, de jeu (il y engloutit sa fortune), multipliant les liaisons amoureuses, marié deux fois, Benjamin Constant (1767-1830) finit comme député libéral, à la différence de « l'exil » d'Adolphe, plus proche en cela de la fin de la vie de Guy Debord.

Adolphe est un roman de Benjamin Constant (1767-1830), publié en 1816. Cette référence est instructive. Séduisant par amour-propre une femme de dix ans son aînée, mariée à un comte, Adolphe est entraîné malgré lui dans les conséquences désastreuses de son aventure. Plein de compassion, mais sans amour pour sa maîtresse qui a abandonné pour lui son riche mari, ses enfants et sa réputation, Adolphe s'exile avec elle en Pologne. Là-bas, il assiste piteusement à la souffrance de cette femme, de plus en plus consciente du désintérêt dont elle fait l'objet, et qui finit par mourir de chagrin. Où arrêter la volonté de construire sa propre histoire, l'envie de diriger sa propre vie, quand elle se mêle à la vie d'autrui ? Reste-t-on maître de ses désirs jusqu'au bout quand ils engagent l'autre (et les autres) ? À la question de la durée de la situation, Debord se heurte à la difficulté, non pas de commencer, mais de terminer l'histoire d'une situation construite : « La difficulté du moment "situationniste" est [...] de marquer sa fin exacte (son *renversement* ? en un autre) [...]. Difficulté à caractériser *une* situation et sa frontière (ce qui la caractérise, c'est sa *praxis*, sa formation délibérée) ». ¹¹⁵ Une « construction de situations » est vouée à disparaître. Un sujet émancipé est-il condamné à retourner dans un état aliéné ? Sans doute. Comme nous y invite Debord, nous devons inlassablement tout reprendre depuis le début. Le dernier plan-séquence d'*In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), dont le palindrome redouble la circularité du sens, est un long travelling le long d'un canal à Venise débouchant sur la mer, ponctué par la voix de Debord : « Il n'y aura pour moi ni retour, ni réconciliation. La sagesse ne viendra jamais », avec ce sous-titre : « À reprendre depuis le début » ¹¹⁶.

Bernard Dort relevait chez Racine, à l'inverse de Brecht, que « le passage dramatique d'une situation à une autre radicalement nouvelle [il faudrait ajouter, plus élevée] n'aboutit en fait qu'à confisquer l'Histoire au profit [...] des passions individuelles, tragiques, des héros » ¹¹⁷. N'est-ce pas très exactement ce que cherche à créer le situationniste avec sa « construction de situations » ? Il y a une ambivalence tenace, voulue, maintenue chez Debord, au lieu même où Dort dénonce une contradiction inconciliable entre Brecht et Racine : l'Histoire est-elle une prise de pouvoir des passions individuelles des héros tragiques, toujours issus de la « classe dirigeante » ¹¹⁸, comme chez Racine, ou l'Histoire ne doit-elle pas plutôt se constituer d'une manière nécessairement collective dans la lutte des classes « contre

¹¹⁵ Guy Debord, lettre à André Frankin, 22 février 1960, dans *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 317.

¹¹⁶ Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes*, op. cit., p. 282.

¹¹⁷ Bernard Dort, « Une nouvelle dramaturgie : Brecht ou l'anti-Racine », *Théâtre populaire*, Paris, n° 11, janvier-février 1955, p. 30.

¹¹⁸ *Ibid.*

le destin »¹¹⁹, comme chez Brecht ? Debord, en détournant ensemble Brecht *et* Racine, n'exclut ni la première ni la seconde hypothèse. Elles lui permettent de créer un nouveau lien critique entre subjectivité et objectivité, individualisme et altruisme, passion individuelle et lutte des classes. Cette ambivalence lui permettra de tenir ferme sur ses positions lorsque la lutte des classes ne se présentera plus comme un horizon crédible dans l'histoire contemporaine. Debord, seul contre tous désormais, continuera à créer la singularité de son histoire, celle qui consiste « à confisquer l'Histoire au profit [de ses] passions individuelles » (Dort), tout en critiquant, grâce à son concept de « spectacle », l'ensemble de la société capitaliste.

Cependant, en 1960, le mouvement situationniste est loin d'être dissous et la lutte des classes offre toujours un horizon possible. André Frankin rejoint l'Internationale situationniste et croit en la capacité du théâtre à déclencher cette prise de conscience éminemment subjective et politique. Il pense, d'une manière très proche de Brecht, que le théâtre peut donner aux spectateurs la conscience de l'aliénation et de l'ennui dans un quotidien conditionné par le capitalisme. Il espère que sa pièce de théâtre peut provoquer la passion pour l'émancipation. Mais à la différence de l'artiste allemand, André Frankin prône une émancipation par « les moyens du quotidien (car personne n'échappe au quotidien) »¹²⁰. C'est ce qu'il va essayer de prouver en écrivant une pièce au titre très pirandellien : *Personne et les autres*.

UN THÉÂTRE SITUATIONNISTE ?

André Frankin (1925-1990) réside toute sa vie à Liège, en Belgique. Frappé d'un handicap moteur depuis sa naissance, il ne peut écrire qu'en tapant à la machine. Il vit longtemps seul avant de venir habiter auprès de sa mère malade. Ils s'occupent des deux fils de la sœur d'André, tragiquement disparue¹²¹. Frankin s'intéresse très tôt à la politique, au cinéma et à la littérature. Il correspond avec Debord depuis 1954¹²² et publie sa première contribution dans *Potlatch* en

119 *Ibid.*, p. 31.

120 André Frankin, « Préface à l'unité scénique *Personne et les autres* », *Internationale situationniste*, n° 5, décembre 1960, *op. cit.*, p. 174.

121 Entretien personnel avec Claude Frère, épouse Michelat, amie d'André Frankin, réalisé à Paris le 15 mai 2007. Auteur de *L'Étrange Peine* (Paris, Gallimard, 1954) et *Le Carabinier de Bologne* (Paris, Gallimard, 1956), Claude Frère participa à un enregistrement sur bande magnétique d'un « Message de l'Internationale situationniste », avec Guy Debord et Serge Korber (voir *Textes et documents situationnistes, 1957-1960*, éd. Gérard Berreby, Paris, Allia, 2004, p. 109). Elle nous a permis de consulter quelques lettres que Frankin lui a écrites.

122 Voir la lettre de Debord à Frankin datée du 8 décembre 1954, dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 169.

1957¹²³. Les échanges entre les deux hommes portent sur l'actualité, notamment sur la guerre d'Algérie, et sur la question des possibilités révolutionnaires qu'offre le temps des loisirs dans la société capitaliste¹²⁴. On l'a vu, ce dernier point va faire l'objet d'un débat houleux dans l'Internationale situationniste, cristallisé en 1960 autour de la question de l'« urbanisme unitaire ». C'est au même moment que Debord se rapproche de Socialisme ou Barbarie. Dans sa correspondance, Debord entretient Frankin de ses rapports avec ce groupe révolutionnaire jusqu'à ce qu'il rompe avec ce dernier en mai 1961 (suite à des divergences quant à leur organisation interne)¹²⁵, avant de rompre définitivement avec Frankin en septembre de la même année (suite à un désaccord sur la « définition et l'organisation de la *praxis* révolutionnaire nouvelle »)¹²⁶.

212

C'est dans ce contexte très politisé que Frankin va tenter, une année durant, d'articuler théoriquement révolution culturelle et révolution politique. Ses « Esquisses programmatiques », publiées dans le quatrième numéro d'*Internationale situationniste* (juin 1960), sont présentées comme des « éléments théoriques de la construction des situations dans la société socialiste (transitoire en elle-même) »¹²⁷. Frankin tente de concilier dans ce texte, obscur à plus d'un endroit, « construction de situations », « planification individuelle de l'existence » et « philosophie marxiste existentielle »¹²⁸. On peut y reconnaître la volonté de Debord d'accorder à la « construction de situations » une large place pour le « hasard supérieur » et ses émotions nouvelles, et la volonté de Frankin d'introduire sa connaissance théorique de la révolution prolétarienne, c'est-à-dire « l'expression politique des masses socialisées »¹²⁹. L'article se conclut sur la formulation de trois ordres du *devenir* :

- le devenir de la « construction de la situation », où la vie revêt la forme d'une « œuvre totale », incluant des formes de vie cosmique, politique, artistique, etc., vécues sans séparation ;

123 « Extraits d'une réponse au débat "cercle ouvert" sur "les interprétations marxistes de l'histoire" », dans *Potlatch*, n° 28, 22 mai 1957, dans *Guy Debord présente Potlatch*, *op. cit.*, p. 257-261.

124 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 132, p. 169 et 246.

125 Voir Bernard Quiriny, « Socialisme ou Barbarie et l'Internationale situationniste : notes sur une "méprise" », art. cit.

126 Guy Debord, *Correspondance (septembre 1960-décembre 1964)*, Paris, Fayard, t. II, 2001, p. 91. Voir également la lettre de Debord à Frankin du 8 septembre 1961, dans le même volume, p. 105-106, et « Renseignements situationnistes », *Internationale situationniste*, n° 7, avril 1962, *op. cit.*, p. 290.

127 André Frankin, « Esquisses programmatiques », *Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, *op. cit.*, p. 125-126.

128 *Ibid.*, p. 125.

129 *Ibid.*, p. 126.

– le devenir de la « planification individuelle », qui donne accès à de nouveaux sentiments « liés à l'énergie cosmique » et dépasse l'habituelle antinomie « bonheur-souffrance » ;

– enfin, le devenir « tragique de l'intelligence » dans lequel l'intelligence humaine lutte contre une nature indomptable, bien qu'elle puisse parfois la dominer. Devenir tragique qui n'est pas sans rappeler la « tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie » selon Racine, repris par Debord.

Frankin va-t-il tenter de mettre en œuvre ses trois ordres dans son théâtre ? Lecteur de Pirandello, de Brecht, de Beckett, de Strindberg, de Tchekhov, il écrit trois pièces radiophoniques diffusées par Radio Liège dans les années 1960¹³⁰, et fait lire sa première œuvre pour la scène à Debord. Lui et Michèle Bernstein, plus curieuse que son époux de la création dramatique contemporaine, sont enthousiastes. Sur la proposition d'Asger Jorn, Debord veut même financer l'édition des œuvres du situationniste belge, confronté à de graves difficultés économiques, avant que leur séparation n'annule le projet¹³¹. *Personne et les autres* n'a jamais été publié et demeure introuvable à ce jour. Aucune trace de mise en scène en France n'en signale la présence¹³². Il nous reste la publication de la préface de la pièce dans le numéro 5 d'*Internationale situationniste* (décembre 1960)¹³³, et deux lettres de Debord à Frankin du 24 juillet et du 31 octobre 1960, précieuses à bien des égards¹³⁴. La première lettre réagit à la lecture de la préface, la seconde à la lecture de la pièce elle-même. Commençons par lire la préface publiée dans l'*Internationale situationniste*.

Le théâtre selon André Frankin : l'« unité scénique »

Véritable manifeste d'un art dramatique qu'il veut radicalement renouveler, Frankin intitule son texte « Le théâtre en question »¹³⁵ avant de le publier

130 Il s'agit de *Mr Galilée* (77 min, diffusé le 12 avril 1959), *Bardaphon* (60 min, diffusé le 6 février 1962) et *La Calenture* (60 min, diffusé le 4 décembre 1962). Malheureusement, Radio-Liège ayant fusionné avec la Radio-Télévision belge, les archivistes n'ont pas pu retrouver ces documents (informations recueillies auprès de Mme Buyck à la SACD belge, dans un entretien téléphonique de février 2005).

131 Guy Debord, lettre à Asger Jorn, 31 janvier 1961, dans *Correspondance (septembre 1960-décembre 1964)*, éd. cit., p. 67-68.

132 L'auteur, acteur et metteur en scène Pierre Debauche, directeur du Théâtre du Jour à Agen au moment de notre entretien, fut pressenti pour mettre la pièce en scène en 1960. L'exclusion d'André Frankin annula le projet. Contacté par téléphone au printemps 2007, Pierre Debauche n'a pas donné plus de renseignements à ce sujet.

133 André Frankin, « Préface à l'unité scénique *Personne et les autres* », art. cit., p. 173-175.

134 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, t. I, éd. cit., p. 357-360, et t. II, p. 43-45.

135 Guy Debord, *Correspondance (septembre 1960-décembre 1964)*, t. II, éd. cit., p. 44.

sous le titre « Préface à l'unité scénique *Personne et les autres* ». On y apprend tout d'abord ce qu'est une « unité scénique » (l'expression est reprise d'une ancienne tentative théâtrale, jamais aboutie, de l'*Internationale lettriste*)¹³⁶. Paradoxalement, l'« unité scénique » se présente comme une disjonction entre le dire et le faire :

L'unité scénique, c'est d'abord un roman. Pas transposé, bien sûr. Tout le contraire ! Un roman représenté. C'est-à-dire la projection à la scène de ce curieux mélange entre un style de vie, nulle part atteint ou seulement effleuré, et l'asymétrie de nos actes, le hiatus quotidien des situations. D'une part, le style de vie dialogue devant nous et, de l'autre, ces gestes, ces décisions, ces rencontres et ces départs ne sont pas positivement exprimables en lui : voilà ce qu'est l'unité scénique¹³⁷.

214

Il est important de relever que le dialogue concentre ici tout le style de vie « nulle part atteint ou seulement effleuré » dans la vie quotidienne. L'ambition situationniste de construire sa vie selon ses nouveaux désirs, émancipés du conditionnement capitaliste, se situe exclusivement au niveau des paroles échangées entre les personnages et n'entretient aucun rapport avec le comportement de ces mêmes personnages. C'est l'écart entre « ce qui se dit et ce qui se fait » qui permet aux spectateurs de s'identifier aux personnages (Frankin utilise l'expression « chaque *spectateur* saisit que sa vie est représentée devant lui »). Telle est la spécificité de la vie quotidienne, aliénée par définition, lorsqu'elle n'est pas critiquée par le situationniste : « Ils [les personnages] appartiennent à une vie terrible, aliénée, indéniablement fausse et que n'importe lequel d'entre nous vit du matin au soir »¹³⁸. *Personne et les autres* s'annonce non pas comme la représentation d'une « construction de situations », mais comme l'exposition de l'aliénation même du quotidien, qui est inadéquation entre paroles libres et geste quotidien. Pour exposer cette unité fracturée du dire et du faire, et donner la possibilité aux spectateurs d'y remédier (ou de tenter d'y remédier) dans leur propre vie quotidienne, « l'unité scénique » va articuler quatre opérations dramaturgiques.

La première opération est la « pulvérisation de l'intrigue ». Frankin veut écrire une pièce sans progression dramatique, c'est-à-dire sans « progression

136 « Principes d'un théâtre nouveau. NOTRE CAMARADE [Hadj Mohamed Dahou], dont on n'a pas oublié la courageuse intervention à propos des massacres de Sétif, achève actuellement dans le sud-algérien sa pièce *La mite qui ne s'attaque qu'à la laine des orphelins*, bouleversement total de la représentation théâtrale, où la phrase est considérée comme unité scénique » (*Internationale Lettriste*, n° 3, 3 août 1953, dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 99).

137 André Frankin, « Préface à l'unité scénique *Personne et les autres* », art. cit., p. 173.

138 *Ibid.*, p. 174, ainsi que toutes les citations précédentes.

des personnages vers un *destin* ». On peut y déceler une influence de Beckett, que Frankin veut pourtant dépasser¹³⁹.

La deuxième opération est la « fonction cyclique des personnages ». C'est la possibilité offerte à l'acteur de rentrer et de sortir de son rôle, à vue, durant la pièce. « Il s'agit d'un rôle émerveillé de ne plus être seulement un rôle, et qui accentue la distorsion, existant à l'état réel, dans la vie de tous les jours ». Frankin évoque le ou les rôles sociaux que nous sommes amenés à endosser et à quitter. On retrouve une problématique obsédante de Pirandello, également cité pour mieux être écarté, celle de la recherche de l'identité personnelle perdue dans les rôles sociaux. Mais cette opération ressort plus spécifiquement de la *citation* du personnage par l'acteur, ainsi que Brecht la théorise dans le jeu distancié, un trait partagé par certaines écritures dramatiques contemporaines.

La troisième opération concerne la « participation » du public et « le style de vie » des personnages. Frankin veut rendre impossible toute forme d'empathie du public envers les personnages, tout comme il refuse la distanciation brechtienne : « La suppression absolue de l'intrigue rend impossible – au-delà de ce que Tchekov [*sic*] tentait – la participation du public. Il ne faut rien en attendre : ni catharsis, ni démonstration brechtienne, etc. »¹⁴⁰. Le « style de vie » relève quant à lui des dialogues de la pièce qui concentrent, comme on l'a vu, l'ambition situationniste d'une « qualité émotionnelle supérieure »¹⁴¹. Les comportements des personnages étant apparemment désordonnés, sans cohérence avec ce qu'ils disent, ce qu'ils ont dit ou ce qu'ils diront, les spectateurs sont renvoyés à leur propre disjonction, entre paroles et agissements. Si Frankin cherche à se démarquer explicitement du théâtre de Tchekhov, c'est-à-dire à rejeter l'identification du public aux personnages que recherchent les mises en scène de Stanislavski, c'est en revanche dans la reconnaissance d'une même rupture au sein du quotidien que Frankin veut réunir spectateurs et personnages. Il est bien question d'une identification – même si le terme, honni, n'est pas mentionné. Ainsi, c'est par le biais d'une « identification distanciée », contrairement à ce qu'en pense Frankin, que nous retrouvons dans son théâtre une intention toute brechtienne : il veut infléchir sur le cours de l'histoire quotidienne des spectateurs par la représentation que le théâtre en donne :

Ces épisodes [ce que nous montre la pièce] nous deviennent, non familiers, non plus proches, mais plus déchirants parce que nous ne voudrions plus les vivre, et

139 « Après Brecht, et le dadaïsme, et la vogue de Beckett, il serait indécent de découvrir l'anti-pièce ou des procédés archi-connus » (André Frankin, *ibid.*, p. 173).

140 *Ibid.*, p. 174, ainsi que toutes les citations précédentes.

141 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 697.

qu'en fait nous le pourrions ; si le quotidien ne mettait la communication entre parenthèses – comme entre deux sommeils¹⁴².

Frankin milite pour un véritable éveil des consciences qu'engourdit constamment le quotidien. Cette « communication » dans le quotidien est-elle pour autant possible ? Frankin semble en dénier la possibilité dans son dernier point.

En effet, la quatrième opération dramaturgique concerne le « dialogue et la temporalité » : « Le dialogue, seul support de l'unité scénique, serait, à sa limite, une prise directe, mais invivable, de l'affectivité la plus profonde constamment opposée à la répétition cyclique de ces actes ou épisodes »¹⁴³. Le terme « invivable » condamne par avance la communication tant souhaitée. Frankin s'inscrit bien dans la perspective situationniste de la critique de la vie quotidienne capitaliste, à laquelle les situationnistes opposent leur « construction de situations ». Mais pour Frankin, cette construction équivaut à la suppression même du quotidien, il n'y voit qu'une répétition définitivement morne, ennuyeuse, « aliénée, indéniablement fausse »¹⁴⁴. Debord et Frankin divergeraient-ils sur la notion même du quotidien ?

Après avoir lu la préface, Debord attend beaucoup de la pièce, y présentant la possibilité d'un « choc décisif dans la préhistoire de l'antispectacle ». Pour Debord, un « nouveau théâtre » est possible, même s'il se dit très éloigné des « problèmes et des connaissances du théâtre »¹⁴⁵. Il se rappelle pourtant avoir rédigé deux notes à ce propos en 1957. La seconde, écrit-il, « irait dans la même direction que toi [Frankin] »¹⁴⁶. Ces notes concernent deux formes théâtrales qui ont en commun une esthétique résolument réaliste et un déni de toute théâtralité ostentatoire, en conformité avec la critique du spectaculaire. Commençons par examiner la première.

Le théâtre selon Debord (I). Notes pour un théâtre invisible

Debord pense à un théâtre de rue « (lié à la dérive) »¹⁴⁷. Les acteurs n'y endossent aucun rôle, n'y exhibent aucun signe théâtral distinctif. Confondus avec la foule anonyme, ils jouent à partir d'« un thème, un motif beaucoup plus tenu que dans l'ancienne *commedia dell'arte* »¹⁴⁸ ; leur fonction est « d'intervenir dans la vie urbaine » : cette forme de jeu théâtral a été popularisée par Augusto

142 André Frankin, « Préface à l'unité scénique *Personne et les autres* », art. cit., p. 175.

143 *Ibid.*

144 *Ibid.*, p. 174.

145 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 357.

146 *Ibid.*, p. 359.

147 *Ibid.*, p. 358.

148 *Ibid.*

Boal à partir des années 1970 sous l'appellation de « théâtre de l'invisible ». Mais Augusto Boal, à la différence notable de l'intention de Debord, en fait un théâtre explicitement politique, où les thèmes joués sont tous liés à des injustices sociales violentes. Les situations dramatiques chez Boal cherchent à impliquer les non-acteurs dans des situations intolérables, où un ou plusieurs acteurs (en général, des amateurs) jouent le rôle de victime, de bouc émissaire ou de bourreau¹⁴⁹. Les « spectateurs » se retrouvent involontairement « acteurs » dans une situation inédite liée à l'espace urbain et au contexte social dans lesquels ils évoluent. On retrouve l'intention toute situationniste de pousser le spectateur à devenir l'acteur de comportements nouveaux. Mais pour Debord, les thèmes de son théâtre invisible n'ont précisément rien de politique : « [Ces acteurs] feraient un nouveau spectacle sans lieu (rupture de l'espace ludique), sans ordre, que personne n'aurait à comprendre, mais où tous pourraient trouver des occasions de vivre »¹⁵⁰. On y devine des résurgences de scandales surréalistes puis lettristes. La seconde note qui s'adresse à Frankin concerne un théâtre d'intérieur, strindbergien, et, en ce sens, sans doute plus proche du quotidien de Frankin.

Le théâtre selon Debord (II). Notes pour un drame sans action

« Dans le présent, dans les conditions présentes, une négation du théâtre par un *excès de réalisme* »¹⁵¹. Qu'est-ce qu'un théâtre qui verse dans l'excès de réalisme ? Loin du naturalisme, qui s'attache à démontrer l'influence d'un milieu social défavorisé sur la psychologie des personnages, le théâtre de Debord relève plutôt de la pièce de conversation, ce qui implique un rapport particulier au quotidien¹⁵². « Réunion de quelques personnes dans un local normal. Du Sacha Guitry (qui aimait jouer *dans ses meubles réels*) sans intrigue,

149 Pour la description par l'un des acteurs d'une expérience de théâtre de l'invisible en 2007, consulter <http://nopasaran.samizdat.net/spip.php?article1236> (consulté le 17/04/2020). Voir Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé [Teatro del oprimido y otras poéticas políticas]* [1978], traduit de l'espagnol par Dominique Lémann, Paris, La Découverte/Syros, coll. « Essais », 1996.

150 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 358.

151 *Ibid.*

152 La conception théâtrale de Debord répond assez bien à la définition de « la pièce de conversation » par Peter Szondi : « En flottant entre les hommes, au lieu de tisser des liens entre eux, la conversation n'engage plus à rien. Le dialogue dramatique est irrévocable et lourd de conséquences dans chacune de ses répliques. [...] Il en est autrement de la conversation. Elle n'a pas d'origine subjective, et pas de but objectif : elle ne conduit pas plus loin, ne se prolonge dans aucune action. C'est pourquoi elle n'a pas non plus de temps propre ; elle participe au cours "réel" du temps » (*Théorie du drame moderne*, trad. Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 75).

sans esprit. Conversation normale, c'est-à-dire pas très intelligente, pas très sotté »¹⁵³. La référence à Guitry est particulièrement révélatrice de l'attrance cinématographique de Debord. Nous sommes de plain-pied dans une logique voyeuriste du quatrième mur à laquelle s'adapte parfaitement la caméra. Que se déroule-t-il entre les quatre murs de la scène debordienne ? Il ne s'agit ni de « vaudeville, ni de drame »¹⁵⁴, c'est-à-dire littéralement d'aucune action :

Un spectacle *permanent* et vide, comme la vie – ne commençant pas et ne finissant pas *ce jour-là* – (les « trois unités » *au microscope*), avec des ouvertures brèves sur ce qui pourrait être. (Ceci de présituationniste : les acteurs ici se reprochent de ne pas être acteurs – au sens où ils disent « Notre vie devrait être mieux construite... »)¹⁵⁵.

218

Debord dévoile dans sa pièce de conversation un quotidien « vide », mais à l'intérieur duquel percent des « ouvertures brèves sur ce qui pourrait être ». Ces « ouvertures » sont imputables, comme chez Frankin, au seul langage. Encore faut-il entendre ce langage comme non agissant contrairement au dialogue dramatique, comme dans la tragédie, où certains mots déclenchent des actes irrévocables. Le second théâtre de Debord préfigure le « théâtre du quotidien » que développera en France Jean-Paul Wenzel, comme l'a fait remarquer Jean-Marie Apostolides¹⁵⁶. Théâtre du manque, de l'impuissance, de l'impossibilité de l'action étouffée par la toute-puissance d'un quotidien rythmé par la répétition des gestes et du seul bavardage. Il n'en reste pas moins que ces « ouvertures brèves » dans la parole sont fondamentales. Elles reflètent la conscience d'un manque d'action, une conscience négative – conscience seulement, certes, mais étape nécessaire à son dépassement dans le passage à l'acte. De plus, et cette différence marque une divergence avec le « théâtre du quotidien », cette prise de conscience relève des acteurs eux-mêmes, non des personnages : « Les acteurs ici se reprochent de ne pas être acteurs – au sens où ils disent, “Notre vie devrait être mieux construite...” »¹⁵⁷. La conscience négative est conscience d'un manque de qualité. Chez Frankin, elle est assurée par « la fonction cyclique des personnages » grâce à laquelle l'acteur sort de son rôle. L'acteur, le personnage et le spectateur se trouvent ensemble coincés dans une situation banale, ennuyeuse, morne, sans surprise, d'où toute action, tout événement, *toute histoire* sont évacués. Mais à la différence du personnage, prisonnier de sa fiction, l'acteur et le spectateur peuvent formuler – à défaut de

153 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 358.

154 *Ibid.*, p. 359.

155 *Ibid.*, p. 358-359.

156 « Petits et Grands Théâtres de Guy Debord », dans *Les Tombeaux de Guy Debord*, éd. cit., p. 118.

157 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 359.

faire – *autre* chose. La fiction doit provoquer les êtres humains à lui préférer un réel « mieux construit ». Ce théâtre serait-il une propédeutique à la « construction de situations », décidément impossible à figurer ? S'il n'y a rien à montrer dans l'art, ou si l'art montre le rien, c'est bien pour le dépasser. À moins de réaliser le dépassement de l'art par sa transformation, selon l'exemple de Brecht¹⁵⁸ ?

Quant aux « trois unités (*au microscope*) » dont parle Debord, elles font évidemment référence aux trois unités d'action, de lieu et de temps de la tragédie classique française. Ici, le « microscope » les grossissant à l'extrême, elles changent particulièrement de signification. Le théâtre de Debord s'applique à représenter le plus fidèlement possible une situation réelle, dans un lieu réel, en un temps réel. Si les règles classiques n'exigeaient de la tragédie qu'une vraisemblance de l'action (unique), du lieu (unique) et du temps (vingt-quatre heures fictives) eu égard à l'attention des spectateurs, l'effet loupe qu'y applique Debord crée un effet de véracité pratiquement insoutenable pour les spectateurs. À ce souci d'un réalisme poussé volontairement à l'excès, Debord ne peut mieux répondre qu'en lui donnant comme objet un épisode de son propre vécu :

Je pensais alors à une histoire précise, à une sorte d'antihistoire aussi qui venait de finir, ces jours-là. Et je voyais assez une telle pièce comme une reconstitution exacte des rapports, tel ou tel jour pendant 3 ou 4 heures (la pièce exigeait au moins cette longueur pour avoir son « réalisme » particulier), entre moi-même et 2 autres personnes¹⁵⁹.

Jean-Marie Apostolidès nous apporte cette précision biographique : l'histoire dont il est question est une aventure amoureuse qui s'est déroulée en 1957 entre Debord, Michèle Mochot-Brehat et Michèle Bernstein¹⁶⁰. Cette dernière la relate dans ses deux romans *Tous les chevaux du roi* et *La Nuit*¹⁶¹. Cela confirme

¹⁵⁸ Les notions d'« art élargi » ou de « sculpture sociale », forgées par l'artiste est-allemand Joseph Beuys (1921-1986), héritent indirectement de ces deux problématiques devenues connexes : dépassement et transformation de l'art. Beuys s'appliqua à fabriquer des sculptures, des installations et des performances qu'il appelait « actions », tout en menant des activités politiques (parmi les Verts, dans les années 1980) et pédagogiques (à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf puis dans l'Organisation pour la démocratie directe et à l'Université internationale libre). Voir Joseph Beuys, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, textes et entretiens choisis par Max Reithmann, trad. Olivier Mannoni et Pierre Brossa, Paris, L'Arche, 1988. Voir également, *Joseph Beuys. Un panorama de l'œuvre, 1945-1985*, dir. Lothar Schirmer, avec un essai d'Alain Borer, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 2001.

¹⁵⁹ Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 359.

¹⁶⁰ Apostolidès Jean-Marie, « Petits et Grands Théâtres de Guy Debord », *Les Tombeaux de Guy Debord*, éd. cit., p. 119.

¹⁶¹ Michèle Bernstein, *Tous les chevaux du roi* [1960], Paris, Allia, 2004. *La Nuit*, Paris, Buchet/Chastel, 1961.

à quel point les passions amoureuses, ses sensations et ses sentiments, sont le ferment de « l'émotion situationniste »¹⁶². L'histoire « qui venait de finir » rappelle combien la séparation constitue un puissant motif non seulement situationniste, mais théâtral. Cependant, à la différence de *Bérénice*, où la séparation advient à la fin de la pièce, la séparation dans la pièce de Debord a lieu avant que la pièce ne commence, abandonnant les acteurs à leur inaction, dans des « rapports suffisamment faux et manqués pour convenir à cette époque du théâtre »¹⁶³. Si le théâtre d'intérieur de Debord est amputé de toute action, sa narration n'en reste pas moins polarisée, en amont, par l'action de la séparation. On peut même dire que la séparation paralyse l'action théâtrale, la réduisant à des paroles de constatation, voire de déploration. Exactement comme la séparation dans la société capitaliste paralyse la véritable action dans le quotidien, et appelle par conséquent à sa révolution. C'est le rôle de la « construction de situations » que de produire cet acte, nulle part à l'œuvre dans la représentation artistique.

220

Après avoir lu *Personne et les autres*, Debord écrit une lettre élogieuse à Frankin. Il retrouve dans sa pièce la platitude haïssable du quotidien. « Histoire, non contée, mais vécue par des idiots pleins de bruit et de fureur, qui ne signifient rien – pour détourner justement Shakespeare »¹⁶⁴. Le quotidien y apparaît comme la « “vie courante”, au sens du poème final de Maïakovski “La barque de l'amour s'est brisée contre la vie courante” »¹⁶⁵. Le plaisir que prend Debord à décrire l'ennui du quotidien par des métaphores poétiques n'est pas le moindre des paradoxes qui l'animent. Il termine sa lettre en soulignant la qualité des « fragments de communication privilégiée »¹⁶⁶ que Frankin a glissés dans les dialogues, autant d'« ouvertures brèves sur ce qui pourrait être »¹⁶⁷. Cependant, Debord rajoute trois remarques importantes. Elles marquent une divergence profonde, comme on va le voir, entre les deux hommes. La première se rapporte à la scénographie, la deuxième au spectateur, la dernière à l'acteur.

162 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 700.

163 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 359.

164 Guy Debord, *Correspondance (septembre 1960-décembre 1964)*, éd. cit., p. 43. Shakespeare est une référence permanente dans l'œuvre de Debord. On le trouve détourné, entre autres, dans *Mémoires*, *La Société du spectacle* (en exergue du cinquième chapitre), *In girum...* et *Panegyrique, tome premier*, dans Guy Debord. *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, p. 1666 (voir Boris Donné, *Pour mémoires. Un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*, éd. cit., p. 68 ; « Origines des détournements indiquées, autant que possible, en mars 1986 » et « Liste des citations ou détournements dans le texte du film *In girum...* », dans Guy Debord. *Œuvres*, éd. cit., p. 862-872 et p. 1413-1420).

165 Guy Debord, *Correspondance (septembre 1960-décembre 1964)*, éd. cit., p. 43.

166 *Ibid.*

167 Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. cit., p. 358.

Première remarque. Où Debord confirme l'intérêt de présenter la pièce, non pas à la radio¹⁶⁸, mais dans un espace commun où le « public [est] assemblé dans une salle où il faut souffrir [...] »¹⁶⁹. *Personne et les autres* doit imposer l'ennui de sa quotidienneté en enfermant les spectateurs dans un espace et une durée incompressibles. La clôture du bâtiment devient une qualité que ne possèdent ni l'écoute de la radio ni la rue, où nous pouvons nous déplacer relativement librement. Au théâtre, nous sommes ensemble, contraints, ne serait-ce que spatialement, par un groupe de personnes dans lequel nous nous trouvons, encerclés par des murs ou les limites d'un gradin. Il s'agit d'endurer ensemble ce théâtre, comme une épreuve qui ne prend sens que collectivement.

Deuxième remarque. Elle concerne la nécessité de distribuer au public, avant la représentation, un programme dans lequel figure la préface : « Il est indispensable [...] que les rapports d'espace et d'importance entre cette préface et les indications courantes (noms des acteurs, etc.) soi[en]t au moins des $\frac{3}{4}$, pour forcer tout le monde à la lire »¹⁷⁰. Encore une fois, il s'agit de contraindre le spectateur, non seulement spatialement et temporellement, mais intellectuellement, par la lecture de ce que nous pourrions appeler un manifeste pré-situationniste. Dès le début, aucun confort du spectateur, aucune facilité, aucun agrément, mais un conditionnement âpre, sorte d'aliénation physique et psychique, dont la pièce semble avoir besoin pour toucher le spectateur à l'endroit d'une possible émancipation.

Dernière remarque. Elle est capitale selon l'aveu qu'en fait lui-même Debord : « un problème d'une importance centrale : celui de la *diction* »¹⁷¹. C'est le seul texte à notre connaissance dans lequel Debord parle du jeu de l'acteur au théâtre. Comme nous allons le constater, il vaut également pour la diction dans son cinéma. Cette « importance centrale de la diction » souligne la très grande attention que Debord accorde au phrasé de sa voix dans ses films : omniprésente, d'un débit régulier, d'une seule tonalité, toujours identique à elle-même, sans affectation. Attardons-nous-y un peu.

La voix de Debord

On retrouve cette « neutralité » vocale dans de nombreux films français des années 1960, en particulier chez Resnais, dont les situationnistes ont apprécié

¹⁶⁸ Guy Debord écrit une pièce radiophonique, jamais diffusée, « La valeur éducative », *Potlatch*, n° 16, 17 et 18, avril 1955, dans *Guy Debord présente Potlatch*, *op. cit.*, p. 113-115, 126-127, 136-138.

¹⁶⁹ Guy Debord, *Correspondance (septembre 1960-décembre 1964)*, éd. cit., p. 44.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

Nuit et Brouillard et *Hiroshima mon amour*¹⁷², deux films où la fiction se mêle au documentaire, et dans lesquels nous entendons des voix off¹⁷³. Cette diction particulière tient à distance l'émotion du diseur ou de l'acteur. L'invisibilité de l'acteur parlant oblige le spectateur à regarder et à écouter autrement. Il n'est plus en empathie avec le jeu du comédien, habituellement soutenu par son visage (surtout au cinéma, où les gros plans sont facilement utilisés), sa physionomie générale, ses gestes, son allure vestimentaire, etc. Le regard du spectateur emprunte d'autres espaces, plus sinueux, plus déstructurés, plus propices en fin de compte à un temps de réflexion et d'interrogation. La grammaire cinématographique est riche de formidables effets de distanciation. Parmi eux, le montage : il synchronise et désynchronise les images avec le son, la musique ou la voix (Jean Rouch a superbement exploité ces procédés, et influencé de nombreux cinéastes de la Nouvelle vague). Il explore d'autres types de correspondances, qui rompent avec la fluide association de la voix et du corps, de l'ouïe et du regard, qu'impose le plateau de théâtre. Dans les films de Debord, la voix off se fait lancinante, entêtante, obstinée et calme, toujours en surplomb de l'image souvent violente, détournée de fictions ou de reportages. La voix maîtrise ce qu'elle regarde. Elle n'est jamais muette ni commotionnée. Ce procédé brise à lui seul toute possibilité d'identification des spectateurs aux images spectaculaires. Sur ce point, Debord a été décisivement influencé par le *Traité de bave et d'éternité* (1951) d'Isidore Isou, qui proclame haut et fort la suprématie de la voix sur l'image dans le cinéma de l'avenir, afin de pousser le spectateur à l'action. Mais contrairement à Isou, Debord ne proclame ni ne crie, il ne *revendique* rien. Il y a dans sa voix, toujours posée, lente, presque sereine, la certitude d'avoir raison depuis le point de vue qu'il s'est aménagé.

Rapportés à l'« unité scénique », c'est-à-dire sur un plateau de théâtre, le corps et la voix sont à nouveau donnés ensemble, l'effet de distanciation risque de

172 « Le cinéma après Alain Resnais », *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, *op. cit.*, p. 76-78. Les situationnistes rejettent Alain Resnais après la sortie de *L'Année dernière à Marienbad*. Voir Michèle Bernstein, « Sunset Boulevard », *Internationale situationniste*, n° 7, avril 1962, *op. cit.*, p. 282-286.

173 Le manifeste fondateur situationniste privilégiait déjà cette forme cinématographique : « En plus des moyens directs qui seront employés à ses fins précises, la construction de situations commandera, dans sa phase d'affirmation, une nouvelle application des techniques de reproduction. [...] le cinéma dit d'actualités pourrait commencer à mériter son nom en formant une nouvelle école du documentaire, attachée à fixer, pour des archives situationnistes, les instants les plus significatifs d'une situation, avant que l'évolution de ses éléments n'ait entraîné une situation différente. La construction systématique de situations devant produire des sentiments inexistantes auparavant, le cinéma trouverait son plus grand rôle pédagogique dans la diffusion de ces nouvelles passions » (« Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 700).

disparaître. Pour rétablir la rupture distanciatrice qui lui est si chère, Debord demande à Frankin de faire moduler la diction des acteurs selon deux registres diamétralement opposés :

La mise en scène de l'unité scénique, assez facile je crois quant à la direction de mouvements des acteurs (leur jeu de gestes en tout cas paraît devoir être naturel, réaliste), aura à soulever un problème d'une importance centrale : celui de la *diction*. Très en gros, il me paraît que les diverses vulgarités du dialogue, ou ses éclats lyriques de courrier du cœur devraient être mis en valeur par des acteurs utilisant à fond leur « métier », alors que les communications importantes devraient être, sinon exactement bafouillées, du moins souvent passées en contrebande, tomber à plat, etc., ceci pour suivre la vérité statistique de la vie quot[idienn]e, et la structure de l'unité scénique¹⁷⁴.

L'acteur de « métier » reflète l'homme du spectacle, l'anti-révolutionnaire, celui qui, en jouant bien dans de bons théâtres, s'accommode de la société capitaliste. Tout comme l'artiste reconnu ou le spectateur consentant, il est l'homme spécialisé au service d'une société décomposée. C'est l'acteur dénoncé par Brecht, qui s'ingénie à s'identifier à son rôle, et à emporter l'entière adhésion émotionnelle du spectateur. Le jeu si brillant de ce professionnel, prêt à nous faire tout passer, c'est ce que Brecht ne peut supporter. On retrouve Debord une nouvelle fois très proche des théories de l'artiste allemand :

Le philosophe : Mon problème dans votre théâtre, c'est de ne pouvoir distinguer correctement ce qui est juste de ce qui est faux. [...] Sur tout ce que je vois, j'aime émettre un avis soigneusement motivé et ajouter mon grain de sel, comme on dit. J'éprouve du plaisir à douter [...]. Or dans votre théâtre, il n'y a pas la moindre brèche par où puisse s'introduire mon doute, voilà ce qu'il y a¹⁷⁵.

Au comédien, défendant son métier, ravi d'écouter le philosophe apparemment séduit par son jeu, on croirait entendre Debord répondre :

Le philosophe : Eh bien ! Non, je n'étais pas satisfait.

Le comédien : Faut-il dire ce qui t'aurait satisfait ? Que les petits gars n'aient pas su leur métier et qu'ils aient joué misérablement mal.

Le philosophe : Je redoute que ce ne soit cela¹⁷⁶.

L'intuition commune à Debord et à Brecht demeure l'importance de la charge critique de tout geste humain dans le quotidien. Il est fondamental de

174 Guy Debord, *Correspondance (septembre 1960-décembre 1964)*, éd. cit., p. 44.

175 Bertolt Brecht, *L'Achat du cuivre*, dans *Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. I, p. 488.

176 *Ibid.*, p. 489.

comprendre que la critique révolutionnaire s'élabore au niveau le plus prosaïque de l'existence. C'est de cette seule façon qu'elle peut concerner tout un chacun. Brecht appelle cette étape le « point zéro » de l'art.

L'art demeure art au sens élevé du terme lorsqu'il commence « en bas », se met à chercher les gestes les plus simples, appropriés et évidents, des présentations des comportements humains qui soient faciles à comprendre et agencées de manière si ordinaire et artisanale qu'aucune exclamation ne puisse rien gâcher, aucune plaisanterie blesser personne. Il est évident que nulle progression ne résiste si ce que l'on fait progresser n'est pas tangible¹⁷⁷.

224

Précisément, les « communications importantes »¹⁷⁸ pour Debord s'élaborent au niveau du « point zéro » brechtien. Elles réclament dans le jeu de l'acteur hésitation, timidité, maladresse. Si elles ne sont pas « exactement bafouillées, du moins souvent [elles] pass[ent] en contrebande, tombe[ent] à plat, etc., ceci pour suivre la vérité statistique de la vie quotidienne, et la structure de l'unité scénique »¹⁷⁹. Les paroles susceptibles de déclencher une prise de conscience révolutionnaire paraîtront alors plus naturelles, plus proches d'un quotidien commun à tous, plus familières à l'oreille du spectateur, en fin de compte plus accessibles. C'est la distanciation brechtienne, mais inversée : au lieu de rendre insolite ce que la société a banalisé, Debord veut rendre banal le plus important. Le balbutiant ou le débutant, celui qui n'est pas encore spécialisé, reflète l'homme pré-situationniste, c'est-à-dire l'homme potentiellement révolutionnaire. Le communisme littéraire de Lautréamont pourrait-il se muer en une révolution du quotidien ? Une nuance importante se glisse cependant entre les vœux du poète des *Chants de Maldoror* et le programme théâtral de Debord. En effet, pour ce dernier, c'est le même homme qui doit savoir manier les deux registres du dire : la bafouille et le « métier », l'artisanal et le professionnel, l'amateur et le spécialiste. Il faut être un *très* bon acteur pour paraître « quotidien » sur scène. Le situationniste et l'acteur de théâtre ont en commun leur duplicité. Décrivons-en deux traits.

Duplicité de l'acteur et dissidence situationniste

Le premier trait relève du registre de l'économique. Le fou du roi est au service du monarque. Il est rétribué par le pouvoir, c'est pourquoi il peut le critiquer ouvertement. Shakespeare, parmi bien d'autres, ne s'en prive pas. L'ambivalence de l'art vis-à-vis des dirigeants qui lui donnent les moyens de s'exercer publiquement est structurelle. Seule la conscience de cette dépendance

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 363.

¹⁷⁸ Guy Debord, *Correspondance (septembre 1960-décembre 1964)*, éd. cit., p. 44.

¹⁷⁹ *Ibid.*

donne la force critique paradoxalement indépendante de l'art. Brecht traite directement avec son financeur, le gouvernement est-allemand¹⁸⁰. La diffusion de son théâtre en est considérablement élargie. Debord agit de même avec son producteur et mécène Gérard Lebovici. Ce dernier lui ouvre une salle de cinéma à Paris exclusivement dédiée à ses films¹⁸¹. À la veille de sa mort, Debord réalise un film pour la chaîne de télévision privée Canal +¹⁸². Le temps de l'artiste romantique, maudit, en marge, « suicidé de la société », comme seul pouvait le célébrer Antonin Artaud¹⁸³, est révolu. Pour qu'il soit visiblement critique, l'art doit être visiblement au centre de ce qu'il critique. Pourtant, c'est moins à un paradoxe qu'à un *jeu* de cache-cache que sont voués les situationnistes.

En effet, le deuxième trait commun à l'acteur et au situationniste consiste dans l'interprétation du et dans le jeu : qu'entend-on par jeu et comment interprète-t-on ? Au théâtre, on trouve deux états distincts – distinction parfois très trouble – en une même personne : l'acteur et le personnage (ou le rôle). Dans l'intention théâtrale de Debord, si le personnage disparaît parfois pour laisser à l'acteur toute liberté, comme semble le vouloir également Frankin, il n'en reste pas moins deux états du corps, deux états du dire. Loin d'être trouble, l'écart est net entre les deux registres : le bien dit du « métier », le mal dit du « bafouillant ». Il y a une faille que seul l'acteur exercé sait enjamber. Sa souplesse intérieure est vitale pour se transformer à loisir, et choisir volontairement, consciemment, de passer d'un état du corps à un autre selon les situations dramatiques. C'est là son exercice, sa technique, son savoir-faire. Le joueur situationniste requiert lui aussi la souplesse de l'acteur de « métier », mais son terrain de jeu est le quotidien. Le corps dans le quotidien est visible, audible, mais il est insignifiant, ou pire, aliéné. Le corps situationniste doit pouvoir s'y glisser « en contrebande »¹⁸⁴. Son dire est

180 « Du point de vue même de la société, un écrivain ou dramaturge qui n'a pas de points de vue personnels, n'a aucune valeur. Pour qu'il soit utile, il faut qu'il apporte du nouveau. L'homme de théâtre n'a pas à chercher ses leçons auprès de l'État. L'État, au contraire, peut apprendre du dramaturge ; il y a toujours des problèmes, en effet, que la société ne parvient pas à résoudre : c'est dans ce domaine-là que travaille l'écrivain ; son imagination peut aider à accomplir ces tâches ; il peut aussi en découvrir de nouvelles. En tout cas, il n'a à être ni un miroir, ni un porte-voix. Il peut, naturellement, se faire le porte-voix d'un point de vue officiel. Mais seulement s'il l'approuve et si cela lui paraît utile » (Bertolt Brecht, « Une heure avec Bertolt Brecht », art. cit., p. 29).

181 Guy Debord, *Des contrats*, op. cit. Dès le mois d'octobre 1983, le studio Cujas situé dans le 6^e arrondissement de Paris consacre une de ses salles à la diffusion en continu des films de Debord. Ce programme permanent s'interrompt définitivement lors de l'assassinat de Gérard Lebovici, le 5 mars 1984, Debord interdisant désormais leur projection. Voir Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord (1931-1994)*, Paris, Plon, coll. « Agora », 1999, p. 484-491.

182 Guy Debord, *son art, son temps*, téléfilm de Guy Debord et Brigitte Cornand, production Canal +, Ina, 1995.

183 Antonin Artaud, *Van Gogh. Le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, 1990.

184 Guy Debord, *Correspondance (septembre 1960-décembre 1964)*, éd. cit., p. 44.

presque inaudible. Le situationniste doit savoir jouer avec différents masques, ne révélant son vrai visage qu'au sein de l'Internationale situationniste. Mais cela ne suffit pas. Le situationniste cherche à s'arracher à « la vie courante »¹⁸⁵, et à se comporter de manière subversive : c'est une prérogative de son jeu. Il s'agit d'apparaître de façon non spectaculaire au sein du spectaculaire. Là est sa difficulté, son combat : savoir se manifester subversivement à l'intérieur – et non à l'écart – d'une réalité sociale qui l'en empêche.

226

Selon nous, les divergences de la pensée du quotidien entre Frankin et Debord sont dues à des différences de mainmise sur leur propre corps. Frankin semble sans illusion sur le quotidien parce qu'en fin de compte il se réfère à un dire déconnecté du faire, déconnecté du comment faire, et, conséquemment, déconnecté du comment faire *avec le corps*. Mais Frankin ne parle-t-il pas (aussi) de son handicap physique ? Entre son corps aliéné dans le quotidien et son dire des possibles, émancipateur, n'y a-t-il pas un hiatus, une disjonction, une impossibilité organique, pathologique, qu'il ne cherche qu'à accuser plus profondément encore sur la scène de son théâtre en l'élargissant jusqu'à sa dimension politique ? Face à ce constat, Debord répond différemment et exhibe dans le corps socialement aliéné la possibilité d'une sorte de clandestinité. Elle requiert une souplesse du corps entre le dire et le faire, alternant à loisir, selon les nécessités du moment et les caprices du hasard, un geste spectaculaire (aliéné) et un geste révolutionnaire. Debord a prouvé la grande maîtrise qu'il avait de sa voix dans ses films – voix raisonnée, apparemment raisonnable. Même si son habileté ne se décline que sur une seule tonalité vocale, elle démontre un contrôle certain de sa respiration, de l'intensité de sa voix et du rythme de ses paroles, perpétuellement égaux à eux-mêmes. Un corps potentiellement révolutionnaire ne peut s'exprimer harmonieusement dans la situation d'un quotidien capitaliste aliénant. S'il s'exprime malgré tout – et il le doit pour ne pas étouffer dans la société du spectacle –, il le fera avant tout d'une manière dysharmonieuse, tout en rupture : c'est la fonction du montage et de son détournement. La dysharmonie situationniste sait manipuler l'apparente harmonie du spectacle. L'utilisation des classiques par Debord est exemplaire de cette capacité. Son écriture en est la preuve la plus flagrante¹⁸⁶. Pour les situationnistes, l'action révolutionnaire commence par un volontaire bafouillage dans l'art. Une tache sur un tableau, une rayure sur la pellicule cinématographique, ou, ce qui

185 Maïakovski cité par Debord, *ibid.*, p. 43.

186 « [...] en se référant au vaste *corpus* des textes classiques parus en français tout au long des cinq siècles antérieurs à ma naissance, mais surtout dans les deux derniers, il sera toujours facile de me traduire convenablement dans n'importe quel idiome de l'avenir, même quand le français sera devenu une langue morte » (Guy Debord, *Panegyrique, tome premier*, dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 1660).

revient finalement au même, l'absence de drame sur scène. Mais le dissident situationniste doit savoir quitter le domaine de l'art pour mieux s'affirmer révolutionnaire dans le quotidien. Pourtant, s'il délaisse volontairement l'art, il n'oublie jamais de rester un joueur.

LE JEU SITUATIONNISTE

La vie « directement vécue » ou le baroque revisité

Dès 1955, Debord, influencé par l'ouvrage d'Eugenio d'Ors, *Du baroque* (traduit en 1935 chez Gallimard) associe le jeu au baroque. Cet « art intégral »¹⁸⁷ semble correspondre à l'ambition de la vie dans la « construction de situations ». D'Ors est cité d'une manière particulièrement significative dans l'article « Contribution à une définition situationniste du jeu » :

Le baroque, qu'Eugenio d'Ors qualifiait, pour le limiter définitivement, de « vacance de l'histoire », le baroque et l'au-delà organisé du baroque tiendront une grande place dans le règne prochain des loisirs.

Dans cette perspective historique, le jeu – l'expérimentation permanente de nouveautés ludiques – n'apparaît aucunement en dehors de l'éthique, de la question du sens de la vie¹⁸⁸.

Quelques lignes plus bas, on peut lire : « [...] son but [au jeu situationniste] doit être au moins de provoquer des conditions favorables pour *vivre directement* »¹⁸⁹. Qu'est-ce que vivre directement pour un situationniste ? La conception du baroque selon Eugenio d'Ors paraît répondre en grande partie à la question. Dans son analyse de l'histoire de l'art, le baroque apparaît à d'Ors comme l'image (et la philosophie) la plus fondamentale du mouvement vital de la nature, la captation du débordement d'énergies profuses, la représentation des instincts indomptés, opposés à la nécessaire rigueur des lois du classicisme. C'est en cela qu'il retient l'attention de Debord. « Le style de la civilisation se nomme classicisme, écrit Eugenio d'Ors. Au style de la barbarie, persistant, permanent dessous la culture, ne donnerons-nous pas le nom de baroque ? »¹⁹⁰

187 Guy Debord, « L'architecture et le jeu », *Potlatch*, n° 20, 30 mai 1955, dans *Guy Debord présente Potlatch*, *op. cit.*, p. 157.

188 *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, *op. cit.*, p. 10.

189 *Ibid.* Nous soulignons.

190 Eugenio d'Ors, *Du baroque*, trad. Agathe Rouand-Valéry, introduction de Frédéric Dassas, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 23. Le terme « baroque » dérive du portugais *barroco* signifiant « perles irrégulières ». Son sens figuré entre dans le Dictionnaire français de l'Académie en 1740, où il devient synonyme d'« irrégulier », de « bizarre », d'« étrange », d'« informe » (extraits des notes de Frédéric Dassas, p. II).

Plus qu'un style artistique ou l'esthétique d'une époque, le baroque cultive, de manière structurale, le jaillissement impétueux de la vie face à la raison qui en régule le flux. Le dynamisme propre au baroque est sans but, « non résolu, non finaliste ». (En ce sens, la théorie d'Eugenio d'Ors contribue à affermir la conception situationniste du hasard.)

La Nature est vie, elle est activité, changement, fluence. La Nature porte en soi le mouvement, est, elle-même, mouvement. Mais le mouvement – les « apories » n'ont jamais été résolues, *ne peuvent pas l'être* – reste, par nature, hors du champ de la raison : le mouvement est absurde. Toute introduction du mouvement dans un processus ou dans une œuvre humaine, par conséquent, exige, pour se réaliser, un abandon de la raison¹⁹¹.

228

L'abandon de la raison est « minime, marginal ou épisodique »¹⁹² dans l'attitude classique. Dans la réalisation baroque, au contraire, Eugenio d'Ors parle d'« humiliation de la raison »¹⁹³. D'Ors décèle également dans le baroque une certaine « volupté de la nostalgie »¹⁹⁴, partagée par Debord. Il la définit comme une « maladie propre aux civilisations trop compliquées [, celle de] languir après les enchantements de l'innocence »¹⁹⁵, et cite la figure de Robinson Crusoé, curieusement croisé dans le chapitre sur « le caractère fétiche de la marchandise et son secret » du *Capital* de Marx¹⁹⁶. En évoquant sa figure, comment ne pas penser à l'« homme total », individu libre, maître de lui-même et de son environnement, non soumis au fétiche, cet homme que cherche finalement à révéler le jeu situationniste¹⁹⁷ ? Paul et Virginie, les femmes peintes de Gauguin, « l'homme primitif » de Jean-Jacques Rousseau participent tous de cette « chimère [qui] est la chimère du monde »¹⁹⁸ écrit Eugenio d'Ors. La vie non séparée, directement vécue, de Debord, ou « l'homme total » d'Henri Lefebvre, y aspirent également. Elle est empreinte de « l'éternel féminin »¹⁹⁹ que d'Ors décèle dans tout geste baroque, et l'on se souvient des nombreuses images de femmes présentes dans

191 *Ibid.*, p. 103.

192 *Ibid.*

193 *Ibid.*

194 *Ibid.*, p. 40.

195 *Ibid.*

196 Karl Marx, *Le Capital* [1867], trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions sociales, 1983, p. 87-88.

197 Nous revenons sur la conception situationniste de « l'homme total » ci-dessous : deuxième partie du chapitre II, « Une problématique des limites entre art et vie », « De quelques conséquences éthiques (I) : la totalité rêvée par les situationnistes ».

198 Eugenio d'Ors, *Du baroque*, *op. cit.*, p. 43.

199 *Ibid.*, p. 28.

les films de Debord, souvent dénudées, désirées, aimées, à moins qu'elles ne se retrouvent réifiées dans le spectacle en général et la publicité en particulier. L'aspiration à la vie « directement vécue » ne se réduit pas à la nostalgie d'un éden, à une fuite sur une île déserte, ou à l'utopie d'une société sans classes. Neuf ans plus tard, dans *La Société du spectacle*, ce style de vie est apparenté à une fête *théâtrale* :

Le baroque est l'art d'un monde qui a perdu son centre : le dernier ordre mythique reconnu par le Moyen Âge, dans le cosmos et le gouvernement terrestre – l'unité de la chrétienté et le fantôme d'un Empire – est tombé. *L'art du changement* doit porter en lui le principe éphémère qu'il découvre dans le monde. Il a choisi, dit Eugenio d'Ors, « la vie contre l'éternité ». Le théâtre et la fête, la fête théâtrale, sont les moments dominants de la réalisation baroque, dans laquelle toute expression artistique particulière ne prend son sens que par référence au décor d'un lieu construit, à une construction qui doit être pour elle-même le centre d'unification ; et ce centre est le *passage*, qui est inscrit comme un équilibre menacé dans le désordre dynamique de tout²⁰⁰.

Debord paie un nouveau tribut au théâtre. Comme dans la « construction de situations », « le théâtre et la fête, la fête théâtrale » sont sollicités pour affirmer l'intensité des interactions entre les décors et les comportements dans les moments situationnistes. La scénographie baroque que l'on imagine bariolée, luxueuse, chatoyante, invite à une fête d'autant plus intense qu'elle est éphémère. La beauté du temps, comme aime à le rappeler Debord, c'est son « passage », sa dissipation.

Mais avant de parvenir à jouir du jeu situationniste, de cette fête baroque, de cet « art du changement » – car quel jeu sans plaisir ? –, encore faut-il en maîtriser les règles. Leur apprentissage réclame une « lutte pour une vie à la mesure du désir [et pour la] représentation concrète d'une telle vie »²⁰¹. Cette phrase est détournée de l'ouvrage de Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* : « Le jeu est une lutte *pour* quelque chose, ou une représentation de quelque chose »²⁰². Auteur fondamental quant à l'élaboration éthique du jeu situationniste, c'est à lui que l'Internationale lettriste doit le titre

²⁰⁰ Guy Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 183, § 189.

²⁰¹ « Contribution à une définition situationniste du jeu », *art. cit.*, p. 10. Également : « Aucune époque n'est partie d'une théorie, c'était d'abord un jeu, un conflit, un voyage » (Guy Debord, *In girum...*, dans *Œuvres cinématographiques complètes*, *op. cit.*, p. 219).

²⁰² Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. Cécile Seresia, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1951, p. 35.

de sa revue *Potlatch*²⁰³. Également cité dans « L'architecture et le jeu » (*Potlatch*, n° 20, 30 mai 1955) et dans « Contribution à une définition situationniste du jeu » (*Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958), Johan Huizinga va subir le détournement situationniste afin de mieux structurer le « fondement moral »²⁰⁴ de leur jeu.

Le jeu comme lutte

« Le réprouvé, le révolutionnaire, l'homme des sociétés secrètes, l'hérétique sont extraordinairement forts pour former des groupes et, au surplus, presque toujours marqués d'un caractère fortement ludique »²⁰⁵, écrit l'historien hollandais. Chez les situationnistes, il y a trois règles principales du jeu, fixées dès le « Rapport sur la construction des situations... » de 1957, et rappelées dans la « contribution à une définition situationniste du jeu » de l'*Internationale situationniste*, en juin 1958.

230

Là où Johan Huizinga marque une séparation nette entre le jeu et la vie quotidienne – « Le jeu n'est pas la vie "courante" ou "proprement dite". Il offre un prétexte à s'évader de celle-ci pour entrer dans une sphère provisoire d'activité à tendance propre »²⁰⁶ –, Debord étend le jeu à tout le fonctionnement social, brisant ainsi la séparation, selon une logique toute situationniste, entre « vie courante, caractérisée par le sens du devoir » et « le provisoire, domaine libre de l'activité ludique »²⁰⁷. C'est la première règle du jeu situationniste : « Le jeu, rompant radicalement avec un temps et un espace ludique bornés, doit envahir la vie entière »²⁰⁸.

La deuxième règle du jeu situationniste est un détournement de la « compétition » définie par Johan Huizinga dans son chapitre intitulé « Le jeu et la compétition comme fonction créatrice de culture » :

Je me borne provisoirement à ce seul argument : l'*agôn*, qu'il s'agisse du cadre grec ou même du monde entier, accuse tous les traits formels du jeu et

203 « "Le *potlatch* est une grande cérémonie solennelle où l'un d'entre deux groupes dispense des présents à l'autre sur une grande échelle, avec force démonstrations et rites, et à seule fin de prouver ainsi sa supériorité sur celui-ci. L'unique, mais indispensable contre-prestation réside dans l'obligation pour l'autre partie de renouveler la cérémonie dans un intervalle donné et si possible, en renchérissant sur la précédente", Johan Huizinga » (« Le journal des faux-monnayeurs », *Potlatch*, n° 21, 30 juin 1955, dans *Guy Debord présente Potlatch*, *op. cit.*, p. 172-173).

204 « Il s'agit maintenant de faire passer les règles du jeu d'une convention arbitraire à un fondement moral » (Guy Debord, « L'architecture et le jeu », *art. cit.*, p. 158).

205 Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, *op. cit.*, p. 33.

206 *Ibid.*, p. 26.

207 Guy Debord, « L'architecture et le jeu », *art. cit.*, p. 158.

208 « Contribution à une définition situationniste du jeu », *art. cit.*, p. 10.

appartient, quant à sa fonction, pour une part prépondérante au domaine de la fête, c'est-à-dire à la sphère ludique. Il est tout à fait impossible de dissocier la compétition, comme fonction de culture, du rapport jeu-fête-culte²⁰⁹.

L'auteur insiste ensuite sur l'importance du potlatch – analysé pour la première fois par Marcel Mauss dans un article publié en 1925 – comme forme d'échange compétitif au sein des communautés archaïques. En fondant l'Internationale situationniste, Debord abandonne le terme de potlatch et rejette la compétition de sa conception du jeu. Mais il en conserve le caractère profondément agonistique :

La nouvelle phase d'affirmation du jeu semble devoir être caractérisée par la disparition de tout élément de compétition. La question de gagner ou de perdre, jusqu'à présent presque inséparable de l'activité ludique, apparaît liée à toutes les autres manifestations de la tension entre individus pour l'appropriation des biens. Le sentiment de l'importance du gain dans le jeu, qu'il s'agisse de satisfactions concrètes ou plus souvent illusoire, est le mauvais produit d'une mauvaise société²¹⁰.

Si les situationnistes réduisent la compétition à une « question de gagner ou de perdre » des biens, Johan Huizinga parle, à propos du potlatch, de « jeu pour la gloire et l'honneur »²¹¹. C'est la signification spirituelle de la compétition qui intéresse l'historien, l'émulation du jeu comme aspiration de l'homme à l'élévation « dans la gloire et la supériorité terrestre ou dans la victoire sur les éléments terrestres »²¹².

Enfin, la troisième règle du jeu situationniste réside dans son devoir d'« augmenter qualitativement la vie humaine »²¹³. Nous avons vu combien cette « augmentation qualitative » était liée à la lutte des classes, compliquée de la notion de « hasard supérieur ». Pour parvenir à la jouissance de la vie « directement vécue », à la profusion baroque de la vitalité primordiale, à la vraie communication avec autrui et la nature, les situationnistes doivent détruire les conditionnements oppressants du quotidien capitaliste. La lutte elle-même s'entend comme vie « directement vécue ». Une fois de plus, le théâtre – ici une réplique extraite du *Henry IV* de Shakespeare, épigraphe du cinquième chapitre « Temps et histoire » de *La Société du spectacle* – donne son orientation au jeu

209 Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, op. cit., p. 61-62.

210 « Contribution à une définition situationniste du jeu », art. cit., p. 9.

211 Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, op. cit., p. 109.

212 *Ibid.*, p. 130.

213 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, op. cit., p. 698.

situationniste : « Ô gentilshommes, la vie est courte... Si nous vivons, nous vivons pour marcher sur la tête des rois »²¹⁴. Le paradigme théâtral domine d'autant plus fortement le jeu situationniste que ses premiers acteurs, dans la période des « expériences primitives »²¹⁵, iront jusqu'à réclamer un « metteur en scène »²¹⁶. Toutefois, les situationnistes ne manquent pas de souligner la différence entre leur « construction de situations » et le théâtre :

Ces perspectives [ouvertes par le jeu situationniste], ou leur vocabulaire provisoire, ne doivent donner à croire qu'il s'agirait d'une continuation du théâtre. Pirandello et Brecht ont fait voir la destruction du spectacle théâtral, et quelques revendications qui sont au-delà. On peut dire que la construction des situations remplacera le théâtre seulement dans la mesure où la construction réelle de la vie a remplacé toujours plus la religion²¹⁷.

232 Il ne s'agit plus de faire croire, mais de faire. Pourtant, comment appeler autrement que *foi* cette croyance en une vie « directement vécue » que la destruction du capitalisme promet ? Lutte sociale, vie directe et jeu se mêlent inextricablement pour le situationniste, nommé ici « constructeur » ou « viveur »²¹⁸ plutôt que « joueur », sans doute trop connoté théâtralement. Enfin, le jeu situationniste est violent, incompatible en ce sens avec le « faire semblant » du jeu théâtral. Marcher sur la tête des rois, c'est détruire l'économie capitaliste, à l'image des émeutiers du quartier de Watts à Los Angeles en 1965²¹⁹. Cette lutte (sans fin) contre le marché de libre-échange construit la subjectivité du situationniste, et lui permet de conquérir son indépendance, sa liberté, son histoire. Sa personnalité se fonde dans une perpétuelle guerre contre la société.

214 William Shakespeare, détourné dans Guy Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 123.

215 « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », art. cit., p. 12.

216 *Ibid.*

217 *Ibid.*

218 *Ibid.*, p. 11-12.

219 « Entre le 13 et le 16 août 1965, la population noire de Los Angeles s'est soulevée. Un incident opposant policiers de la circulation et passants s'est développé en deux journées d'émeutes spontanées. Les renforts croissants des forces de l'ordre n'ont pas été capables de reprendre le contrôle de la rue. Vers le troisième jour, les Noirs ont pris les armes, pillant les armureries accessibles, de sorte qu'ils ont pu tirer même sur les hélicoptères de la police. Des milliers de soldats et de militaires – le poids militaire d'une division d'infanterie, appuyée par des tanks – ont dû être jetés dans la lutte pour cerner la révolte dans le quartier de Watts ; ensuite pour le reconquérir au prix de nombreux combats de rue, durant plusieurs jours. Les insurgés ont procédé au pillage généralisé des magasins, et ils y ont mis le feu. Selon les chiffres officiels, il y aurait eu 32 morts, dont 27 Noirs, plus de 800 blessés, 3 000 emprisonnés » (« Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande », *Internationale situationniste*, n° 10, mars 1966, *op. cit.*, p. 415. L'article analyse les événements de Watts comme exemple d'une lutte légitime tendant à se produire partout où règnent des conditions d'aliénation capitaliste).

Le *Jeu de la guerre* que Debord breveta en 1965, suivi de la publication d'un fascicule de règles en 1977, et d'« un relevé de positions successives de toutes les forces au cours d'une partie » en 1987 avec Alice Becker-Ho²²⁰, résume bien l'état d'esprit du situationniste. Pour lui, le plateau de jeu est le quotidien spectaculaire capitaliste, et la partie qu'il joue, la tragédie de la révolution.

Le jeu et l'autre

Dans la conclusion de son ouvrage, Johan Huizinga souligne la perte du sens ludique de l'époque contemporaine, consécutive selon lui à l'effacement des frontières entre jeu et non-jeu. Publié en 1939 dans son édition originale, *Homo ludens* décrit « le puérilisme » des grandes masses sociales manipulées par des mots d'ordre « chargés de haine ou d'amour »²²¹. L'auteur finit par rappeler ce célèbre passage des *Lois* de Platon :

Il faut, dit [Platon], traiter sérieusement ce qui est sérieux, et c'est Dieu qui est digne de tout le sérieux béni, tandis que l'homme est fait pour être un jouet de Dieu, et c'est sa meilleure part. Aussi chacun, homme ou femme, doit passer sa vie à jouer les jeux les plus beaux conformément à ce principe²²².

Dans le dialogue de Platon, à la question de Clinias qui demande à l'Athénien de préciser ce qu'il entend par « jouer les jeux les plus beaux » tout en étant « jouet de Dieu », celui-ci répond :

[...] le poète a raison quand il dit : Télémaque, tu trouveras toi-même en ton esprit une partie de ce qu'il faut dire ; un dieu t'inspirera le reste ; car je ne pense pas que tu sois né et que tu sois grand malgré les dieux²²³.

La question de l'altérité (ici figurée par Dieu comme altérité radicale), qu'elle soit d'ordre théologique ou métaphysique, traverse la question du jeu dès les débuts de la philosophie occidentale. Le jeu du sujet situationniste n'échappe pas à cette confrontation. Comment appréhender l'altérité dans la « construction de situations » autrement que par la notion de « hasard supérieur » ? Incidemment, cela nous amène à poser la question du rapport à l'autre dans la « construction de situations ». Comment approcher autrui dans la lutte des classes couplée au « hasard supérieur » si cher à Debord ? Ou, pour le dire plus simplement, comment envisager la subjectivité irréductible de chacun dans le jeu de la lutte unitaire ? À nos yeux, une des principales difficultés des situationnistes

220 Alice Becker-Ho, Guy Debord, *Jeu de la guerre. Relevé des positions successives de toutes les forces au cours d'une partie*, Paris, Gallimard, 2006.

221 Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, op. cit., p. 318.

222 *Ibid.*, p. 43.

223 Platon, *Les Lois*, trad. Émile Chambry, dans *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, t. VII, 1946.

se concentre sur ce point : il ne peut entretenir avec autrui qu'un rapport de type oppositionnel ou fusionnel. En forçant le trait, nous pourrions dire : un rapport destructeur ou un rapport absorbant. C'est l'enjeu même d'une lutte des classes pour une vie sans séparation. Tu es contre moi et je te détruis (ou je t'exclus) en tant qu'ennemi de classe ou tu es avec moi sans séparation. Au sein de l'Internationale situationniste, les exclusions sont fréquentes et sans appel. Quelques mois après leurs échanges sur le théâtre, Debord exclut sèchement Frankin, suite à un désaccord sur l'organisation révolutionnaire en Belgique. *Personne et les autres* ne sera jamais monté. Le manuscrit lui-même disparaît. Radicalisant leur logique du dépassement de l'art après 1962, les situationnistes abandonnent toute conception et toute manifestation d'une quelconque forme artistique, théâtrale ou autre. Asger Jorn démissionne pour respecter la cohérence du mouvement, mais continue à s'entretenir avec Debord et à financer l'Internationale situationniste. Le problème du rapport à autrui chez les situationnistes s'éclaire un peu plus à la lumière d'un phénomène artistique nouveau dans la culture française et avec lequel les situationnistes vont devoir s'expliquer : le *happening*. Pour mieux s'en démarquer, les situationnistes font une mise au point dans un article intitulé « L'avant-garde de la présence »²²⁴ (qu'ils revendiquent plus que jamais face à ce qui leur apparaît une usurpation grotesque).

UNE PROBLÉMATIQUE DES LIMITES ENTRE ART ET VIE

« Construction de situations » et *happening*

Apparu aux États-Unis dans les années 1950, le *happening* va rencontrer un intérêt grandissant dans les galeries parisiennes au début des années 1960. Le *happening* (ou performance, sous sa dénomination plus actuelle) est en réalité un phénomène que l'historienne d'art Roselee Goldberg repère chez les premiers futuristes italiens, au début du xx^e siècle. Elle définit la performance comme une « façon d'en appeler directement au public, de heurter l'auditoire pour l'amener à réévaluer sa propre conception de l'art et ses rapports avec la culture »²²⁵. La prolifération des *happenings* dans les années 1960 et 1970 en France, au Japon et aux États-Unis peut s'expliquer par un déplacement de l'intérêt que portent les artistes à la confection de l'œuvre vers une attitude, un comportement, une action de l'artiste lui-même, qui ne soit ni réitérable ni réifiée. Avant la Seconde Guerre mondiale, Walter Benjamin avait déjà attiré l'attention sur l'influence

²²⁴ *Internationale situationniste*, n° 8, janvier 1963, *op. cit.*, p. 310-318.

²²⁵ Roselee Goldberg, *La Performance. Du futurisme à nos jours*, Paris/Londres, Thames & Hudson, coll. « L'univers de l'art », 2001, p. 8.

des technologies de reproduction industrielles sur la création et la perception de l'œuvre d'art, désormais copiable en série²²⁶. Marchandise facilement mise en circulation, l'œuvre a perdu son « aura » (Benjamin) de spécimen unique. Un phénomène que le pop'art américain saura exploiter judicieusement. Dans ces années de croissance économique, dites des Trentes Glorieuses, mais aussi de grande contestation sociale, les artistes ne veulent pas devenir captifs d'un marché qui spéculait toujours plus sur la valeur « art » de leur production²²⁷. Dans le même temps, le public prend conscience d'une certaine saturation des biens de consommation dans les sociétés d'abondance, y compris du point de vue culturel. Une forte tendance dans la population incline vers un mode de vie plus authentique, plus « naturel », plutôt que vers une accumulation sans fin des produits et des objets.

Cette raison socio-économique de l'apparition du *happening* se double d'une deuxième raison plus philosophique. Les avant-gardes du xx^e siècle ont brutalement accéléré le mouvement d'autonomisation du contenu artistique de l'œuvre. Délesté de ses présupposés religieux, mythologiques puis idéologiques, mais aussi d'une esthétique réaliste désormais parfaitement relayée par les techniques de reproduction automatisée (photographie, cinématographie, reprographie, sérigraphie, etc.), l'art d'avant-garde va interroger sa propre légitimité en explorant toujours plus loin la subjectivité de l'artiste. Les performers, en recentrant la question de l'objet d'art sur leur propre corps, vont réagir contre cette intériorisation subjective, dans laquelle ils soupçonnent un repli frileux vers l'idéalisme, une ancienne forme de l'aliénation. Ils veulent questionner à nouveau l'influence du contexte social, politique, économique, écologique, etc., sur leur propre corps, et inaugurent un mouvement qui n'a cessé de se propager et de s'institutionnaliser jusqu'à aujourd'hui, celui d'un art re-contextualisé dans le monde. L'art devient participatif, relationnel, visant au mélange, au mixage, au métissage, au dialogue renouvelé, non seulement entre les différentes disciplines artistiques et les différentes cultures à l'heure de la mondialisation, mais également entre les artistes et les spectateurs²²⁸.

Les écrits théoriques et les pratiques d'un des premiers performers américains reconnu mondialement, Allan Kaprow (1927-2006), sont symptomatiques de

²²⁶ Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (première version en 1935, trad. Rainer Rochlitz et dernière version en 1939, trad. Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz), dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, t. III, p. 67-113 et p. 269-316.

²²⁷ Sur ce sujet, voir Yves Michaud, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, PUF, 1997.

²²⁸ Voir, parmi de nombreux ouvrages sur la question, Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, coll. « Documents sur l'art », 1998.

cette tendance artistique. À suivre quelques-unes de ses réflexions, on mesure la frontière fragile qui sépare le *happening* de la « construction de situations ». Comme les situationnistes, Kaprow refuse la séparation entre l'art et la vie. Mais une différence essentielle les sépare : Kaprow substitue à la révolution un « processus d'événement qui n'a pas de frontière définie » :

Le message fondamental de tout art semblable à l'art est le cloisonnement de la spécialisation ; et le pendant de tout art semblable à la vie est la mise en relation et une très grande ouverture d'esprit. Le message de l'art semblable à l'art est communiqué de manière appropriée par l'« œuvre » isolée, délimitée ; le message de l'art semblable à la vie est communiqué de manière appropriée par un processus d'événement qui n'a pas de frontière définie²²⁹.

236

Brecht insistait sur la nécessaire influence que l'art – l'art dramatique en particulier – doit avoir sur la vie sociale des spectateurs²³⁰. Avec Kaprow, immergé dans un contexte américain économiquement favorable, la critique ne porte plus sur la modification de la société par les spectateurs d'une œuvre d'art. Sa critique vise bien plutôt à retrouver ensemble, artistes et spectateurs, un monde commun disparu. Elle cherche à construire un art qui renoue avec le réel tel qu'il nous est donné, un réel que chacun puisse toucher, ressentir, comprendre immédiatement et partager. Car le « monde réel » est « parfait », si tant est que l'on puisse y accéder :

Dans la cosmologie de John Cage²³¹ (formé par la philosophie asiatique) le monde réel était parfait si seulement nous pouvions l'entendre, le voir, le comprendre. Si nous ne le pouvions pas, c'était parce nos sens étaient fermés et nos esprits remplis d'opinions préconçues. [...] Mais si le monde était parfait tel qu'il est, ni terrible ni bon, alors il n'était pas nécessaire d'exiger qu'il s'améliore (on commence à savoir comment gérer les difficultés sans faire de telles demandes)²³².

L'enjeu de l'art n'est plus de modifier le réel, mais de modifier notre perception du réel. Mieux vivre ne signifie pas se désaliéner, mais se rendre plus attentif. L'attention même devient un art. Elle « transforme [écrit Kaprow], ce à quoi

229 Allan Kaprow, « La véritable expérimentation » [1983], *L'Art et la vie confondus*, éd. Jeff Kelley, trad. Jacques Donguy, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996, p. 241.

230 Parmi d'innombrables formules à ce sujet, Brecht écrit « qu'on pourrait utiliser les imitations à des fins tout à fait pratiques, tout simplement pour découvrir la meilleure façon de se comporter » (*Écrits sur le théâtre*, éd. cit., t. I, p. 597).

231 En 1956, Allan Kaprow fut un des élèves de John Cage à la New School for Social Research (New York).

232 Allan Kaprow, « L'art de bien vivre » [1987], dans *L'Art et la vie confondus*, éd. cit., p. 264-265.

on prête attention »²³³. Dans l'intérêt progressif pour la vie quotidienne, thème largement débattu dans les pays riches aux environs des années 1960, l'attention des performers se concentre sur le détail, le particulier, le fragment, et délaisse la totalité si violemment revendiquée par les situationnistes. L'attention, chez Kaprow, envisage ce à quoi tout le monde peut prêter attention, par conséquent, ce qu'il peut modifier immédiatement : le fil égaré du col du pull, la vaisselle à faire, se laver les mains, se brosser les dents, serrer la main à quelqu'un, un cheveu, une miette, une poussière, une mouche morte, une respiration... Kaprow finit par parler de « jouer à la vie »²³⁴. Comme si le jeu constituait une nouvelle fois l'ultime frontière qui sépare l'art de la vie, leur plus petit dénominateur commun.

Les situationnistes parlent également d'un « jeu qu'est la présence humaine »²³⁵. Il n'obéit pas, on s'en doute, aux règles des jeux de Kaprow. Quelle est donc cette « présence » recherchée par les situationnistes ? Ces derniers rejettent la tendance de l'art contemporain à supprimer les séparations entre les artistes, les publics et les limites des œuvres. Trois raisons expliquent leur refus. La première est évidente : le champ artistique est en soi non révolutionnaire, puisqu'il est soutenu ou toléré par les pouvoirs publics. La deuxième concerne la critique politique qui s'exerce malgré tout dans le *happening* : elle est jugée « passive », doublée de « désespoir métaphysique »²³⁶. La troisième, la plus importante, est une différence fondamentale dans la conception de la richesse et de la misère :

[...] le *happening* est, dans l'isolement, une recherche de construction d'une situation *sur la base de la misère* (misère matérielle, misère des rencontres, misère héritée du spectacle artistique, misère de la philosophie précise qui doit beaucoup « idéologiser » la réalité de ces moments).

Les situations que l'Internationale situationniste a définies, au contraire, ne peuvent être construites que sur la base de la richesse matérielle et spirituelle. Ce qui revient à dire que l'ébauche d'une construction des situations doit être le jeu et le sérieux de l'avant-garde révolutionnaire²³⁷.

Si le *happening* et la « construction de situations » ont en commun le jeu, seule la charge politique révolutionnaire de la situation constitue la « richesse spirituelle » nécessaire à son épanouissement. Une richesse matérielle doit lui correspondre car « ce qui est construit sur la base de la misère sera toujours récupéré par la

233 Allan Kaprow, « Le sens de la vie » [1990], *ibid.*, p. 274.

234 *Ibid.*, p. 278.

235 « Manifeste », *Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, *op. cit.*, p. 144.

236 « L'avant-garde de la présence », *art. cit.*, p. 316.

237 *Ibid.*

misère ambiante, et servira les garants de la misère »²³⁸. L'onéreuse qualité du matériau et de l'impression graphique de la revue *Internationale situationniste* l'exprime suffisamment. Et si la revue n'est pas une « situation » à proprement parler, elle en précise tous les enjeux. Depuis leurs premiers pas lettristes, les situationnistes clament une ambition démesurée et intransigeante. Puisque le propre de la position avant-gardiste, sa croyance sous-jacente, est de voir – au sens rimbaldien de « voyance » – avant tous les autres, ils voient grand et en grand : ils visent la totalité du monde. Il n'y a pas d'*underground* situationniste, mais un jeu subtil entre une inévitable visibilité dans le spectacle, comme le fait remarquer Raoul Vaneigem, cité dans l'article (« Nous ne pouvons éviter de nous faire connaître jusqu'à un certain point sur le mode spectaculaire »)²³⁹, et la nécessaire « clandestinité d'une part de l'action situationniste »²⁴⁰, comme le soutient Alexander Trocchi, également cité dans l'article.

238

Dans le même article, les situationnistes rendent compte, d'après les informations qu'ils ont retenues dans la presse, de *happenings* new-yorkais survenus au printemps 1962. Ils parlent de « vieux spectacle artistique dont les débris sont jetés là dans une fosse commune »²⁴¹. Ils relatent également un *happening* auquel ils ont assisté, galerie Raymond Cordier, à Paris, au mois de décembre de la même année. Il s'agit vraisemblablement du *happening* baptisé « Pour conjurer l'esprit de catastrophe », organisé par Jean-Jacques Lebel, en résidence à la galerie depuis novembre. Pour en avoir une description plus précise, nous citons les propos de Lebel, qui commençait son *happening* par les paroles suivantes :

Le chantage, la guerre des nerfs, du sexe, de l'œil et du ventre, la coercition du Père Noël Nucléaire, la terreur tricolore, la misère morale et son exploitation culturelle, la misère physique et son exploitation politique, l'Art moderne à genoux devant Wall Street, la Commune de Paris oubliée au profit d'une école de Crétinisation du même nom. Ca suffit comme ça. Il faut se livrer à un exorcisme collectif ²⁴².

238 *Ibid.*, p. 317.

239 *Ibid.*, p. 318. Sur la visibilité des actions situationnistes, voir également René Viénet, « Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art », *Internationale situationniste*, n° 11, octobre 1967, *op. cit.*, p. 528-532.

240 « L'avant-garde de la présence », art. cit., p. 318.

241 *Ibid.*, p. 316.

242 Jean-Jacques Lebel, *Le Happening*, Paris, Denoël, coll. « Dossiers des lettres nouvelles », 1966, p. 86-87.

L'affiche-programme contenait ces informations :

[...] toute ressemblance avec le langage théâtral traditionnel étant purement involontaire, il serait vain de juger ces expériences d'après les normes du théâtre (soit de boulevard, soit d'avant-garde) qui ont cours en Occident... L'acte nous révèle le monde et nous révèle à nous-mêmes. Malgré le barrage des philistins, de nombreux regardeurs ont perçu la gravité de ces événements. Il faut maintenant qu'ils y participent et qu'ils nous transforment à leur tour en regardeurs. Que le rideau se lève pour toujours²⁴³.

L'*Internationale situationniste* rapporte ainsi l'événement :

Mais le *happening* n'a pas attendu longtemps pour être importé en Europe (à Paris, en décembre dernier, à la galerie Raymond Cordier) et totalement retourné par ses imitateurs français, obtenant un entassement de spectateurs figés dans une ambiance de bal à l'école des Beaux-Arts, comme pure et simple publicité d'un vernissage de petites choses surréalisantes²⁴⁴.

À cet engouement pour l'intervention de tous dans le phénomène artistique, les situationnistes rétorquent : « On nous presse insolemment d'intervenir dans un spectacle, dans un art qui nous concerne si peu »²⁴⁵. Ils observent avec méfiance la pénétration de leurs idées dans les avant-gardes artistiques de leur temps, et en déplorent l'absence de « violence, [qui est] sa liaison avec la subversion générale »²⁴⁶. Car sans rapport à la totalité, il n'y a pas de « construction de situations » : « Que manque-t-il [aux *happenings*] ? L'expérience réelle, l'oxygène de la critique impitoyable de l'existant, la totalité »²⁴⁷. Le *happening* reste isolé dans le champ artistique, exécuté pour et avec un public de professionnels, d'artistes, de galeristes, de responsables de musée, de professeurs, d'étudiants, de journalistes, etc. Il ne résonne pas au milieu du terrain social que les situationnistes s'acharnent à retourner entièrement : « C'est notre thèse qu'il n'y aura pas de renouvellement culturel fondamental dans le détail, mais seulement en bloc »²⁴⁸. Le concept de totalité est un véritable argument d'autorité pour les situationnistes. Mais que représente-t-il exactement ?

De quelques conséquences éthiques (I) : la totalité rêvée par les situationnistes

L'idée de totalité, à mesure que les théories situationnistes se répandent dans les pratiques artistiques innovantes, devient le socle de plus en plus ferme,

²⁴³ *Ibid.*, p. 88.

²⁴⁴ « L'avant-garde de la présence », art. cit., p. 317.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 315.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 313.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 313-314.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 317.

irréductible et inexpugnable de la pensée situationniste²⁴⁹. L'idée de totalité devient une arme rhétorique, utilisée tantôt offensivement tantôt défensivement, contre la séparation opérée par le spectacle capitaliste, même le plus participatif et le plus subversif. Offensive, la totalité désigne la volonté d'une révolution totale, la destruction de tous les aspects de la société capitaliste. Défensive, la totalité s'arc-boute contre la séparation, elle abrite *la vie directement vécue*, c'est-à-dire la vie vécue sans coupure sémiotique, comme l'écrivent les médiologues, vie sans médiation, sans écart :

La politique révolutionnaire totale [...] revient alors au premier temps de ce projet (une volonté de la vie directe), mais sans qu'il y ait plus d'art ni de politique comme formes indépendantes, ni la reconnaissance d'aucun autre domaine séparé. La contestation et la reconstruction du monde ne vivent que dans l'indivision d'un tel projet, où la lutte culturelle, au sens conventionnel, n'est plus que le prétexte et la couverture pour un travail plus profond²⁵⁰.

240

La « vie directe » ou « tout ce qui était directement vécu »²⁵¹ représente l'utopie situationniste, la positivité de leur projet. Elle est ce à quoi doit aboutir constructivement la situation, après avoir détruit les conditions de l'aliénation capitaliste. Dans la « vie directe », tout est vécu ensemble : l'amour, la politique, l'art, etc. C'est l'accomplissement d'une société sans classes, comme il est écrit dans le texte fondateur de l'Internationale situationniste : « Dans une société sans classes, peut-on dire, il n'y aura plus de peintre, mais des situationnistes qui, entre autres choses, feront de la peinture »²⁵². Rapportée à la présence humaine, la vie directe est l'œuvre de « l'homme total » décrit par Henri Lefebvre lisant Marx, et dont l'influence sur Debord est évidente à cet endroit. La situation sans

249 Ce jugement sera remis en cause par Guy Debord dès 1971 : « Je ne suis pas sûr d'être moi-même un "révolutionnaire", ou plutôt, c'est seulement parce que je n'ai guère fait, socialement, autre chose, que je peux être ainsi défini. Mais je considère que je suis en même temps, à un degré personnel, défini par diverses autres caractéristiques (un "anti-artiste", un ivrogne, un joueur, un paresseux, etc.). Je trouve inquiétant ce phénomène de la charrie d'une totalité révolutionnaire ontologique qui arrive avant les bœufs de la pratique. Attendons de voir les bœufs, et nous qualifierons le sens du sillon » (lettre à Juvénal Quillet, 11 novembre 1971, dans Guy Debord, *Correspondance [janvier 1969-décembre 1972]*, Paris, Fayard, t. IV, 2004, p. 441-442). Un an plus tard, l'Internationale situationniste s'auto-dissout. Guy Debord continue de faire des films et d'écrire des livres.

250 *Ibid.*, p. 318.

251 Guy Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., § 1, p. 15.

252 « Rapport sur la construction des situations... », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, op. cit., p. 700. Cette phrase est un détournement de Marx et Engels, extrait de *L'Idéologie allemande* : « Dans une société communiste, il n'y a pas de peintres, mais tout au plus des hommes qui, entre autres, font aussi de la peinture » (Marx, Engels, *Sur la littérature et l'art*, Paris, Éditions sociales, 1954, p. 176).

séparation est la première étape de la société sans classes dans laquelle existera pleinement « l'homme total ». De quelles qualités de présence l'« homme total » relève-t-il ?

Lors d'une Rencontre internationale organisée à Genève en 1949, Karl Jaspers (avec Jean Wahl et Jeanne Hersch, entre autres) s'oppose très frontalement à Henri Lefebvre sur l'idée marxiste de l'« homme total »²⁵³. Cette dispute contribue à en éclairer les enjeux sous-jacents. Jaspers, par ailleurs « certain qu'il y a dans l'œuvre de Marx des apports scientifiques capitaux qui ont été prolongés dans la science ultérieure »²⁵⁴, adresse trois objections principales à Lefebvre. La première lui reproche de s'attarder à la définition d'un « homme total » tirée d'un écrit de jeunesse de Marx, que lui-même ne reprendra plus par la suite.

Il [Marx] en parle une seule fois, et il esquisse là la vie d'un homme qui partirait le matin à la chasse, puis quand il aurait envie de manger il mangerait, puis il aurait envie de critiquer son déjeuner, puis il ferait autre chose, etc. Autrement dit, c'est l'esquisse d'une vie complètement arbitraire, romantiquement esquissée et dans un monde sans technique, esquisse que Marx n'a plus jamais reprise parce qu'elle a dû lui apparaître comme une pure rêverie et un pur produit de l'imagination²⁵⁵.

La deuxième objection, plus philosophique, concerne l'impossible achèvement de l'homme dans la mesure où l'homme a toujours à conquérir son indépendance dans le présent :

[...] même si le processus communiste se déroulait comme M. Lefebvre le suppose, je perdrais en m'y abandonnant ce qui m'appartient par excellence, c'est-à-dire mon présent, mon processus d'action quotidienne, ce dur processus auquel l'homme a toujours la tentation d'échapper²⁵⁶.

Nous entrevoyons ici le délicat problème des liens entre l'individu, qui désire garder la maîtrise de son temps et de son action personnels, et la priorité donnée au mouvement de la masse sociale révolutionnaire, c'est-à-dire au prolétariat comme moteur de l'Histoire. Problème éminemment situationniste qui tente de conjuguer une subjectivité créatrice d'elle-même, donc de son histoire, avec la lutte des classes du prolétariat créatrice de l'Histoire. Problème qui recoupe

²⁵³ Pour un nouvel humanisme. Texte des conférences et entretiens organisés par les Rencontres internationales de Genève, dir. René Grousset, Neuchâtel, La Baconnière, coll. « Histoire et société d'aujourd'hui », 1949, p. 309-316.

²⁵⁴ Karl Jaspers, *ibid.*, p. 314.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 310.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 311.

encore le lien ambigu entre « hasard supérieur » et lutte des classes. Cela nous mène à la dernière objection de Jaspers : l'eschatologie historique marxiste. Pour Jaspers, toute eschatologie est en soi une erreur quand elle se présente comme science car elle ne peut faire l'objet d'un véritable savoir. Or, quand bien même l'eschatologie marxiste relèverait d'une foi, Jaspers préfère situer l'idée de totalité qu'elle implique « sur le plan de l'éternité et non sur celui de l'avenir »²⁵⁷.

Contrairement à Jaspers – par ailleurs insulté par Asger Jorn dans un article du cinquième numéro de l'*Internationale situationniste*²⁵⁸ –, Henri Lefebvre et les situationnistes placent la totalité dans l'avenir historique de l'homme. Pour parvenir à une société sans classes, ils en appellent d'abord à une totalité sans séparation *dans l'homme*, ici et maintenant, c'est-à-dire dans sa « construction de situations ». Ce n'est pas sans soulever de redoutables difficultés dont ils sont parfaitement conscients :

242

Un autre des sujets de fatigue de l'action situationniste est certainement l'espèce de spécialisation que constitue forcément, dans une société de la pensée et de la pratique hautement spécialisées, la tâche de tenir la base de la non-spécialisation que tout assiège et bat en brèche, de porter les couleurs de la totalité²⁵⁹.

D'aucuns pratiqueront cette totalité sans séparation comme un retour à la nature, loin des pollutions et des technologies urbaines, dans des organisations communautaires plus ou moins autarciques, comme le jeune Marx semblait la

257 *Ibid.*, p. 319.

258 « L'énormité de Jaspers, qui a mérité d'être considéré comme un des plus fameux imbéciles de notre siècle, est d'avoir postulé, avec toute l'autorité de la psychiatrie non-scientifique, que tout individu qui n'est pas un imbécile comme lui, est un malade mental, et par ce fait un danger public que la société doit pouvoir se permettre d'enfermer et de soigner. [...] Ainsi, je considère que le fait pour Swedenborg et Novalis d'avoir été des ingénieurs des mines est plus important que les postulats hasardeux d'un Jaspers qui permet de leur coller un diagnostic de folie schizophrénique sur le dos » (Asger Jorn, « La création ouverte et ses ennemis », *Internationale situationniste*, n° 5, décembre 1960, *op. cit.*, p. 179 et p. 188). En 1939, intéressé par les « œuvres des fous », Asger Jorn travaille à l'hôpital psychiatrique de Roskilde au Danemark. Vingt et un ans plus tard, lors de la quatrième conférence de l'Internationale situationniste à Londres, une « Déclaration sur la folie » est adoptée, dans laquelle il est affirmé qu'« aussi longtemps que la société dans son ensemble sera folle... nous nous opposerons par tous les moyens à la qualification de folie, et aux conséquences qu'elle pourrait entraîner, dans le cas de membres de l'Internationale situationniste. Le critère de la raison ou de la folie, pour la psychiatrie moderne, étant en dernière analyse *la réussite sociale*, nous refusons aussi absolument la qualification de folie à propos de tout artiste moderne » (*Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 168-169). En août 1962, Asger Jorn apprend à Debord que son fils aîné « a été déclaré fou-schizophrénic [*sic*] et tu sais ce que ça implique » (note de l'éditeur, Guy Debord, *Correspondance [septembre 1960-décembre 1964]*, éd. cit., p. 155).

259 « L'avant-garde de la présence », art. cit., p. 318.

rêver pour « l'homme total ». Ce n'est évidemment pas ainsi que l'entendent les situationnistes. Le « directement vécu » selon les situationnistes nécessite la destruction des différences de classes au sein même de la société, ou ne peut exister. L'intensité du désir situationniste est suspendue à cette condition. Mais au-delà d'une lutte des classes – mais plus problématiquement encore, en deçà d'elle –, qu'est-ce qu'une présence totale sans séparation dans une situation quotidienne ? Ne sommes-nous pas face à la volonté d'une présence clôturée sur ou autour d'elle-même ? La question ouvre une problématique métaphysique sur laquelle Jaspers déjà attirait l'attention, celle du rapport du même à l'autre. Lefebvre y répond à sa manière :

L'image que Jaspers donne de l'homme conformément à sa philosophie est évidemment incompatible avec la mienne et la pensée marxiste. Pourquoi ? Parce que M. Jaspers considère que l'homme est déchiré par des contradictions auxquelles il n'aperçoit pas – ou du moins ne nous indique pas – de solution. Il n'y a pas d'essai de résoudre la contradiction chez M. Jaspers, il y a le conflit solitude-communauté ; il n'y a jamais la résolution. C'est en cela que nous différons profondément de toute pensée existentialiste et c'est en cela que nous sommes optimistes et humanistes. [...] Ainsi s'affrontent deux images de l'homme : l'une, de l'homme déchiré, éternellement déchiré jusqu'au fond de sa conscience ; l'autre, celle d'un homme momentanément déchiré, momentanément aliéné et pouvant dépasser successivement, surmonter les formes de l'aliénation²⁶⁰.

Résolution (ou dépassement) de la contradiction dans l'homme d'un côté, antinomie de la contradiction dans l'homme de l'autre, deux positions philosophiques s'opposent ici de façon radicalement inconciliable. La totalité est concrétisable dans le réel pour la première, elle est purement idéale pour la seconde. Considérons de plus près le postulat philosophique de Jaspers, très proche sur ce point de la pensée de Lévinas.

De quelques conséquences éthiques (II) : la rupture de la totalité, ou la nécessaire séparation selon Emmanuel Lévinas

Dans un paragraphe significativement intitulé « Rupture de la totalité », dans son ouvrage *Totalité et Infini*, Lévinas s'attarde sur les perspectives éthiques d'une pensée de la totalité dans son rapport au même et à l'autre. Nous en esquissons rapidement quelques-unes en lien avec la théorie situationniste, afin de mieux dégager leurs spécificités respectives.

²⁶⁰ Henri Lefebvre, *Pour un nouvel humanisme. Texte des conférences et entretiens...*, éd. cit., p. 312.

Pour Lévinas, si la présence du sujet, qui est le moi en situation dans un espace et un temps donnés, établit avec lui-même et le monde qui l'entoure des relations non séparées, c'est parce qu'il a besoin de s'y retrouver. « Le moi, ce n'est pas un être qui reste toujours le même, mais l'être dont l'exister consiste à s'identifier, à retrouver son identité à travers tout ce qui lui arrive »²⁶¹. Phénomène que le philosophe appelle « le concret de l'égoïsme »²⁶², nécessaire pour habiter, se sentir chez soi, séjourner, même de manière nomade, dans le monde, malgré l'hostilité et l'étrangeté de celui-ci. Il s'agit non seulement de retrouver son identité dans le monde, mais de pouvoir y agir, comme l'accroissent si fortement les situationnistes. Être chez soi est une possession, une appropriation, l'exercice d'un pouvoir. Être maître de sa propre histoire, c'est vivre dans un « lieu où *je peux*, où, dépendant d'une réalité autre, je suis, malgré cette dépendance, ou grâce à elle, libre »²⁶³. Or, envisager autrui dans ces conditions, c'est l'appréhender à travers mon besoin de m'identifier, de me retrouver. C'est « pouvoir » agir sur lui, avec lui, ou sans lui. Ici commencent les problèmes : quel est le rapport de possession ou, au contraire, de rejet ou d'indifférence à l'égard d'autrui ? Comment reconnaître à autrui les mêmes prérogatives que moi, comment lui concéder son égoïsme, comment respecter ses différences ? À ces questions, Lévinas tranche définitivement : « Sur lui [autrui], je ne peux *pouvoir* »²⁶⁴. L'autre est la figure – le *visage* dit-il – à travers laquelle nous apparaît l'absolument autre. « Moi, toi, ce ne sont pas là individus d'un concept commun »²⁶⁵. Il y a une séparation absolue entre moi et autrui, et pourtant il y a relation. Mais c'est « une relation dont les termes ne forment pas une totalité »²⁶⁶, et le rapport, sous cette condition, c'est le langage qui l'instaure. Ce qui maintient une séparation absolue entre moi et l'autre, tout en nous reliant, c'est le langage. Pour Lévinas, la séparation se révèle une condition fondamentale du nécessaire désir de communiquer avec autrui.

Le langage creuse d'une manière récurrente une séparation entre moi et le monde ; séparation essentielle puisqu'elle fonde, pour le philosophe, la générosité et la bonté²⁶⁷. Placer la générosité et la bonté en tant que désirées dans une séparation absolue, c'est-à-dire dans une extériorité in-totalisable, à laquelle accède pourtant le langage dans sa relation à lui, c'est situer le désiré à une source intarissable.

261 Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche. Biblio Essais », 1990, p. 25.

262 *Ibid.*, p. 27.

263 *Ibid.*, p. 26.

264 *Ibid.*, p. 28.

265 *Ibid.*

266 *Ibid.*, p. 29.

267 *Ibid.*, p. 22.

Lévinas s'intéresse à la nature d'un désir sans fin, et l'envisageant tel quel il le place au fondement de tout désir accompli dans le concret. L'infinité du désir devient la condition du renouvellement de tout désir assouvi. Dans cette perspective, Lévinas n'évacue ni la totalité ni l'absence de séparation, mais il les articule différemment entre l'homme et le monde. Il reconnaît à la pensée sa propension « fatalement totalisante et synoptique »²⁶⁸, puisque « l'activité synthétique de l'entendement établit [des relations] entre les termes divers – autres les uns par rapport aux autres – qui s'offrent à son opération »²⁶⁹. La compréhension englobe, la pensée est totalisatrice. La différence avec les situationnistes porte sur la nature du désir de l'autre – le désir de bonté. La conception lévinassienne du désir n'exclut pas qu'il soit conquis sans lutte, mais l'autre ainsi envisagé dans le conflit n'est plus asservi à un pouvoir ou un savoir que je détiendrais, ou que nous détiendrions, ni à aucune eschatologie d'ordre historique. Parce que l'autre apparaît à travers un désir qui nous dépasse lui et moi, la lutte devient lutte pour sauvegarder l'extériorité radicale du désir, combat pour préserver « un surplus toujours extérieur à la totalité »²⁷⁰. Ce combat est la condition de la vitalité du désir. L'éthique lévinassienne est une manière d'envisager autrui sans jamais le réduire ni l'inclure dans un système, quel qu'il soit, car autrui « échappe à ma prise par un côté essentiel, même si je dispose de lui »²⁷¹. « Ce n'est pas moi qui me refuse au système, comme le pensait Kierkegaard, c'est l'Autre »²⁷². Révolution infinie ! Penser *avec* la rupture de la totalité, quelle que soit la nature des objets que la pensée s'attache par ailleurs, libère une extériorité insoumise et insaisissable du désir. En plaçant ainsi le désir *à travers* l'autre, mais au-delà de tout comblement, le philosophe désigne la démesure irréductible du désir *de* l'autre. Cette éthique suppose « le désintéressement de la bonté, le désir de l'absolument Autre ou la noblesse, la dimension de la métaphysique »²⁷³. La séparation s'entend ici non pas comme l'isolement social dans la spécialisation requise par l'économie capitaliste, mais, plus originairement, comme la fonction métaphysique du désir : « Le Désir est désir de l'absolument Autre »²⁷⁴. Ce désir sépare les hommes entre eux et sépare l'homme du monde. Il est abandon d'une unité originelle ou à venir. On voit combien cette compréhension de la relation de moi à autrui est incompatible avec la conception d'un « homme total » ou d'une présence situationniste sans séparation.

268 *Ibid.*, p. 30.

269 *Ibid.*, p. 29.

270 *Ibid.*, préface, p. 7.

271 *Ibid.*, p. 28.

272 *Ibid.*, p. 30.

273 *Ibid.*, p. 24.

274 *Ibid.*, p. 23.

Cependant, les événements de Mai 68, « le plus grand moment révolutionnaire qu'ait connu la France depuis la Commune de Paris »²⁷⁵, ont donné aux situationnistes l'espoir que les conditions historiques étaient enfin réunies pour permettre à « l'homme total » d'apparaître. À cet égard, les Comités pour le maintien des occupations (CMDO) qu'ils ont réussi à organiser avec l'aide des « Enragés » de Nanterre, du 17 mai au 15 juin 1968, représentent à leurs yeux le plus grand succès de cette révolution inachevée, mais effective. En effet, le mouvement des occupations a réussi à concrétiser leurs thèses et à les diffuser plus largement : « Le mouvement des occupations, c'était le retour soudain du prolétariat comme classe historique, élargi à une majorité des salariés de la société moderne, et tendant toujours à l'abolition effective des classes et du salariat »²⁷⁶. En 1969, les situationnistes ne doutent pas de la pénétration de leurs idées dans les classes laborieuses, et de leur fin prochaine en tant qu'organisation révolutionnaire d'avant-garde, comme le conclut leur article : « Nous sommes désormais sûrs d'un aboutissement satisfaisant de nos activités : l'Internationale situationniste sera dépassée »²⁷⁷. Le mouvement situationniste se dissout en 1972. Ses protagonistes n'abandonnent pas pour

275 « Le commencement d'une époque », *Internationale situationniste*, n° 12, septembre 1969, *op. cit.*, p. 571. Pour une analyse du mouvement de Mai 68 dans la perspective situationniste, voir également René Vienet, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris, Gallimard, 1968 ; Walter Lewino, avec des photographies de Jo Schnapp, *L'Imagination au pouvoir*, Paris, Le Terrain vague, 1968 ; Pascal Dumontier, *Les Situationnistes et Mai 68. Théorie et pratique de la révolution (1966-1972)*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990.

276 « Le commencement d'une époque », art. cit., p. 571. Composé d'une quarantaine de personnes, le CMDO imprimait et distribuait des publications, tracts, bandes dessinées, chansons, affiches aux slogans devenus célèbres : « Occupation des usines », « Le pouvoir aux conseils des travailleurs », « Abolition de la société de classe », « À bas la société spectaculaire-marchande », « Fin de l'université », etc. Certains tirages ont atteint 150 000 à 200 000 exemplaires. « Le CMDO, pendant toute son existence [écrit René Vienet], réussit une expérience de démocratie directe, garantie par une participation égale de tous aux débats, aux décisions et à l'exécution. Il était essentiellement une assemblée générale ininterrompue, délibérant jour et nuit. Aucune fraction, aucune réunion particulière n'existent jamais à côté du débat commun. [...] Cependant un accord presque général sur les principales thèses situationnistes renforçait sa cohésion » (Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 895). En ce sens, le CMDO préfigurait la politique des Conseils ouvriers que *La Société du spectacle* promeut à l'échelle de la société entière. « [Le pouvoir des Conseils ouvriers] est le lieu où les conditions objectives de la conscience historique sont réunies ; la réalisation de la communication directe active, où finissent la spécialisation, la hiérarchie et la séparation, où les conditions existantes ont été transformées "en condition d'unité". Ici le sujet prolétarien peut émerger de sa lutte contre la contemplation : sa conscience est égale à l'organisation pratique qu'elle s'est donnée, car cette conscience même est inséparable de l'intervention cohérente dans l'histoire » (Guy Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 116-117, § 116).

277 « Le commencement d'une époque », art. cit., p. 602.

autant la conception d'une « vie directe », même s'ils renoncent définitivement à leur projet collectif de « construction de situations », absent de leur langage depuis 1962. Dorénavant, il s'agit pour chacun de *faire avec* les inévitables et mouvantes séparations sociales (et autres). Chez Debord, cela se traduit par la perpétuation de sa critique totale de la séparation, à travers les livres et les films qu'il va continuer à créer et les situations qu'il va continuer à construire et dans lesquelles il va vivre, avec Alice Debord, de façon de plus en plus isolée, mais non moins festive. Notamment dans sa maison à Champot, en Auvergne, où il finira par se donner la mort, le 30 novembre 1994, suite à une longue maladie incurable²⁷⁸.

²⁷⁸ « Maladie appelée *polynévrite alcoolique*, remarquée à l'automne 90. D'abord presque imperceptible, puis progressive. Devenue réellement pénible seulement à partir de la fin novembre 1994. Comme dans toute maladie incurable, on gagne beaucoup à ne pas chercher, ni accepter de se soigner. C'est le contraire de la maladie que l'on peut contracter par une regrettable imprudence. Il y faut au contraire la fidèle obstination de toute une vie » (Guy Debord, dernière déclaration communiquée à Brigitte Cornand [productrice du dernier film de Debord, *Guy Debord, son art, son temps*] par Alice Debord pour paraître à la fin du film, diffusé sur Canal + le 9 janvier 1995 [*Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 1878]).

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES DE GUY DEBORD, DES SITUATIONNISTES OU SUR LES SITUATIONNISTES

- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, *Les Tombeaux de Guy Debord*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006.
- et DONNÉ, Boris, *Ivan Chtcheglov. Profil perdu*, Paris, Allia, 2006.
- BERNSTEIN, Michèle, *Tous les chevaux du roi* [1960], Paris, Allia, 2004.
- , *La Nuit*, Paris, Buchet-Chastel, coll. « Le Miroir », 1961.
- BERREBY, Gérard (éd.), *Textes & documents situationnistes 1957-1960*, Paris, Allia, 2004.
- BLANCHARD, Daniel, *Debord, « dans le bruit de cataracte du temps »*, Paris, Sens&Tonka, 2000, 2005.
- BOURSEILLER, Christophe, *Vie et Mort de Guy Debord*, Paris, Plon, 1999.
- (dir.), *Archives & documents situationnistes*, périodique publié par Denoël.
- CHOLLET, Laurent, *L'Insurrection situationniste*, Paris, Dagorno, 2000.
- , *Les Situationnistes. L'utopie incarnée*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2004.
- CIRET, Yann (dir.), *Figures de la négation. Avant-gardes du dépassement de l'art*, Paris-Musées/Art of this Century/Musée d'Art moderne de Saint-Étienne Métropole/Ltd Éditions, 2004.
- DEBORD, Guy, *Mémoires (1952-1953). Structures portantes d'Asger Jorn* [1959], Paris, Allia, 2004.
- , *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1992, coll. « Folio », 1996.
- , *Véridique Rapport sur les dernières chances de sauver le capitalisme en Italie*, Paris, Champ libre, 1976.
- , *Œuvres cinématographiques complètes 1952-1978* [1978], Paris, Gallimard, 1994.
- , *In girum imus nocte et consumimur igni* [1982], Paris, Gallimard, 1999.
- , *Considération sur l'assassinat de Gérard Lebovici* [1985], Paris, Gallimard, 1993.
- , *Commentaires sur La Société du spectacle* [1988], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.
- , *Panegyrique*, t. II, Paris, Gallimard, 1993, t. I, *Panegyrique*, Paris, Fayard, 1997.
- , *Cette mauvaise réputation...*, Paris, Gallimard, 1993.
- , *Des contrats*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1995.

- , *Guy Debord. Œuvres*, éd. Jean-Louis Rançon et Alice Debord, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006.
- , *Le marquis de Sade a des yeux de filles*, Paris, Fayard, 2003.
- , *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, Paris, Fayard, t. I, 1999, t. II (septembre 1960-décembre 1964), 2001, t. IV (janvier 1969-décembre 1972), 2004.
- et JORN, Asger, *Fin de Copenhague* [1957], Paris, Allia, 1986.
- et SANGUINETTI, Gianfranco, *La Véritable Scission dans l'Internationale* [1972], Paris, Fayard, 1998.
- et BECKER-HO, Alice, *Le Jeu de la guerre. Relevé des positions successives de toutes les forces au cours d'une partie* [1987], Paris, Gallimard, 2006.
- et coll., *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps : à propos de l'Internationale situationniste (1957-1972)*, catalogue de l'exposition du 21 février au 9 avril 1989, musée national d'Art moderne, Galerie contemporaine, organisée avec la collaboration de l'Institute of Contemporary Arts, Boston ; Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, 1989.

258

Le coffret DVD Filmographie complète chez Gaumont Vidéo, 2005, comprend :

- , *Hurléments en faveur de Sade* (1952), long métrage, production Films lettristes.
- , *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), court métrage, production Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni.
- , *Critique de La Séparation* (1961), court métrage, production Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni.
- , *La Société du spectacle* (1973), long métrage, production Simar Films.
- , *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle »* (1975), court métrage, production Simar Films.
- , *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), long métrage, production Simar Films.
- , *Guy Debord. Son art et son temps* (1995), téléfilm de Guy Debord et Brigitte Cornand, production Canal +, Ina.

DONNÉ, Boris, *Pour mémoires. Un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*, Paris, Allia, 2003.

DUMONTIER, Pascal, *Les Situationnistes et Mai 68. Théorie et pratique de la révolution (1966-1972)*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1990.

DUWA, Jérôme, *Surréalistes et situationnistes. Vies parallèles*, Paris, Dilecta, 2008.

Internationale situationniste, 1958 à 1969, 12 numéros, Fayard, 1997.

JAPPE, Anselm, *Guy Debord. Essai* [1993], Paris, Denoël, 2001.

KAUFMANN, Vincent, *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, Paris, Fayard, 2001.

LEWINO, Walter, avec des photographies de Jo Schnapp, *L'Imagination au pouvoir*, Paris, Le Terrain vague, 1968.

- MARCUS, Greil, *Lisptick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, trad. Guillaume Godard, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2000.
- MARTOS, Jean-François, *Histoire de l'Internationale situationniste*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1989.
- Guy Debord présente *Poilatch (1954-1957)* [1985], Gallimard, coll. « Folio », 1996.
- RASPAUD, Jean-Jacques, VOYER, Jean-Pierre, *L'Internationale situationniste. Chronologie, bibliographie, protagonistes, avec un index des noms insultés*, Paris, Champ libre, 1972.
- SCHIFFTER, Frédéric, *Contre Debord*, Paris, PUF, 2004.
- STARAM, Patrick, *Lettre à Guy Debord (1960)*, Paris, Sens&Tonka, 2006.
- VIENET, René, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris, Gallimard, 1968.

OUVRAGES D'ESTHÉTIQUE OU DE PHILOSOPHIE

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

- ENGELS, Friedrich, MARX, Karl, *Sur la littérature et l'art*, Paris, Éditions sociales, 1954.
- FOURIER, Charles, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* [1808], Paris, Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu », 1998.
- GENS, Jean-Claude, *Karl Jaspers. Biographie*, Paris, Bayard, 2003.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1968.
- , *L'Île déserte et autres textes (textes et entretiens 1953-1974)*, éd. David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.
- , *Deux Régimes de fous (textes et entretiens 1975-1994)*, éd. David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2003.
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Le Seuil, 1967.
- , *Problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1990.
- , *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. « Le Temps des images », 2007.
- GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, recherches avec OUGHOURLIAN, Jean-Michel, et LEFORT, Guy, Paris, Grasset, 1978.
- HEGEL, *Esthétique. Introduction à l'esthétique. Le beau*, trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979, t. I.
- , *Cours d'esthétique*, Paris, Éditions Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1995, t. I.
- , *Esthétique*, trad. Charles Bénard revue et corrigée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche. Classiques de la philosophie », 1997, t. II.
- HERSCH, Jeanne, *L'Étonnement philosophique. Une histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1981.
- , *Karl Jaspers*, avec choix de textes par Karl Jaspers, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Poche Suisse », 2002.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. Cécilia Sérésia, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1951.
- JASPERS, Karl, *Psychopathologie générale* [1927], trad. Alfred Kastler et Jacques Mendousse, Paris, Tchou, coll. « Psychanalyse », 2000.
- , *La Situation spirituelle de notre époque* [1931], trad. Jean Ladrière et Walter Biemal, Paris, Desclée de Brouwer, 1951.
- , *Philosophie. Orientation dans le monde. Éclaircissement de l'existence. Métaphysique* [1932], trad. Jeanne Hersch avec la collaboration de Irène Kruse et Jeanne Etoré, Paris/Berlin/Heidelberg/New York/London/Tokyo/Honk-Kong, Springer-Verlag, 1989.

- , *Strindberg et Van Gogh. Swedenborg-Holderlin* [1953], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1993.
- , Préface à *Hamlet*, dans *Œuvres complètes de Shakespeare*, dir. Pierre Leyris et Henri Evans, Paris, Formes et reflets, t. IV, 1957.
- , *De la psychothérapie. Étude critique*, trad. Hélène Naef, Paris, PUF, 1956.
- , *Les Grands Philosophes*, t. I, *Ceux qui ont donné la mesure de l'humain : Socrate, Bouddha, Confucius, Jésus* (1966), t. II, *Ceux qui fondent la philosophie et ne cessent de l'engendrer : Platon, saint Augustin* (1967), t. III, *Ceux qui fondent la philosophie et ne cessent de l'engendrer : Kant* (1967), t. IV, *Ceux dont la pensée sourd de l'origine : Anaximandre, Héraclite, Parménide, Plotin, saint Anselme, Spinoza* (1972), trad. Jeanne Hersch, Paris, Union générale d'éditions.
- avec la participation de, *Pour un nouvel humanisme. Texte des conférences et entretiens organisés par les Rencontres internationales de Genève*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. « Histoire et société d'aujourd'hui », 1949.
- LEBRE, Jérôme, *Hegel à l'épreuve de la philosophie contemporaine, Deleuze, Lyotard, Derrida*, Paris, Ellipses, coll. « Philo », 2002.
- LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, t. I, 1958 ; t. II, *Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, 1981 ; t. III, *De la modernité au modernisme, pour une métaphilosophie du quotidien*, 1981, Paris, L'Arche.
- , *La Somme et le Reste* [1959], Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.
- , *Le Temps des méprises*, Paris, Stock, 1975.
- LÉVINAS, Emmanuel, *De l'existence à l'existant* [1963], Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1990.
- , *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité* [1971], Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche. Biblio Essais », 1990.
- , *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.
- MARCEL, Gabriel, « Situation fondamentale et situations limites chez Karl Jaspers », dans *Recherches philosophiques, 1932-1933*, Paris, Boivin et Cie éditeurs, t. II, 1933.
- , « Aperçus philosophiques sur l'être en situation », dans *Recherches Philosophiques, 1936-1937*, Paris, Boivin et Cie éditeurs, t. IV, 1937.
- MARX, Karl, *Le Capital* [1867], dans MARX, *Œuvres*, t. I, *Économie*, trad. Joseph Roy, revue par Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- MERLIO, Gilbert (dir.), *Jaspers, témoin de son temps : la situation spirituelle à la fin de la République de Weimar*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1986.
- MICHAUD, Yves, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie* [1997], Paris, PUF, coll. « Quadrige essais débats », 2006.
- MONDZAIN, Marie José, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007.
- NANCY, Jean-Luc, entretien avec Emmanuel Laugier, dans *Remue.net*, n° 14-15, été 2003, http://remue.net/cont/Laugier_Nancy.html (janvier 2008).

- ONFRAY, Michel, *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche. Biblio Essais », 2007.
- ORS, Eugenio d', *Du baroque* [1935], trad. Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000.
- PELICIER, Yves, « La conception de la maladie de Jaspers », dans *Situation de l'homme et histoire de la philosophie dans l'œuvre de Karl Jaspers*, actes du colloque Karl Jaspers, 21 et 22 mars 1986, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Diagonales », 1986.
- PLATON, *Les Lois*, trad. Émile Chambry, dans *Cœuvres complètes*, Paris, Garnier, t. VII, 1946.
- RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.
- RICŒUR, Paul, *Gabriel Marcel et Karl Jaspers. Philosophie du mystère et philosophie du paradoxe*, Paris, Éditions du Temps présent, coll. « Artistes et écrivains du temps présent », 1948.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire* [1940], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986.
- , *L'existentialisme est un humanisme* [1946], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986.
- , *Qu'est-ce que la littérature ?* [1947], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005.
- , *Situations philosophiques*, réunion d'articles parus dans diverses revues et publications, 1939-1964, Gallimard, coll. « Tel », 1990.
- SEBBAH, François-David, *L'Épreuve de la limite. Derrida, Henry, Levinas et la phénoménologie*, Paris, PUF, coll. « La Bibliothèque du collège international de philosophie », 2001.
- SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.
- TEYSSÈDRE, Bernard, *L'Esthétique de Hegel*, Paris, PUF, 1958.
- TILLETTE, Xavier, *Karl Jaspers. Théorie de la vérité, métaphysique des chiffres, foi*, Paris, Aubier, 1960.
- WAHL, Jean, *1848-1948, Cent Années de l'histoire de l'idée d'existence*, Centre de documentation universitaire, Paris, Tournier & Constans, 1949.
- , *Esquisse pour une histoire de l'existentialisme*, suivi de *Kafka et Kierkegaard* [1949], Paris, L'Arche, 2001.
- , *La Théorie de la vérité dans la philosophie de Jaspers*, Paris, Centre de documentation universitaire, Paris, Tournier & Constans, 1950.
- , *La Pensée de l'existence*, Paris, Flammarion, 1951.

OUVRAGES DE THÉÂTRE OU PORTANT SUR LE THÉÂTRE

- ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.
- ARISTOTE, *Poétique*, éd. Jean Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1985 ; éd. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Le Seuil, 1980.

- AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d', *La Pratique du théâtre* [1657], Genève, Slatkine, 1996.
- BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Loup Rivière, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2002.
- BENJAMIN, Walter, *Essais sur Brecht*, Paris, François Maspéro, coll. « FM petite collection », 1969.
- BERNARD, DORT, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.
- BESSON, Benno, « Mère courage et ses enfants », *Les Lettres françaises*, 20 novembre 1951 [compte rendu de la pièce].
- BOAL, Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, trad. Dominique Lémann, Paris, La Découverte/Syros, coll. « Essais », 1996.
- BOURDET, Claude, et SELLO, Ernst, « Une heure avec Bertolt Brecht », interview de Bertolt Brecht, *France-Observateur*, 30 juin 1955.
- BRECHT, Bertolt, *Théâtre complet (1928-1931)*. *L'Opéra de quat'sous*, trad. Jean-Claude Hémerly, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, trad. Jean-Claude Hémerly et Geneviève Serreau, *Le Vol au-dessus de l'océan*, trad. Gilbert Badia, *L'Importance d'être d'accord*, trad. Édouard Pfrimmer et Geneviève Serreau, *Celui qui dit oui, celui qui dit non*, *La Décision*, trad. Édouard Pfrimmer, *Sainte Jeanne des abattoirs*, trad. Georges Badia et Claude Duchet, Paris, L'Arche, t. II, 1974.
- , *Théâtre complet (1937-1940)*. *Les Fusils de la mère Carrar*, trad. Georges Badia, *La Vie de Galilée*, trad. André Jacob et Édouard Pfrimmer, *Mère courage et ses enfants*, trad. Guillevic, *La Bonne Âme de Sé-Tchouan*, trad. Jeanne Stern, Paris, L'Arche, t. IV, 1975.
- , *Écrits sur le théâtre* [1963 pour la trad. française]. *Critiques dramatiques d'Ausbourg*, *Extraits des carnets*, *Sur le déclin du vieux théâtre*, *La Marche vers le théâtre contemporain*, *Sur une dramaturgie non aristotélicienne*, *Nouvelle Technique d'art dramatique*, *Sur le métier de comédien*, *Sur l'architecture scénique et la musique du théâtre épique*, *L'Achat du cuivre*, trad. Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux, Jean Jourdheuil, Paris, L'Arche, t. I, 1972 ; *Petit Organon pour le théâtre*, *Nouvelle Technique d'art dramatique 2*, *Notes sur « Katzgraben »*, *Études sur Stanislavski*, *La Dialectique au théâtre*, *Remarques sur des pièces et des représentations*, trad. Jean Tailleur et Édith Winkler, Paris, L'Arche, t. II, 1979.
- DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Le Seuil, coll. « Pierres vives », 1960.
- DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, précédé des *Entretiens sur Le Fils naturel*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1981.
- , *Écrits sur le théâtre*, t. II. *L'Acteur*, Paris, Agora, coll. « Pocket », 1995.
- ERVALS, François, « Bertolt Brecht et sa théorie du théâtre épique », *Les Temps modernes*, n° 77, mars 1952.
- GUÉNOUN, Denis, *L'Exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre*, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1998.
- , *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2002.

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

Autres sources

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

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

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

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

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

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	7
INTRODUCTION	9
PROLOGUE	17

PREMIÈRE PARTIE

SPECTATEUR(S) ET SITUATION EXISTENTIELLE

CHAPITRE I

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

267

CHAPITRE II

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

CHAPITRE III

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

DEUXIÈME PARTIE

SPECTATEUR(S) ET SITUATION DRAMATIQUE

CHAPITRE I

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

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

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

