



## COUVERTURE

Graeme Miller, *Counterpointer*, Centre for Contemporary Arts, Glasgow, 2017.  
© Michael Bowring.

## théâtre public

Revue trimestrielle publiée par l'association *théâtre public*  
2 bis, rue Dupressoir  
92230 Gennevilliers  
www.theatrepublic.fr

## COÉDITION/DIFFUSION

Éditions Théâtrales  
47, avenue Pasteur  
93100 Montreuil  
Tél. : 01 56 93 36 70

## ABONNEMENTS/COMMANDES

Laura Gelouin  
Tél. : +33 (0)2 31 59 25 02  
Courriel : gisabo3@gis-routage.fr  
Fax : +33 (0)2 31 69 44 35  
Théâtre/Public - GIS Logistique  
Z.A. La Tellerie  
C.S. 20016  
61438 Flers Cedex

## DIRECTION DE LA PUBLICATION

Bernard Rothstein

## RÉDACTION EN CHEF

Olivier Neveux  
olivier.neveux@theatrepublic.fr

## COORDINATION

ET SECRÉTARIAT DE RÉDACTION  
Sylvie Claval

## COMITÉ DE RÉDACTION

Jean-Louis Besson, Christian Biet,  
Clare Finburgh Delijani, Alain  
Girault, Jean Jourdeuil, Judith  
le Blanc, Olivier Neveux, Michèle  
Raoul-Davis, Bernard Sobel

## ADMINISTRATION

Rose Boursier-Mougenot  
administration@theatrepublic.fr

## CONCEPTION GRAPHIQUE

Sur une maquette de BlomStudio  
(Blom\Fogliani)  
blomstudio.fr

## MISE EN PAGE

ET PHOTOGRAVURE  
Brigitte Benard

## IMPRESSION

Corlet Imprimeur  
14110 Condé-en-Normandie

Dépôt légal : janvier 2019  
Commission paritaire : 0423 G 89623  
N° TVA intracommunautaire :  
FR1449836265600015  
ISSN 0335-2927

## SOMMAIRE

## ENTRETIEN

4 ENTRETIEN AVEC  
SONIA DEBEAUVAIS,  
RÉALISÉ PAR OLIVIER NEVEUX  
« La relation  
avec le public »

## DOSSIER

Internationale  
situationniste.  
Théâtre, performance  
COORDONNÉ PAR CHRISTIAN BIET,  
CRISTINA DE SIMONE,  
CLARE FINBURGH DELIJANI

16 CLARE FINBURGH DELIJANI  
Déborder le cadre  
L'Internationale  
situationniste, le théâtre  
et la performance

28 ENTRETIEN AVEC ANDRÉ ENGEL,  
RÉALISÉ PAR CHRISTIAN BIET  
« Possible mais peu  
probable »

37 CRISTINA DE SIMONE  
Le dire de Debord  
Esquisse d'une généalogie  
lettriste

46 CLARE FINBURGH DELIJANI  
« Élargir la part non  
médiocre de la vie »  
La situation construite et  
le théâtre contemporain

57 GARY WINTERS ET CLAIRE HIND  
Les Masses noires  
Subversion d'un concept  
du XVIII<sup>e</sup> siècle ou  
La transformation  
de la Page noire de  
Laurence Sterne en  
fenêtre sur le paysage  
shandynien

62 DOMINIC PATERSON  
Possessions  
Scott Myles et  
l'invocation-évocation  
artistique de  
l'Internationale  
situationniste

82 ENTRETIEN AVEC GRAEME MILLER,  
RÉALISÉ PAR CLARE FINBURGH DELIJANI  
« Ces portes entrouvertes  
qui filtrent le monde »

93 KAROLINA SVOBODOVA  
Le situationnisme  
en Belgique  
Histoires, coïncidences,  
détournements

94 ENTRETIEN AVEC NOËL GODIN,  
RÉALISÉ PAR KAROLINA SVOBODOVA  
Intervenir. Interrompre.  
Perturber

98 KAROLINA SVOBODOVA  
Liège, le Cirque Divers,  
un espace, un temps

99 KAREL VANHAESBROUCK  
Jan Bucquoy ou  
l'art du dérèglement

100 ENTRETIEN AVEC  
BENJAMIN VERDONCK ET  
EMILIO LÓPEZ-MENCHERO,  
RÉALISÉ PAR  
KAREL VANHAESBROUCK  
« Démanteler  
le spectacle en  
utilisant le spectacle »

107 MARIELLE PELISSERO  
L'écho des situs  
à New York :  
un gouffre atlantique  
qui s'élargit ?

108 ENTRETIEN AVEC PETER ECKERSALL,  
RÉALISÉ PAR MARIELLE PELISSERO  
« L'authenticité est  
expérimentée à travers  
le corps »

114 ENTRETIEN AVEC ESTHER NEFF,  
RÉALISÉ PAR MARIELLE PELISSERO  
« Les théories de l'I.S.  
sont incroyablement  
"européennes" »

120 ENTRETIEN AVEC TIM GRIFFIN,  
RÉALISÉ PAR MARIELLE PELISSERO  
« Derrière chaque  
projet, une économie  
entière structure  
l'expérience »

125 GUY SPIELMANN

Du « situationnisme »  
au punk (1967-1977)  
La bande-son qu'il manquait  
à Mai 68

133 FRANÇOIS COADOU

Les situationnistes  
et l'exposition  
Entre laboratoire et  
manifeste : à la recherche  
de nouvelles formes d'action

140 VANESSA THEODORPOULOU

Lutte et représentation  
Modalités de l'action  
et performativité  
chez les situationnistes

147 PATRICK MARCOLINI

La fin de l'art  
et ses suites  
Sur un paradoxe  
situationniste

155 MARCELLO TARI

« Une terrible beauté  
est née »  
Sur la relation entre  
les situationnistes  
et le Mouvement de 77  
en Italie

## MISCELLANÉES

163 ANNE PELLOIS

Lettre aux acteurs  
et aux actrices

170 FLORE GARCIN-MARROU

Plus un spectacle  
est efficace, moins  
il est dissensuel  
Sur *La Méthode de la scène*,  
de Jacques Rancière,  
avec Adnen Jdey

172 SONIA DAYAN-HERZBRUN

À propos de  
*Décolonisons les arts !*

175 MARION AUBERT

Contredire la peur  
*Les Juré.e.s.*,  
extraits

# Édito

De quelles façons l'Internationale situationniste, créée en 1957 et dissoute en 1972, inspire-t-elle les arts de la scène en Europe (théâtre et performances) ? La question anime le dossier de ce numéro 231. Textes, pratiques, spectacles continuent en effet de s'en revendiquer. Cette postérité est paradoxale : le mouvement situationniste, dans sa diversité, appelait précisément au « dépassement de l'art ». Et si l'Internationale fut à l'origine de luttes,

de radicalité, de vie retrouvée, elle s'est aussi retrouvée récupérée, intégrée, comme renvoyée à l'Histoire. Dès lors, le dossier examine sa riche et intense actualité : que permet-elle ? Que vient-elle mobiliser ? Comment est-elle réinventée ? De quelles révoltes est-elle issue, et quelles nouvelles provocations, transgressions et subversions déploie-t-elle ? Outre ce dossier, composé d'études et de témoignages, ce numéro comprend un long entretien avec Sonia Debeauvais,

récemment disparue, qui fut la pionnière des « relations avec le public » au Théâtre national populaire de Jean Vilar. Elle permet, par le récit de son expérience, dans le contraste de l'histoire, de réfléchir aux formes nouvelles des « relations publiques » aujourd'hui. Enfin, des recensions d'ouvrages, une « lettre aux acteurs et aux actrices » et des extraits inédits d'une pièce de la dramaturge Marion Aubert concluent ce nouveau numéro de *Théâtre/Public*.

# « La relation avec le public »

ENTRETIEN AVEC SONIA DEBEAUVAIS, RÉALISÉ PAR OLIVIER NEVEUX<sup>1</sup>

Cet entretien a été réalisé et enregistré au domicile de Sonia Debeauvais, le 11 mars 2017. Il devait être le premier d'une série de rencontres et de travail autour des relations avec le public dont elle avait eu, longtemps, la responsabilité auprès de Jean Vilar. Sonia Debeauvais est décédée le 2 janvier 2018. Elle n'a pas relu ces lignes, qu'elle savait destinées à la publication.

**OLIVIER NEVEUX:** Quand avez-vous rencontré Vilar ?

**SONIA DEBEAUVAIS:** Je suis entrée au TNP en 1956, à la suite d'une petite annonce. Mon mari était au Quai d'Orsay, il avait fait l'ENA, on était à Anvers, où il était consul adjoint. Nous nous étions un peu transformés en attachés culturels. On avait créé une Alliance française à côté de ce qui s'appelait les Amitiés françaises qui, elles, étaient très réac. Et on avait fait venir le TNP plutôt que la Comédie-Française. Je n'ai vu ni Vilar, ni [Jean] Rouvet, ni [Georges] Wilson d'ailleurs, mais on a beaucoup sympathisé avec les autres. Vilar griffonnait toujours les enveloppes, et je suis tombée un jour sur « Se rappeler du jeune consul de France Michel Debeauvais ».

À notre retour en France, j'ai pris un travail un peu bête dans une petite société productrice de cinéma qui produisait des pubs, où je suis restée trois mois. J'ai vu une petite annonce dans *L'Express* (c'était les débuts de *L'Express*, qui copiait les magazines américains, ce qui était totalement inconnu en France) qui disait « TNP cherche secrétaire d'administration ». Alors j'ai écrit, et j'ai eu droit à un coup de fil de Rouvet, qui m'a dit, entre autres (c'est tout ce dont je me souviens de cette conversation): « Vous vous trompez complètement, au TNP on n'a pas besoin de femmes du monde. » À quoi, moi un peu en colère, qui ne suis pas capable de beaucoup me bagarrer ni d'être très en colère, j'ai répondu: « Mon mari est peut-être diplomate, moi je suis secrétaire,

je cherche du travail. » Alors par politesse, parce qu'il savait qu'on avait vraiment très bien reçu le TNP à Anvers, Rouvet m'a donné rendez-vous. Il avait du mal à communiquer avec Vilar, donc il lui écrivait toujours des notes: premièrement, deuxièmement, troisièmement... Cinquante ans après, je lis dans les archives personnelles de Vilar: « Troisièmement, vous allez être étonné, je viens d'engager madame Debeauvais, la femme du consul de France que nous avions croisée à Anvers, sur laquelle je fonde de grandes espérances. » Voilà, moi j'ai eu ça, par écrit! J'étais entrée avec le maximum de préjugés, et je suis sortie avec les grandes espérances.

**O.N.:** Et vous êtes embauchée sur quelle fonction alors précisément ?

**S.B.:** Pas de fonction précise à ce moment-là. J'étais un peu devenue son bras droit, mon bureau était juste devant sa porte. C'était un dictateur très difficile, il fallait se tenir. En particulier, il ne voulait pas de rapports entre l'administration et les comédiens. Il était très puritain. Et quand je parlais avec un comédien sur la place, un comédien que j'avais emmené chez les diamantaires à Anvers, Jean-Pierre Darras, j'étais comme une mère qui regarde partout si le pion ne passe pas par là... Donc, la première année, c'était un peu flou. La seconde année, ils sont allés faire une longue tournée aux États-Unis, et avant de partir Rouvet a inventé l'abonnement. Il avait déjà inventé les matinées scolaires

<sup>1</sup>— Des aménagements ainsi que des coupes ont été réalisés pour la clarté et la lisibilité de l'ensemble qui respecte le plus scrupuleusement possible les propos et la pensée de Sonia Debeauvais. Je remercie sa famille pour l'autorisation de publication ainsi que Valérie Perriot-Morlac qui avait organisé cette rencontre. O.N.



*Le Triomphe de l'amour*, de Marivaux, mise en scène Jean Vilar, 1967 (Jean Vilar et Maria Casarès). © Marc Comte/Coll. Enguerand.

qui étaient particulièrement différentes de celles de la Comédie-Française, il y en avait trois par semaine quand même.

**O.N. :** Et en quoi étaient-elles particulièrement différentes ?

**S.B. :** C'était surtout vendu par groupes, et c'était plus des cours complémentaires ou des collèges techniques — je ne sais plus comment ça s'appelait à l'époque — que des lycées. Les lycées étaient plutôt branchés Comédie-Française, là où était Barrault. La réputation du TNP, c'était quand même d'être un théâtre communiste, ce que n'étaient ni Vilar ni Gérard Philippe d'ailleurs.

**O.N. :** Ils étaient proches du PC ?

**S.B. :** Oui, compagnons de route. Ils n'ont jamais été encartés. Donc Rouvet avait déjà fait ça, avancer l'heure du spectacle, l'accueil en musique, la suppression du pourboire... Et puis l'abonnement, pour les groupements. Jusque-là, les groupements c'était les JMF<sup>2</sup>, c'était le travail de Raymonde Chavagnac, qui avait créé une chose qui s'appelait Les Arts et la Vie<sup>3</sup> et qui après a été la Fnac, en fait. C'étaient des grands groupes, c'était plutôt des représentations réservées, entièrement réservées.

**O.N. :** Les publics étaient unanimement membres de ces groupements ?

**S.B. :** Oui. Au début. Ça n'a pas duré très longtemps. Et puis après, Rouvet a voulu faire un abonnement, il y avait cinq créations par an, c'était bien le moins pour une salle de deux mille trois cents places.

**O.N. :** Et les cinq étaient de Vilar ?

**S.B. :** Essentiellement. Gérard Philippe avait signé la mise en scène de *Lorenzaccio* et de *Nucléa*, mais c'était surtout Vilar qui était directeur, acteur et metteur en scène.

**O.N. :** Ce qui est énorme.

**S.B. :** Énorme. Mais c'était une troupe. Je veux dire, *Le Triomphe de l'amour*, qui n'avait presque jamais été joué en France, ils l'ont répété en vingt jours. Au début, ils partaient en tournée, je ne sais pas moi, à partir d'avril ou de fin mars, et ils voyageaient pratiquement jusqu'en automne. La liste des villes que le TNP a visitées pendant cette période est extraordinaire.

Il y avait des soirées réservées pour des grosses associations, et puis ça a évolué progressivement, mais la première était réservée aux groupements. Ce qui avait mis la critique en rage parce qu'ils venaient, selon

2- Jeunesses musicales de France.  
3- Association fondée en 1955. Voir la notice de Philippa Wehle in Geneviève Poujol, Madeleine Romer (dir.), *Dictionnaire biographique des militants, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. De l'éducation populaire à l'action culturelle*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 289-290. Merci à Marie-Ange Rauch pour l'indication.

ce que Vilar disait, à la troisième représentation. Ils ont eu du mal, c'était une atteinte à leurs droits sacrés. Après, les autres théâtres ont copié, comme d'ailleurs ils ont peu à peu tout copié. Et c'est à ce moment-là, à peu près en 1956 donc, que Rouvet a créé l'abonnement. C'est-à-dire qu'il y avait les cinq pièces, tout était lancé début octobre, et il y avait la possibilité de prendre seulement une pièce, mais ce n'était pas très intéressant. Les gens s'engageaient sur des dates précises. Quand on les mettait en vente, les premiers jours, il n'y avait vite plus de place pour le samedi. Et après c'était le mercredi, le jeudi, et puis après le dimanche. Les matinées étudiantes étaient séparées. Quand j'ai commencé, je crois qu'il y avait quatre mille ou cinq mille abonnés, quand j'ai fini, il y en avait trente-deux mille...

J'ai trouvé dans *Le Figaro* un article d'une page entière qui s'inscrit dans une grande série: «Je suis un ingénieur», «Je suis un médecin», etc. Et il y a «Je suis un ouvrier». Il raconte son enfance, qu'il a eu un accident du travail, qu'il est allé en rééducation, et il y a un paragraphe dans lequel il dit que dans son centre de rééducation il y avait des billets de théâtre, et qu'il est donc allé au TNP. «Je n'étais jamais allé au théâtre, personne ne m'a remarqué, tout m'a paru simple», la phrase importante c'est: «personne ne m'a remarqué». C'est un texte pour moi assez fondamental, ça fait dix lignes: «Ce qu'on jouait ce soir-là je ne m'en souviens pas mais c'était très beau» (c'était *Roses rouges pour moi*, de O'Casey, une pièce très engagée). Et l'article se termine par «J'ai prêté le livre de la pièce à un camarade, il a mis trois mois pour le lire, le soir nos yeux se ferment et nous dormons». C'est un très beau texte.

Donc j'ai commencé par m'enfermer dans le bureau de Vilar qu'il n'occupait jamais. Et je me disais, je ne sors pas de ce bureau avant d'avoir donné cinq coups de fil. Ce n'était pas difficile de trouver des grosses entreprises. Le problème était que les comités d'entreprise, quand ils ont été créés à la Libération, ont commencé par faire des cantines et des colonies de vacances, ce qui était logique. Il y avait aussi des tendances très claires selon les branches. C'est-à-dire, par exemple, des

abonnés dans les banques mais jamais dans les assurances, il n'y avait probablement pas de tradition. Plus dans toutes les usines aéronautiques, parce qu'à la Libération c'était un communiste qui était ministre, Charles Tillion, et les comités d'entreprise étaient beaucoup plus riches dans l'aviation. Chez Renault, ils étaient trente mille, et donc il y avait des délégués culturels par secteur. Ça ne prenait pas des places en conséquence. Mais il y avait des exceptions incroyables, comme une dame qui s'appelait madame Mennessier, qui s'occupait des PTT et qui prenait autour de cinq cents abonnements. Elle ne devait pas faire autre chose, parce que pour répartir ça... Elle nous disait «Les petites des Chèques postaux, vous comprenez, elles n'ont pas d'argent, elles arrivent de province, alors Gérard Philipe...» Le système était basé sur les relais, auxquels on n'a jamais — je m'en suis aperçue longtemps après — donné leurs places gratuitement. Ce qui était très important, c'était les amicales laïques de banlieue. C'était en général le directeur du cours complémentaire plutôt que les instits. Il y en avait beaucoup, c'était encore plus clair que pour les comités d'entreprise: si le relais était passionné, il avait trois cents abonnements et cinq cars pour venir de banlieue. Ces amicales laïques pouvaient créer un ciné-club dans la foulée parce qu'on discutait dans le car en rentrant, on faisait connaissance.

**O.N.:** Et les relais étaient choisis comment?

**S.B.:** Ce n'est pas nous, c'était eux qui se choisissaient.

**O.N.:** Ils s'auto-désignaient?

**S.B.:** Voilà.

**O.N.:** Et comment ça se faisait avec eux? Vous leur parliez des spectacles? Ils rencontraient Vilar?

**S.B.:** Pas du tout. Ça, c'était après, mais pas avant. Quand il y en avait un qui était muté, alors ça disparaissait. Je me souviens de Fontenay-aux-Roses, une dame qui avait pris pour un car, en option. Et au bout de trois ou quatre ans, elle en prenait pour six cars. Leur vie devait être empoisonnée avec

Un ouvrier a dit: «Je n'étais jamais allé au théâtre, personne ne m'a remarqué, tout m'a paru simple.»

les coups de fil: «Ils n'étaient pas bien placés, il m'en faut une de plus, il m'en faut une de moins...» Ils prenaient une option auprès de moi par téléphone. Et c'est comme ça que je les connaissais, par leur voix. Ça les impressionnait. Quand elle me disait «Bonjour, c'est madame Legrand», je disais «Ah oui, de Fontenay-aux-Roses», alors là elle était contente. Je m'en rappelais parce que j'avais copié deux fois déjà leurs chiffres, alors s'ils me disaient quatre-vingts, je disais «mais l'année dernière vous n'en aviez que soixante». Parce que je manipulais beaucoup moi-même mes statistiques, mes tableaux, j'ai toujours aimé faire ça, donc je n'avais pas de problème. Ils prenaient en option, et après ils se mettaient en campagne, et ils confirmaient. Alors il y en avait qui disaient: «Mais comment voulez-vous que j'arrête des dates pour si loin?», et moi j'avais une réponse que j'adorais, je disais: «Mais si c'était une date tout près je comprendrais, mais le 12 juin...» Voilà, donc ils louaient leurs cars ou pas, ça dépendait. Et quand ils avaient confirmé, sur des formulaires très précis et pas chics du tout, ce n'était même pas imprimé, on leur envoyait un petit plan de la salle avec les numéros, et il y avait une dame toute seule, madame Tournière, qui mettait ça sous enveloppe quand ils avaient payé. Quand ils payaient tout, ils recevaient tout, elle avait des petits casiers devant elle et elle leur envoyait au fur et à mesure qu'ils payaient. Rouvet avait fait fort, il avait beaucoup travaillé sur la salle et les groupes n'étaient pas ensemble. Les places qu'ils recevaient étaient totalement en fonction de la salle. C'est-à-dire s'ils avaient vingt places de face en A ils en avaient trente-cinq en B de côté. C'est madame Tournière qui faisait ça toute seule, je ne sais pas combien de dizaines de milliers elle en voyait dans une saison, elle faisait ça à toute vitesse d'ailleurs, elle avait l'habitude. Et c'était important pour le climat de la chose, parce qu'ils le savaient, il y avait 10 % de strapontins à Chaillot, ils avaient 10 % de strapontins. Et donc ils étaient très sûrs du TNP.

**O.N.:** Ce qui veut dire qu'au début de l'année ils connaissaient déjà les cinq créations de Vilar qui seraient données dans l'année, c'est ça?

**S.B.:** Oui.

**O.N.:** Mais il y avait une plaquette qui circulait? Des documents de communication?

**S.B.:** Il y avait une petite chose qu'on appelait la bible, qui était un petit dépliant, où il y avait la distribution et une présentation très brève, qu'on donnait avec les billets.

**O.N.:** C'était pour les gens qui avaient déjà acheté?

**S.B.:** Non, c'était dans la salle. Parce que le programme, qui était le texte de la pièce, valait un franc. On l'achetait. Tandis que ça, on appelait ça la bible, on la donnait. Et je ne sais plus dans quel théâtre... est-ce que c'est à Berthier?... il n'y a pas longtemps... l'année dernière, j'ai entendu qu'on avait gardé ce mot de bible. Ça, c'était vraiment très Chaillot, la bible. Si on faisait des présentations avant, ça ne pouvait être que moi, mais c'était sommaire. C'était des présentations de l'abonnement, en gros.

**O.N.:** Vous ne parliez pas des spectacles?

**S.B.:** Si, mais pas dans le détail, ils n'étaient même pas montés.

**O.N.:** Mais Vilar vous avait communiqué quelques points?

**S.B.:** Non, pas du tout.

**O.N.:** Donc à partir de vos lectures à vous?

**S.B.:** On attendait ce fameux programme jusqu'à fin août, jusqu'à ce qu'on rentre de vacances, parce qu'après tout on était tous en vacances au mois d'août. Vilar était à Sète, et il lui manquait une pièce, ou il n'arrivait pas à se décider. Alors on s'impatientait, Rouvet surtout. Puis Vilar faisait une réunion pour présenter son programme aux comédiens et à quelques rares techniciens. Pas nous, l'administration. C'était toujours un peu compliqué, une troupe c'est bien, mais Jean Topart croyait qu'il allait jouer ça et il ne jouera pas ça... Quand Gérard Philippe, pour *Les Caprices de Marianne*, a engagé Geneviève Page, avec laquelle il venait de tourner *Fanfan*, Christiane Minazzoli a failli en mourir, parce qu'elle était jeune première, elle avait tout fait, elle avait fait des rôles muets, elle avait tout fait, et puis c'était une fille formidable, mais elle n'a pas joué *Les Caprices de Marianne*, c'est dur quand même.

**O.N.:** Et est-ce qu'à un moment les spectateurs rencontraient Vilar ou la troupe?

**S.B.:** Après.

**O.N.:** Après les spectacles?

*Les Caprices de Marianne*,  
d'Alfred de Musset,  
mise en scène Jean Vilar, 1958  
(Geneviève Page et Gérard  
Philippe). © Coll. Enguerand.



**s.b. :** S'ils le demandaient. J'ai fait beaucoup de débats dans les banlieues. J'ai emmené Vilar. Je l'ai beaucoup plus emmené après qu'il a quitté le TNP, parce que quand il jouait et qu'il mettait en scène... Il y avait des comédiens qui l'acceptaient et qui aimaient bien, et d'autres qui n'auraient jamais fait ça, soit par timidité, soit parce qu'ils étaient contre — enfin, contre... Georges Wilson, qui est devenu directeur du TNP, je lui ai dit un jour, je revenais d'une usine aéronautique, j'avais dû y aller avec Roger Mollien, que tout le monde a oublié, lui il ne disait jamais non, et je croise Wilson et je lui dis : «Vous savez, je reviens de... et ils voudraient que vous veniez», il était déjà directeur, «Ils voudraient tellement que vous veniez une fois», alors je lui explique qu'il y a deux repas, au début les cols bleus, ce sont des buffets, et puis après les cols blancs... Et George m'a répondu : «Et je parlerais devant des gens qui mangent un yaourt?» Il y a des phrases qui vous restent longtemps après, quand même... Je dis ça parce que c'est ce jour-là que j'ai décidé que je quittais le TNP, forcément... Je veux dire : qu'est-ce que je faisais

là ? Puisque lui, Casarès, les autres je ne sais pas, c'étaient des gens qui méprisaient...

**O.N. :** Casarès aussi ?

**s.b. :** Oh oui. Qui pensaient que tant que c'étaient des abonnés ce n'étaient pas des vrais. C'étaient des gens qu'on emmenait au théâtre deux par deux, dans un car, donc pas des vrais spectateurs.

**O.N. :** Vilar était attentif à cette question ?

**s.b. :** Au début, Vilar savait tout ça, mais c'est après le départ de Rouvet qu'il a commencé à s'y intéresser vraiment. Une fois où nous sommes allés dans une usine aéronautique encore une fois, en banlieue, nous étions en avance, et à 18 heures nous avons vu les gens partir en courant de l'usine, vraiment en courant comme des fous, et on s'est dit qu'il y avait peut-être eu un accident, et puis on s'est rendu compte qu'ils couraient pour attraper leur autobus. Et ça m'est resté, parce que ce jour-là je me suis dit, et peut-être que Vilar aussi, oui on s'est dit qu'on avait du culot de venir à 18 heures leur parler de théâtre. D'ailleurs, qui restait ? Des cadres,



et des employés, enfin le public habituel, plus de femmes que d'hommes, même dans les usines. Et puis il y a une chose que nous n'avions pas vue du tout: le nombre de fois où dans une réunion de comité d'entreprise comme ça, il y en avait un qui disait qu'il était venu au TNP parce que son fils y était allé en matinée scolaire. On n'avait pas du tout perçu ça, comme c'était très séparé, moi je ne m'occupais pas des matinées scolaires, et les comédiens souffraient énormément pendant les matinées scolaires parce que c'était relativement le chahut (deux mille personnes, quand même), pas après que ce soit commencé mais avant, on applaudissait l'entrée de Gérard Philipe... C'était dur pour les comédiens, les matinées. Mais les gens disaient: «C'est mon fils qui m'a montré le chemin», on n'avait pas compris ça, nous.

**O.N.:** Et est-ce que le terme de «relations publiques» était utilisé à l'époque?

**S.B.:** Non. D'ailleurs, moi, je corrige quand on me parle des relations publiques, parce que ce sont des relations avec le public.

**O.N.:** Ça s'employait quand même, «relations avec le public»?

**S.B.:** Non, je suis l'ancêtre, après moi ça s'est multiplié. Moi j'étais toute seule, avec Mme Tournière qui envoyait les billets. Et Denise Benabenq a fait ça après chez Planchon.

**O.N.:** Mais c'est après.

**S.B.:** C'est après, oui, ils ont copié. C'est une de mes plus proches amies, elle est venue chez moi à Chaillot en me disant qu'elle était chez Planchon et qu'on lui avait demandé de faire comme moi, elle venait prendre des conseils. Chez Barrault, ils ont essayé mais ils n'étaient pas dans l'esprit, vraiment. Un jour, ils m'ont invitée à dîner avec leur secrétaire général, qui habitait tout près de Chaillot, moi je ne le connaissais pas, il y avait une jalousie entre les deux troupes, enfin entre les deux théâtres. Mais ils étaient beaucoup plus répandus et connus, et célèbres, à l'étranger. Les tournées Barrault, c'était... il y avait quand même Madeleine Renaud... Gérard Philipe a fait pas mal de tournées dans les pays de l'Est, mais il n'est

pas resté très longtemps, Gérard, on pense toujours à Gérard Philipe au TNP mais il est parti, il est revenu en 1958 pour *Les Caprices de Marianne*, et il est mort en 1959. Il est parti trois ans en tournée.

**O.N.:** Oui, et puis politiquement ils n'étaient pas au même endroit, Barrault et Vilar.

**S.B.:** Non. Non, mais j'ai dîné chez eux, ils voulaient que je fasse ça pour le Théâtre des Nations. Je crois que j'avais quitté le TNP. Et sur le pas de la porte, Barrault m'a dit: «Est-ce que vous pensez que c'est bien de jouer le samedi après-midi?», je dis: «C'est moins bien parce que le samedi après-midi les gens font leurs courses... — Ah, on veut jouer pour eux et ils font leurs courses!» Non mais il y a des phrases comme ça, c'est comme les yaourts de Georges...

**O.N.:** Et votre fonction à l'époque est redéfinie ou...?

**S.B.:** Non, je n'ai pas de titre.

**O.N.:** Il n'y a pas de titre.

**S.B.:** Non, avec Rouvet il n'y avait pas de titre, sauf lui qui était administrateur général. Après il y a eu un administrateur adjoint, et il y avait un chef comptable, mais il n'y avait pas de titres hiérarchisés comme ça. Et moi je m'occupais aussi des débats quand même. On en avait tous les dimanches matin.

**O.N.:** Au TNP?

**S.B.:** Oui.

**O.N.:** Rouvet les avait mis en place?

**S.B.:** C'est une invention dès Suresnes. Le premier week-end, premier dialogue avec le public, c'est la naissance du TNP, le lendemain matin à Suresnes, avec Gérard Philipe et Vilar. Ça ne s'était jamais fait.

**O.N.:** Jamais?

**S.B.:** Non. Mais là on était obligés. Comme je vous le disais, il y avait des comédiens qui disaient volontiers oui, et d'autres... Alors à Avignon ça se poursuivait, c'était quelquefois plus facile pour les comédiens timides de faire ça à Avignon.

«Les gens disaient: “C'est mon fils qui m'a montré le chemin.” On n'avait pas compris ça, nous.»



*Antigone*, de Sophocle,  
mise en scène Jean Vilar, 1960.  
© Marc Comte/Coll. Enguerand.

**O.N. :** Et le public qui venait à ces moments-là, c'était un public populaire ?

**S.B. :** Moi, j'ai toujours pensé que s'il fallait faire une étude (il y en a eu une sur Avignon qui n'était pas très probante, mais il n'y a pas eu d'étude sociologique sur le TNP), le public c'est le dessinateur industriel marié avec une infirmière. C'est-à-dire, ce ne sont pas des ouvriers, c'est de la petite classe moyenne. Évidemment, énormément d'enseignants, mais presque autant d'instits que d'agrégés, même peut-être plus, je ne sais pas. Dans les grandes usines évidemment, plus les services administratifs. Mais on en revient toujours à cette chose toute simple, on se lève à 6 heures du matin le lendemain. Pourquoi les samedis après-midi partaient à cette vitesse folle... On prend le car à 19 heures pour arriver à 20 heures, mais on n'est pas rentré avant minuit.

**O.N. :** Et les débats du dimanche, Vilar y assistait très régulièrement ?

**S.B. :** Non. Il les faisait une fois par pièce. Mais j'avais des appuis, comme par exemple Philippe Avron, Roger Mollien. J'ai même à Avignon une fois convaincu Denner, alors que ça n'était pas évident. Des gens comme Christiane Minazzoli auraient bien aimé, c'était une femme exceptionnelle au niveau sympathie, mais elle était trop timide.

**O.N. :** Et donc il y avait des espaces pour parler des œuvres avec le public ?

**S.B. :** Après. Moi j'avais des laïus tout faits quand même. Si j'allais dans une entreprise

avant le spectacle... J'ai des souvenirs très frappants mais un peu exceptionnels, c'est d'être partie aux usines Renault, aux usines Renault ils faisaient ça à chaque fois avec un comédien, sur les trente deux mille il y en avait une vingtaine qui étaient venus. J'ai souvenir que quand il a monté *Antigone*, de Sophocle, Vilar m'avait dit que je devrais prendre contact avec quelqu'un qui venait d'écrire un bouquin sur Sophocle, un petit bouquin, qui s'appelait Jacques Lacarrière, et que sûrement il viendrait avec moi. Alors j'ai pris contact avec lui qui m'a effectivement dit oui tout de suite. Et il s'est trouvé qu'il est venu à Chaillot, parce que moi j'avais une voiture, pour aller à Boulogne-Billancourt, et on a croisé Vilar en partant, et c'est un truc que Jacques m'a raconté après. Je lui ai dit : «Je vous présente Jacques Lacarrière», dont moi-même je venais de faire la connaissance un quart d'heure avant, alors Vilar l'a remercié, j'ai dit : «On est en route vers Renault.» Et Jacques m'a dit après : «Tu ne t'es pas rendue compte mais quand on partait il m'a rappelé et Vilar m'a dit : "N'oubliez pas que vous allez parler devant des gens de grande expérience."» Et moi j'avais été absolument frappée parce que Jacques avait eu — on l'avait fait en deux fois, deux séances de suite — une façon de présenter la tragédie grecque, ça a toujours été sa force d'ailleurs, c'était sa force principale, comme s'il parlait d'une recette d'omelette aux cèpes. Et pourtant sans concession du tout... Jacques était toujours partant. À Avignon, au moment de la dictature en Grèce, il a fait beaucoup de

choses au Verger avec moi, il a beaucoup fait pour les poètes grecs. Il y a une très belle phrase de Jacques sur Avignon, ça doit être la fin d'un article qui se termine par «un lieu, le savoir fraternel», et j'aime beaucoup ça, moi. Il y en a une de Vilar que j'aime beaucoup aussi, c'est: «Il faut avoir le courage et l'opiniâtreté de proposer au public ce qu'il désire obscurément.» C'est superbe. Il va loin, hein?

**O.N.:** Quand vous dites que vous faisiez beaucoup de choses, c'était quoi, c'était des débats publics, des rencontres?

**S.B.:** À Chaillot, où c'était une fois le metteur en scène s'il était partant, donc Vilar la plupart du temps, un dimanche matin, dans la grande salle, il n'y avait pas «Gémier» à l'époque. Dans la grande salle, on se re- groupait, on mettait quelquefois toutes les chaises sur le plateau. Et à Avignon c'était au Verger à 18 heures, et puis dans les centres de jeunes, les centres d'accueil d'adultes après, et des rencontres internationales. À Avignon, c'était partout. Je me suis toujours occupée des débats.

**O.N.:** Vilar y tenait beaucoup?

**S.B.:** Oui.

**O.N.:** Et vous en discutiez avec lui?

**S.B.:** Vilar a évolué énormément. Il est resté douze ans au TNP. Je pense qu'avant il était complètement débordé... Ce qui ne l'empêchait pas de faire son débat sur chaque pièce. Il s'est politisé peu à peu. Il n'a jamais été autrement que de gauche, mais... Et puis c'était Gérard Philipe qui assurait un peu cette image-là. Il n'avait pas le temps, Vilar. Il n'avait pas de santé non plus. Il a beaucoup changé, il s'est ouvert. Avant, c'était quelqu'un qui était lointain, qui était intimidant, pas du tout supérieur et désagréable, pas coléreux, mais un peu lointain, les comédiens l'appelaient «patron», et nous on l'appelait «monsieur». D'ailleurs, pendant assez longtemps, il m'a appelée «Debeauvais». Quelqu'un de timide, pas doué pour les grandes effusions, et un peu lointain, ce qui est intimidant pour les autres. Mais peu à peu il s'est ouvert, il est devenu beaucoup plus sociable, et plus politisé. Il a une véritable évolution, sauf qu'il est mort tellement jeune. À l'époque, on disait qu'il serait le ministre de la Culture un de ces jours. Les cinq dernières années, il s'est vraiment investi. Il y a une carte où

il me remercie de mon rapport annuel, en me disant qu'il l'a lu avec beaucoup d'intérêt, qu'il a eu une petite larme à l'œil en pensant à ceux qui venaient de Chalon-sur-Saône: «Je suis un grand sentimental, comme vous le savez.»

Pour moi, une des très grandes forces de Vilar a été le choix de ses collaborateurs. Rouvet avait une passion pour Vilar. Ils entretenaient de très bons rapports, mais ils n'étaient pas du tout amis. Un jour, il voulait voir Michel Debeauvais, Michel partait en Amérique latine, il avait un avion à prendre, j'attendais dans la voiture en bas de la rue de l'Estrapade, je me disais qu'il allait louper son avion, on n'avait pas très bien compris pourquoi Vilar voulait le voir, il le connaissait à peine. Michel est arrivé en courant et m'a dit: «Il est toujours aussi flou?», alors je lui dis: «Oui, oui, il est toujours aussi flou.» Michel Debeauvais avait accepté de donner suite à un projet qui est devenu Les Rencontres. C'est-à-dire un projet flou, présenté d'une manière floue, sauf que Vilar était tombé sur l'homme qu'il lui fallait, et que cet homme avait dit oui. Ah ça oui, il avait un don. Les Rencontres d'Avignon, ça a été une grande nouveauté quand même, il n'y avait jamais eu de colloque sur le problème de la culture, jamais. C'était très varié, les premières Rencontres. Ça durait une semaine, c'était un peu trop long, et ça s'est très bien passé. J'ai gardé un souvenir, parce qu'il y avait une table comme ça, il y avait Vilar et Michel, et moi j'étais là parce que j'intervenais sur mon travail au TNP, j'avais tellement le trac que je m'étais dit pendant la nuit que j'allais dire que ma mère était mourante... Et donc j'ai commencé à parler, et il y a un petit papier plié en quatre qui est parti de là et qui est arrivé là, que j'ai toujours, il y a marqué «Un peu plus fort et pas si vite. J.V.» Je n'ai plus jamais pris la parole en public sans «Un peu plus fort et pas si vite», je vous le dis à tout hasard, ça peut servir...

Il a innové en tout, Vilar. Sauf qu'il est toujours passé pour un vieux boy-scout, mais c'est la première fois qu'on joue *Richard II* en France, première fois qu'on joue *La Mort de Danton*, première fois qu'on joue *Le Triomphe de l'amour*, ce n'est pas ça qu'on jouait de Marivaux, *L'Alcade* c'est pareil, Brecht: *Arturo et Mère Courage*. Il faut voir la violence des attaques sur ce théâtre qui s'ouvre avec l'œuvre d'un communiste allemand... Ça a fait scandale.

**O.N. :** Et vous, vous rencontriez Vilar pour parler des spectacles? Vous alliez aux répétitions?

**S.B. :** On n'avait pas le droit d'y aller tant qu'il y avait Rouvet. On était supposé travailler quand même... Mais moi, à Chaillot, je me glissais par le haut, je me mettais dans une loge au premier balcon. À Avignon, on avait le droit. Il y avait une secrétaire extrêmement vertueuse qui allait à Avignon, c'était la seule. Et moi j'y suis allée plus tard qu'elle. Et alors elle m'a dit: «Ici, on a le droit si on se met un peu en arrière d'assister aux répétitions.» Et puis c'est tout. Maintenant, à Avignon, dans la Cour d'honneur il y a cent personnes aux répétitions, sans compter les vidéastes. Ah non, je ne pense pas que Vilar l'aurait supporté. Ce n'était pas dans l'usage. Il y avait un soir fabuleux à Avignon, c'était le 14 juillet, parce qu'avec l'éclairagiste avignonnais qui était là depuis le premier festival — c'était un électricien d'Avignon qui s'était spécialisé —, on montait sur la tour du palais des Papes qui était en réfection, il avait une torche, il fallait faire attention il y avait des trous encore, maintenant c'est impeccable, et on regardait le feu d'artifice, on était huit privilégiés. Et puis ensuite on descendait très vite parce que c'était le dernier filage, parce que le festival commençait le 15, et que pendant le feu d'artifice ils essayaient les costumes, ils n'avaient pas le droit au feu d'artifice, mais c'est bien normal la veille d'une première, et donc ils étaient là et puis dès que le feu d'artifice était fini, alors là on dégringolait ces escaliers... et on avait droit au dernier filage en costumes. Ensuite, on avait droit à deux places pendant le reste du festival. Alors moi je me planquais chez les éclairagistes, qui avaient un petit balcon, qu'on a depuis supprimé, comme on a supprimé je ne sais combien de choses dans ce palais parce que ce n'était pas d'époque. Par exemple, on a fermé l'accès au Verger par le haut, on a fermé une des deux portes de sortie de la Cour d'honneur. Mais le balcon était très agréable parce qu'on avait le public qui respirait sous nous, et on avait la vue d'ensemble sur le plateau, avec les éclairages.

**O.N. :** Et le principe des programmations était-il généralisé?

**S.B. :** Chez Barrault je pense, et à la Comédie-Française. C'était les trois lieux qui avaient une troupe et qui jouaient en alternance. Et à côté de nous commençaient les banlieues, moi j'ai inauguré Aubervilliers, j'ai reçu la visite de [Gabriel] Garran, tellement timide, c'est tout juste s'il arrivait à entrer, qui venait avec un gros dossier sous le bras, on est allé prendre un sandwich parce qu'il n'était pas question d'aller au restaurant, il notait tout ce que je disais sur comment il fallait qu'il s'organise, parce qu'il était nommé mais il n'était pas encore en fonction. Et [Bernard] Sobel que j'ai un peu vu aussi, mais c'est Garran surtout. Et puis il y avait une espèce de rivalité... enfin, c'est un grand mot, avec Planchon. La critique, quand Planchon a débarqué à Paris avec un Marivaux et un Shakespeare, s'est mise immédiatement à dire «Voilà le nouveau Vilar», sans beaucoup de nuances... Donc ça a dû être un peu difficile, et puis ça s'est terminé, c'est beaucoup dire, en 1968, tous les directeurs se sont réunis, à Villeurbanne, ils voulaient que Vilar vienne. Et Vilar n'a pas voulu venir, il a dit: «Je n'ai rien à faire avec ces séminaristes, ils feraient mieux d'être dans leurs lieux qui sont fermés et en grève.» Enfin il me l'a dit à moi, il ne l'a pas dit publiquement quand même. Résultat, quand il a été agressé pendant trois semaines à Avignon 68, ils ne sont pas venus, sauf [Antoine] Bourseiller.

**O.N. :** Ah, c'est pour ça, le silence de la profession, c'était une vengeance?

**S.B. :** C'est comme ça que nous l'avons interprété à l'époque. Mais Ariane [Mnouchkine] est venue et elle est repartie tout de suite, ça ne lui plaisait pas.

**O.N. :** À Avignon?

**S.B. :** Non, les séminaires, les séminaristes. Elle était venue mais elle n'est pas restée.

**O.N. :** Et pour revenir sur Avignon: cela a été très violent, aussi violent que ce qu'on dit, pour Vilar?

**S.B. :** Non, ce qui était compliqué dans l'histoire d'Avignon, c'est qu'en principe tout avait été supprimé. Wilson était ravi de ne pas être dans la Cour, il avait trop

«N'oubliez pas que vous allez parler devant des gens de grande expérience.»



*La Mort de Danton*, de Büchner,  
mise en scène Jean Vilar, 1959.  
© Bernard Marc Enguerand.

peur, parce qu'il n'avait pas pu répéter parce qu'il y avait eu grève. Lavelli avait pu répéter parce qu'il avait commencé avant. Mais on avait décidé qu'il n'y aurait pas de théâtre dans la Cour d'honneur, qu'il n'y aurait que Béjart. Et donc Lavelli était lui au contraire en colère. Donc il ne restait plus que Béjart et la danse. Et le premier jour, il y a eu une manif, il y a eu des CRS, Vilar est allé trouver le préfet et le maire, et il a dit: «On ne veut pas de militaires, on ne veut pas d'uniformes, le personnel du festival prendra en charge l'ordre.» Ce qu'il a fait, moi je vois encore les machinistes du festival montant la garde aux Carmes toute la nuit, et discutant avec les contestataires, dans le genre «Vous, vous dormirez demain, mais moi je vais travailler». Et pour les machinistes avignonnais, une attaque physique, même un petit coup de poing, ce n'était pas important pour eux, ce qui était important, c'étaient les insultes. Et pour les contestataires c'était l'inverse, si on mettait une main sur eux on était des fascistes, mais alors les insultes... Vilar voulait surtout qu'il n'y ait pas d'intervention évidemment, et que ça aille jusqu'au bout, c'était son obsession que le festival ne s'arrête pas. C'est-à-dire qu'il y avait Béjart, et puis des petits concerts quand même, notre responsable du théâtre musical ne

comprenait rien, et notre attaché de presse était plutôt un peu de droite mais on le surveillait... Vilar surveillait Paul [Puaux] parce qu'il avait peur qu'il perde son sang-froid... Puaux communiste était très anti-contestataire.

**O.N.:** Pendant les événements du mois de mai, quel rapport Vilar a-t-il avec le mouvement?

**S.B.:** Il n'a aucun rapport, sauf une réunion ici, dans ce salon. Les gens qui se bougeaient dans la profession, Yves Robert, Pierre Tabard, n'étaient pas contents parce qu'il ne voulait voir personne, il était sous contrat pour l'Opéra avec Béjart et Boulez. Il considérait donc qu'étant sous contrat avec l'État il ne pouvait pas se mêler de politique ou de contestation. Donc il n'a pas bougé. Jusqu'à cette réunion ici, où les comédiens sont venus nombreux, et où il a dit ça: «Tant que je suis sous contrat avec l'État je ne prendrai pas de position publique.»

**O.N.:** Mais en privé, il avait plutôt de la sympathie?

**S.B.:** Oui, et puis il avait des enfants quand même.

**O.N.:** Qui étaient dans les manifestants?

**S.B.:** Oui.

**O.N. :** Il comprenait ce mouvement, en fait ?

**S.B. :** Oui, tout à fait. Moi, un jour, sur le pas de la porte de l'auberge pendant Avignon, il avait un peu marmonné, comme il faisait de temps en temps quand il pensait tout haut, et en regardant passer les contestataires il avait dit : « Il me semble qu'à leur âge j'aurais été faire un festival ailleurs. » Oui... Un jour, dans une voiture, je ne sais pas ce qu'il lisait, on allait à un débat, il feuilletait *Le Monde*, et avec cette même voix un peu absente et rêveuse, il avait dit en parlant de Barrault : « Ce pauvre Jean-Louis n'a qu'un défaut, il aime trop le théâtre. » C'est drôle, ces petits mots qu'on a comme ça en passant...

**O.N. :** Et les années post-68 ? Parce qu'il est beaucoup dit que Vilar ne s'en est pas remis. Est-ce surinterpréter ?

**S.B. :** Oui, à mon avis. Il avait été très déçu parce que rien n'en était sorti de la part des contestataires. À part contester. Et ça l'avait beaucoup déçu. Libre du TNP, il a quand même fait des mises en scène d'opéras en Italie, c'était son rêve depuis toujours, un film ou deux, il n'avait que 59 ans quand il est mort, et il n'avait pas non plus une santé à toute épreuve. Je pense qu'il trouvait que la Cour était trop lourde, mais ce n'est pas « après 68 », c'est simplement qu'il a eu la vision aiguë qu'il ne pourrait y faire que du Vilar.

**O.N. :** Et vous, après le TNP, vous avez continué ?

**S.B. :** J'ai essayé, mais je ne pouvais pas retrouver le même travail, parce qu'il y avait des personnes qui s'en étaient un peu chargées, et pas forcément toujours sous le même angle, comme chez Barrault. Vilar m'avait d'ailleurs dit, c'est drôle, j'ai même une note où il dit : « Lui demander si elle a besoin d'argent », pourtant ce n'était pas ça. J'étais sa dactylo, il habitait rue de l'Estrapade, donc je tapais tous ses textes, sur une petite Hermes même pas électrique, je tapais très très vite, je suis persuadée que ça ne se perd pas d'ailleurs, comme le vélo. Une fois, il avait mis en travers : « Me rendre celui-là s'il vous plaît », parce qu'il savait très bien que je les gardais ses trucs manuscrits. Et il écrivait un livre, qui est sorti et qui n'est pas bon, je ne sais plus comment il s'appelle... Il a écrit un roman. Donc, entre l'opéra et le roman, et le petit truc à l'Athénée, il travaillait quand même encore pas mal.

**O.N. :** Vous vous rendiez compte que ce que vous étiez en train d'inventer comme dispositif avait une importance ?

**S.B. :** Non, je me demandais si j'avais réussi moi, ou si j'étais portée par une vague. Je ne me suis jamais dit que quelqu'un d'autre n'aurait pas fait la même chose. C'est vrai que j'étais la première, mais quand même il y avait... Ça paraît un peu bizarre de dire qu'on peut remonter jusqu'au Front populaire, mais c'est vrai que la culture pour le prolétariat, comme dit Fabrice Luchini, c'est beaucoup une question d'horaires et de déplacements. Là, maintenant, quand je pense au nombre de cars qui venaient de banlieue, je me dis qu'avec les embouteillages actuels ils ne pourraient même pas. Il faudrait qu'ils partent à 7 heures pour être sûrs.

**O.N. :** Et vous savez pourquoi il a arrêté de jouer ?

**S.B. :** Non, je sais que tout le monde disait : « Il ne pourra pas s'en passer. » Mais il ne s'en est non plus pas vraiment passé, d'abord il a fait un ou deux films, il a presque joué jusqu'à la fin puisque la dernière image qu'on a de lui à Chaillot c'est dans *Thomas More*, il salue tout seul — c'est la seule fois où il a salué tout seul de sa vie. Donc il a joué, il s'est attribué ce rôle, c'était une pièce... pas désagréable mais pas une forte pièce, où il jouait Thomas More, un rôle qui lui allait comme un gant : l'homme qui est plus âgé que les autres et qui dit juste. C'était comme un testament.

**O.N. :** Tout à l'heure, vous rappeliez la boutade de Vilar au sujet de Barrault, « Il aime trop le théâtre ». Vilar, il n'aimait pas trop le théâtre ?

**S.B. :** Je pense que la phrase voulait dire : d'une façon trop romantique. Sauf qu'il a commencé très tard, Vilar. Au premier Festival d'Avignon, avant il a joué au Vieux-Colombier, mais au premier Festival d'Avignon c'est 1947, il avait autour de 30 ans, je ne sais plus...

**O.N. :** Il avait surtout fait une carrière d'acteur avant, plus que de metteur en scène.

**S.B. :** Oui, il s'était fait connaître par *Meurtre dans la cathédrale*. Mais il y a tellement de bouquins sur lui que ce n'est même plus la peine de le savoir par cœur... Pourtant on devrait.



# Internationale situationniste

## Théâtre, performance

CHRISTIAN BIET, CLARE FINBURGH DELIJANI, CRISTINA DE SIMONE

---

Comment, aujourd'hui, le théâtre et la performance s'approprient-ils les théories et les pratiques développées par l'Internationale situationniste (1957-1972)? C'est à cette question que les articles et les entretiens qui suivent vont tenter de répondre. Outre le fait que certaines pratiques situationnistes — déambulations, rencontres fortuites, décélérations, détournement des mots et des images, participation — semblent toujours utiles pour repenser le temps, l'espace, les corps et les sens dans notre monde actuel, on pourra aussi comprendre comment ces artistes, en prolongeant les réflexions situationnistes, ont pu élargir et faire évoluer les formes de la performance, allant du théâtre itinérant à l'installation et au théâtre « post-dramatique », ou de la danse japonaise butô au punk, en passant par des actions dans les lieux publics.

---

# Déborder le cadre

## L'Internationale situationniste, le théâtre et la performance

CLARE FINBURGH DELIJANI

Nous avons récemment commémoré ce moment: il y a cinquante ans, les stations de train, les aéroports, les usines, les universités, les lycées, les festivals et les théâtres suspendirent leurs activités. Trois semaines d'actions menées par des étudiants en révolte, rejoints par dix millions de travailleurs, déstabilisèrent le fonctionnement capitaliste de la productivité à travers la France. Cette presque révolution de mai 1968, où avait-elle commencé? À l'université de Nanterre, occupée à partir du 22 mars par Daniel Cohn-Bendit et cent cinquante étudiants? Dix-huit mois plus tôt, en novembre 1966, lorsque les étudiants de l'université de Strasbourg, en collaboration avec un groupe nommé Internationale situationniste, publièrent un pamphlet, plus tard connu sous le nom de «De la misère en milieu étudiant considéré sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier»?<sup>1</sup> Ou en avril 1968, durant le Festival mondial du théâtre de Nancy? Un grand nombre de spectacles cette année-là semblaient résumer l'ensemble des revendications, en France et à travers le monde, qui prenaient position contre la guerre et en faveur des droits des humains, qu'il s'agisse de *Fire*, la

pièce de théâtre pacifiste de la compagnie américaine Bread and Puppet Theatre, qui fut jouée sur la place Stanislas, ou de *Primera Història d'Esther*<sup>2</sup>, le spectacle antifasciste de l'auteur pro-catalan Adrià Gual. Selon Bernard Dort, l'énergie des performeurs se répandit dans les rues de Nancy à travers un tourbillon carnavalesque de désirs, le travail et la productivité disparaissant en une célébration festive<sup>3</sup>.

Sur les barricades de fortune de 1968, les étudiants brandirent plusieurs livres dont deux en particulier: le *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, de Raoul Vaneigem, et *La Société du spectacle*, de Guy Debord, tous deux publiés l'année précédente<sup>4</sup>. Leurs auteurs étaient des membres de l'Internationale situationniste, groupe qui comprenait des écrivains, des artistes et des théoriciens. Durant son existence (1957-1972), le collectif regroupa environ soixante-dix membres venant d'Europe, d'Afrique et d'Amérique du Nord. Le slogan de ces anticapitalistes fervents, trouvé par l'un d'entre eux et inscrit dans leur journal, *Internationale situationniste*<sup>5</sup>, aurait pu être: «Notre premier geste doit être d'éliminer les marchands»... Pendant les années 1950 et 1960, c'était encore un groupe marginal qui n'avait suscité qu'une attention limitée, au niveau national et international, auprès des artistes, des intellectuels ou des activistes. Mais après 1968, ils étaient cités partout, dans les pamphlets et les tracts distribués dans les lycées et les usines, et on leur prêta des milliers d'adeptes. Conscients d'être à leur tour devenus des «marchands» et persuadés que leurs idées étaient devenues des marchandises, ils démantelèrent le groupe en 1972.

«Mai n'a pas été notre "Octobre théâtral"», écrit Dort<sup>6</sup>. Mai 1968 n'aura peut-être pas provoqué une révolution dans le théâtre, mais il aura fait s'entrechoquer le théâtre et la politique, et, dans cet esprit, je voudrais rapprocher ici les idées et les pratiques de l'Internationale situationniste (I.S.), l'un des acteurs principaux de 1968, des sphères du théâtre et de la performance contemporains. Comparée à d'autres champs comme l'architecture

1- Voir «Nos buts et nos méthodes dans le scandale de Strasbourg», *Internationale situationniste (I.S.)*, n° 11, août 1967, p. 23-31.

2- Voir Kate Bredeson, «"Toute ressemblance est voulue": Theatre and Performance of May '68», *Modern & Contemporary France*, n° 16-2, 2008, p. 161-179; et Jean-Pierre Thibaudat, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy, une utopie théâtrale. 1963-1983*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2017.

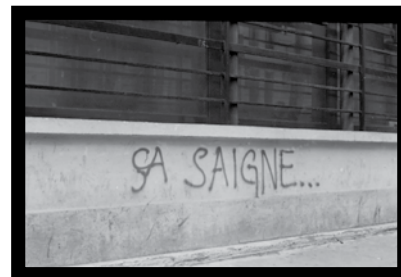
3- Bernard Dort, «L'Âge de la représentation», in Jacqueline de Jomaron, *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992.

4- Pour un compte-rendu sur le rôle de l'I.S. dans Mai 1968, voir *I.S.*, n° 12, septembre 1969; René Viénet, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris, Gallimard, 1968.

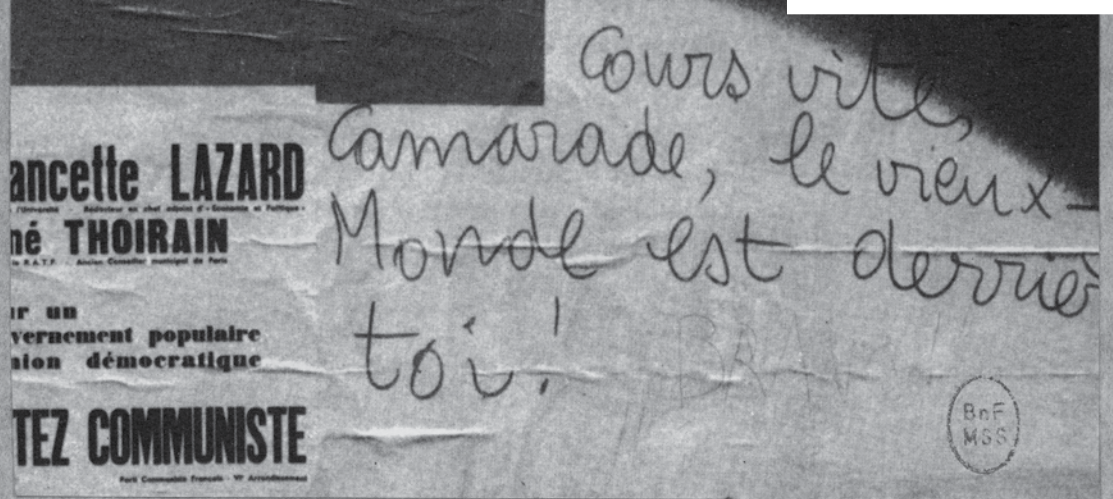
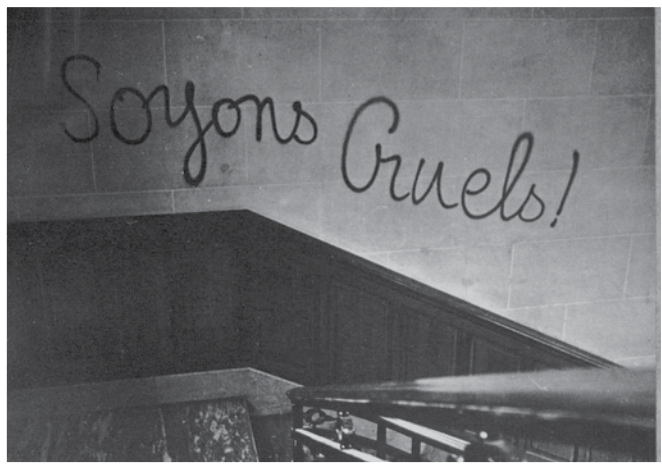
5- Alexander Trocchi, «Technique du coup du monde», *I.S.*, n° 8, janvier 1963, p. 53.

6- Bernard Dort, «L'Âge de la représentation», op. cit., p. 1009.





Photographies de graffitis de Mai 68 collectionnées par Guy Debord.  
 © Fonds Guy Debord, Bibliothèque nationale de France, NAF 28603. Images banc-titre «Jeu de Paume et inscriptions de mai».



et l'urbanisme<sup>7</sup>, le cinéma<sup>8</sup>, la philosophie, la théorie critique<sup>9</sup> et les arts visuels<sup>10</sup>, la littérature critique sur l'importance de l'I.S. par rapport au théâtre reste encore lacunaire<sup>11</sup>. Ce dossier propose d'examiner, pour la première fois, de manière suivie et approfondie — sans pour autant prétendre être exhaustif — l'impact durable de

7— Par exemple: Libero Andreotti, *Le Grand jeu à venir, textes situationnistes sur la ville*, Paris, La Villette, 2007; Tom McDonough, *The Situationists and the City*, London—New York, Verso, 2009.

8— Par exemple: Giorgio Agamben, « Le cinéma de Guy Debord », *Image et mémoire*, Paris, Hoebek, 1998, p. 65-76; Fabien Danesi, *Le Cinéma de Guy Debord ou la négativité à l'œuvre. 1952-1994*, Paris, éd. Paris expérimental, 2011; Emmanuel Guy, Fabien Danesi et Fabrice Flahutez, *La Fabrique du cinéma de Guy Debord*, Arles, Actes Sud, 2013.

9— Par exemple: Pascal Dumontier, *Les Situationnistes et Mai 68: théorie et pratique de la révolution (1966-1972)*, Paris, Gérard Lebovici, 1990; John Roberts, *Philosophizing the Everyday: Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory*, Londres, Pluto, 2006; McKenzie Wark, *The Beach Beneath the Street: The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*, Londres, Verso, 2011, et *50 Years of Recuperation of the Situationist International*, New York, Buell Center, FORuM Project et Princeton Architectural Press, 2013; Miguel Amorós, *Les Situationnistes et l'anarchie*, trad. Henri Mora, Villasavary, la Roue, 2012.

10— Par exemple: Tom McDonough, *The Beautiful Language of My Century: Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968*, Cambridge MA, MIT Press, 2007; Fabien Danesi, *Le Mythe brisé de l'Internationale situationniste. L'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse (1945-2008)*, Paris, Les Presses du réel, 2008; Daniel Birnbaum et Kim West, *Life on Sirius: The Situationist International and the Exhibition After Art*, Berlin, Sternberg Press, 2016.

11— Graham White, « Direct Action, Dramatic Action: Theatre and Situationist Theory », *New Theatre Quarterly*, n° 9-36, 1993, p. 329-40; Martin Puchner, « Society of the Counter-Spectacle: Debord and the Theatre of the Situationists », *Theatre Research International*, n° 29-1, 2004, p. 4-15; Chris Megson, « "The Spectacle is Everywhere": Tracing the situationist Legacy in British Playwriting since 1968 », *Contemporary Theatre Review*, n° 14-2, 2004, p. 17-28; Jean-Marie Apostolides, « The Big and Small Theatres of Guy Debord », *TDR*, n° 55-1, printemps 2011, p. 84-103; Nicolas Ferrier, *Situations avec spectateurs. Recherches sur la notion de situation*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2012, et « L'Influence du théâtre chez Guy Debord », in Laurence Le Bras et Emmanuel Guy (éds), *Lire Debord*, Paris, L'Échappée, 2016.

12— Sadie Plant, *The Most Radical Gesture*, Londres, Routledge, 1992, pas de numérotation de page.

13— Kristen Ross explique dans *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture* (Cambridge MA, MIT Press, 1995) qu'une transformation économique, sociale et existentielle eut lieu particulièrement rapidement en France après la Seconde Guerre mondiale, où l'importation de la modernisation matérialiste américaine, comme l'illustrait la présence de voitures dans les rues et de machines à laver dans les domiciles, envahit la culture française avec efficacité et agressivité.

l'I.S. sur le théâtre et la performance. Contrairement aux études précédentes, par ailleurs très éclairantes, qui ont pu se focaliser sur les pratiques théâtrales raréfiées de l'I.S. (Apostolides), l'influence de l'I.S. sur les mouvements de protestation politique (White) ou sur le théâtre d'idées didactique (Megson, Puchner), les essais qui composent ce dossier témoignent de la façon dont les artistes du spectacle vivant ont pu non seulement puiser leur inspiration auprès de l'I.S. mais aussi élargir et faire évoluer les formes de la performance selon des façons que l'I.S. n'aurait pas pu anticiper, allant de la performance in situ et du théâtre itinérant (voir la conversation entre André Engel et Christian Biet [p. 28], ainsi que le texte écrit par Claire Hind et Gary Winters [p. 57]) à la danse japonaise butô (voir Peter Eckersall en conversation avec Marielle Pelissero [p. 108]) ou de l'installation (voir l'interview de Graeme Miller [p. 82] et Dominic Paterson sur Scott Myles [p. 62]) et du théâtre post-dramatique (voir Clare Finburgh Delijani [p. 46]) à la performance (voir Vanessa Theodoropoulou [p. 140]; Tim Griffin en conversation avec Marielle Pelissero [p. 120]; et Marcello Tari [p. 155]), en passant par le punk (voir Guy Spielmann [p. 125]), l'action directe (voir Patrick Marcolini [p. 147]), l'agit-prop (voir Karel Vanhaesebrouck sur Jan Bucqoy [p. 99]) et la performance dans les lieux publics (voir Karel Vanhaesebrouck en conversation avec Emilio López-Menchero et Benjamin Verdonck [p. 100]). Comme Sadie Plant, théoricienne britannique des situationnistes, le déclare: « Les pratiques [de l'I.S.] qui, bien sûr, ne leur ont jamais appartenu, sont à la disposition de ceux qui en ont besoin. »<sup>12</sup> À travers l'examen des idées et des pratiques de l'I.S., ce numéro veut ouvrir le champ des études de théâtre et de performance à d'autres chercheurs et d'autres artistes afin qu'ils poursuivent les expériences dont nous rendons compte ici.

## L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE SUR LE THÉÂTRE

L'I.S. a critiqué la façon dont, pour elle, l'économie capitaliste en était venue à informer chaque aspect de la vie quotidienne, et, selon les mots du pamphlet étudiantin, à produire en retour la misère « économique, politique, psychologique, sexuelle [...] intellectuelle ». En prenant appui sur les analyses de Marx dans *Le Capital*, Debord, dans *La Société du spectacle*, ajoute que l'idéologie de la production et de la consommation capitalistes a colonisé non seulement la relation que le prolétariat entretient avec son propre travail, mais tous les aspects de la vie courante. Après-guerre, la production accrue des biens de consommation courante, du design intérieur et de la mode en prêt-à-porter fut propulsée par l'emballage et le marketing afin de vendre aux consommateurs un « style de vie »<sup>13</sup>. L'échange de biens, comme l'a analysé Marx, se mua alors en un échange d'illusions et d'images, ce que Debord appelle la « société du spectacle ».



Publicité pour un « style de vie », découpée par Debord dans le magazine *La Fouineuse*. © DR.



Publicité découpée par Debord dans un magazine. Il envisageait utiliser cette image dans son film *In girum noctis imus nocte et consumimur igni*.  
Fonds Guy Debord, BnF, *In Girum*, supplément tournage.  
En urgence. Plans 301 à 348.  
© DR.

Mais si tout est société du spectacle, y compris le spectacle lui-même, à quoi, alors, ressemblerait un théâtre situationniste? Cette question peut sembler contradictoire, étant donné que les situationnistes sont connus, quelque peu à tort, pour avoir condamné cet art conventionnel. D'après eux, l'art était susceptible d'être récupéré par la société de consommation au sein de laquelle la propriété privée de l'objet d'art sublimait l'énergie créatrice. Dans les notes du catalogue de la seule exposition que l'I.S. ait organisée, *Destruktion af RSG-6* (dont parle, dans ce numéro, François Coadou), Debord écrit que les mouvements d'avant-garde précédents tels que dada et le surréalisme s'étaient modifiés en des formes décoratives et réactionnaires<sup>14</sup>. Ainsi, certaines formes artistiques, pour l'I.S., pouvaient être accusées de prendre part à la société du spectacle, au lieu de la critiquer. À cette fin, l'I.S. expulsa systématiquement les membres qui prétendaient que l'art appartenait uniquement à la sphère de la culture et n'était pas capable de renverser la politique et l'économie capitalistes<sup>15</sup>. Cela est bien connu: l'I.S. déclara que tous les arts devaient être intégrés à la vie quotidienne de façon à pouvoir élever cette dernière aux hauteurs promises par la création artistique<sup>16</sup>. «La vie quotidienne est la mesure de tout»<sup>17</sup>, répétait Debord. Cependant, la majorité des membres les plus en vue de l'I.S. (dont Debord, l'autrice Michèle Bernstein, le peintre danois Asger Jorn, bien d'autres encore) restèrent proches de l'art tout au long de leur vie, parfois afin de pouvoir mieux le critiquer — les exemples les plus flagrants étant *Destruktion af RSG-6* et l'anti-cinéma de Debord<sup>18</sup>. Frances Stracey, une chercheuse britannique spécialiste des situationnistes, nous met en garde: «Presque toutes les histoires de l'I.S. font

la distinction entre une première période artistique, jusqu'à 1962, et une seconde phase dite politique... mais cela est fallacieux.»<sup>19</sup> C'est pourquoi, et cela est moins surprenant qu'on pourrait le croire, plusieurs membres de l'I.S. développèrent des thèses sur le théâtre.

Certes, l'I.S. mentionne le plus souvent le théâtre non pour attirer l'attention sur ses qualités, mais pour mieux le critiquer. La première édition de la revue de l'I.S., *Internationale situationniste*, inclut une critique sévère de l'école britannique du réalisme social incarnée dans les années 1950 par les «Angry Young Men». Les situationnistes citent la critique anglaise de théâtre Kenneth Tynan, qui encourage avec beaucoup d'enthousiasme cette génération d'auteurs de théâtre et leur critique de «la Couronne, l'Empire, l'Église, l'Université et la Bonne Société». Pour l'I.S., ces auteurs ne font que critiquer les conventions sociales «sans voir le changement de terrain de toute l'activité culturelle». Pour le dire autrement, si les pièces de théâtre dites de réalisme social des Angry Young Men (n'oublions pas non plus les Angry Young Women) comme chez les auteurs John Osborne et Shelagh Delaney s'appuient sur des éléments thématiques du système de classe et de l'injustice sociale, elles ne remettent pas en question de façon significative la façon dont l'image sociale, le spectacle sont construits. Cela s'explique, selon l'I.S., par le fait que ces auteurs sont, à un niveau artistique, «particulièrement réactionnaires», puisque leur théâtre demeure «platement littéraire»<sup>20</sup>. Et Alexander Trocchi, membre écossais de l'I.S., soulèvera à nouveau la question du réalisme social britannique six ans plus tard lorsqu'il critiquera un essai d'Arnold Wesker dans lequel ce célèbre auteur de théâtre affirme que la pièce d'Osborne, *Look Back in Anger* (1956) est un «nouveau sursaut culturel». Trocchi conteste cette opinion et rétorque que le réalisme social ne s'attache pas à transformer la société radicalement<sup>21</sup>.

Le théâtre, aujourd'hui, a-t-il changé? En réponse au développement exponentiel des technologies de l'information, en train de transformer l'expérience humaine en un ensemble de surfaces, d'images et de spectacles comme Debord n'aurait jamais pu l'envisager dans les années 1960, les pièces de théâtre du XXI<sup>e</sup> siècle qui mettent en scène la société du spectacle sont presque devenues un genre en soi. Dans la pièce de Dennis Kelly *Love and Money* (2006), un mariage est brisé et l'épouse tente de se suicider à la suite d'une montagne de dettes qu'elle a accumulées après avoir cédé aux injonctions de la mode. Dans *Pornography*, de Simon Stephens (2008), toutes les interactions humaines, y compris l'émotion, l'amour et le sexe, sont transformées en des produits que l'on peut vendre et consommer. Dans *Linda*, de Penelope Skinner (2015), une femme d'affaires poursuit une carrière florissante en vendant des produits de beauté à des femmes qui souhaitent paraître plus jeunes<sup>22</sup>. On pourrait considérer Michel Vinaver comme le père de cette génération d'auteurs de théâtre qui critiquent la société

14– Guy Debord, «Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art», in *Destruktion af RSG-6: En kollektiv manifestation af Situationistisk International*, Odense, Danemark, Galerie EXI, 1963, p. 15-18.

15– Ce fut le cas en 1961 avec le groupe allemand Gruppe Spur. «L'opération contre-situationniste dans divers pays», *Internationale situationniste*, n° 8, janvier 1963, p. 24.

16– «Renseignements situationnistes», *I.S.*, n° 3, décembre 1959, p. 16.

17– Guy Debord, «Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne», *I.S.*, n° 6, août 1961, p. 21.

18– Voir Emmanuel Guy, Fabien Danesi et Fabrice Flahutez, *op. cit.*

19– Frances Stracey, *Constructed Situations: A New History of the Situationist International*, Londres, Pluto, 2014, p. 3. L'analyse la plus visuelle du mariage de l'art et de la politique chez l'I.S. est proposée par Emmanuel Guy et Laurence Le Bras, Guy Debord, *Un art de la guerre*, Paris, Gallimard, 2013.

20– «Le bruit et la fureur», *I.S.*, n° 1, juin 1958, p. 5.

21– Alexander Trocchi, «Technique du coup du monde», *op. cit.*, p. 50-52.

22– Ce n'est pas une coïncidence si la plupart des pièces mentionnées ici sont britanniques étant donné la tendance britannique à favoriser les pièces à idées. Pour une analyse des pièces qui traitent du spectacle entre 1968 et les années 1990, voir Chris Megson, *op. cit.*

du spectacle puisque ses pièces, notamment *Par-dessus bord* (1969) et *L'Émission de télévision* (1980), mettent en scène de façon explicite et ironique les processus d'empaquetage et de marketing qui caractérisent toutes les formes d'interaction humaine. Toutefois, même si ces pièces, et d'autres encore, abordent souvent la société du spectacle de façon thématique, l'I.S., dont on sait qu'elle critiquait le réalisme social pour son style « réactionnaire », pourrait maintenant avancer qu'elles ne font que maintenir la société telle qu'elle est puisqu'elles ne contestent, de façon significative, aucun de ses modes réalistes et illusionnistes de représentation.

De la même manière, les situationnistes réprouvent les artistes qui se livrent à des expérimentations formelles à l'instar des disciples de dada et du surréalisme « dont la réussite artistique bourgeoise a été nécessairement déformante »<sup>23</sup>. Concentrant la plupart de ses attaques sur les arts visuels, le cinéma et le roman incarnés par les « Robbe-Resnais »<sup>24</sup>, l'I.S. ne fait guère mention des performances expérimentales qui leur sont contemporaines. Debord critique brièvement le théâtre d'après-guerre de Samuel Beckett et d'Eugène Ionesco, jugé platement antiréaliste<sup>25</sup>. En outre, l'I.S. décrit les happenings d'Allan Kaprow, découverts à la galerie Raymond Cordier à Paris en 1963, comme une sorte de festival alcoolisé ou d'orgie sexuelle<sup>26</sup>. Ce genre de performance, aux yeux des situationnistes, ne proposait que peu de points de contact avec la critique de la société du spectacle. « À quoi cela sert-il si les révolutionnaires tentent de rendre la vie plus supportable au sein de la société qu'ils tentent de détruire ? » demande Sadie Plant<sup>27</sup>. Ainsi, un théâtre situationniste n'emprunterait ni au réalisme social ni à la tradition historique de l'avant-garde.

Il semblerait donc que l'analyse de la conception du théâtre par l'I.S. corresponde à ce que Debord a pu affirmer quand il dit, dans le texte fondateur de l'I.S., que leurs pratiques ne pouvaient pas être une « continuation du théâtre »<sup>28</sup>. Et pourtant, l'I.S. empruntait largement à la terminologie et aux techniques du théâtre (voir plus loin les articles de Cristina De Simone et de Clare Finburgh Delijani). Plus particulièrement, deux des figures principales du théâtre européen du xx<sup>e</sup> siècle, Bertolt Brecht et Luigi Pirandello, y sont mentionnées : « 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 le sens où la construction réelle de la vie a remplacé toujours plus la religion. Visiblement, le principal domaine que nous allons remplacer et accomplir est la poésie, qui est brûlée elle-même à l'avant-garde de notre temps, qui a complètement disparu. »<sup>29</sup>

L'intérêt de l'I.S. pour Brecht est notable, comme Trocchi en témoigne<sup>30</sup>. L'influence de Brecht sur la pensée et la pratique situationnistes est d'ailleurs mise

en évidence par Nicolas Ferrier qui remarque que l'un des titres considérés pour *La Société du spectacle*, griffonné dans la marge du manuscrit, était *L'Irrésistible Société du spectacle*, en référence à l'une des plus grandes pièces anticapitalistes et antifascistes du xx<sup>e</sup> siècle, *L'Irrésistible Ascension d'Arturo Ui*, de Brecht<sup>31</sup>. Cet intérêt pour Pirandello et Brecht s'explique encore par la façon dont tous deux détruisent la convention théâtrale de l'illusion réaliste issue du xix<sup>e</sup> siècle avec des dispositifs qui mettent au premier plan la facticité de la scène. Enfin, Trocchi insiste sur l'importance des dispositifs brechtiens (*Verfremdungseffekte*) qui encouragent le spectateur à critiquer, juger et analyser une situation sociale sur scène plutôt que de s'identifier émotionnellement avec le personnage. Cette critique, selon l'I.S., peut être initiée à partir d'une réactivation de la poésie qui a été ensevelie par les avant-gardes historiques.

La réponse à la question qui consiste à se demander à quoi un théâtre situationniste pourrait ressembler ne se trouve certainement pas dans le seul texte de théâtre que Debord ait écrit, sa « pièce pour marionnettes » intitulée *Du couple en milieu pro-situ*, et qui comprend sept vignettes. En termes formels, cette pièce se rapproche des *Lehrstücke*, pièces didactiques de Brecht, à l'instar du *Vol des Lindberg* (1927) ou de *L'Exception et la Règle* (1929) dans lesquelles de brèves scènes transmettent un message didactique sur la prévalence de la communauté sur l'individualisme. L'usage par Debord de marionnettes plutôt que d'acteurs relève également de la technique brechtienne du *Verfremdungseffekt*. Chacune des scènes écrites par Debord s'étend sur une ou deux lignes et dénonce le genre d'acolytes pro-situationnistes que l'I.S. avait tendance à attirer après 1968. Un « pro-situ » essaie de séduire une série de jeunes femmes sous le

23– « Le bruit et la fureur », *op. cit.*, p. 5.

24– Combinaison parodique de l'auteur du Nouveau Roman Alain Robbe-Grillet et du réalisateur de la Nouvelle Vague Alain Resnais, tous deux critiqués par l'I.S. pour leur expérimentation esthétique. Voir Michèle Bernstein, « Sunset Boulevard », *I.S.*, n° 7, avril 1962, p. 46.

25– Guy Debord, *Correspondance*, vol. 1, Paris, Fayard, 1999, p. 59.

26– Ils décrivent les happenings comme « 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...) ». « L'Avant-garde de la présence », *I.S.*, n° 8, janvier 1963, p. 20. Vaneigem dénonce également les performances de Jean-Jacques Lebel qui, selon lui, « ne participent en fait que de l'esthétique du néant ». *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967, p. 116.

27– Sadie Plant, *The Most Radical Gesture*, *op. cit.*

28– « Problèmes préliminaires », *I.S.*, n° 1, juin 1958, p. 12.

29– *Ibid.*

30– Alexander Trocchi, « Technique du coup du monde », *op. cit.*

31– « L'influence du théâtre chez Guy Debord », *op. cit.*, p. 323.

prétexte qu'il est lui-même révolutionnaire. Il propose à l'une d'entre elles de lui montrer « tout ce qu'il y a de mieux dans la liberté des passions multipliées », de lui acheter une voiture de sport et de l'emmener en voyage à Katmandou, prétendument parce que cela fait partie du pèlerinage hippie. Ces promesses résument l'hypocrisie des soixante-huitards et de la contre-culture des années 1960, au sein de laquelle le gauchisme fut récupéré par le consumérisme et devint un « style de vie ». Debord met aussi en avant le sexisme qui caractérisa la « libération sexuelle » de cette génération quand le pro-situ appelle de façon condescendante les femmes des « fillettes » et insulte l'une d'entre elles quand elle éconduit ses avances en lui rétorquant : « Va-t'en conne réactionnaire et aliénée. »<sup>32</sup> Ici, Debord détourne sa propre critique du spectacle de sorte que l'« aliénation » devient un terme insultant adressé à quelqu'un avec qui l'on est en désaccord. C'est également le cas lorsque le pro-situ réussit enfin à accaparer une petite amie, qui le plaque pour le « disciple » du pro-situ, qu'il traite de « modéré rétrograde, anti-situationniste et ennemi du prolétariat »<sup>33</sup>. L'engagement révolutionnaire et anticapitaliste du disciple est tout aussi douteux que celui de son maître lorsqu'il propose à sa nouvelle copine de l'emmener en Laponie, plus authentique, selon lui, que Katmandou, et de lui acheter un manteau afghan. Être un hippie revient à acheter des accessoires hippies, semble-t-il. Les femmes finissent toutes par voir les faux-semblants et le sectarisme machiste de ces hommes, et les quittent<sup>34</sup>.

*Du couple en milieu pro-situ* fait la caricature des façons dont des termes situationnistes tels que « liberté »,

« passion » et « aliénation » ont été récupérés par la contre-culture des années 1960 et évoque les bandes dessinées satiriques que l'I.S. détournait dans leurs magazines. Comme dans ces bandes dessinées, Debord y est spirituel et humoristique, par exemple, quand les pro-situ décrivent les purs et durs politiques comme des « sado-fouriéristes radicaux », rapprochant l'expérimentation sexuelle associée aux années 1960 avec le socialiste utopique Charles Fourier qui exerça une grande influence sur les situationnistes — dont la statue fut retirée de la place Clichy à Paris sous le régime fasciste du maréchal Pétain durant la Seconde Guerre mondiale, et par la suite temporairement réinstallée (sous la forme d'une réplique en plâtre) à la suite des manifestations de 1968<sup>35</sup>. Bien qu'amusant, ce court essai ou sketch ne peut pas être sérieusement considéré comme du théâtre ; on devra chercher la définition d'un théâtre situationniste ailleurs.

#### POUR UN THÉÂTRE DE LA PRÉSENCE

J'ai déjà mentionné que, pour l'I.S., le théâtre issu du réalisme social est « platement littéraire ». Les archives de Debord, qui contiennent des « fiches de lecture » sur Shakespeare, Racine, Corneille, Molière, Goethe, Schiller, Hugo, Guitry et d'autres auteurs dramatiques, illustrent sa passion pour le théâtre « littéraire », un fait dont Jean-Marie Apostolidès a rendu compte dans son analyse de la correspondance et des écrits de Debord<sup>36</sup>. Mais un théâtre situationniste, pour Debord, doit se concentrer non pas sur la littérarité du texte, mais sur la « préstantialité » du corps et de la voix du performeur dans le temps et l'espace. Dans une lettre de 1960, Debord encourage André Frankin, auteur de théâtre belge situationniste sur lequel je reviendrai, à explorer un théâtre qui soit « dans le présent, dans les conditions présentes »<sup>37</sup> (pour une discussion plus détaillée des notes de Debord sur le théâtre, voir l'article de Cristina De Simone). Dans la même lettre, Debord décrit la manière dont il conçoit son « anti-théâtre contre Ionesco-Beckett » comme un « excès de réalisme », une activité menée par des acteurs sans rôles, qui serait présentée dans une pièce ou un lieu public et non pas nécessairement sur scène, qui se déroulerait sur une durée de trois ou quatre heures, et qui inclurait des relations humaines non pas fondées sur un drame ou un récit fictif mais s'articulant autour de conversations quotidiennes « normales » sans thématique ou centre d'intérêt précis particulier. Ce serait « un spectacle permanent, vide, comme la vie »<sup>38</sup>. Dans une autre lettre à Frankin, Debord décrit le style de mise en scène et le jeu de l'acteur comme « naturel, réaliste »<sup>39</sup>.

Selon Ferrier, l'I.S. chercha à appliquer des techniques théâtrales comme les *Verfremdungseffekte* de Brecht à la vie quotidienne, « au milieu du terrain social », en dehors du théâtre<sup>40</sup>. Apostolidès réduit également la théorisation de Debord sur le théâtre aux espaces

32– Guy Debord, « Du couple en milieu pro-situ », in Laurence Le Bras et Emmanuel Guy (éds), *Lire Debord*, op. cit., p. 53.

33– *Ibid.*, p. 54.

34– Bien que trois des neuf membres fondateurs de l'I.S. présents à Cosio d'Arroscia en 1957 aient été des femmes, les qualités féministes de l'I.S. semblent, à première vue, contestables, étant donné que leurs publications, ainsi que les films de Debord, sont truffés de photographies de femmes souvent « exotiques » et dévêtues. Dans sa critique féministe de l'I.S., Frances Stracey avance que ces images fonctionnent comme une mimésis parodique qui confronte et répudie le spectacle sexiste qui réifie les corps des femmes afin de vendre des produits (*Constructed Situations*, op. cit., p. 94-121). Cependant, la reproduction d'images de jeunes femmes qui satisfont le regard phallocentrique est tout aussi complice que critique. La courte pièce de Debord, qui condamne également la réification de la femme, a le mérite de ne pas reproduire de façon mimétique les images sexistes en représentant les femmes à partir de marionnettes.

35– Guy Debord, « Du couple en milieu pro-situ », op. cit., p. 54.

36– Jean-Marie Apostolidès, « The Big and Small Theatres of Guy Debord », op. cit., p. 85.

37– Guy Debord, *Correspondance*, op. cit., vol. 1, p. 358-359.

38– Guy Debord, *Correspondance*, vol. 2, Paris, Fayard, 2001, p. 44.

39– *Ibid.*, p. 43.

40– « L'influence du théâtre chez Guy Debord », op. cit., p. 318.



Bandes dessinées détournées par les membres de l'I.S. Fonds Guy Debord, BnF, NAF28603. « Des tracts de Mai 68 » et « Scandale de Strasbourg ». © DR.

extérieurs au théâtre, « comme le bureau ou une pièce dans un espace d'habitation »<sup>41</sup>. On peut faire deux remarques à ce sujet. Tout d'abord, les situationnistes étaient des dialecticiens hégéliens pour qui la réalité et le spectacle, le théâtre et la vie quotidienne, étaient des catégories opposées. Comme l'avancèrent les générations de post-structuralistes qui les avaient suivis et qui avaient été profondément influencées par les notions nietzschéennes de flux et de fluidité au-delà des catégories perceptives, les classifications n'ont rien de fixe. Debord semble insister sur l'importance de la « présence » au sein de la performance. En réalité, ce sont les mêmes corps et les mêmes sensations que connaissent les performeurs et les spectateurs à l'écart du théâtre et qui sont introduits au sein du théâtre lors de la durée du spectacle, signifiant par là que l'opposition entre l'art et la vie quotidienne demeure perméable. De plus, le genre de performance que Debord recommandait commença à se développer dès la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle et est maintenant bien connue de tout spectateur de théâtre. Pour Apostolidès, Debord anticipe sur le théâtre du quotidien, avec lequel Vinaver, que j'ai déjà mentionné, mais aussi Jean-Paul Wenzel et d'autres auteurs, ont

été associés et dans lequel les vies quotidiennes de gens ordinaires sont présentées au public<sup>42</sup>. Cependant, je voudrais ajouter que les performances moins strictement fondées sur du texte et laissant davantage la place au corps et à la voix dans l'espace-temps sont d'autant plus susceptibles d'illustrer la « préstantialité » et l'« excès de réalisme » préconisés par Debord. Dans l'entretien publié dans ce numéro, l'artiste britannique contemporain Graeme Miller montre qu'il avait toujours aspiré à créer des œuvres « composées d'actions réelles en temps réel »<sup>43</sup>. Miller a exercé une influence très grande sur les artistes de performance au Royaume-Uni, dont la compagnie Forced Entertainment, qui excelle dans l'art de mettre en scène des conversations apparemment insignifiantes que Debord recommande pour la performance. Il existe d'autres artistes contemporains

41- Jean-Marie Apostolidès, « The Big and Small Theatres of Guy Debord », *op. cit.*, p. 91.  
 42- *Ibid.*  
 43- Entretien avec Graeme Miller, réalisé par Clare Finburgh Delijani, voir p. 82 de ce numéro.



Photographie personnelle de Debord de la réplique de la statue de Charles Fourier, installée sur la place Clichy, à Paris, par des étudiants en 1969. Fonds Guy Debord, BnF, NAF 28603. Images banc-titre, « Personnages et détails sans doute non utilisables, dont Troie-la-grande ». © DR.

de performance dont les spectacles se caractérisent par cette technique ou ce style, comme Philippe Quesne en France, Jan Lauwers et Needcompany aux Pays-Bas, le Cirque Divers en Belgique (décrit dans ce numéro par Karolina Svobodova) et The Wooster Group aux États-Unis. La «présentialité» est peut-être la plus manifeste avec la compagnie Societas Raffaello Sanzio dont le metteur en scène Romeo Castellucci décrit comment, dans un théâtre comme le leur, avec des animaux présents en scène, «la chèvre, qui a généreusement donné son nom à la tragédie (*tragos*), reprend ce qui lui appartient», remplaçant le récit théâtral par la présence animale de corps dans un espace-temps donné<sup>44</sup>. Cette forme de

«présentialité» dont Debord fait l'éloge pour son théâtre est ainsi devenue parfaitement intégrée, pour ne pas dire monnaie courante, dans le théâtre contemporain.

La présentialité dans le contexte d'un théâtre situationniste peut également désigner d'autres façons de partager le *hic et nunc* du public. Trocchi propose un éclairage supplémentaire sur ce que pourrait être un théâtre situationniste dans un article que j'ai déjà mentionné et qui fait allusion à un autre personnage qui, avec Brecht, a le plus influencé la mise en scène européenne du xx<sup>e</sup> siècle : Antonin Artaud<sup>45</sup>. Apostolidès raconte comment Artaud a exercé une influence sur l'Internationale lettriste que Debord fonda avant l'I.S., dans les années 1950<sup>46</sup>. Le théâtre de la cruauté d'Artaud encourage les praticiens de théâtre à remplacer l'hégémonie du texte par ce qu'il désigne comme l'immédiateté non médiatisée du corps et de la voix de l'acteur, le costume, le décor et l'éclairage qui peuvent communiquer des formes de significations aux spectateurs, de façon tout aussi efficace, si ce n'est plus efficacement, que le texte.

44– Romeo Castellucci, «The Animal Being on Stage», *Performance Research*, n° 5-2, p. 28.

45– Alexander Trocchi, «Technique du coup du monde», *op. cit.*, p. 48.

46– Jean-Marie Apostolidès, «The Big and Small Theatres of Guy Debord», *op. cit.*, p. 89.



Cette notion de «présentialité» concrète et matérielle est plus particulièrement l'objet d'une étude approfondie sur le théâtre, rédigée par Frankin, et qui figure dans *Internationale situationniste* sous le titre «Préface à l'unité scénique. "Personne et les autres"»<sup>47</sup>. Frankin y montre que, malgré des déclarations telles que «Le théâtre est mort», le théâtre peut être transformé en une forme qui soit socialement pertinente. Il se réfère aux auteurs de théâtre qui, à travers l'histoire du xx<sup>e</sup> siècle, ont détruit l'image mimétique et illusionniste, faisant tomber le quatrième mur qui avait séparé la scène de la salle. Parmi eux, il compte bien sûr Pirandello et Brecht, mais aussi August Strindberg, dada et Beckett. À cette liste, nous pouvons ajouter des autrices contemporaines comme Caryl Churchill, Sarah Kane, Elfriede Jelinek, Susan Lori-Parks, Magali Mougel et bien d'autres, qui exigent que le spectateur accepte de suspendre les processus de signification. Cependant, Frankin, comme Debord et comme Artaud, constate que le théâtre devrait se passer de la suprématie du *logos* et du culte de l'auteur. Il propose alors d'étendre les possibilités du théâtre à travers une «unité scénique», «unité de tous les arts». Le théoricien de théâtre Martin Puchner rend compte de cette allusion en faisant référence au *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner, une œuvre d'art idéale qui serait la synthèse de tous les arts<sup>48</sup>. L'expression «unité scénique» fait également sans doute référence à l'idéal situationniste d'un «urbanisme unitaire» où l'éclairage, le son, les apparitions visuelles et la structure de la ville devraient être unifiés de façon à encourager la libre circulation du mouvement et la possibilité d'une créativité collective. Depuis les années 1960, quand l'I.S. développa ses théories sur ce que pourrait être le théâtre, mettre en avant la «présentialité» d'un ensemble d'éléments scéniques, exemplifiés par exemple par le travail d'Angélica Liddell ou celui de Gisèle Vienne, est devenu la norme et la marque de fabrique de tout festival de théâtre.

#### LA POÉSIE CONTRE LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE

Ainsi, si la «présentialité» en tant que partage par les spectateurs de l'immédiateté matérielle de tout élément matériel de la performance est aujourd'hui chose courante, plus d'un demi-siècle après la conceptualisation d'un théâtre situationniste, que reste-t-il que l'I.S. soit susceptible de nous apprendre sur le théâtre? À ce titre, la poésie, qui ne cesse d'apparaître dans les écrits de l'I.S., doit être reconsidérée. J'ai déjà cité le premier numéro d'*Internationale situationniste*: «Visiblement, le principal domaine que nous allons remplacer et accomplir est la poésie.» Plus tard, l'I.S. définit la poésie de la façon suivante: «La poésie doit être comprise en tant que communication immédiate dans le réel et modification réelle de ce réel. Elle n'est autre que le langage libéré, le langage qui regagne sa richesse et, brisant ses signes, recouvre à la fois les mots, la musique,

les cris, les gestes, la peinture, les mathématiques, les faits.»<sup>49</sup> L'immédiateté portée par la multiplicité et la concrétude des éléments scéniques, y compris les éléments sonores, kinesthésiques et visuels, ne doit pas seulement communiquer une certaine «réalité, mais aussi intervenir de sorte à précipiter une "modification réelle dans ce réel"», «brisant ses signes». Si l'on met de côté la croyance quasi messianique de l'I.S. en une expérience humaine qui soit authentique, immédiate, «réelle», «libérée», «une vie authentique» au-delà de la société du spectacle, qui, si l'on considère cela sous l'angle du post-structuralisme relativiste — «Le jeu est la disruption de la présence», dit Jacques Derrida<sup>50</sup> — peut sembler, au mieux, naïve et, au pis, dangereusement totalisante, la proposition est d'importance<sup>51</sup>. *La Société du spectacle* commence par ces mots: «Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.»<sup>52</sup> Stracey observe que si la vie quotidienne est devenue distanciée, aliénée ou détournée des moyens utilisés pour la représenter, en d'autres mots, du spectacle, elle peut être redirigée: «Il peut être difficile d'extraire ou de séparer l'expérience vécue de l'apparence, mais il est toujours possible de remettre en question les façons dont cette expérience est donnée à apparaître.»<sup>53</sup> Une pratique situationniste doit ouvrir les fissures, les failles ou les marges de façon à nous permettre de remettre en question ou de contester avec davantage d'esprit critique la façon dont le monde autour de nous est présenté, afin que nous puissions faire fonctionner à nouveau les significations et les usages du spectacle. Et si l'on revient sur l'intérêt de l'I.S. pour Brecht, la poésie est susceptible d'introduire une fissure, une brèche, une distance entre le spectacle scénique et sa fabrication. Écrivant de façon visionnaire, alors que nous habitons aujourd'hui un monde où l'économie des biens a été remplacée par une économie des visibilitées qui ne repose plus désormais sur la reproduction capitaliste et qui se diffuse à la même vitesse que des «memes» (au sens d'Internet: MEME, élément ou phénomène repris en masse) deviennent des vérités, Debord conclut *La Société du spectacle* par la formule suivante: «Le spectacle [...] est [...] l'effacement des limites du vrai et du faux par le refoulement de toute vérité vécue sous la présence réelle de la fausseté qu'assure l'organisation de

47— André Frankin, «Préface à l'unité scénique. "Personne et les autres"», *I.S.*, n° 5, décembre 1960, p. 27-29.

48— Martin Puchner, «Society of the Counter-Spectacle: Debord and the Theatre of the Situationists», *op. cit.*, p. 9.

49— «All the King's Men», *I.S.*, n° 8, janvier 1963, p. 31.

50— Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 409-429.

51— «Instructions pour une prise d'armes», *op. cit.*, *I.S.*, n° 6, août 1961, p. 9.

52— Guy Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, thèse 1.

53— Frances Stracey, *Constructed Situations*, *op. cit.*, p. 7.

l'apparence.»<sup>54</sup> Le théâtre n'a pas provoqué la révolution de la vie quotidienne en 1968 — ce n'était pas un «Octobre», pour reprendre les mots de Bernard Dort, au même titre que le théâtre aujourd'hui n'est pas susceptible de renverser le capitalisme tardif. Cependant, comme les essais et les entretiens qui composent ce dossier sur l'Internationale situationniste, le théâtre et la performance le suggèrent, faire état de la «présence réelle» tout en mettant en lumière de façon auto-réflexive la «fausseté qu'assure l'organisation de l'apparence», alimentant une meilleure compréhension de la fabrication, de la gestion et de la dissémination du «spectacle intégré» qui nous entoure, nous consume et nous nourrit tous les jours: voilà exactement ce que le théâtre et la performance participent à faire.

### L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE ET L'INTERNATIONALISME

En 2018, nous avons célébré le cinquantenaire de Mai 68, et des événements anticapitalistes qui avaient eu lieu à travers le monde, de l'Allemagne à la Suède, en passant par la Tchécoslovaquie, le Mexique, le Brésil, les États-Unis et le Japon. En 2017, nous avons célébré la création, il y a soixante ans de cela, du marché de l'Union européenne, que le Royaume-Uni s'apprête maintenant à quitter. La même année où fut créé le Marché commun, en 1957, l'Internationale situationniste fut également créée. Bien que contestant activement l'économie libérale qui présidait aux relations entre les États européens et qui a grandement contribué à la mondialisation capitaliste, l'I.S., à la suite de la Seconde Guerre mondiale, partageait le même désir d'un internationalisme transfrontalier, que ce soit en Europe ou au-delà — les situationnistes montrèrent un grand intérêt pour les luttes anticoloniales dans les territoires occupés par la France en Indochine et en Algérie, au Congo belge ou en Palestine, par exemple. L'Internationale situationniste était, comme son nom le suggère, résolument «internationale»<sup>55</sup>. À sa suite, le projet qui a impulsé l'élaboration de ce dossier et qui a bénéficié de financements internationaux émanant du

Arts and Humanities Research Council au Royaume-Uni et de l'Agence nationale de la recherche (Labex Les passés dans le présent, université Paris-Ouest), a réuni des artistes du Royaume-Uni, de France, de Belgique, de la République démocratique du Congo, de la Corée du Sud, du Canada et des États-Unis ainsi que des chercheurs des universités de Caen, de Glasgow, de Londres (Goldsmiths) et de Paris Ouest.

Influencés par l'engagement de l'I.S. par rapport à la théorie et la pratique, l'écriture et l'action, notre projet a organisé deux festivals de performances: *Détournement/Situation* (mars 2017) au Théâtre Nanterre-Amandiers, à quelques mètres seulement des premiers événements de Mai 1968, et au Théâtre de l'Échangeur, à Bagnolet<sup>56</sup>, et *How to Drift* au Centre for Contemporary Arts à Glasgow (juin 2017), précédemment connu sous le nom de Third Eye Centre, un lieu qui reçut de nombreux artistes d'avant-garde<sup>57</sup>. L'événement qui a eu lieu à Glasgow sera repris dans un numéro spécial de *Performance Research*, co-édité par Carl Lavery, Marielle Pelissero et David Pinder, et intitulé *On Drifting*<sup>58</sup>. Ces deux événements ont fait se rencontrer des universitaires et des professionnels du théâtre, et ont permis d'ouvrir de nouveaux champs de réflexion.

Les artistes et les chercheurs qui figurent dans ce dossier ne poursuivent pas de façon servile les idées et les pratiques situationnistes. Ils évitent de les cristalliser dans une forme de «situationnisme», au risque de devenir eux-mêmes «pro-situs». Les organismes britanniques et français qui ont généreusement financé ce projet s'intitulent en effet: «Care for the Future: Thinking Forward Through the Past» et «Les passés dans le présent»... Reconsidérer les idées et les pratiques passées de l'I.S. a permis de mieux comprendre et apprécier le potentiel social du théâtre et de la performance d'aujourd'hui et de demain. Je terminerai avec les mots de Graeme Miller, artiste associé au projet, qui témoigne de la façon dont lui-même et d'autres participants à ce dossier détournent et subvertissent les notions situationnistes, les réactivant par la même occasion: «Les idées de l'I.S., collectives et co-écrites... [se sont] répandues à travers le monde, ont été piratées, extraites, téléchargées à travers les générations.»<sup>59</sup>

54– Guy Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., thèse 219.

55– Des représentants de l'Algérie, de la Belgique, du Danemark, de la France, du Royaume-Uni, de l'Italie, des Pays-Bas et de la Tchécoslovaquie étaient présents à la réunion pré-situationniste à Alba, en Italie, en 1956.

56– Pour le programme complet, voir <https://research.kent.ac.uk/reviewingspectacle/sample-page/events/detournementsituation/>

57– Pour le programme complet, voir <https://research.kent.ac.uk/reviewingspectacle/sample-page/events/how-to-drift/>

58– *Performance Research*, n° 23.8, décembre 2018.

59– Graeme Miller, «*Counterpointer: Planning the Unplannable, Effing the In-Effable*», -texte non publié, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

#### TOUS NOS REMERCIEMENTS À :

ALICE DEBORD ET MICHÈLE BERNSTEIN, POUR L'AUTORISATION DE PUBLIER LES IMAGES DU FONDS GUY DEBORD,  
LAURENCE LE BRAS, DU FONDS GUY DEBORD, POUR SON AIMABLE AIDE DURANT CE PROJET, AINSI QUE SON ASSISTANCE POUR LA REPRODUCTION DES IMAGES,  
CHLOÉ DÉCHERY, POUR LA TRADUCTION DE CETTE INTRODUCTION.



Emilio López-Menchero, *Claquettes européennes/European Tap Dance*, joué lors de la journée de performances et d'études *How to Drift* au Centre for Contemporary Arts, Glasgow, juin 2017. © DR.

# « Possible mais peu probable »

ENTRETIEN AVEC ANDRÉ ENGEL, RÉALISÉ PAR CHRISTIAN BIET

---

André Engel, metteur en scène de théâtre et d'opéra et grand expérimentateur de lieux insolites (haras, hôtels, hangars, usine), a parcouru toutes sortes de répertoires, de Brecht à Horváth, de Molière à Synge et, à l'opéra, de Richard Strauss à Weber ou Bizet. Il a fait ses débuts en 1972, dans le cadre du Théâtre de l'Espérance (Jean Jourdheuil, Jean-Pierre Vincent), puis a suivi Jean-Pierre Vincent au Théâtre national de Strasbourg entre 1976 et 1981. C'est précisément cette période qui nous a intéressés pour cette entrevue.

---

**CHRISTIAN BIET :** Dans les écrits de Guy Debord, le théâtre est vu sous un jour parfois négatif, en tout cas très problématique, voire quasi inexistant. Pourtant, au tout début de votre carrière, vous êtes passé du courant situationniste au théâtre. La notion de détournement, peut-être plus que celle de la dérive, vous semble-t-elle vous avoir permis de créer un certain nombre de spectacles, et peut-on dire qu'ils étaient alors proches de l'Internationale situationniste ?

**ANDRÉ ENGEL :** Il n'y a pas de spectacle « proche » de l'Internationale situationniste, et je n'ai jamais appartenu au « courant situationniste », si tant est que ça existe. Je suis venu au théâtre complètement par hasard. J'étais un très jeune professeur de philosophie en 1969-70, et l'enseignement dans le secondaire ne m'intéressait pas plus que ça. Je suis parti en cours d'année et je me suis retrouvé dans les Cévennes : je voulais voir comment on pouvait continuer autrement, sans passer sa vie à enseigner de la philosophie à des foutriquets, chose que je trouvais incompatible avec le temps à vivre.

**C.B. :** Quand il m'a parlé de votre rencontre, Jean Jourdheuil m'a dit : « Il était dans une sorte de communauté situationniste dans les Cévennes et on l'a pris avec nous. » Si je résume : vous étiez un professeur de philosophie en rupture de ban, vous étiez dans la nature, vous continuiez à lire tout

en faisant autre chose, et puis il y a eu les gens de théâtre qui sont arrivés avec leur cinéma.

**A.E. :** C'est ça, sauf que nous n'étions pas une communauté, nous étions trois copains et une copine — qui est d'ailleurs devenue la mère de mon fils. J'étais donc là dans les Cévennes avec quelques camarades, et un jour René Allio est venu tourner un film, *Les Camisards*. Il payait dix francs par jour pour faire de la figuration, j'ai donc fait de la figuration et c'est là que j'ai rencontré cette troupe : Jean-Pierre Vincent, Jean Jourdheuil et un certain nombre d'acteurs dont Gérard Desarthe. Nous avons sympathisé. Nous n'avions pas la même étiquette politique : Jean Jourdheuil était plutôt maoïste, Desarthe plutôt libertaire, et nous passions de bons moments à nous moquer les uns des autres. Quand j'ai dû quitter les Cévennes, j'ai appelé Gérard avec qui je m'étais lié d'amitié, il m'a dit qu'il y avait peut-être un boulot pour moi à Paris comme figurant dans la toute récente compagnie Vincent-Jourdheuil, et donc j'ai fait aussi cette figuration. Comme à l'époque le mode de fonctionnement des jeunes compagnies théâtrales était propice aux discussions collectives, j'y participais, naturellement. Or j'étais nourri de lectures situationnistes. Mon premier contact avec l'Internationale situationniste a été la fameuse brochure *I.s.*, dont la sortie était complètement aléatoire. On me l'a mise un jour entre les mains et j'ai trouvé ça passionnant, d'abord à cause du ton qui me plaisait beaucoup, une grande intransigeance

à l'égard des faux problèmes, une façon insolente et radicale d'affirmer un certain nombre de vérités. D'autre part, j'y trouvais un goût pour l'humour, pour l'injure («la seule réponse cohérente aux faux dialogues avec les cons»), pour le scandale, que j'aimais aussi et que j'avais déjà apprécié chez certains surréalistes et les lettristes. Et puis surtout, c'était une tentative pour analyser les temps présents à travers des concepts qui me paraissaient nouveaux. Depuis les grandes interrogations de Marx sur la marchandise, le profit, l'économie, je n'avais pas vu une grande progression dans l'invention de concepts ou dans les manières d'interpréter/transformer le monde. Or en 1966 j'ai trouvé ça dans les écrits de l'I.S., et en 1967 dans *La Société du spectacle* de Guy Debord et le *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem, deux livres d'une complémentarité joyeuse: autant l'un était arc-bouté sur la théorie, autant l'autre laissait place à la fantaisie, aux émotions, à un certain lyrisme révolutionnaire. J'ai été séduit. Et quand le mouvement de 68 a éclaté, je me suis naturellement tourné dans cette direction-là. Mais mettons les choses au clair: s'il y avait des gens qui se réclamaient du mouvement situationniste avec plus ou moins d'opportunisme, d'autres avec plus ou moins de pertinence, moi pas. Je n'ai jamais prétendu fréquenter l'Internationale situationniste autrement qu'en lisant ses textes, c'est ça mon «situationnisme», et j'ai toujours gardé un grand attachement à cette façon de voir les choses. C'est donc avec ce bagage intellectuel que je suis entré dans le monde du théâtre. J'ai appris à faire du théâtre avec Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdeuil, qui ne s'intéressaient pas du tout à ce genre de problème puisque pour eux Brecht avait déjà établi les bases d'un théâtre nouveau et révolutionnaire. J'ai découvert et appris le théâtre à travers eux, je n'imaginai même pas que la fonction de metteur en scène puisse être à ce point déterminante, ni que la fonction de dramaturge (post-brechtienne en France) puisse être importante. Grâce à l'ouverture d'esprit et à la générosité de Vincent et Jourdeuil, qui m'ont accepté et aidé, j'ai découvert le monde du théâtre et en même temps un mode de vie différent de celui que j'avais connu jusque-là.

Je ne suis donc pas arrivé en proclamant «Je suis situationniste et je vais changer le théâtre». L'important, le vrai déclencheur pour moi a eu lieu après, et d'une autre façon: j'ai rencontré Klaus Michael Grüber. J'ai été son assistant et son collaborateur pour *Faust-Salpêtrière*, en 1975, à Paris. (C'est également là que j'ai fait la connaissance de Bernard Pautrat avec qui je réaliserai par la suite de nombreux spectacles.) Grüber n'avait rien à voir avec mon supposé «situationnisme». Pour le peu que j'ai pu esquisser devant lui sur le sujet, ça ne l'a absolument pas intéressé. Ce qui l'intéressait, lui, c'était une façon d'envisager le théâtre hors des salles traditionnelles, dans des «lieux», une façon de mettre en rapport un texte et un lieu pour provoquer un affrontement dialectique d'où faire surgir un plus. Et c'est à l'occasion de ce

travail que les notions situationnistes de détournement et de dérive me sont revenues en mémoire. Je voyais que les murs de la chapelle de la Salpêtrière étaient là pour jouer, en plus de leur fonction de murs, un rôle spécifique dans l'intelligence qu'on pouvait avoir du texte de Goethe. Je voyais la dialectique qui travaillait les deux, le lieu et le texte. Je trouvais ça très intéressant et je pensais que cela participait également du détournement. Dès lors que l'on sort le spectateur de la salle, qu'on le déménage dans un lieu habité par une histoire, où on lui redonne la faculté d'avoir un corps puisqu'il peut se déplacer, alors les choses changent: dans une salle de théâtre traditionnelle, le spectateur est un corps prisonnier d'un fauteuil et de l'obscurité. Alors je me suis dit que la notion de représentation, qui est fondamentale au théâtre, pouvait être mise en question, en crise, et qu'à partir du moment où elle est mise en question de façon radicale et cohérente, elle pouvait effectivement faire écho à des concepts que Debord avait, lui, pensés et développés sans aucune référence au théâtre, dont il se foutait complètement. S'est donc mise en place en moi une espèce de combinatoire de concepts qui m'ont permis de me poser la question de la représentation théâtrale de façon critique. Mais pour ce faire, il fallait nécessairement refuser la traditionnelle relation scène/salle et rendre son corps au «spectateur». C'est-à-dire se «situer» (*sic*) hors les murs.

J'ai ensuite rejoint Jean-Pierre Vincent au TNS, où pour moi tout a commencé personnellement. Sous le coup de l'expérience Grüber, je me suis mis à concevoir des projets hors les murs, pour travailler cette notion de représentation, mettre en crise la notion de «spectateur» et tenter d'inventer et de mettre en œuvre une machine combinatoire qui permette à tous ces concepts d'exister de façon critique. Si bien qu'un certain nombre de spectacles ont été conçus en utilisant un appareil théorique et pratique venu de la lecture de certains textes écrits par des situationnistes, voilà tout.

### **c.B. : Nous en arrivons à Kafka ?**

**a.E. :** Pas tout de suite. *Kafka-Théâtre complet* (1979) fait partie du lot mais c'est la queue de la comète, car la comète a d'abord été timide: dans un premier temps, elle s'est très peu démarquée de l'expérience Grüber. En 1976, j'ai mis en scène *Baal*, de Brecht (pour la fulgurance de l'œuvre), aux haras de Strasbourg. Le spectacle faisait faire aux spectateurs — qui n'étaient encore à ce moment-là rien d'autre qu'un spectateur — un parcours. Et bien sûr je savais que Ronconi avait déjà fait bouger le spectateur, dans son *Roland furieux* (1969, Spoleto; 1970, Baltard), et dans *XX* (1971, Odéon). J'avais vu 1789, d'Ariane Mnouchkine, qui donnait aux spectateurs la possibilité d'être foule. Mais enfin j'essayais à mon compte, et j'essayais de comprendre ce que j'étais en train de faire en même temps que je le faisais. À partir de là, les spectacles se sont enchaînés en utilisant



*Un week-end à Yaïck*, d'après *Pougatchev*, de Sergueï Essénine, mise en scène André Engel, 1977. © Sabine Strosser.

chaque fois la part réussie du précédent, et celui qui s'est approché le plus du type de dénonciation qu'avaient pratiqué les situationnistes, pas dans le monde du théâtre mais dans le monde tout court, c'est *Un week-end à Yaïck* (1977, d'après *Pougatchev*, de Sergueï Essenine) : c'est le premier d'une série. Après *Un week-end à Yaïck*, il y a eu *Prométhée porte-feu*, d'après Eschyle (1980, au festival de Nancy), un spectacle-tract, ensuite *Kafka*, et enfin il y a eu une tentative à Paris avec *Dell'inferno* (1982, La Plaine Saint-Denis). Le cycle des grands spectacles hors les murs, avec l'envie de mettre le spectateur au centre du conflit, s'est terminé là.

Pour *Un week-end à Yaïck*, les spectateurs étaient invités à faire autre chose qu'à aller au théâtre. Une agence de voyage, la Travel National Service (TNS...) les conviait à partir, elle leur avait délivré un billet pour la ville ukrainienne de Yaïck. Rendez-vous leur était donné sur une place pas loin du TNS, où les « voyageurs », pris en charge par de charmantes hôtesses s'exprimant en français avec un fort accent slave, devaient monter dans des bus. « Vous avez votre billet ? — Oui, on a notre billet mais... on ne va pas au théâtre ? — Ne vous inquiétez pas, on ne vous fera pas de mal. » Et ils montaient dans les bus qui,

après un circuit dans Strasbourg, prenaient la direction de l'Est, de la frontière allemande. Pendant le trajet, les spectateurs regardaient leur ville d'une façon différente, il m'a semblé, quelque chose s'allumait dans leur regard, plus d'acuité, plus de curiosité. Le troisième œil, l'œil du théâtre, comme disait Nietzsche, s'ouvrait. Dès ce moment-là, parce que le « spectateur » était pris dans un processus dont il ignorait totalement les tenants et les aboutissants, il passait à une sorte de concentration supérieure, au lieu de voir il regardait, au lieu d'entendre il écoutait. Ensuite les bus, prétendument, passaient la frontière, et soudainement on débarquait les gens, aimablement encadrés par les hôtesses, dans un vaste entrepôt où un petit village avait été bâti en dur, avec une terrasse de bistrot, un asile de vieillards, des appartements, une placette. Le public était scindé en quatre groupes, chacun coraqué par une hôtesse, et chaque groupe allait, qui dans un appartement, qui dans l'asile de vieillards, qui dans un autre appartement, qui au bistrot, etc. Finalement, ils faisaient bien un voyage, un voyage organisé, et on leur parlait de cette ville de Yaïck et des confins de l'Est. Les hôtesses parlaient indifféremment russe (appris pour la circonstance) ou français



*Kafka-Théâtre complet*, mise en scène André Engel, 1979. © Sabine Strosser.

avec l'accent russe... C'était une espèce de jeu illusionniste, hyper réaliste et mystifiant. Le thème central de cette excursion à Yaïck était la révolte de Pougatchev au temps de la grande Catherine de Russie, par la voix du poète russe et soviétique Sergueï Essénine. Essénine raconte comment un paysan qui se fait passer pour la réincarnation du tsar Pierre le Grand lève une troupe de paysans et manque de peu de renverser le trône. Et c'est à l'occasion d'un film télévisé sur ce sujet que les quatre groupes de « touristes » se voyaient invités à participer à un fraternel échange culturel avec les habitants. Les hôtesse instauraient le dialogue, mais comme aucun habitant de Yaïck ne parlait autre chose que le russe (appris par les acteurs pour la circonstance), ce sont les hôtesse qui traduisaient, et en général elles mentaient. Du mensonge naissait le malaise, du malaise naissait la tension et bientôt l'exaspération. Parce que le « spectateur », libre de tout, otage de rien, dérangeait par sa seule présence, il voyait bien que la visite était truquée, que tout le monde lui mentait de force, et que le malaise était entièrement de sa faute, qu'il était coupable d'être là. Il n'y avait pas d'autre intrigue que celle-là, faire comprendre aux gens que leur présence n'était

pas innocente, qu'aucune présence n'est anodine, au théâtre comme ailleurs. Une seule solution: déguerpir en catastrophe. En faisant ce spectacle, je me suis aperçu que j'étais en train de refaire ce qu'avaient été les fameux « villages Potemkine » de la Grande Catherine, ces havres de bonheur en trompe l'œil qu'elle pouvait admirer de loin, où tout allait bien, où tout était faux, où tout était théâtre. De nos jours, le tourisme industriellement organisé ne propose pas autre chose: on a choisi pour vous ce que vous devez voir, ce que vous ne devez pas voir, ce que vous devez savoir et ignorer, ce qu'il ne faut pas dire, ceux à qui vous devez parler... *Un week-end à Yaïck* se contentait de montrer ça.

**C.B.:** À l'époque, c'était le cas aussi pour les voyages organisés par et chez les États stalinien.

**A.E.:** Oui, oui. D'ailleurs, tout le texte du spectacle provenait d'une revue officielle du Parti communiste français. C'était une bonne grosse charge contre le néo-stalinisme, contre les voyages organisés, et contre le spectacle tel que Debord en a développé le concept, c'est-à-dire la concentration du mensonge dans ce que

ça a de plus violent, l'abolition de la vie via l'accumulation des marchandises et de la publicité, etc.

Évidemment, le public était divisé. «C'est un spectacle réactionnaire, tu fais de l'anticommunisme primaire!» me disait Bernard Sobel. Je rétorquais: «Je ne fais que reproduire le monde dans lequel je suis, je te montre dans quoi tu vis, c'est tout.» Nous avons fait du spectateur le sujet du spectacle, il comprenait que le spectacle était à son sujet, parlait de lui, de ce qu'il est vraiment: quelqu'un qui paye pour en regarder un autre vivre à sa place une situation mensongère. Et la faculté qu'a le public à se laisser abuser est si grande qu'à mon grand étonnement pas mal de gens sont sortis convaincus d'avoir passé la soirée chez des Russes. On voit en quoi une situation, ainsi construite, suscite un trouble et donc une émotion autre et plus grande que la simple représentation. Mes camarades et moi nous avions à l'époque une formule, la formule magique, c'était «possible mais peu probable», on essayait d'appliquer ça de spectacle en spectacle: possible mais peu probable. Et l'on s'aperçoit que la probabilité, très vite, devient possible, ça dépend de la manière dont les gens qui sont conviés acceptent ou non de jouer ce jeu-là. *Yaïck* a donc été un laboratoire qui nous a permis d'expérimenter deux ou trois choses sur ce qui peut arriver à partir du moment où la représentation fonctionne différemment, hors du cadre bourgeois dans laquelle elle est née, ou brechtien où elle s'est poursuivie. Voilà, c'est tout, pas plus que ça, mais pour nous c'étaient beaucoup d'enseignements, à l'époque.

**C.B.:** Peut-on dire que vous avez travaillé de manière à endosser la question de la représentation pour la transformer en situation, et pour la faire redevenir représentation ?

**A.E.:** Non, elle ne redevenait pas représentation.

**C.B.:** Faut-il alors employer le terme «performance» ?

**A.E.:** Non, non, une performance pour moi ce n'est pas ça. *Yaïck*, c'était une situation, c'est-à-dire un processus où les gens étaient pris et vivaient ce qu'ils étaient, rien d'autre et rien de plus que des éléments du processus, et ils le demeuraient jusqu'à son terme: incident, fausse panique, les flics locaux débarquent, dehors les touristes, des faux Russes qui font au revoir et un énorme portail en fer rouge qui claque au nez des «spectateurs» jetés à la rue. Pas de fin de spectacle, pas de saluts, pas d'applaudissements, rien. C'était violent. Voilà. Je pense aujourd'hui qu'avec *Un week-end à Yaïck* nous nous étions vraiment éloignés de la représentation. Mais je ne prétends surtout pas avoir fait un spectacle situationniste. D'ailleurs, «spectacle situationniste», c'est à mourir de rire, pourquoi pas «messe anarchiste»... Cela dit, il y avait dans ce travail une part réussie et une part ratée. La part réussie, on l'a gardée et on a essayé de l'approfondir. Ça a donné *Kafka-Théâtre complet*.

**C.B.:** Entre les deux, il n'y a pas eu quelque chose ?

**A.E.:** Si, il y a eu *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire*, qui, ce détail va vous amuser, s'appelait en réalité *Ibant obscuri sola sub nocte*, un fragment de Virgile qui rappelle cet autre titre, *In girum imus nocte et consumimur igni*, film de Guy Debord de 1978. Ce spectacle était une adaptation libre d'*En attendant Godot*, de Beckett, où nous avons effacé toute référence métaphysique possible. Nous l'avons fait dans les décors de *Yaïck*, mais rendus cette fois-ci à la frontalité. Donc il y a eu là une parenthèse qui peut légitimement être interprétée comme une marche arrière ou un pas de côté. Nous avons changé le titre à la demande de Beckett, déjà bien bon de nous donner son autorisation: au lieu des quatre fameux personnages de la pièce, nous en avons quatorze ou quinze, dont des femmes, sept couples, tous aliénés. Ce petit monde vivait sur le bitume, au son de chansons de Tom Waits, de blues suintant d'un juke-box, il pleuvait, on ne voyait presque rien, acteurs et spectateurs, tout le monde dans la même brume, dans le même monde de vitrines, l'univers de la marchandise où il n'y a pas d'amour heureux. Le fameux arbre beckettien était devenu un sapin de Noël qui clignotait dans une de ces vitrines. Déréliction totale. À un certain moment, il y avait une explosion très violente et qui faisait très peur. Un soir, les pompiers, alertés par des voisins, ont fait sauter la porte à la hache et interrompu la représentation, c'était très bien.

**C.B.:** Enfin, que dire de ce *Kafka* ?

**A.E.:** D'abord, le plaisir de lire tout Kafka. Le spectacle s'appelait *Kafka-Théâtre complet*, alors que Kafka n'a jamais écrit qu'une toute petite pièce: *Le Gardien de tombeau*. Bernard Pautrat et moi nous avons pris partout dans l'œuvre ce qui nous intéressait, et c'était passionnant à fabriquer. Ensuite, le plaisir d'inventer une machine théâtrale. L'idée était de faire croire aux spectateurs qu'au lieu d'aller au théâtre ils se retrouvaient pris dans une espèce de piège kafkaïen, qui n'était pas d'emblée hostile mais qui les rendrait peu à peu complices d'une machine à faire souffrir et les amènerait à se délecter du récit de la misère de pauvres gens. Comme au théâtre.

Une fois de plus, nous avons investi un lieu et nous l'avons transformé. La totalité de l'immeuble de l'ancienne mairie de Strasbourg a été détournée par nos soins en un hôtel de cent chambres.

**C.B.:** Ce qui semble intéressant dans *Kafka*, outre le détournement, c'est que «les» spectateurs étaient, au début, considérés comme un troupeau, puis enfermés seuls dans une chambre, et que chacun pouvait à ce moment-là souffrir son action de spectateur individuellement. En d'autres termes, le fait d'avoir été traités comme un groupe



**indifférencié, puis comme «un» spectateur, les obligeait à devenir «des» spectateurs.**

**A.E. :** Oui, si l'on veut, mais on y avait mis les formes. Ce troupeau, comme vous dites, était reçu princièrement, un maître d'hôtel et onze grooms vous prenaient en charge dans un élégant lounge où des artistes de talent vous divertissaient, jusqu'au moment où vous vous retrouviez seul dans une chambre minuscule en face d'un groom qui vous mettait deux aiguilles à deux centimètres des pupilles et vous vantait le fonctionnement de la machine kafkaïenne de *La Colonie pénitentiaire*, laquelle grave avec une aiguille la sentence sur la peau du condamné et l'enfonce jusqu'à ce qu'il meure. Et il vous proposait d'y assister. Ce récit était comme une mise en abyme de ce qu'était l'ensemble du spectacle lui-même. Que se passe-t-il lorsque vous êtes assis, seul dans une petite chambre, et que tout d'un coup quelqu'un entre et vous demande si ça vous intéresserait de voir crever quelqu'un, et attend votre réaction ?

Tous les soirs après le spectacle, nous avions un «debriefing», comme ils disent, avec chacun des onze grooms – il y avait cent spectateurs par séance, nous avions trois séances par soir, chaque groom avait dix chambres à faire donc trente personnes dont il devait s'occuper individuellement. Certains grooms ont pris des gifles, d'autres se sont fait embrasser par des dames, d'autres ont vu des gens partir en courant, d'autres ont affronté des spectateurs qui ont tenté de les déstabiliser, etc.

**C.B. :** Quant aux spectateurs, ils n'avaient pas de spectateurs.

**A.E. :** En effet, lorsqu'ils étaient seuls dans la chambre, tout pouvait arriver. Par exemple, une jeune fille a menacé de se jeter par la fenêtre tellement elle avait peur. Il faut avouer, puisque nous parlons de situation, que celle dans laquelle nous les mettions était quand même assez dégueulasse. Mais enfin, c'était une métaphore du théâtre.

**C.B. :** Pourrait-on dire qu'il n'y a pas de théâtre situationniste parce qu'il n'y a pas de théorie situationniste du théâtre, même négative, mais qu'il y a la possibilité de traiter les idées et les pratiques situationnistes, par exemple au théâtre, comme elles traitent le monde, c'est-à-dire en le détournant, en le faisant dériver, et en le mettant en situation ?

**A.E. :** Il n'y a pas eu, à ma connaissance, de théâtre situationniste. Il suffit de lire: «Nous ne voulons pas travailler au spectacle de la fin du monde, mais à la fin du monde du spectacle.» Tout est dit. Tout au plus, dans le n° 5 de la revue *I.s.*, André Frankin publia un texte intitulé «L'unité scénique. "Personne et les autres"», à propos de la mise en scène d'une pièce qu'il a écrite et pour laquelle il propose des solutions scéniques spécifiques.

Sa pièce, je ne l'ai jamais lue, je pense qu'elle n'a jamais été publiée, je ne suis même pas sûr qu'elle existe encore, mais «L'unité scénique» est bien un texte sur la représentation théâtrale avec des propositions formelles pour la transformer. J'ai lu également, plus tard, quand on a publié la correspondance complète de Debord, deux ou trois échanges concernant ce fameux projet de Frankin. Nous sommes là au début des années 1960. Parallèlement, Ivan Chtchevlov (Gilles Ivain), membre de l'Internationale lettriste, très intime de Debord et qui est, avec d'autres, à l'origine de la théorie de la dérive, s'est intéressé au théâtre mais dans un contexte très particulier. Chtchevlov a été interné à la clinique de La Chesnais, haut lieu de la psychiatrie institutionnelle de l'époque, et c'est dans le cadre de cet éloignement qu'il s'est intéressé au théâtre, mais ça n'a pas été plus loin.

**C.B. :** Cependant, la thèse de Véronique Perruchon, *L'Œuvre théâtrale d'André Engel, machine et rhizome (2009)*, semble affirmer que votre théâtre est situationniste...

**A.E. :** Eh bien, elle se trompe. Je n'ai jamais revendiqué auprès de qui que ce soit le label «situationniste», je n'ai jamais non plus caché que j'avais beaucoup lu les situationnistes et qu'ils m'avaient influencé, mais j'ai toujours fait très attention à ce qu'on ne m'affuble pas d'une étiquette qui, pour être flatteuse, n'en reste pas moins mensongère. Pour moi, sont situationnistes ceux qui ont été, à un moment ou à un autre, membres de l'Internationale situationniste. Véronique Perruchon est venue me voir parce qu'elle souhaitait faire une thèse sur mon travail, et je lui ai donné accès à mes notes et à mes archives. Sa thèse de doctorat développe un point de vue qui ne correspond pas à la vérité des choses, mais c'est sa thèse. Elle a souhaité faire publier cette thèse, un peu remaniée, et a trouvé un éditeur. Je lui ai demandé de me faire lire cette version remaniée, et, après lecture, de revoir un certain nombre de passages que je considérais comme objectivement faux. Si Véronique Perruchon pense que je suis un metteur en scène situationniste, je m'inscris en faux, et quand elle écrit que certains de mes spectacles sont plus situationnistes que d'autres, là aussi je m'inscris en faux. Ces rectifications n'ayant pas été faites, j'ai fait interdire ce livre. Elle a cependant réussi à faire publier sa thèse (*André Engel, Œuvre théâtrale*, Presses universitaires du Septentrion, 2018). Ce livre sera moins lu que l'autre, programmé chez Actes Sud, il n'empêche: les mêmes contre-vérités étant promises à la publicité, je tiens à dire que cet ouvrage, s'il est assez bien documenté, est également très mensonger<sup>1</sup>.

1– Véronique Perruchon, à qui nous avons communiqué cet entretien, répondra à André Engel dans le prochain numéro de *Théâtre/Public*.



*Prométhée porte-feu*, texte Bernard Pautrat, d'après Eschyle, mise en scène André Engel, 1980. © Marc Enguerand/Collection Armelle et Marc Enguerand.

**C.B.:** Nous avons parlé de situation, de détournement et un peu de la dérive, mais je pensais à l'un de vos spectacles où vous avez presque brûlé une colline dans les Vosges...

**A.E.:** Ça, c'est ce que j'appelle le tract *Prométhée porte-feu*. Ça a été réalisé pour le Festival de Nancy en 1980. Nous avons jeté notre dévolu sur un ancien carreau de mine, près de Neuves-Maisons, transformé en une vaste décharge sauvage en pleine forêt. Nous l'avons retravaillé au bulldozer pour lui donner l'aspect d'un paysage grec. Le spectacle devait durer entre vingt-cinq minutes et une demi-heure, entre quatre et cinq heures du matin. À l'origine, pour transporter le public de Nancy au site, nous avons demandé des camions militaires au général Massu qui commandait la place, on nous les a refusés. Du coup, nous ne contrôlions plus le déroulement des événements, l'arrivée du public en voiture, etc. Or, dans ce genre de «spectacle», il fallait avoir le contrôle, tout simplement parce que ça pouvait très vite devenir dangereux. Du théâtre à quatre heures du matin? des festivaliers plus ou moins bourrés? dix-huit kilomètres en voiture? En plus, en arrivant, ils tombaient au milieu d'un incendie gigantesque, une espèce de site grec brûlait, et sur le toit d'un transformateur un jeune type en blouson haranguait cette foule de badauds: Prométhée.

Eschyle a composé un *Prométhée enchaîné*, un *Prométhée délivré*, et puis, semble-t-il, un *Prométhée porte-feu* qui a disparu. Bernard Pautrat l'a donc «écrit», sur la base du *Prométhée enchaîné* qu'il a retraduit, et «avec la participation involontaire» de Virgile et d'Ernest Cœurderoy (l'écrivain libertaire auteur, en 1852, de *De la révolution dans l'homme et dans la société* et, en 1854, de *Hurrah!!! ou la Révolution par les Cosaques*), entre autres. Le forcené, là-haut, sur fond d'incendie, érucitait sa colère, et de cet ensemble naissait une espèce de spectacle-tract sur la violence faite aux révoltés, sur les pauvres humains, sur le feu. C'était un «spectacle» assez délicat parce que nous avons effectivement mis le feu à ce reste d'usine, un vrai feu méchant. Le capitaine des pompiers avait accepté le principe, mais quand, au petit matin, les pompiers ne parvinrent pas à éteindre l'incendie, il était moins convaincu. J'avais beau lui dire que, conformément au mythe, c'était un incendie d'origine divine, ça le gênait.

Bref, la proposition était assez pertinente au regard du contexte économique-politique de cet ancien bassin houiller de Lorraine, mais ce n'était pas une dérive du tout, c'était une espèce de chose, assez violente... Le spectateur tout simplement traité comme un badaud. Il y avait quand même un ou deux moments mémorables. À la première lueur de l'aube, sur l'ouverture de la *Cinquième Symphonie* de Mahler, un hélicoptère arrivait, Hermès,



*Dell'inferno*, texte Bernard Pautrat, mise en scène André Engel, 1982 © Collection Armelle et Marc Enguerand.

l'envoyé des dieux, en descendant, avec ses petites ailes sur le casque et aux pieds, et pendant qu'en haut de son promontoire Prométhée haranguait la foule et appelait à l'insurrection mondiale, il le châtiât en lançant sur lui l'aigle (un vrai) destiné à lui manger le foie. À la fin, la police arrêtait Prométhée, un commissaire criait dans son mégaphone « Circulez, il n'y a plus rien à voir », et les gens devaient s'en aller, sans applaudir. Je n'ai pas fait beaucoup de spectacles avec applaudissements pendant cette période-là. Enfin, le moment le plus beau, pour peu qu'on y prêtât attention, c'était, lorsque tout ce tapage s'était tu, d'entendre aux premières lueurs de l'aube le premier oiseau dans la forêt — d'abord un, puis deux, puis trois, et tout d'un coup, au moment exact où le soleil perçait, tout le chœur des oiseaux, le chœur antique interprété par les oiseaux de la forêt. Ceux qui avaient des oreilles pour écouter, pas pour entendre, et des yeux pour regarder, pas pour voir, ceux-là pouvaient s'en rendre compte. Pour moi, c'était le moment magique du spectacle, calculé à la minute près.

**C.B.:** De nos jours, ce serait difficile de faire ce genre de spectacle, la sécurité vous l'interdirait, j'imagine.

**A.E.:** J'ai fait beaucoup de spectacles que la sécurité, de nos jours, interdirait. Nous utilisons alors un matériel

aujourd'hui obsolète et qui, à l'époque, demandait un certain doigté. C'était amusant à faire. D'ailleurs, finalement, ce « spectacle » a été interdit pour raisons de sécurité. En plus, ce spectacle ressemblait beaucoup à un événement réel, pas plus de trois mois auparavant un type s'était fait canarder par les flics alors qu'il était réfugié sur un toit et haranguait la foule parce qu'il avait décidé que ça n'allait pas, que le monde devait être changé. Et Prométhée, comme vous le savez, avait lui aussi décidé que ça n'allait pas. C'est même pour ça qu'il avait donné le feu aux hommes.

Le dernier « spectacle » de cette série s'est donné en 1982, aussi hors les murs : *Dell'inferno*, à Paris, avec Laurent Terzieff, dans une usine désaffectée de La Plaine Saint-Denis. René Gonzalez, qui dirigeait le Théâtre de Saint-Denis, était producteur. Moi, j'avais détourné deux classes du Conservatoire d'un stage que je n'avais pas réellement envie de faire, je les avais emmenées faire du théâtre en vrai, avec Laurent Terzieff. Ça s'appelait *Dell'inferno* et c'était sur le mythe d'Orphée et Eurydice. C'est Bernard Pautrat qui a écrit le texte, là encore « avec la participation involontaire » de poètes, Dante, Rilke. Nous avons également avec nous un chanteur extraordinaire, Ghédalia Tazartès, il était le chant d'Orphée. C'était une proposition forte : une centaine de spectateurs avaient rendez-vous gare de l'Est, quai 13, prenaient place dans un omnibus et



*Dell'inferno*, texte Bernard Pautrat, mise en scène André Engel, 1982 © Collection Armelle et Marc Enguerand.

suivaient un parcours inconnu (créé pour la circonstance par la SNCF) jusqu'à l'usine. Là, on les débarquait sur la voie cernée par de hauts murs. Une usine bizarre, d'ailleurs, au fronton il y avait écrit «1939», ça ne s'invente pas, et on y entrait par la porte dérobée d'un transformateur électrique. Le public entrait, il était compté, les hommes étaient séparés des femmes par des gardiens vêtus de noir accompagnés de chiens et d'une panthère noire. Une vraie, bien sûr.

**C.B. :** *Oui, sinon ce n'est pas drôle...*

**A.E. :** Exact. Évidemment, tout cela avait un petit côté train de la mort. Au centre de l'usine, sous une immense halle faite d'une superbe architecture de poutres, on avait créé un lac. Un ponton permettait d'embarquer sur des radeaux et de traverser ce lac noir des Enfers. Là, on séparait les hommes des femmes. Revêtues d'une chasuble blanche, les spectatrices étaient placées derrière des grilles et pffft ! plus là. Elles avaient soudainement disparu. Toutes les spectatrices avaient été escamotées en un éclair. Voguant sur les radeaux, les hommes n'avaient plus qu'à chercher leur compagne aux Enfers, comme Orphée son Eurydice. Ce «spectacle» aussi, c'était une expérience, la dernière de la série.

**C.B. :** *Pourquoi est-ce fini, tout ça ? Parce qu'il n'y a plus d'argent ? Parce que vous n'avez plus envie de le faire ?*

**A.E. :** Je ne sais pas. On me dit que ça coûtait cher, ce n'est pas vrai, ça ne coûtait pas plus cher qu'un Shakespeare de taille moyenne, seulement ça ne tournait pas, donc ça ne rapportait pas, ce qui est autre chose. Non, ça s'arrête parce que les personnes qui permettaient que ça se fasse ne sont plus là : soit elles ont renoncé, soit elles sont mortes. Comme il n'y a plus d'interlocuteurs avec qui agiter ce genre de projets, ça s'arrête. Moi, j'ai décidé d'arrêter parce que je pense que si je continue je vais faire des spectacles moins bons que ceux que j'ai faits, je n'en vois pas l'utilité. Ça a été une belle et bonne époque, je suis heureux d'y avoir participé, je ne peux pas me plaindre, j'ai connu une période où il y avait en France des moyens pour faire des choses intéressantes et on m'a laissé faire. Mais je ne l'aurais pas fait sans être aidé par Jean-Pierre Vincent, et par les cinq personnes qui m'ont accompagné dans toutes ces aventures (Nicky Rieti, Bernard Pautrat, Dominique Muller, André Diot, Jean-Michel Dubois). Je ne l'aurais pas fait sans toutes les actrices et tous les acteurs qui m'ont fait confiance. Je ne l'aurais pas fait non plus, à un moment précis de mon histoire théâtrale, sans la bienveillance de Jack Lang, avec lequel je n'aurai jamais eu d'autre rapport que celui qui a consisté à foutre la merde dans son festival. C'est con.



# Le dire de Debord

## Esquisse d'une généalogie lettriste

CRISTINA DE SIMONE

« Malgré l'écoulement horrible du temps passé à ne rien faire (ou presque), je crois que la vie peut commencer brusquement – à tout jamais acceptable. »

Guy Debord, Lettre à Hervé Falcou, 15 avril 1951

« Je parle sans équivalences pour chanter. »

Gil J Wolman, *L'Anticoncept*, 1952

Dès les lettres à son ami Hervé Falcou, écrites à la fin de son adolescence, Guy Debord est à l'affût de ce qui pourrait lui permettre de vivre, de vivre enfin, pris qu'il est par le sentiment d'être séparé de sa propre existence<sup>1</sup>. Quelque temps plus tard, au festival de Cannes de 1951, Debord fait la connaissance d'Isidore Isou, jeune Roumain d'origine juive de six ans son aîné et qui est venu présenter son film, *Traité de bave et d'éternité*, encore inachevé, mais qui obtiendra le Prix des spectateurs d'avant-garde par un jury présidé par Jean Cocteau. Pour Debord, cette rencontre est un coup de foudre qui le pousse aussitôt à suivre Isou et ses acolytes à Paris. Il va se lier d'amitié avec Gil J Wolman et prendre part aux expériences cinématographiques lettristes en réalisant *Hurléments en faveur de Sade*. Au début de son cheminement, Debord participe ainsi à une avant-garde profondément utopique qui, en touchant à différentes disciplines, artistiques ou non, cherche à approcher une temporalité messianique, où la découverte peut faire irruption à tout moment et ouvrir sur un nouvel espace, paradisiaque.

### ITIN-ERRANCES LETTRISTES

« Isou pense qu'on écrira beaucoup de pages sur la première partie du *Traité de bave et d'éternité*, qui représente une simple promenade » (Isidore Isou, « Esthétique du cinéma », 1952).

Une longue et désormais célèbre séquence de *Traité de bave et d'éternité* montre le jeune Isou arpenter,

désœuvré, les rues de Saint-Germain-des-Prés, filmé tel quel, sans décor ni éclairage artificiel. On voit le quartier dans l'animation du jour, avec ses boutiques, ses librairies, ses cafés, ses passants. À plusieurs reprises, des plans donnent également à voir un Saint-Germain pauvre et abîmé par les bombes. La flânerie d'Isou se déroule ainsi dans un quartier vivant, l'un des foyers culturels les plus importants de l'époque, mais aussi un endroit marqué par la guerre.

Isou se promène donc sans but apparent. En contrepoint, on aperçoit, déambulant, d'autres lettristes, dont Maurice Lemaître et Marc'O. Derrière cet air de rien, quelque chose paraît se tramer. Ces arrêts, ces démarches étrangement lentes, ces regards vers la caméra, tissent une toile invisible de signes échangés, comme dans des films policiers ou d'espionnage ; ou comme s'il s'agissait de réengager le savoir-faire des maquisards : leur manière de se déplacer, d'errer, de rester invisibles pour se protéger et mieux saboter ; une attitude qui paraît vouloir reprendre une lutte clandestine trop tôt interrompue.

Pendant ce temps, la bande-son fait entendre la scène d'un débat sur le cinéma et, en fond sonore, un chœur lettriste se lance dans des proférations phonétiques qui, enchaînées de façon répétitive, contribuent à donner l'impression que la flânerie d'Isou est ininterrompue.

1 – Voir notamment Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, éd. par Patrick Mosconi, Paris, Fayard, 2004.



*Traité de bave et d'éternité*, film d'Isidore Isou, 1951. A droite, avec la veste noire, Maurice Lemaître. © DR.

Un lien s'opère entre cette déambulation, qui adopte des directions et des rythmes opposés à ceux des passants qui marchent, pressés, vers un but, et les compositions lettristes, qui déconstruisent les mots et recomposent les lettres, les épellent, s'écartent du sens habituel à la recherche d'autres sens ; entre divagation dans la ville et divagation dans la langue...

Une déconstruction, une recherche de l'écart que l'on retrouve dans le dispositif même du film, fondé sur la disjonction ou, selon le terme d'Isou, sur la « discrédance » entre le son et l'image. La bande-son est travaillée comme une œuvre en soi, et de fait elle n'est pas dépendante de l'image mais entretient avec elle un rapport complexe, fait d'éloignements et de coïncidences. L'écart entre la

bande-image et la bande-son appelle alors l'intervention du spectateur, qui prend ainsi le rôle d'interprète-créateur. Dans le dispositif discrédant de *Traité de bave et d'éternité*, tout élément semble en attente ; toute rencontre entre son et image résulte d'une « vigilance créative » du spectateur, d'une conquête qui porte en elle quelque chose d'aussi miraculeux qu'éphémère et incertain.

La réception convoquée par ce dispositif rappelle, comme le remarque Frédérique Devaux, la relation du lecteur au texte sacré de la religion judaïque<sup>2</sup>. Mais aussi, et en lien avec les images de promenade et d'errance, le dispositif du film conduit le spectateur à refaire, de manière transposée, l'expérience poétique propre au flâneur. Au hasard du parcours emprunté, le spectateur de *Traité...*, comme un promeneur, crée des liens entre ce qu'il voit, ce qu'il entend et le flux de ses pensées, tout en pouvant se laisser dériver ; des associations se font jour, propices à un éveil poétique qui transforme la perception même de l'espace traversé.

Errance, dérive... Une clé de lecture de cette séquence montrant la « simple promenade »<sup>3</sup> d'Isou, et plus

2– Frédérique Devaux, *De la création à la société paradisiaque. Isidore Isou, la pensée judaïque et la lecture talmudique*, Paris, éd. du Christolien, 1998.

3– Isidore Isou, « Esthétique du cinéma », *Ion* [avril 1952], Paris, J.-P. Rocher, 1999, p. 91.



Chutes d'images officielles relatant la guerre d'Indochine, récupérées à l'Unité cinématographique du ministère des Armées et retravaillées par Isidore Isou avec des « ciselures » (dessins, griffures sur la pellicule même, déchirements...).

© DR.



généralement de la dé-marche lettriste, se trouve à nos yeux dans un passage où Isou affirme que Saint-Germain «devra être le lieu de ce message déchiffré que toute jeunesse espère dans sa montée»<sup>4</sup>, ou encore que Saint-Germain est la «préparation à autre chose». Et cette «autre chose» est «la dernière étape de Jérusalem»: Saint-Germain est ainsi un lieu concret, mais qui peut être transformé par une «discipline neuve» qui s'y «niche»<sup>5</sup>. La «société paradisiaque» que cherche Isou est donc possible ici et maintenant, mais pour la trouver, il faut errer: l'errance étant dans cette conception à la fois une condition que l'on subit — les lettristes définissent la jeunesse, à laquelle ils appartiennent, comme une nouvelle classe sociale se caractérisant par la condition d'exclusion, d'«externalité» par rapport à la société active, celle des «internes» — et une stratégie pour s'écarter de ce qui est déjà connu et ouvrir un espace là où il ne semblait y avoir que saturation. On peut alors se demander si Isou, en se faisant filmer en train de se promener sans but, ne se met pas en scène aussi en tant que Juif errant, lui qui s'était présenté comme le nouveau messie dans son roman autobiographique *L'Agrégation d'un nom et d'un messie*<sup>6</sup>.

Détournement... Dans le même passage, Isou emploie le verbe «détourner»: un mot qui, dans le contexte de cet écrit imprégné de culture juive, semble revêtir une valeur kabbalistique, tout en gardant, en lien avec la figure du Juif errant, le sens spatial de déplacement. Ce mot devient une notion majeure dans l'«Esthétique du cinéma» d'Isou, essai publié en 1952 dans le premier et unique numéro de la revue de cinéma lettriste *Ion*, qui réunit les scénarios des films lettristes, dont celui de Debord. Dans ce texte, Isou affirme que «l'enrichissement d'un art n'est pas important autant qu'il perfectionne, mais autant qu'il transforme»<sup>7</sup>. Dans cette tâche de transformation, il donne toute l'importance au niveau «mécanique», à savoir à l'ensemble des techniques, des outils et des supports propres à un art donné. Pour qu'il y ait invention, il est nécessaire pour Isou de détourner la «mécanique» de ses fins premières, utilitaires; et dans cette opération de détournement, Isou accorde une place essentielle à l'erreur qui, ouvrant à l'imprévu, peut permettre la découverte.

Et le détournement lettriste est central dans *Traité de bave et d'éternité*: à partir de la «discrépance» entre la

bande-son et la bande-image (mais aussi entre les images elles-mêmes), le réemploi de chutes d'images d'autres films et un travail sur la pellicule — avec des dessins, des griffures, des déchirements qui modifient l'image (c'est ce qu'Isou appelle des «ciselures») —, jusqu'à la manipulation du son de la voix par l'inversion de la bande magnétique, en passant par des bruits de crachotements de la bande-son — défaut dont le caractère «involontaire» est revendiqué comme «révolutionnaire» —, Isou déconstruit et recompose, de la même manière qu'il le fait avec les lettres de l'alphabet.

Détourner, disjoindre, errer... pour faire advenir un temps messianique. Le thème d'un temps messianique est annoncé de manière explicite dans le deuxième film lettriste, *Le film est déjà commencé?*, réalisé par Maurice Lemaître quelques mois après *Traité...*, et il l'est au moment où l'on entend dans la bande-son des poèmes lettristes de Wolman et de Dufrené. Toujours dans ce film, Lemaître poursuit les expériences de manipulation du son entamées par Isou: après un monologue imitant le style du *stream of consciousness* de Joyce, la bande-son est diffusée à l'envers; une manipulation qui entend prolonger la recherche de l'écrivain irlandais, comme l'indique le scénario.

Un procédé similaire se retrouve dans *L'Anticoncept*, de Gil J Wolman, troisième film lettriste réalisé en 1952, qui, rétrospectivement, a toutes les apparences d'une installation cinétique: pas d'images, pas d'écran, mais des projections sur un ballon-sonde de noirs et de blancs dont l'alternance plonge le spectateur dans une ambiance stroboscopique, pendant que la voix enregistrée de Wolman prononce un monologue dont le sens est difficilement cernable, se concluant avec diverses manipulations de cette bande-son, puis sur un «mégapneume»: une série de sons émis par une voix fortement empêchée, aux prises avec une crise à la fois d'asphyxie et de nausée, et qui aboutissent au souffle, dans une sorte d'abandon ou de renaissance du langage.

Le texte du monologue de *L'Anticoncept* a été construit à travers des coupes, des césures, qui effacent notamment les liens de cause à effet; sur la page, des espaces blancs aléatoires interrompent une narration composée elle-même de fragments disjoints. De fait, l'histoire, s'il y en a encore une, échappe; toutefois, on comprend qu'il est question d'une flânerie dans Paris, à la manière de celle de Joyce dans Dublin, ou d'une «dérive», pratique qui sera systématisée par, entre autres, le même Wolman dès l'année suivante au sein de l'Internationale lettriste. Et pour en venir à la bande-son de *L'Anticoncept*, cette flânerie semble s'incarner dans la voix elle-même de Wolman, tant elle se démultiplie par-delà le sens, à travers un travail sur le rythme, le débit, le placement de la voix, la prononciation, l'intonation, l'inflexion, le volume. Confrontée à des césures qui interrompent le sens du texte, la voix

4— Isidore Isou, «Préface», in Maurice Lemaître, *Le film est déjà commencé? Séance de cinéma*, Paris, A. Bonne, 1952, p. 35.

5— *Ibid.*, p. 12.

6— Voir François Coadou, «Lettrisme, mystique juive et messianisme chez Isidore Isou», in François Coadou (éd.), *Fragments pour Isidore Isou. Entre esthétique, théorie de la connaissance, théologie et politique*, Limoges, Ensa-Art Book magazine, 2017, p. 114-130.

7— Isidore Isou, «Esthétique du cinéma», *art. cit.*, p. 63.



n'a plus à suivre un chemin déterminé d'avance, et elle peut donc en emprunter d'autres, en particulier des chemins «antithétiques», comme l'indique Wolman. Cette anecdote rapportée par Villeglé (intitulée significativement «Le dire de Wolman») montre un Wolman travaillant au quotidien cette profération discordante du sens et qui rappelle de manière irrésistible la pratique de l'«ultra-détournement»<sup>8</sup>:

«Au hasard d'une conversation que je n'avais pas suivie, je l'entendis expliquer qu'il convenait de changer l'intonation de l'élocution théâtrale. [...] De son projet il donna un exemple: "Si tu dois dire Je t'aime Charlotte, représente-toi chez le marchand de quatre-saisons demandant Combien les carottes? et prends cette tonalité abrupte, interrogative". Mais cette tonalité était en fait la sienne propre.»<sup>9</sup>

Ces nombreuses variations vocales se déroulent sur un fond de silence, l'interprète marquant entre chaque émission des pauses exaspérantes qui se prolongent vers la fin du monologue par des variations de vitesse de la bande magnétique qui modifient fortement le timbre de Wolman, en le faisant passer des aigus aux graves sans transition, comme sur un grand huit. *L'Anticoncept* déclenche ainsi le processus du «dédire», selon une expression de Wolman qui peut renvoyer au kabbaliste capable de dire le texte sacré à l'envers ou de travers<sup>10</sup>; et cela par le biais d'une stratégie fondée sur la séparation avec le sens du texte, au sein même de la profération. La séparation est un procédé fondamental chez Wolman: elle sert à créer de l'espace — pour Wolman, «l'espace est invention»<sup>9</sup> — et à approcher cet «écart absolu» dont parlait Charles Fourier.

#### HURLEMENTS EN FAVEUR DE SADE : POUR UNE SORTIE DE L'ART ?

«Un court silence, puis des cris très violents dans le noir» (*Hurllements en faveur de Sade*, première version du scénario).

Mais l'une des caractéristiques premières de *Le film est déjà commencé?*, de Lemaître, comme de *L'Anticoncept*, de Wolman, est celle qui consiste à déconstruire la séance cinématographique. Si avec *L'Anticoncept* Wolman refuse au spectateur toute image et toute narration linéaire, Lemaître propose, lui, un film-événement dans lequel tout ce qui est compris dans le cadre de la séance, de la queue devant les guichets au film lui-même et jusqu'au comportement des spectateurs, entre en jeu. Le film de Lemaître n'est, à proprement parler, qu'un élément parmi d'autres d'une œuvre plus vaste, pluridisciplinaire, appartenant au domaine du «spectacle vivant», un happening avant la lettre qui fait de la séance et de sa déconstruction son objet principal. En mélangeant projections filmiques et interventions d'acteurs hors et dans la salle, en créant un court-circuit entre la bande-son et

la situation en direct, *Le film est déjà commencé?* vise à bouleverser les habitudes du spectateur.

Or *Hurllements en faveur de Sade*, de Debord, réalisé en 1952 à la suite du film de Wolman, prolonge cette déconstruction de la séance cinématographique. «Ici les spectateurs/privés de tout/seront en outre privés d'images»: tel est l'avertissement avec lequel commence ce film; puis, dans la bande-son, on entend un mégapneume: Wolman, quasi aphone, expire et inspire rythmiquement sur des voyelles. Défini par Debord comme une «entreprise de terrorisme cinématographique»<sup>10</sup>, le film présente en alternance un écran blanc, qui correspond aux moments sonores, composés «de "phrases détournées", venues des journaux, ou de Joyce, aussi bien que du Code civil, mélangées au dialogue de ce film [...]»<sup>11</sup>, et un écran noir, pendant lequel la salle est plongée dans l'obscurité et dans le silence. Un silence qui constitue d'ailleurs la partie principale de la bande-son, sa durée globale occupant plus de la moitié du film. De plus, les différents textes sont dits avec une prosodie «volontairement inexpressive»<sup>12</sup>, qui est comme le revers de la prosodie sur-expressive de Wolman: à écouter ces voix, on a ainsi l'impression de se trouver dans un monde post-apocalyptique où toute correspondance entre intonation et affect est à réinventer. Avec ces voix séparées de tout ressenti, et coupées du circuit de la communication, Debord marque la fin et le refus d'un monde — exactement comme il le fait à travers l'absence de l'image.

Mais l'écran sans images, le silence de la bande-son et les voix monocordes ne sont pas seulement la négation esthétique de tout film; ils agissent aussi, et surtout, en tant que négation de la séance cinématographique, et en tant qu'incitation en direction du public à prendre le relais, à se mettre en mouvement. Le dispositif de *Hurllements...* est tellement insupportable que l'objectif du film semble être surtout d'assommer le spectateur, ou de le réveiller une fois pour toutes. Dans ce sens, le

8— «[...] c'est-à-dire les tendances du détournement à s'appliquer dans la vie sociale quotidienne». Guy Debord, Gil J Wolman, «Le Mode d'emploi du détournement» [1956], in Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 229.

9— Jacques Villeglé, «Le dire de Wolman», in Gil J Wolman, *Défense de mourir*, Paris, Allia, 2001, p. 335.

10— Sur le rapport entre la recherche de Wolman et la culture juïdaique, voir Yann Ciret, «Kaddish pour Gil Wolman, dans la Genèse de la fin des écritures», in Yann Ciret (éd.), *Figures de la négation. Avant-Gardes du dépassement de l'art*, Paris, Paris Musées, 2004, p. 70-71.

11— Gil J Wolman, «Constat d'échec», in *Défense de mourir*, op. cit., p. 156.

12— Guy Debord, «Manifeste pour une construction des situations» [1953], in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 107.

titre se révèle en rapport direct avec le dispositif, puisque le film est sadique pour tous ceux qui se placeraient face à lui en tant que spectateurs traditionnels. L'absence de son comme l'absence d'image empêchent non seulement toute immersion mais aussi toute contemplation : comment se taire et rester assis pendant vingt-quatre minutes de silence et d'écran noir ?

Cette hypothèse est confirmée lorsque l'on prend en compte la séance de la deuxième projection de *Hurlements en faveur de Sade*, qui comporte un véritable travail de mise en scène de la part de Debord : Debord arrive vingt minutes en retard avec les bobines du film, Michèle Bernstein hurle depuis un balcon de la salle, plusieurs camarades jettent des sacs de farine, de la poudre à éternuer et des boules puantes sur les spectateurs... Les hurlements annoncés dans le titre, absents de la bande-son, sont alors les hurlements du public que les aigus de Bernstein cherchent à exciter plutôt qu'à couvrir... En cela, Debord, lecteur de *L'Histoire du surréalisme* de Maurice Nadeau, réactive les actions dadaïstes et surréalistes du Paris d'avant la guerre, mais surtout il prend le relais de *L'Anticoncept*, tout en se réappropriant l'expérience initiée par *Le film est déjà commencé* ? Plus généralement, *Hurlements...* s'insère parfaitement dans le contexte des expériences cinématographiques lettristes qui interrogent le rôle du spectateur et le type de réception engendré par l'esthétique du film et par le dispositif de la séance de cinéma, autrement dit par la manière dont une projection se déroule. De *Traité de bave et d'éternité*, qui donne un rôle central à l'interprétation du spectateur, à *Tambours du jugement premier*, de François Dufrêne, « film » exclusivement lu à haute voix par des proféracteurs présents dans la salle, sans plus aucune projection, ni visuelle ni sonore, ces propositions dessinent une parabole qui du cinéma va vers la performance.

Une fois cette séquence de cinq œuvres terminée, Isou expliquera cette parabole par le fait que le cinéma, étant né du théâtre, doit nécessairement, dans son évolution

d'avant-garde, redevenir du spectacle vivant, et il définira d'ailleurs les films de Wolman et de Debord comme des « expériences théâtrales »<sup>13</sup>. Mais aussi, Isou met en relief la critique sociale qui sous-tend ces expériences, le spectateur devenant dans le cinéma lettriste l'emblème d'une condition de passivité. Dans son « Esthétique du cinéma », Isou écrit :

« Toutes les portes donnent aujourd'hui sur des tunnels obscurs au fond desquels il y a des écrans. Des hommes hypnotisés regardent des images sans profondeur se dérouler sur un rideau blanc, fumée entortillante et sifflante.

Les écrans sont des miroirs qui pétrifient les aventuriers, en leur renvoyant leurs propres images et en les arrêtant. »<sup>14</sup>

Ce passage annonce clairement la notion de spectacle situationniste, et montre à lui seul combien cette expérience cinématographique de plus en plus théâtrale a été cruciale dans le cheminement de Debord, avant même que celui-ci ne lise Brecht et son célèbre passage sur les spectateurs comme une assemblée de dormeurs<sup>15</sup>.

Cependant, Debord, dans son propre récit historique, isolera *L'Anticoncept* et *Hurlements en faveur de Sade* des autres films lettristes, en faisant d'ailleurs de la proposition de Wolman l'acte de naissance de l'Internationale lettriste<sup>16</sup>. « Officiellement », la scission aura lieu un peu plus tard ; et elle se fera précisément au moment où Debord et Wolman sont à Bruxelles pour présenter *Traité de bave et d'éternité* au public belge. Influencés par la lecture de Marx et d'auteurs marxistes, les lettristes internationalistes rejettent alors le lettrisme dans la mesure où celui-ci resterait à leurs yeux relégué dans le domaine de l'esthétique. Debord et ses camarades considèrent désormais la division entre l'art et la vie comme inacceptable car elle contribuerait à maintenir la vie quotidienne dans un état de « misère ». Il s'agit ainsi d'essayer de supprimer l'art en le réalisant. Le « Mode d'emploi du détournement », co-écrit par Debord et Wolman et publié en 1956 dans la revue belge *Les Lèvres nues*, marquera à cet égard une étape fondatrice.

Dans l'évolution de l'Internationale lettriste, puis situationniste, *L'Anticoncept* et *Hurlements...* apparaissent de fait comme des œuvres-césures, qui détruisent la séance cinématographique pour préparer un dépassement de l'art en tant que domaine d'activité spécialisé et en tant que dispositif créant une clôture entre l'œuvre et les spectateurs (dans le scénario de *Hurlements...* se trouve d'ailleurs pour la première fois mentionnée, en tant que projet à réaliser, « une science de situations »...). « La négation est le terme transitoire à une période nouvelle »<sup>17</sup>, synthétise Wolman à propos de son propre film. Mais la ligne tracée par ce récit — de la négation de l'art à sa réalisation dans la vie, du lettrisme à l'I.L. et à l'I.S. — masque plusieurs aspects de la recherche de Debord, et elle est donc à diffracter.

13– Guy Debord, « Fiche technique » [1964], in *ibid.*, p. 73.

14– Guy Debord, « Grande Fête de nuit » [1955], in *ibid.*, p. 71.

Dans le même texte, on lit : « Les répliques étaient échangées par des voix assez inhabituelles et résolument monotones » (p. 72).

15– Isidore Isou, « Esthétique du cinéma », *op. cit.*, p. 120.

16– *Ibid.*, p. 10.

17– Patrick Marcolini, « Le spectacle », in *Le Mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle*, Paris, L'Échappée, 2012, p. 113-121. Pour le rapport de Guy Debord au théâtre, voir Nicolas Ferrier, *Situations avec spectateurs. Recherches sur la notion de situation*, Paris, PUPS, 2012, et « L'influence du théâtre chez Guy Debord », in Laurence Le Bras, Emmanuel Guy (éds), *Lire Debord*, Paris, L'Échappée, 2016 ; Jean-Marie Apostolides, « Petits et grands théâtres de Guy Debord », in *Les Tombeaux de Guy Debord*, Paris, Flammarion, 2006.

## NOTES À ANDRÉ FRANKIN

«J'approuve tout à fait les termes de la préface, constituant un programme général pour un nouveau théâtre, et il faut faire connaître au plus vite cette préface comme programme»<sup>18</sup>, écrit Debord à son camarade situationniste André Frankin qui, en 1960, compose une pièce, *Personne et les autres*, ainsi qu'une préface-manifeste pour un théâtre fondé sur le principe de l'unité scénique, visant à faire émerger l'écart «entre ce que nous disons et ce que nous faisons»<sup>19</sup>.

Quelques années auparavant, au sein de l'Internationale lettriste, un autre projet théâtral avait commencé à être formulé par Patrick Straram et Ivan Chtcheglov, celui d'un théâtre métagraphique... Toutefois, nous n'allons pas nous arrêter sur ces projets, mais sur des notes que Debord adresse à Frankin en réponse à l'envoi de ses textes. Dans une lettre qui réagit à la préface de *Personne et les autres*, Debord écrit :

«Je suis très éloigné des problèmes et des connaissances du théâtre que je n'avais envisagé qu'une fois en passant vite. J'ai retrouvé là-dessus une note de mai 57, qui esquissait deux développements contradictoires (complémentaires) possibles à partir de l'état présent. Je copie en abrégéant un peu.

1. Un avenir (lié à la dérive) qui mettrait des acteurs dans la rue (comme le théâtre dans sa phase de dislocation avait déjà commencé à en glisser parfois dans la salle). Ces acteurs n'auraient pas de rôles. Tout au plus un thème, un motif beaucoup plus ténue que dans l'ancienne commedia dell'arte, pour intervenir dans la vie urbaine, en tenant compte des zones urbaines, des décors traversés. Ces acteurs pourraient se spécialiser dans des rôles effrayants ou étonnants; ou représenter des possibilités tristes et heureuses de la vie. Ils feraient un nouveau spectacle sans lieu (rupture de l'espace ludique), sans ordre, que personne n'aura à comprendre, mais où tous pourraient trouver des occasions de vivre. Ce nouveau spectacle sortirait ainsi, par le fait même, de la sphère du spectacle.»<sup>20</sup>

Dans ce premier développement, Debord imagine donc une dérive dirigée par des acteurs dans la rue. Dans ce renvoi au «théâtre dans sa période de dislocation», on reconnaît une référence à Pirandello, centrale dans les commentaires notamment de Lemaître sur son film, et qui réapparaîtra dans les premiers textes de l'I.S.<sup>21</sup>. Cette idée d'une dérive dirigée, sorte de théâtre invisible, reviendra dans d'autres projets (comme celui pensé à l'occasion de l'exposition à Amsterdam au Stedelijk Museum, jamais réalisée), et elle permet de cerner des aspects essentiels au cœur de la notion de situation: le fait qu'elle se distingue des autres moments de l'existence par le fait d'être construite, et l'importance en cela de l'art du théâtre comme référence théorique et pratique. À travers l'emploi des notions de jeu, de décor

et de mise en scène (la «construction»), et en faisant de l'effet de distanciation brechtien un procédé majeur de leurs différentes expériences, les situationnistes détournent une pratique et un lexique (qui est en même temps une vision, une attention) propres au théâtre<sup>22</sup>. Le but de la construction d'une situation, comme on peut le déduire à partir de cette note, est celui d'influencer ceux qui y participent, de manière à ce qu'ils puissent éprouver des intensités de vie autres que celles provoquées par le monde capitaliste, et qui seraient de la «poésie sans poèmes»<sup>23</sup>. La question de l'influence est particulièrement importante dans l'élaboration d'une praxis situationniste: des métagraphies influentielles à la psychogéographie comme étude des relations entre les «ambiances» d'une ville, les affects et les choix de trajectoire, en passant par le détournement défini en tant que «méthode de propagande», il est question pour Debord et ses camarades de comprendre les différents déterminants à l'origine des comportements, et d'agir pour les changer. Dans la recherche d'effets pouvant provoquer des nouveaux comportements, le théâtre (mais aussi le cinéma<sup>24</sup>) est un excellent moyen, à condition de le soustraire à la sphère séparée dans laquelle il est relégué, pour le remettre en jeu, au service de la vie quotidienne. Car le bonheur, pour les situationnistes, est quelque chose qui se construit, tout comme l'aventure... «L'aventurier est celui qui fait arriver des aventures, plus que celui à qui les aventures arrivent»<sup>25</sup>, écrit Debord.

Et pourtant, le deuxième développement de la note adressée à Frankin (contradictoire mais complémentaire au premier, comme le dit l'auteur), montre que Debord ne s'intéresse pas seulement à un théâtre en dehors du théâtre :

«2. Dans le présent, dans les conditions présentes, une négation du théâtre par un excès de réalisme. Réunion de quelques personnes dans un local normal. Du Sacha Guitry (qui aimait jouer dans ses meubles réels) sans intrigue, sans esprit. Conversation normale, c'est-à-dire

18– Guy Debord, «Histoire de l'Internationale lettriste» [1956], in *Œuvres*, op. cit., p. 271.

19– Gil J Wolman, *L'Anticoncept*, Paris, Allia, 1994, p. 25.

20– Guy Debord, *Correspondance*, vol. 1, juin 1957-août 1960, Paris, Fayard, 1999, p. 358.

21– André Frankin, «Préface à l'unité scénique. "Personne et les autres" », in *Internationale situationniste*, Paris, Fayard, 1997, p. 173. Voir Nicolas Ferrier, «L'influence du théâtre chez Guy Debord», art. cit., p. 319-321.

22– Guy Debord, *Correspondance*, vol. 1, op. cit., p. 358.

23– Voir «Problèmes préliminaires à la construction des situations », *I.S.*, n° 1, 1958, p. 12.

24– Voir Nicolas Ferrier, «L'influence du théâtre chez Guy Debord», art. cit., p. 313-319.

25– Guy Debord, «All the King's Men», *I.S.*, n° 8, janvier 1963, *Œuvres*, op. cit., p. 615.

pas très intelligente, pas très sotte. Un spectacle permanent et vide, comme la vie — ne commençant et ne finissant pas ce jour-là — (les “trois unités” au microscope), avec des ouvertures brèves sur ce qui pourrait être. (Ceci de pré-situationniste: les acteurs ici se reprochent de ne pas être acteurs, au sens où ils disent “Notre vie devrait être mieux construite...”)<sup>26</sup>

Debord réfléchit ainsi à une pièce qui se fonderait sur le contraste entre, d’une part, une dimension qui montre la platitude de la vie quotidienne dans les sociétés capitalistes et qui serait la basse continue de la proposition, et, de l’autre, une dimension qui fait irruption, en faisant pressentir la possibilité d’une autre manière de vivre.

Dans une autre lettre qui fait suite à la lecture de *Personne et les autres*, Debord écrit à Frankin combien il a apprécié le texte, et il résume ainsi l’impression qu’il en a eu :

«C’est une histoire, non contée, mais vécue par des idiots pleins de bruit et de fureur, qui ne signifient rien — pour détourner justement Shakespeare — et précisément ces gens mêlent à ce délire morne et ennuyé (ennuyeux) qui est le mode d’être moyen de “la vie courante”, au sens du poème final de Maïakovski “la barque de l’amour s’est brisée contre la vie courante”, certains fragments de communication privilégiée, mais non traitée comme telle; certaines “informations” qui sont parmi les plus lucides et exactes que puisse transmettre un spectacle d’aujourd’hui, à travers sa propre contestation.»<sup>27</sup>

Il poursuit avec différentes remarques, en montrant par là qu’il considère la réalisation de la pièce de Frankin comme faisant partie de la trajectoire de l’IS; la dernière concerne la mise en scène :

«La mise en scène de l’unité scénique, assez facile je crois quant à la direction des mouvements des acteurs (leur jeu de gestes en tout cas paraissant 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 quotidienne, et la structure de l’unité scénique.»<sup>28</sup>

26– Voir Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l’art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. du Regard, 2002, p. 30-34.

27– Guy Debord, «... Une idée neuve en Europe» [1954], in *Œuvres*, op. cit., p. 146.

28– Guy Debord, *Correspondance*, vol. 1, op. cit., p. 358-359.



Isidore Isou à Saint-Germain-des-Prés. © DR.

Ainsi, Debord suggère à Frankin de travailler sur la disjonction en chiasme entre expression et contenu, avec des voix qui mettent en valeur les moments insignifiants du dialogue, tandis qu’elles effacent les moments où quelque chose d’essentiel est dit, soit par leur jeu, soit par des bandes-son à l’envers. Est-ce pour réveiller chez le spectateur une attention pour ce qui paraît être insignifiant, de manière à ce qu’il puisse apprendre à s’apercevoir de ces «moments de communication privilégiée» si rares, si fragmentaires ?

Ce commentaire de Debord reprend une idée contenue dans le deuxième développement de la note de 1957, mais surtout il est dans la droite ligne du travail sur la voix et sur la bande magnétique initié par Wolman dans *L’Anticoncept*, puis par le même Debord dans *Hurléments...* Plus fondamentalement, le travail vocal de Debord et de Wolman, caractérisé par la disjonction entre réplique et expression vocale, prolonge le procédé de la «discrepance» mis en place par Isou dans *Traité de bave et d’éternité*; un procédé que le fondateur du lettrisme expérimentera dans le domaine théâtral dès l’aventure cinématographique conclue.

Et en effet, la pièce d'Isou *La Marche des jongleurs*, mise en scène par Jacques Polieri en 1954 au Théâtre de Poche, sorte de théâtre wilsonien avant la lettre, est fondée sur la séparation entre geste et parole — avec dans le texte une colonne pour les didascalies et une colonne pour les répliques —, mais aussi sur la déconstruction du dialogue. Dans le prologue, qui a une fonction de manifeste, il est expliqué que le dispositif du dialogue a été déconstruit pour rendre chaque réplique indépendante. Le dialogue, considéré comme «un vide qui distrait la phrase»<sup>29</sup>, devient ainsi un «polylogue» et les répliques, des «implicques». Entre une «implicque» et une autre, il y a continuité: le texte constitue un tout, qui a été simplement divisé en paragraphes plus ou moins longs et réparti entre les trois acteurs. Toute représentation «dramatique» ou réaliste est ainsi évacuée, les paragraphes ayant en outre été distribués indépendamment des personnages qui y figurent, les trois voix (L'Homme, Le Jeune Homme et La Jeune Fille) ne correspondant pas à des personnages de l'histoire, sinon de manière occasionnelle et approximative.

Et comme en miroir, les pièces radiophoniques de Debord, diffractées en plusieurs voix se voulant inexpressives, fonctionnent elles aussi à la manière d'un «polylogue». Cette disjonction entre ton et contenu, ainsi que l'alternance «anti-dialogique» des répliques, était d'ailleurs déjà au cœur de *Hurlements en faveur de Sade*, signe que cette recherche autour de la diction commence dès l'époque des films lettristes, comme en témoigne aussi le scénario du film de Lemaître, qui en fait une question de relief à développer<sup>30</sup>, et qui joue à mettre en abyme et à déconstruire les stéréotypes des dialogues dramatiques. Surtout, la question de la voix, et plus particulièrement de la diction, est au cœur de la conclusion de l'«Esthétique du cinéma» d'Isou: dans sa réflexion sur l'évolution du cinéma, Isou affirme que le cinéma parlant a permis de redécouvrir la voix, et que celle-ci, comme tout domaine, est transformable. Plus particulièrement, Isou réfléchit à l'écart entre prosodie et sens, en prenant comme exemple son propre accent «étranger-parisien» (qui «détoint», écrit-il, sur les autres lettristes...); un écart qui permet de se détacher des «effets de cohérence habituels», à la recherche d'«une ligne d'or des formes créatives de l'intonation»<sup>31</sup>.

C'est après le geste de négation que représente *Hurlements en faveur de Sade* que les films de Debord, à partir de *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, de 1959 (réalisé donc deux ans après la fondation de l'I.S.), se relie esthétiquement à *Traité de bave et d'éternité* par le détournement d'images d'autres films et le montage «discrepant», ou «critique», comme le dirait Debord, «ni complémentaire ni indifférent»<sup>32</sup>, qui donne à la réception du spectateur un rôle participatif. Mais ils sont également liés à la recherche d'Isou — de manière invisible mais audible — à travers la voix,

car la voix résolument monocorde de Debord se détache des prosodies habituelles, comme pour concrétiser l'aliénation propre à la société du spectacle, tout en s'en écartant absolument...

Pour nos oreilles, le «dire de Debord» est ainsi l'indice symptomatique d'une empreinte lettriste, dont la généalogie peut se révéler éclairante pour cerner un imaginaire messianique présent dans la conception de la révolution de l'I.L. et de l'I.S., mais aussi et plus particulièrement pour interroger le rapport situationniste à l'art, ses grilles d'interprétation critique et historique comme sa praxis esthétique. Les questions du détournement, de la dérive et de la situation se posent dès la période lettriste de Debord, et prennent forme dans le cadre d'une expérimentation esthétique qui concerne à la fois le dispositif de la séance, les modes d'intervention d'acteurs dans la salle, les procédés du montage et du collage, les expériences sonores avec la bande magnétique, et jusqu'à la question de la diction.

L'attention que Debord porte à la prosodie renvoie ainsi, nécessairement, à la question des effets. Ce que la voix off de Debord met en place est une rhétorique anti-spectaculaire; et dans l'intervalle qu'elle crée, elle semble œuvrer pour l'irruption imminente d'une autre voix, révolutionnaire.



NOUS REMERCIONS KAIRA M. CABAÑAS ET CATHERINE GOLDSTEIN POUR LES IMAGES TIRÉES DU FILM *TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTERNITÉ*, D'ISIDORE ISOU.

29– Guy Debord, *Correspondance*, vol. 2, septembre 1960–décembre 1964, Paris, Fayard, 1999, p. 43.

30– *Ibid.*, p. 44.

31– Isidore Isou, *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre*, Paris, Bordas, 1953, tome I, p. 86.

32– «Lemaître, qui a horreur de sa voix, croit à l'indéfinie perfectibilité de l'homme, et améliore sans cesse celle-ci. Une telle création dans le son du cinéma ne peut que s'accompagner d'une création parallèle dans le domaine de l'expression de ce son.» Maurice Lemaître, *Le film est déjà commencé?*, *op. cit.*, p. 96.

33– Isidore Isou, «Esthétique du cinéma», *op. cit.*, p. 148-149.

34– Guy Debord, «Fiche technique» [1964], in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 556.

# « Élargir la part non médiocre de la vie »

## La situation construite et le théâtre contemporain \*

CLARE FINBURGH DELIJANI

Une porte entrouverte.

Sur la scène, un grand écran retransmet face à nous l'image d'une porte entrouverte, filmée en temps réel. La lumière du jour pénètre à travers cette ouverture.

Un homme avance sur la scène devant l'écran. Il s'assoit derrière une table basse sur laquelle est placée une cloche. Une jeune femme entre, portant une longue écharpe de couleur ocre. Elle s'assoit face à l'homme, dos au public. Le premier lui soumet les instructions suivantes: « 1. Allez en ville et marchez jusqu'à ce que vous trouviez un endroit pour faire sonner une cloche. 2. Lorsque vous aurez trouvé cet endroit, faites sonner la cloche de manière continue. 3. Choisissez le moment pour cesser de faire sonner la cloche puis revenez ici. 4. (ajouté comme un commentaire « en passant » alors que la jeune femme est sur le point de partir) Ah oui, ceci pourrait vous aider: vous pouvez sonner la cloche POUR, CONTRE ou AVEC quelqu'un ou quelque chose. » La jeune femme à l'écharpe ocre saisit la cloche. Sur l'écran, nous la voyons sortir par la porte entrouverte qui se situe, nous le découvrons, au fond du théâtre, à l'extérieur de notre champ de vision. Suivie par une caméra qui la filme, elle déambule dans les rues de Bagnolet, la banlieue parisienne où se trouve le théâtre.

L'homme qui est resté sur scène prend son téléphone portable et l'appelle. Il place son smartphone sur la table et manipule une perche de micro pour en amplifier la

sonnerie. Elle décroche mais ne parle pas: nous percevons la circulation de la rue, une forte brise et la voix des passants allant et venant. Puis on entend la cloche. C'est un son qui résonne, clair et en rythme.

À côté de moi, un jeune homme saisit son smartphone et l'allume. Nous visualisons un film dans lequel il fait sonner une cloche quelque part dans Bagnolet. Une autre spectatrice sort son téléphone et montre son film. Puis une autre, et un autre, jusqu'à ce que la salle de théâtre soit remplie par plus d'une douzaine de sonneries de cloche carillonnant partout dans Bagnolet, toutes enregistrées sur des smartphones.

Voici le début de la performance conçue par Graeme Miller, *Counterpointer*, créée au Théâtre de l'Échangeur, à Bagnolet, en 2017<sup>1</sup>.

Je voudrais revenir sur cette performance de Graeme Miller en la liant à une autre, *Polarity Boxing*, de Corin Sworn, pour les considérer comme des exemples de « situations construites » post-situationnistes. Selon l'Internationale situationniste (I.S., 1957-1972), la situation construite consiste en de brèves occasions où la vie se trouve enrichie par la pratique artistique. Ces occurrences sont susceptibles d'introduire une révolution dans « l'existence », telle qu'elle est définie par le capitalisme. Jusqu'à présent, les discussions à propos de la situation construite et le théâtre affirment qu'elle s'illustre essentiellement à travers la revendication politique ou l'action directe<sup>2</sup>, au sein d'un manifeste de théâtre ou de cinéma<sup>3</sup>, ou bien dans les tentatives avortées de mises en scène théâtrales expérimentales de Debord avant que ne soit fondée l'I.S.<sup>4</sup> Sur ce sujet, l'article majeur écrit par le spécialiste de théâtre Martin Puchner affirme: « Le théâtre ne cesse de réapparaître dans les pages de l'Internationale situationniste, non pas en tant que forme artistique à pratiquer mais plutôt comme un concept qu'on utilise autant qu'on l'attaque. »<sup>5</sup> Prenant le contrepied de bien des critiques, il s'agit ici de démontrer que certaines pièces de théâtre contemporaines sont capables de fournir des occurrences exemplaires de situations construites post-situationnistes. Par là, je cherche à

\* Je remercie Chris Campbell, Carl Lavery et Tim Matthews, dont les commentaires ont contribué à faire progresser cet article.

1– Pour une présentation détaillée de Graeme Miller, voir l'entretien de l'artiste avec Clare Finburgh Delijani, p. 82.

2– Graham White, « Direct Action, Dramatic Action: Theatre and Situationist Theory », *New Theatre Quarterly*, n° 9-36, 1993, p. 329-340.

3– Martin Puchner, « Society of the Counter-Spectacle: Debord and the Theatre of the Situationists », *Theatre Research International*, n° 29-1, 2004, p. 4-15.

4– Jean-Marie Apostolides, « The Big and Small Theatres of Guy Debord » *TDR*, n° 55-1, 2011, p. 84-103.

5– Martin Puchner, *op. cit.*, p. 8.



*Counterpointer*, conception Graeme Miller, Théâtre de l'Échangeur, Bagnolet, 2017. © Julia Bauer.

démontrer comment la théorie de la situation construite offre les moyens d'apprécier pleinement le rôle précieux que peut jouer le théâtre aujourd'hui lorsque nous souhaitons envisager de nouvelles façons de voir, d'écouter, de sentir, d'être, d'être ensemble et d'être dans le monde, et cela des deux côtés de cette porte entrouverte entre le théâtre et la rue. Et la réciproque est vraie puisque ce genre de théâtre perpétue l'importance de la situation construite telle qu'elle a été pensée par l'I.S.

#### SITUATIONS CONSTRUITES, « SITUATIONS » ET SOCIÉTÉ DU SPECTACLE

Qu'est-ce qu'une situation construite? Comment peut-elle être employée pour décrire la pratique théâtrale contemporaine? Comment le théâtre, en tant qu'il est une situation construite, est-il en mesure de révolutionner la vie quotidienne? Les situations construites sont au cœur de la théorie et de la pratique situationnistes, comme le prouve la présence du mot même de «situation» dès le choix du nom du groupe. Pendant la période la plus intense du groupe, dans les années 1960, l'I.S. déclare: «Nous constatons toujours davantage que l'idée de construction de situations est une idée centrale de notre époque.»<sup>6</sup> L'histoire de la situation construite remonte à *Hurléments en faveur de Sade* (1952), le premier film réalisé

par le membre le plus connu de l'I.S., Guy Debord. Vers le début de cet «anti-film» qui refuse la position confortable du spectateur telle qu'on la trouve associée habituellement au cinéma commercial, un écran blanc accompagné de dialogues alterne avec un écran noir correspondant à de longs silences. La Voix 2 y déclare: «Les arts futurs seront des bouleversements de situations, ou rien.»<sup>7</sup> Or, à cette époque, Debord fonde l'Internationale lettriste (I.L., 1952-1957) d'une part, et d'autre part la revue du mouvement, *Potlatch*, dans laquelle il réitère son engagement vis-à-vis des situations construites: «La construction de situations sera la réalisation continue d'un grand jeu délibérément choisi.»<sup>8</sup> Cette idée lettriste est reprise lorsque l'I.L. fusionne avec la London Psychogeographical Association et le Mouvement international pour un Bauhaus imaginaire (le MiBi, issu lui-même de CoBrA, groupe avant-gardiste basé à Copenhague, Bruxelles et Amsterdam) afin de

6- «L'Avant-garde de la présence», *Internationale situationniste (I.S.)*, n° 8, janvier 1963, p. 20.

7- À propos de la façon dont le cinéma de Debord n'épargne pas le spectateur, voir Emmanuel Guy, Fabien Danesi et Fabrice Flahutez, *La Fabrique du cinéma de Guy Debord*, Arles, Actes Sud, 2013.

8- Guy Debord, «Une idée neuve en Europe», *Potlatch*, n° 3, août 1954, p. 29.

cofonder l'I.S., en 1957. Le tout premier numéro de la revue de l'I.S. comprend un court passage intitulé « Rapport sur la construction des situations » :

« 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 arraché 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 ont cherché à briser l'identification psychologique du spectateur au héros, pour entraîner le spectateur à l'activité... La situation est ainsi faite pour être vécue par ses constructeurs. Le rôle du "public", sinon passif, du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours tandis qu'augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs mais, dans un sens nouveau de ce terme, des "viveurs". »<sup>9</sup>

Dans ce même numéro de la revue, l'I.S. fournit une définition de la situation construite : « Moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements. »<sup>10</sup>

De toute évidence, le terme « situation » fait référence à la notion de situation de Jean-Paul Sartre en même temps qu'il la critique. Dans l'une des quelques études concernant l'I.S. et le théâtre, Nicolas Ferrier fait remonter la première occurrence de la situation chez Debord à sa lecture, entre 1949 et 1951, du roman *La Nausée* (1938), de Sartre<sup>11</sup>. À cela s'ajoute le fait que Sartre intitule une section de *L'Être et le Néant* « Liberté et facticité : la situation », que le philosophe écrit une série de dix volumes sous le titre *Situations I-X*, et enfin qu'il publie un recueil d'essais sur le théâtre intitulé *Un théâtre de situations*. L'I.S. « détourne » l'un des plus célèbres axiomes de Karl Marx pour en faire ce qui ressemble à une provocation adressée directement à Sartre : « Jusqu'à présent, les philosophes et les artistes n'ont fait qu'interpréter les situations ; il s'agit maintenant de les transformer. »<sup>12</sup> Le concept du « théâtre de situations » de Sartre implique en effet une mise en scène de « situations » humaines où les gens trouvent leur liberté

menacée, poussés à définir alors le sens de leur individualité à partir des choix qu'ils font : « S'il est vrai que l'homme est libre dans une situation donnée et qu'il se choisit lui-même dans et par cette situation, alors il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines et des libertés qui se choisissent dans ces situations. »<sup>13</sup> Comme l'I.S. après lui, Sartre pense que l'individu peut et doit s'engager dans une lutte vivante et dialectique en opposition à la « facticité », c'est-à-dire aux situations matérielles et mentales dans lesquelles il se trouve confiné. Pour les deux, les situations agissent sur les individus, mais les individus aussi peuvent agir sur les situations<sup>14</sup>. Pourtant, l'I.S. critique Sartre du fait que, dans son théâtre, par exemple dans *Le Diable et le Bon Dieu* (1951) et *Les Séquestrés d'Altona* (1959), la situation est discutée de façon théorique plutôt que d'être réellement incarnée par les acteurs et le public, c'est-à-dire « vécue par ses constructeurs », comme le dit l'I.S. Pendant qu'il réfléchit aux questions de liberté, le « héros » à la psychologie équilibrée du théâtre de Sartre – théâtre où d'ailleurs le public demeure assis sur des sièges et face à une histoire plutôt conventionnelle – continue de limiter le rôle des spectateurs à une « non-intervention » ou à une réelle « passivité », pour faire écho aux termes employés par l'I.S. « Nous remplaçons la passivité existentielle par la construction des moments de la vie », écrivent les situationnistes<sup>15</sup>.

La Voix 2 insiste, dans *Hurllements...*, sur les situations construites qui doivent donner lieu à un « bouleversement » dans la société. Comme le stipule le premier numéro d'*Internationale situationniste*, ces situations entraîneront un « écroulement » de la vie telle qu'elle est vécue. Les situations matérielles et mentales que nous vivons et telles qu'elles sont décrites par l'I.S. sont inventées par le capitalisme moderne qui configure chaque recoin de l'espace et chaque seconde du temps qui constituent nos vies : « [R]areté de temps libre ; et rareté des emplois possibles de ce temps libre. »<sup>16</sup> Il suffit de regarder comment l'espace public est structuré autour des transports d'usagers allant et venant de chez eux au travail, de voir comment le temps, des jours de la semaine aux vacances en passant par les week-ends, se trouve gouverné par les horaires de bureau, les calendriers du commerce et des usines. La vie quotidienne fonctionne selon la productivité de biens, et le seul temps libre accordé aux gens – le « loisir » – est, selon l'I.S., celui qui mène à la consommation de ces biens. Par conséquent, la vie moderne atomise les individus qui ne sont ensemble que pour produire ou acheter et qu'on décourage d'« intervenir » dans cette macro-structure économique. Nous sommes aliénés et notre bonheur se mesure à la somme que l'on gagne et que l'on dépense<sup>17</sup>. « Cet amusement, ce mode d'habitat », clame l'I.S., « ne sont pas faits pour les gens mais sans eux, contre eux »<sup>18</sup>. Plutôt que de « vie », il est question d'un état de « survie »<sup>19</sup>. À l'aide d'un autre jeu de mots, Debord interroge : « La vie privée est privée de quoi ? Tout simplement de la vie, qui est cruellement absente. »<sup>20</sup> Une des illustrations les plus saisissantes de la critique de la société de consommation

9– « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », *I.S.*, n° 1, juin 1958.

10– « Définitions », *ibid.*, p. 13.

11– Nicolas Ferrier, *Situations avec spectateurs*, Paris, PUPS, 2012, p. 12.

12– « Questionnaire », *I.S.*, n° 9, août 1964, p. 24.

13– Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, éd. Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, 1973, p. 20.

14– Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 66.

15– « Questionnaire », *I.S.*, n° 9, *op. cit.*, p. 24.

16– Guy Debord, « Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne », *I.S.*, n° 6, août 1961, p. 22.

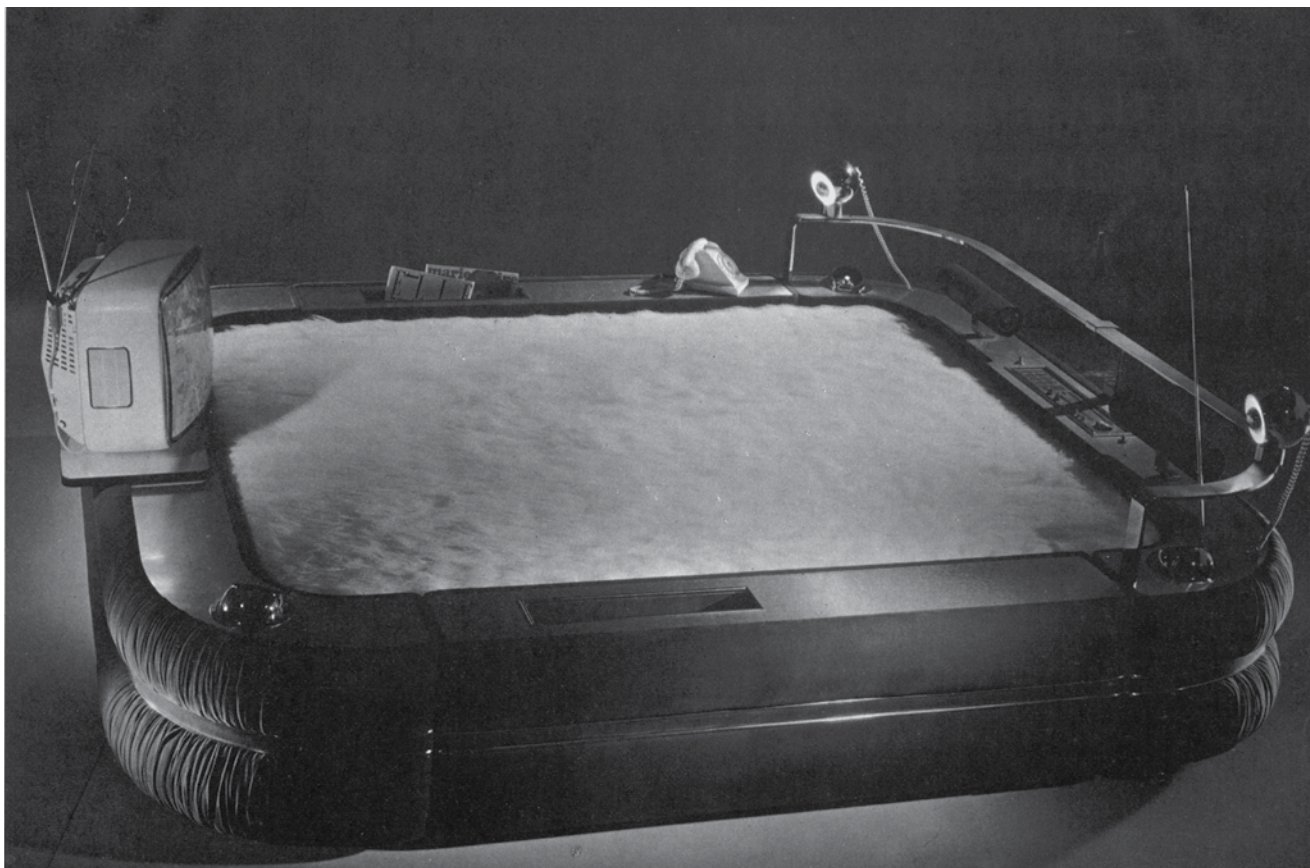
17– « De l'aliénation », *I.S.*, n° 10, mars 1966, p. 56.

18– Attila Kotanyi et Raoul Vaneigem, « Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire », *I.S.*, n° 6, août 1961, p. 16.

19– « Géopolitique de l'hibernation », *I.S.*, n° 7, avril 1962, p. 6.

20– Debord, « Perspectives », *I.S.*, n° 9, *op. cit.*, p. 24.





Publicité pour une télévision portable que l'on peut mettre sur le bord de son jacuzzi, incluse parmi les papiers de Debord.  
Fonds Debord, BnF, NAF 28603 – *In Girum 2 Images bancs-titres*. © DR.

par Debord est donnée par ses archives où sont rangées des centaines d'images de ce que l'I.S. appelle la « publicité-propagande »<sup>21</sup>, laquelle réapparaît dans les films de Debord comme *La Société du spectacle* (1974) ou *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978)<sup>22</sup> : ce sont des publicités découpées dans les magazines comme *Elle* ou *Marie-France*, montrant, dans leurs intérieurs bien équipés, des familles de petits-bourgeois souriantes autour de tables garnies de nourriture industrielle. On a l'impression que tout leur bien-être dépend de leur « télévision, ou meubles de jardin, ou automobile, etc. », en d'autres termes, il est question d'un mode de vie reposant sur la fétichisation des biens de consommation : « la société du spectacle », dans les mots de Debord<sup>23</sup>.

Dans son étude sur l'I.S. publiée en 2004, le théoricien culturel Jonathan Crary pose la question : « Sommes-nous encore au cœur d'une société organisée selon les apparences ? Ou sommes-nous passés à un système de mondialisation qui n'est plus spectaculaire mais organisé autour du contrôle et de la circulation d'informations, un système où la manière de gérer et de réglementer l'attention requerrait des formes de résistance et de mémoire radicalement nouvelles ? »<sup>24</sup> Ce peut être là une critique sur l'obsolescence de la position de Debord, tant il est vrai que, à plus d'un titre, notre monde numérique se présente

comme éloigné des sociétés d'après-guerre. La colonisation du temps et de l'espace s'est étendue au domaine d'un virtuel qui pourrait apparemment être créé par tout le monde. Malgré cela, nous sommes conscients que nos « créations » en ligne sont exploitées afin de comprendre notre « style de vie » et faire plus encore de nous les cibles de vente de produits. Nous voyons aussi que l'impression de connectivité mondiale allant de pair avec Internet ne sert qu'à nous isoler dans nos chambres et sur nos canapés. C'est pourquoi, comme le remarque l'essai *24/7*, de Jonathan Crary, la critique que fait l'I.S. du monde capitaliste et selon laquelle les images superficielles remplacent la substance sociale continue d'être tout à fait pertinente aujourd'hui<sup>25</sup>. Et plutôt que de rester éveillés durant de si longues heures sur Internet, nous devrions, selon l'artiste

21– Attila Kotanyi et Raoul Vaneigem, *op. cit.*, p. 16.

22– Fonds Guy Debord, Bibliothèque nationale de France, NAF 28603, *In Girum 2 Images bancs-titres*.

23– « Instructions pour une prise d'armes », *I.S.*, n° 6, août 1961, p. 10.

24– Jonathan Crary, « Spectacle, Attention, Counter-Memory », in Tom McDonough, *Guy Debord and the Situationist International*, Cambridge, MA, MIT Press, 2004, p. 464.

25– Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Londres, Verso, 2014.

hollandais Constant Nieuwenhuys, autre membre fondateur de l'I.S., non point rêver d'aventures dans l'espace virtuel, mais aspirer à de nouvelles et meilleures façons de vivre sur la planète Terre. Il est possible, d'après lui, de renouveler l'expérience, de vivre une vie «sans temps mort» et de participer à «une abondance passionnelle de la vie», grâce aux situations construites<sup>26</sup>.

Selon l'I.S., c'est la situation construite qui peut offrir des stratégies de résistance contre la société du spectacle. L'I.S. ayant pris soin d'éviter de créer des œuvres qui pourraient éventuellement être assujetties au marché, il est plus difficile de fournir des exemples de situations construites que d'illustrer les pratiques des avant-gardes précédentes comme le dadaïsme ou les surréalistes. Pour les membres de l'I.S., il faut «dissoudre l'art dans le temps vécu»<sup>27</sup>: «Il s'agit aujourd'hui pour l'I.S., déclarent-ils, d'une poésie nécessairement sans poèmes»<sup>28</sup>. D'après l'I.S., si l'art est vécu, alors l'imagination, la passion et la créativité qui lui sont associées permettent de dynamiser, d'enrichir et de développer les relations humaines<sup>29</sup>. Ainsi, les situations concrètes comprennent, sans pour autant s'y limiter, l'implication active du groupe dans ce qu'ils appellent «l'urbanisme unitaire». Ce dernier est défini à partir des plans de Constant de ce qu'il nomme «la nouvelle Babylone», une conception acoustique, spatiale, architecturale et poétique de l'espace urbain qui, plutôt que de se voir fragmenté en sections destinées au travail, à la consommation et au sommeil, est capable de créer un flux continu et une ville en mouvement, invitant aux possibilités ludiques favorisant une importante interaction humaine<sup>30</sup>. D'autres situations construites se présentent sous la forme des dérives, ces errances à travers les espaces urbains. Enfin, elles se manifestent aussi, dans leur forme la plus célèbre, grâce à l'inspiration et au soutien que l'I.S. fournit pour ce qu'il considère comme étant le summum de la situation construite: les manifestations et grèves de masse qui connaissent leur apogée avec Mai 1968, qui réussit, quoique de façon éphémère, à remettre en question la logique du capitalisme. Ainsi, la situation construite réunit la création, la vie, la pensée et l'action dans un but unique: «la transformation du monde»<sup>31</sup>.

26– Constant, « Une autre ville pour une autre vie », *I.S.*, n° 3, décembre 1959, p. 37; « Esquisse programmatique », *I.S.*, n° 4, juin 1960, p. 17-18; « Thèses sur la révolution culturelle », *I.S.*, n° 1, juin 1958, p. 20.

27– « L'avant-garde de la présence », *op. cit.*, p. 16.

28– *Ibid.*, p. 31.

29– Alexander Trocchi, « Technique du coup du monde », *I.S.*, n° 8, janvier 1963, p. 50.

30– Voir *I.S.*, n° 4, juin 1960, p. 5-7.

31– Attila Kotanyi, « L'Étage suivant », *I.S.*, n° 7, avril 1962, p. 47.

32– Asger Jorn, « La création ouverte et ses ennemis », *I.S.*, n° 5, décembre 1960, p. 37.

33– Attila Kotanyi et Raoul Vaneigem, *op. cit.*, p. 16.

34– Alexander Trocchi, *op. cit.*, p. 49.



Membres de l'I.S., dont Asger Jorn, Michèle Bernstein et Guy Debord. © DR.

### SITUATIONS CONSTRUITES, JEU ET THÉÂTRE

Même si l'I.S. déclare qu'«il nous reste encore à peu près tout à inventer»<sup>32</sup>, à bien des degrés les situations construites apparaissent comme relevant du théâtre. Mentionné brièvement par Puchner et Ferrier, l'usage prolifique du vocabulaire théâtral lorsqu'il est question de définir les situations construites mérite plus d'attention. On emploie aisément la terminologie théâtrale pour décrire une quantité d'activités diverses. La théâtralité ou la performativité de la vie se voient officiellement définies de manière théorique à partir de *La Mise en scène de la vie quotidienne* (1956), d'Erving Goffman, et de la création de la discipline des *performance studies* par Richard Schechner. Graham White souligne le fait que le *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (1967) de Raoul Vaneigem, autre membre de l'I.S., devrait être ajouté à cette liste. L'I.S. utilise souvent des termes théâtraux pour décrire la société du spectacle: ils font allusion aux citoyens, devenus des esclaves du capitalisme, comme à des «acteurs», par opposition à des «viveurs», et à la société du spectacle comme la «scène de la culture»<sup>33</sup>. Une analyse attentive des nombreux textes publiés par l'I.S. révèle que ses membres se servent non seulement de la notion de théâtralité, mais aussi des outils du théâtre pour conceptualiser leurs situations.

En tout premier lieu, ils font appel à la liberté de jeu, essentielle, selon eux, à la mise en place de la situation construite. C'est ce qu'explique Alexander Trocchi, romancier écossais et membre de l'I.S.:

«L'homme a oublié comment on joue. Et si l'on pense aux tâches sans âme allouées à chacun dans le milieu industriel, à cela et au fait que l'éducation est devenue de plus en plus technologique, et pour l'homme normal rien d'autre qu'un moyen de se préparer à un job, c'est à peine si l'on peut en être surpris.»<sup>34</sup>

Puisque, selon l'I.S., le comportement humain est instrumentalisé dans un but utilitaire visant à l'augmentation de la productivité, le jeu gratuit et non compétitif a disparu. Pour revenir à *Counterpointer*, de Graeme Miller, on remarque que le jeu y est présent à de nombreux niveaux. Une semaine avant la représentation, une douzaine de participants ont reçu la même série de quatre instructions que celle qui a été donnée à la jeune femme à l'écharpe ocre. Chacun d'entre eux est parti se promener dans Bagnolet pour trouver un endroit pour y faire sonner sa cloche, chacun enregistrant sa performance. L'I.S. stipule que le jeu, à l'inverse de l'objet artistique, n'est ni conservé ni préservé dans le but d'être consommé: il est « périssable », « passager », unique et impossible à reproduire<sup>35</sup>. Bien que les participants soient enregistrés, les résonances affectives pour celui qui sonne la cloche et pour les passants qui l'écoutent ne peuvent être saisies par l'écran. Le jeu se doit d'être vécu physiquement, dans le moment présent.

Un autre aspect du jeu qui attire l'I.S. est le fait qu'il soit « fictif ». Cela « n'exclut nullement la possibilité de réaliser ce "seulement jouer" avec une gravité extrême »<sup>36</sup>. La gravité du jeu dérive du fait qu'il soit en mesure d'imaginer de nouveaux futurs — « le jeu révolutionnaire, la création de la vie » —, ce qui nous amène au potentiel de transformation présent dans *Counterpointer* et dans *Polarity Boxing*, de Corin Sworn. Enfin, l'I.S. met l'accent sur le « décor » au sein duquel le jeu doit se développer, décrivant la manière dont les situations construites nécessitent « des décors transitoires » qui « utilise[nt] la lumière, le son, le mouvement, et en général toutes les inventions qui peuvent influencer les ambiances », et ils remarquent également combien « les actions » doivent avoir lieu à l'intérieur de cette « ambiance unitaire »<sup>37</sup>. De toute évidence, le jeu n'est pas unique au théâtre: dès Platon, on a théorisé sur le rôle du jeu dans la vie<sup>38</sup>. Pourtant, le jeu qui n'est pas une compétition, qui est imaginaire et fictif, le jeu qui se joue dans un décor choisi, ce jeu éphémère qu'Alexander Trocchi appelle une « création commune des ambiances ludiques choisies », se trouve bien être par définition ce qu'est le théâtre<sup>39</sup>. Les mécaniques du théâtre, si ce n'est le théâtre lui-même, constituent les fondations mêmes de la situation construite.

Comme dans le théâtre, les situations construites sont tantôt activement collectives, tantôt dirigées. Malgré toutes leurs factions et leur recours répété aux expulsions, les membres de l'I.S. s'investissaient dans une structure radicalement non hiérarchique. Ils n'ont jamais élu aucun meneur ou cherché à constituer une avant-garde révolutionnaire d'élite. Ils favorisaient au contraire les comités de travailleurs fondés sur le modèle soviétique de 1905<sup>40</sup>. Leur propre style de vie convivial, où le goût pour la boisson se mêlait aux débats artistiques et révolutionnaires, est la preuve de leur manière d'être collective<sup>41</sup>. Les situations construites, aussi, doivent être collectives, et abolir l'idée de l'artiste en tant qu'individu et celle de l'artiste en tant que spécialiste<sup>42</sup>. Sans aucun doute, le spectacle vivant est, de tous les arts, l'intervention la plus collective et la plus

collaborative. Cependant, les situations construites, tout comme le théâtre, désignent une personne en charge, du moins de manière temporaire: un individu doit « exercer une certaine prééminence pour une situation donnée; en être le metteur en scène... Naturellement, le rapport entre le directeur et les "viveurs" de la situation ne peut devenir un rapport de spécialisations »<sup>43</sup>. Et lorsque Miller décrit son rôle dans *Counterpointer*, il dit qu'il était à la fois « chef d'orchestre et accompagnateur »<sup>44</sup>: il transmettait ses instructions, mettant en place les « règles » du jeu. En outre, pendant que le public écoutait la jeune femme qui traversait les rues de Bagnolet, l'homme, qui n'était autre que Miller lui-même, jouait du concertina et de la shruti-box, enregistrant le son avec une pédale loop afin d'en faire sonner de nouveau les accords rythmiques et répétitifs. Miller appartenait donc à la collectivité des participants en même temps qu'il en sortait pour les guider.

Les situations construites induisent donc un jeu éphémère, enrichi sur le plan esthétique grâce à l'agencement du décor, de la lumière, du son, du mouvement, de l'atmosphère ou de l'ambiance, et elles sont créées de manière collective par des « constructeurs » non spécialistes mais dirigées par un « metteur en scène ». On voit donc bien qu'elles s'apparentent au théâtre. En outre, elles se doivent d'apparaître comme une agitation artistique, une attaque révolutionnaire libératrice, tout en faisant surgir dans le quotidien des énergies inexploitées, illimitées et imprévisibles, qui sont habituellement étouffées par les carcans de productivité et notre obsession pathologique pour l'accumulation de biens matériels. Ces petites actions deviennent alors les modèles d'une révolution où il s'avère possible de vivre de manière totale, passionnée et intense. Certes, l'I.S. condamne les happenings et ce genre de performances contemporaines, jugées inconséquentes, frivoles et, comme elles appartiennent à la galerie d'art,

35- « Thèses sur la révolution culturelle », *op. cit.*, p. 20 ; « Théorie des moments et construction des situations », *I.S.*, n° 4, juin 1960, p. 10.

36- « Contribution à une définition situationniste du jeu », *I.S.*, n° 1, 1958, p. 10.

37- « Problèmes préliminaires... », *op. cit.*, p. 11.

38- Platon, *Les Lois*, livre 7.

39- « Problèmes préliminaires... », *op. cit.*, p. 57.

40- René Rieser, « Préliminaires sur les conseils et l'organisation conseiliste », *I.S.*, n° 12, septembre 1969, p. 64-73.

41- Le compte-rendu de l'engagement avec l'I.S. du situationniste britannique Ralph Rumney confirme leur réputation : « Quand je suis arrivé à Paris, la seule activité réelle était de boire. » Ralph Rumney, *The Consul*, Londres, Verso, 2002, p. 20.

42- « La déclaration d'Amsterdam », *I.S.*, n° 2, décembre 1956, p. 31.

43- « Problèmes préliminaires... », *op. cit.*, p. 12.

44- Graeme Miller, « *Counterpointer*: Planning the Unplannable, Effing the In-Effable », texte non publié, avec l'autorisation de l'artiste.

coupées du monde<sup>45</sup>. Cependant, à l'inverse de ce que l'I.S. et ses théoriciens revendiquent, le théâtre contemporain est en mesure de fournir des exemples vivants de situations construites.

D'après plusieurs spécialistes des situationnistes tels que Daniel Birnbaum et Kim West, le seul art situationniste qui soit possible est celui qui se dénonce ou se détruit lui-même puisque tout objet d'art qui laisse une trace matérielle est susceptible d'être récupéré et vendu<sup>46</sup>. De la même façon, Puchner affirme que le seul théâtre situationniste possible est «un anti-théâtre radical, faisant du théâtre contre le théâtre»<sup>47</sup>. C'est la conclusion qu'émettent Birnbaum et West à propos de la seule exposition de l'I.S., *Destruktion af RSG-6*, la décrivant d'ailleurs comme «une exposition venant après la fin de l'art»<sup>48</sup>. Pourtant, dans ses écrits, l'I.S. semble regretter l'art autodestructeur que l'on retrouve par exemple dans les tableaux-cibles de Niki de Saint Phalle ou les machines autodestructrices de Jean Tinguely: «Tous retuent des cadavres qu'ils déterrent, dans un no man's land culturel dont ils n'imaginent pas l'au-delà.»<sup>49</sup> L'I.S. admet que ces œuvres sanglantes et burlesques sont peut-être nécessaires pour répondre à l'incompréhensible désir de destruction de l'être humain. Mais dada avait déjà détruit l'art, ou du moins l'art bourgeois, avant la Seconde Guerre mondiale, l'étape suivante étant donc de sortir de la séparation entre art et vie. En outre, l'I.S. semble tendue vers une approche plus positive, moins «nihiliste», des situations construites dès lors qu'elle déclare: «Il ne s'agit pas d'élaborer le spectacle du refus mais bien de refuser le

spectacle.»<sup>50</sup> En l'occurrence, son travail intitulé *Die Welt als Labyrinth*, créé par Constant, Debord et le situationniste danois Asger Jorn en collaboration avec les sections belge et hollandaise de l'I.S., promettait d'être une œuvre positive et joyeuse avant d'être retirée du programme du musée Stedelijk d'Amsterdam en 1960. Cette situation anticipait clairement la «site-specific performance» participative, travail qui sera mis en scène dès les années 1970 avec *1789*, d'Ariane Mnouchkine, à Paris (1971) et *Wie es euch gefällt (Comme il vous plaira)*, de Peter Stein, à Berlin (1977). D'après les descriptions détaillées, *Labyrinth* aurait dû comprendre deux parties: la première sous forme d'une «ambiance unitaire» labyrinthique mise en place dans le musée grâce à du brouillard et de la pluie artificiels ainsi que des sons et des lumières d'atmosphère à travers lesquels les spectateurs auraient dérivé, accédant ainsi à certaines possibilités de passages et de connexions; la seconde devait amener les participants de l'extérieur à participer en plusieurs groupes à une dérive de trois jours dans la ville, menée par un membre de l'I.S. Cette situation construite se devait d'être une expérience ludique, festive et collective propre à figurer, tout comme les performances contemporaines dont on parle ici, un mouvement vers d'autres possibles sur le plan des relations humaines, prenant comme point de départ le regard, l'écoute, l'action et l'être qui transcendent le principe économique de l'échange de marchandises.

#### SITUATIONS CONSTRUITES ET PERFORMANCES CONTEMPORAINES: GRAEME MILLER ET CORIN SWORN

Ce n'est pas un hasard si Miller, Sworn et d'autres artistes au Royaume-Uni sont influencés, de manière directe ou non, par l'I.S.<sup>51</sup>. La London Psychogeographical Association, cofondée en 1957 par l'artiste visuel Ralph Rumney, avait rejoint l'I.L. la même année pour former l'I.S. En 1960, la quatrième conférence internationale de l'I.S. se tenait à Londres, à la British Sailors Society dans l'est de Londres, et à l'Institute of Contemporary Arts (ICA) où Rumney avait organisé une projection des *Hurllements...* de Debord et où, en 1988, une exposition importante de l'I.S. avait eu lieu. Un autre Britannique, Alexander Trocchi, donne un aperçu de l'«université spontanée» ou de l'«université-action» qu'il pense établir dans les alentours de Londres et qui permettrait une «jam session culturelle» entre artistes et penseurs<sup>52</sup>. Plus tard, plusieurs groupes politiques britanniques, tel l'Angry Brigade qui s'oppose au capitalisme, revendiquent l'influence de la propagande I.S., tout comme le font aussi les fondateurs des mouvements punk et rave. Depuis, l'influence de l'I.S. continue de marquer la culture britannique, notamment avec la psychogéographie, pratiquée par le célèbre écrivain et cinéaste Iain Sinclair ainsi que par l'artiste Stewart Home. On pourrait ajouter d'autres manifestations culturelles et politiques allant du jeu, comme dans le cas de *Class Wargames*, inspiré par «Le jeu de la guerre», jeu de société inventé par Debord<sup>53</sup>, aux

45- «L'avant-garde de la présence», *op. cit.*, p. 20.

46- Daniel Birnbaum et Kim West, *Life on Sirius: The Situationist International and the Exhibition After Art*, Berlin, Sternberg Press, 2016, p. 30.

47- Martin Puchner, *op. cit.*, p. 9.

48- Daniel Birnbaum et Kim West, *op. cit.*, p. 30.

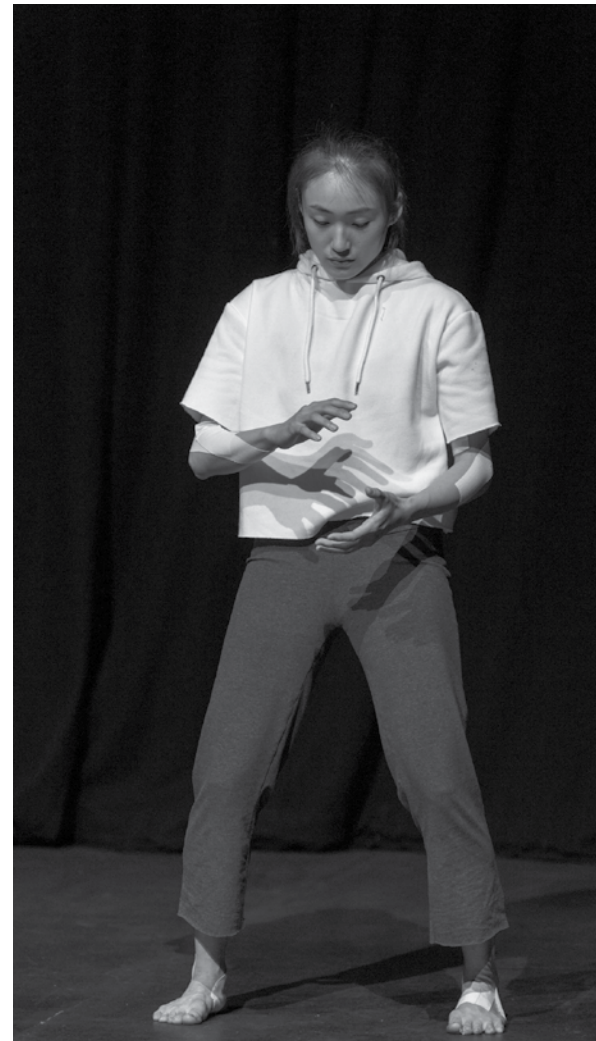
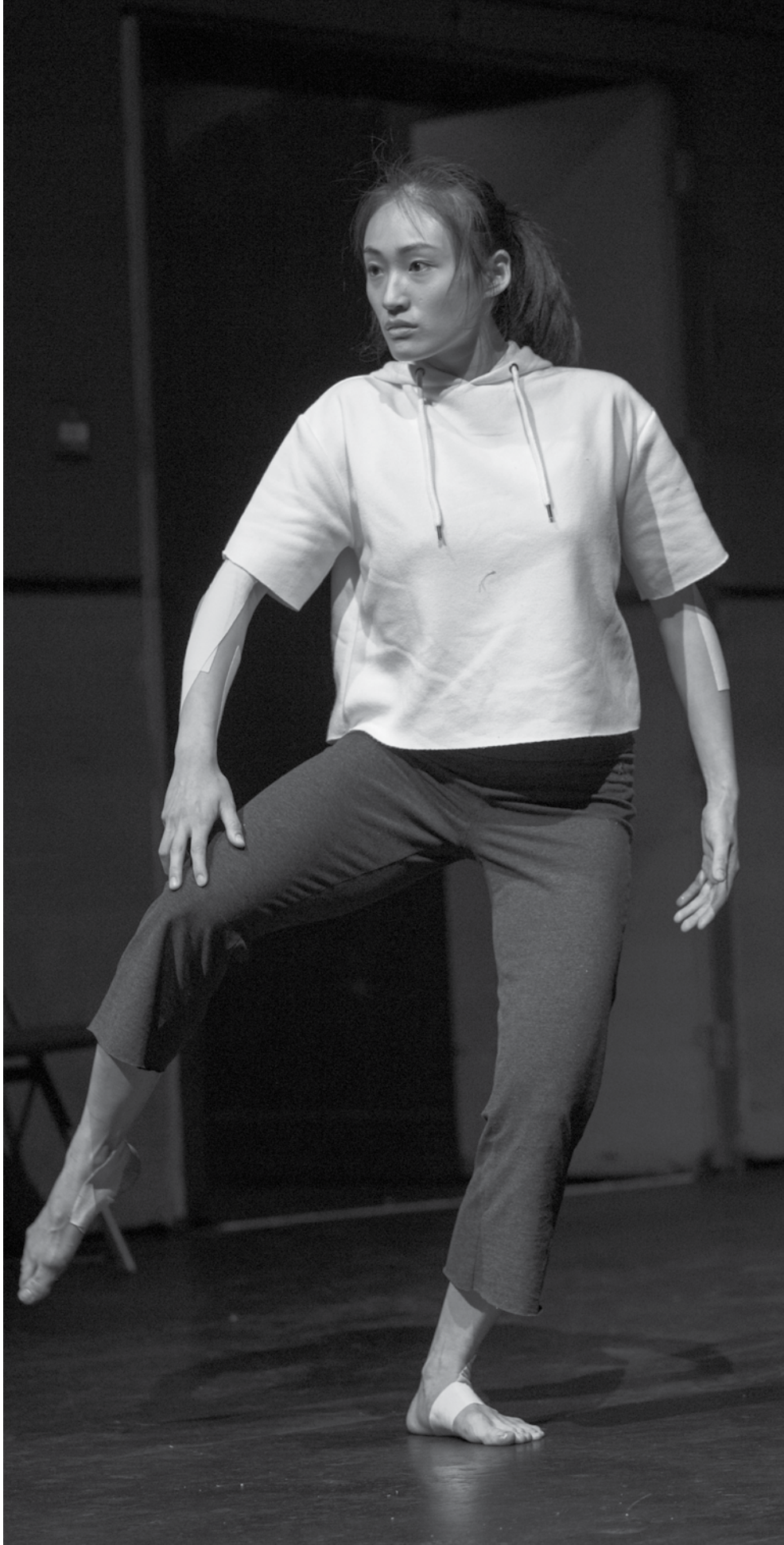
49- «Encore une fois, sur la décomposition», *I.S.*, n° 6, août 1961, p. 13. La série de tableaux de Saint Phalle intitulée «Tirs» (1961) consiste en couches de matériau superposées sur une toile avant d'être visées par un revolver. *Hommage to New York* (1960) de Tinguely a été conçu pour s'autodétruire.

50- «Maintenant, l'I.S.», *I.S.*, n° 9, août 1964, p. 3; «La Cinquième conférence de l'I.S. à Göteborg», *I.S.*, n° 7, avril 1962, p. 26.

51- Pour ce qui est l'influence de l'I.S. au Royaume-Uni, voir Sadie Plant, *The Most Radical Gesture*, London, Taylor & Francis, 1992; Andrew Hussey et Gavin Bowd, *The Hacienda Must Be Built: On the Legacy of the Situationist Revolt*, Manchester, Aura, 1996; Sam Cooper, *The Situationist International in Britain: modernism, surrealism, and the avant-gardes*, Abingdon, Routledge, 2017. Ces études se concentrent sur les groupes politiques, les cinéastes, musiciens et romanciers mais pas sur le théâtre.

52- Alexander Trocchi, *op. cit.*, p. 53-54.

53- Voir Richard Barbrook, *Class Wargames: Ludic Subversion against Spectacular Capitalism*, Wivenhoe, Minor Compositions, 2014. Le jeu de Debord est reproduit in Laurence Le Bras et Emmanuel Guy, *Guy Debord. Un art de la guerre*, Paris, Gallimard, 2013, p. 172-84.



Kai-Wen Chuang dans *Polarity Boxing*,  
de Corin Sworn, *How to Drift*,  
Centre for Contemporary Arts,  
Glasgow, 2017. © Julia Bauer.



*Counterpointer*, conception Graeme Miller, 2017. © Julia Bauer.

nombreux championnats de football à trois côtés, inspiré par le concept non compétitif du jeu pensé par Jorn.

Corin Sworn est une artiste multimédia qui vit à Glasgow. Son œuvre extrêmement protéiforme comprend de la sculpture, du cinéma, des installations et du travail avec des performeurs. Consciente de ce qu'elle doit à l'I.S., dette que d'ailleurs elle revendique, elle parle du détournement comme d'une stratégie par laquelle elle s'approprie des fragments culturels qui comprennent des histoires, des situations politiques et des images qu'elle subvertit pour créer de nouvelles subjectivités. Au Royaume-Uni, on a pu voir ses œuvres à Londres, à l'Institute of Contemporary Arts, à la Tate Britain et à la Whitechapel Gallery, et sur le plan international son œuvre a été exposée dans de multiples lieux tels que le Common Guild de Glasgow et le Centre Pompidou à Paris<sup>54</sup>.

Interprétée par la danseuse taïwanaise Kai-Wen Chuang, le spectacle solo de Corin Sworn intitulé *Polarity Boxing* (créé au Centre for Contemporary Arts de Glasgow en 2017) est chorégraphié par les deux femmes. Le début de l'œuvre montre, sur la scène obscure d'une salle obscure, l'interprète solitaire entrer silencieusement. Puis elle se frotte les bras et les jambes de façon vigoureuse, avant de délier ses chevilles et son cou grâce à des mouvements de rotation, comme si elle s'échauffait. Elle commence ensuite une série de mouvements tellement lents qu'ils sont à peine

perceptibles. Ces gestes semblent venir d'une multitude de traditions, les spectateurs étant en mesure de saisir, pendant un instant seulement, tantôt les gestes d'art martial chinois du tai-chi, tantôt des postures de danse de ballet, mais aussi un mouvement de danse contemporaine, des étirements de gymnastique comme lorsqu'elle se penche en arrière en faisant le pont, un geste de mime lorsqu'elle semble être en train de tenir une sphère de verre ou la tête d'un enfant, ou même une danse disco lorsqu'elle balance ses hanches et chevilles en rythme de gauche à droite. Si bien que dès que nous, spectateurs, percevons un geste, il disparaît aussitôt. *Polarity Boxing*, comme son titre l'indique, apparaît comme une lutte vivante contre les chorégraphies reconnaissables et les manières dont elles peuvent être aisément consommées par le spectateurs.

*Polarity Boxing* et *Counterpointer* participent de cette lutte contre la consommation et le divertissement au théâtre: «La poésie est de plus en plus nettement, en tant que place vide, l'anti-matière de la société de consommation, parce qu'elle n'est pas une matière consommable (selon les critères modernes de l'objet consommable: équivalent pour une masse passive de consommateurs isolés).»<sup>55</sup> Et, comme l'I.S. le définit, la situation construite cherche à «entraîner le spectateur à l'activité» plutôt que d'encourager la consommation «passive» d'un spectacle qui lui serait familier. Les membres de l'I.S. écrivent ainsi: «Notre premier travail est de permettre aux gens de cesser de s'identifier à l'environnement et aux conduites modèles.»<sup>56</sup> Contrairement à *Counterpointer*, *Polarity Boxing* est donc une œuvre n'invitant ni à une participation ni à une collaboration conventionnelle. Elle demande cependant une attention extrêmement active de la part du

54- Pour plus d'informations sur Sworn, voir Daniel F. Herrmann, *Corin Sworn: Silent Sticks*, Londres, Whitechapel Gallery, 2015.

55- «L'avant-garde de la présence», *op. cit.*, p. 32.

56- Attila Kotanyi et Raoul Vaneigem, *op. cit.*, p. 17.

spectateur. Comme le suggèrent le titre de la performance et le fracas de ses pieds sur le sol, Kai-Wen Chuang, danseuse chevronnée, paraît sans cesse lutter contre, se battre ou affronter la perfection harmonieuse et la virtuosité disciplinée d'un spectacle de danse professionnel, souvent accompagné d'une musique entraînante ou accrocheuse (*Polarity Boxing* ne comprend aucune bande sonore). À la fin du spectacle, la danseuse sort de la scène par là où elle est entrée, donnant à voir un espace sombre et vide pendant un temps qui semble durer plusieurs minutes. On se rappelle alors la projection de *Hurlements...*, de Debord : l'écran blanc et la longueur des séquences silencieuses résistaient, comme l'explique l'I.S., à une compréhension facile par la « masse passive de consommateurs isolés » qui est habituée au cinéma commercial contre lequel l'« anti-matière » de Debord s'élève justement.

Dans son article sur l'I.S., Cray décrit comment, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la multiplication des sources d'apport sensoriel qui nous entourent entraîne un phénomène permanent de stimulation et de distraction, lequel contribue à diminuer notre attention et notre aptitude à nous focaliser sur quelque chose ou à nous concentrer<sup>57</sup>. Il fait le lien entre ce développement de la psychologie humaine et la théorie du spectacle de l'I.S. où le monde se transforme en une surface d'images et d'impressions, une publicité, ou encore un film réalisé pour nous inciter à la consommation. L'I.S. déclare : « Les moments construits en "situations" pourraient être considérés comme les moments de rupture, d'accélération, les révolutions dans la vie quotidienne individuelle. »<sup>58</sup> Si *Counterpointer* et *Polarity Boxing* offrent ces moments de rupture d'avec la vie quotidienne, c'est au contraire grâce à une décélération. Pendant que les participants de *Counterpointer* montraient les films où ils étaient en train de faire sonner leur cloche, Miller se servait d'une perche avec un micro et d'une caméra vidéo sur roulettes pour zoomer sur le son et l'image de chacun. Pendant que la scène retransmise sur l'écran géant passait de la porte entrouverte aux visages des participants, le public était en mesure de voir, comme à travers un télescope, une série de gros plans des écrans de téléphones portables, chacun offrant le portrait d'un sonneur en même temps qu'était assurée la convergence acoustique du son unique de sa cloche. Miller amenait les participants, un par un, à éteindre leur téléphone et à le ranger jusqu'à ce que le silence ait totalement remplacé ce chœur orchestré. Ce long silence, bien que vide, semblait emplir de résonances. Dans l'entretien publié dans ce numéro, Miller déclare : « L'observation requiert d'être présent, de passer du temps à observer, d'être attentif, de développer sa perception [...] Cette mise au point de la perception nous permet d'habiter un autre espace, d'y exister et de s'y mouvoir. »<sup>59</sup>

En « contrepoint » de la précipitation accélérée d'images stroboscopiques peuplant notre monde numérisé saturé de médias, les situations construites de Miller et de Sworn décélèrent le temps, offrant les moyens de suivre des rythmes différents pour accéder à des moments de

perception et de réflexion enrichis, mais aussi à l'expérience attentive, sensorielle et corporelle de l'observation d'un corps en mouvement, ainsi qu'à l'écoute attentive des sons, autant ceux de la rue que ceux de la cloche. La scène de Sworn — « la place vide » —, les mouvements « polycorporels, liquides et percussifs »<sup>60</sup> ainsi que les formes énigmatiques et hermétiques figurées par l'interprète soliste demandent une attention et une participation active. Le spectacle devient une tâche cognitive qui transforme les spectateurs en ce que l'I.S. appelle les « viveurs ». Sworn le formule ainsi : « Respirez profondément, placez les rythmes, devenez les sons. »<sup>61</sup>

De son côté, Miller explique comment certains de ses spectacles, dont *Counterpointer*, fonctionnent :

« J'extrais les spectateurs un à un du troupeau, en sollicitant l'expérience de chacun, quelle qu'elle soit, tout en créant un espace commun délibérément réflexif dans lequel les autres peuvent observer et encourager cette expérience [...] *Counterpointer* est un de ces exemples. Dans mon esprit, il rejoint le travail de l'Internationale situationniste et partage avec elle le même questionnement à propos de l'individu et de la collectivité. »<sup>62</sup>

Bien que Miller fasse le portrait de l'activité musicale de chacun des sonneurs, il les orchestre en un seul chœur : « Mon propre travail propose la possibilité utopique d'une concordance momentanée (et *Counterpointer* en est le meilleur exemple) qui va à l'encontre d'une sorte de compréhension solitaire. »<sup>63</sup> La brièveté du moment de la situation construite, les « brèches, aussi minimes et fines que des fils, fissurant ce qui est habituel et reconnu » deviennent, selon l'expression de Miller, « porteuses de possibles »<sup>64</sup>. La toile acoustique de *Counterpointer* rassemble les non-spécialistes de manière créative. Puisque la société du spectacle détermine tous les aspects de l'interaction entre les individus, il semble que le spectacle ne peut être remis en question que s'il propose un « espace commun délibérément réflexif », c'est-à-dire des alternatives aux modalités d'écoute, de regard et d'être ensemble telles qu'elles sont effectivement réalisées par *Counterpointer* et *Polarity Boxing*.

Revenons à la porte entrouverte. Au début de *Counterpointer*, au bout de quinze minutes, une petite fille dans le public demanda à voix haute : « Quand est-ce que ça va commencer ? », par inadvertance, supposons-nous, au film

57– « Spectacle, Attention, Counter-Memory », *op. cit.*, p. 459.

58– « Théorie des moments et construction des situations », *op. cit.*, p. 11.

59– Entretien avec Graeme Miller, réalisé Clare Finburgh, « Ces portes entrouvertes qui filtrent le monde », p. 82-92 de ce numéro.

60– Corin Sworn, texte non publié, avec l'autorisation de l'artiste.

61– *Ibid.*

62– Entretien avec Graeme Miller, *op. cit.*

63– *Ibid.*

64– *Ibid.*

lettriste *Le film est déjà commencé*? Pour l'I.S., les situations construites doivent faire partie de la vie quotidienne et ne pas en être dissociées. Dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, Gilles Deleuze et Félix Guattari réfléchissent à la manière dont les portes et les fenêtres ouvertes permettent de structurer l'espace dans un tableau à partir de plans où les intérieurs ouvrent sur des paysages, offrant la possibilité de communiquer avec «l'univers-cosmos»<sup>65</sup>. L'emblématique porte entrouverte de *Counterpointer* témoigne de cette réalité dans certains théâtres et certaines performances, donnant lieu à la possibilité d'une affirmation et d'une transformation des deux côtés du seuil qui sépare le public de la vie quotidienne.

Comme Birnbaum et West le remarquent, la situation construite a beau être éphémère, elle n'est pas pour autant obligatoirement et seulement «un flamboiement soudain, aussitôt consommé dans le présent»<sup>66</sup>. Elle peut être envisagée au contraire comme un avant-goût, une anticipation d'un mode d'interaction sociale qui ne soit pas encore réalisée, une manière d'être ensemble et d'être au monde. En ce qui concerne les deux performances, acteurs, participants et spectateurs partageaient tous le même espace et le même temps, et par là pouvaient prendre part de manière collective à ce que la spécialiste de théâtre allemande Erika Fischer-Lichte appelle, à propos de la performance contemporaine, «les moments d'enchantement [...] une plongée soudaine dans le processus partagé d'être au monde»<sup>67</sup>. C'est aussi ce que la chercheuse américaine Jill Dolan appelle «l'utopie dans la performance», soit «la fugitive mise en œuvre des possibilités d'un procédé qui commence ici et maintenant, au théâtre»<sup>68</sup>. C'est enfin ce que Debord évoque, dans un de ses rares commentaires sur le théâtre, comme «des ouvertures brèves sur ce qui pourrait être»<sup>69</sup>. Ces ouvertures sont plus qu'un rêve utopique: elles permettent une expérience ré-énergisée et revigorée des deux côtés du seuil du théâtre.

65– Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991.

66– Daniel Birnbaum et Kim West, *op. cit.*, p. 48.

67– Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Abingdon, Routledge, 2008, p. 18-19.

68– Jill Dolan, *Utopia in Performance: Finding Hope in the Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, p. 17.

69– Guy Debord, *Correspondance*, vol. 1, Paris, Fayard, 1999, p. 358.

70– Entretien avec Graeme Miller, *op. cit.*

71– «L'avant-garde de la présence», *op. cit.*, p. 30.

72– L'auteur fait référence à la notion de «moment» définie par Henri Lefebvre et qui se distingue de la «situation», cette dernière étant, à l'inverse du «moment», éphémère et impossible à répéter. «Théorie des moments et construction des situations», *op. cit.*, p. 10.

73– Guy Debord, «Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale», 1957, IX.

## PORTE OUVERTE

Miller explique ainsi les raisons qui le poussent à créer: «Je vous accorde que j'ai préparé cette transformation dans une boîte (à savoir la salle de théâtre) ou à l'intérieur des limites d'un jeu que je propose aux gens de jouer. Mais nous pouvons croire que la possibilité de ce changement puisse avoir lieu au-delà de cette boîte.»<sup>70</sup> Et, pour prolonger la question de la petite fille: *Counterpointer* avait-il commencé lorsque Miller est entré en scène et a tendu la cloche à la participante à l'écharpe ocre? Ou bien avait-il commencé une semaine plus tôt, lorsque chaque participant se trouvait libre de jouer et d'aller à l'aventure, pour reprendre les termes employés par l'I.S., en s'engageant dans un jeu pour le plaisir du jeu, muni d'une cloche et d'un téléphone portable quelque part dans Bagnolet? Est-ce que *Counterpointer* et *Polarity Boxing* se terminent lorsque les participants se retirent de la scène? Ou bien se poursuivent-ils encore dans l'esprit des participants et des spectateurs, sans doute désormais encouragés à ralentir, à regarder, à écouter?

L'I.S. s'engage dans une révolution totale sur les plans social, culturel, économique et politique, affirmant que la poésie doit être «le moment révolutionnaire du langage, non séparable en tant que tel des moments révolutionnaires de l'histoire, et de l'histoire de la vie personnelle»<sup>71</sup>. À regarder les décennies avant et après la période de forte activité de l'I.S., on comprend évidemment les dangers d'une idéologie totalisante pareille à celle qui aurait animé une révolution situationniste, que ce soient le communisme et le fascisme de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, ou le populisme de droite ou l'intégrisme religieux aujourd'hui. Dans sa «Théorie des moments et construction des situations», l'I.S. déclare que «La difficulté quant au "moment situationniste" est [...] de marquer sa fin exacte, sa transformation en un terme différent d'une série de situations [...] De sorte que l'on ne peut définir exactement une situation, et sa frontière»<sup>72</sup>. Il se pourrait bien que cette difficulté se révèle une vertu puisque l'impact de la situation en dehors d'elle-même demeure indéterminé. Dans le texte fondateur de l'I.S., Debord nous exhorte à «élargir la part non médiocre de la vie, [d']en diminuer, autant qu'il est possible, les moments nuls»<sup>73</sup>. Les moments d'enchantement(s) partagé(s) comme ceux-là donnent la possibilité d'élever le quotidien, de le ré-imaginer et de le renouveler pour qu'il soit moins «nul» des deux côtés de cette porte ouverte entre l'art et la vie de tous les jours. Savoir combien de temps durent ces moments et comment nous pourrions «transformer» ces situations en dehors du théâtre en une pratique engagée au niveau social ne dépendra alors que de nous.





# Les Masses noires

## Subversion d'un concept du XVIII<sup>e</sup> siècle ou La transformation de la Page noire de Laurence Sterne en fenêtre sur le paysage shandynien

UNE ŒUVRE DE GARY WINTERS ET CLAIRE HIND

Avec Gregg Whelan, Gary Winters est cofondateur du groupe Lone Twin qui, depuis 1997, a réalisé plus de trente créations. Leurs travaux varient considérablement en forme, en lieu et en durée. Pour *Totem* (1998), ils ont traversé une ville en portant un poteau télégraphique tout en essayant autant que possible de tenir une ligne droite, malgré tous les obstacles. Pour *Ghost Dance* (1999), ils ont élaboré une danse en ligne, habillés en cow-boys, les yeux bandés, pendant douze heures. Dans toutes ses œuvres, Lone Twin confronte la difficulté d'agir et l'encombrement des choses à la générosité d'un public pris au hasard des rues qui vient, ou non, aider les performeurs lors de leur épreuve.  
<http://lonetwin.com/>

Au cœur du magnifique paysage des North York Moors, dans le nord de l'Angleterre, se trouve l'étrange et curieux village de Coxwold. On y visite le Shandy Hall, autrefois demeure de l'écrivain et vicaire Laurence Sterne qui prêchait à l'église du bourg. Dans cette église Saint-Michel est enterrée une partie de la dépouille de l'écrivain, le crâne ayant été exhumé de son tombeau à Londres pour être rapporté là où il écrivit *Vie et opinions de Tristram Shandy*. C'est au cours de la lecture de ce roman du XVIII<sup>e</sup> siècle que l'on rencontre la Page noire, une interprétation conceptuelle de la mort d'un personnage, le Pasteur Yorick.

Les artistes Gary Winters et Claire Hind ont visité le village de Coxwold au printemps 2018 et ont conçu une performance pour le public de passage à cette occasion. *Les Masses noires* (*The Black Heaps*), amas vivant de matière noire, errant et se mouvant lentement, revisite le concept de Sterne en offrant une nouvelle mise en scène pour les arts vivants de cette littérature expérimentale.

En hommage à la même ironie poétique, *Les Masses noires* se meuvent doucement à travers les jardins de Shandy Hall, l'endroit précis où Sterne a lui-même détourné Yorick, ou ce qu'il en restait selon l'image de Shakespeare : un crâne dans la main de Hamlet.

Les deux artistes ont cherché à représenter le moment où une bulle de savon est passée devant la tombe de Sterne dans le cimetière Saint-Michel, suspendue dans l'air devant leurs yeux. Sur le point d'éclater à tout moment en disparaissant sans laisser aucune trace, comme la rencontre avec la manifestation des limites de la vie. Cette rencontre leur a donné l'idée de faire des bulles d'encre qui flotteraient à travers l'espace de la galerie au Shandy Hall, où ils avaient installé des photocopies des pages de la première (1759) et de la seconde (1760) édition du célèbre roman expérimental de Sterne. Dans leur trajet, les bulles atterrissent, éclatent et imprègnent la page pour marquer leur existence en obstruant des fragments du texte. Les mots saisis par les bulles forment alors un assortiment restreint de phrases entrecoupées accompagnant les photographies. Ces dernières sont ponctuées d'un symbole créé pour signifier les accrocs (la combinaison d'un cercle et d'une coupure) permettant l'interprétation des mots par le lecteur en marquant une pause et une respiration dans la lecture.

Collage détourné, les pages forment ainsi une combinaison d'images traitées et scannées accompagnant la performance du texte qui réfléchit le monde que *Les Masses noires* ont rencontré et les mots que la bulle a saisis sur son chemin.

Depuis 2012, Gary Winters, sans oublier Lone Twin, collabore avec Claire Hind, une universitaire britannique, en proposant des interventions-performances dans les théâtres, dans la rue, dans des musées, mais aussi en produisant de nombreux courts-métrages et d'autres œuvres d'art visuel. Gary & Claire prennent ici comme inspiration l'idée situationniste de la dérive, lorsqu'ils laissent divaguer une bulle de savon qui atterrit sur des pages d'un livre, créant ainsi des éclaboussures qui évoquent celles du livre co-créé par Guy Debord et Asger Jorn : *Mémoires* (1959).  
[www.garyandclaire.com](http://www.garyandclaire.com)

*Namur*, and of  
renders with it.

was a man p  
injured from want of cour

I have told you in the fifth chapter of this  
second book, "That he was a man of  
"courage."—And will add here, that  
where just occasions presented, or called  
it forth,—I know no man under whose  
arm I would sooner have taken shelter;  
this arise from any insensibility  
ness of his intellectual parts;—  
his insult of my father's as  
man could do;—but he  
was of a calm, placid nature,  
jarring in it,—all was mix'd  
force within him; my uncle *Tom*  
had once a heart upon  
a fly.

—Go

roprietor of /° ery, to be pro all the towns in  
My uncle Tob uries ; - not /° atient of rage, - I  
/° nor did or obtusen for he felt feelingly /° elt  
th gly as a of a peace element /° - no d up /°  
ing elem kindly scar /° to retal /° aliate



with *Sancho Pança*,  
 “ *Mitres* . . .  
 down from . . .  
 not one of . . .  
 his last breath . . . upon  
 trembling lips ready . . . as he  
 —yet still it was utter’d  
 of a *cervantick* tone;—  
 it, *Eugenius* could per-  
 of lambent fire lighted up  
 in his eyes;—faint picture  
 of his spirit, which (as  
*Shakespeare* of his ancestor) were wont  
 to roar!

*Eugenius* convinced  
 that the heart of his friend was . . .  
 he squeez’d his hand, — and then  
 walk’d softly out of the room, weeping  
 as he walk’d. *Yorick* followed *Eugenius*  
 with his eyes to the door,—he then  
 closed



°\ , that should I thereupon be suffer rom heaven as  
thick 'em would fit it" - was hanging to dep °\ I rec °\  
ver, and "to rain "hail, °\ "hail Yorick his tre utter °\  
uttered this with something and as he spoke ceive a  
stream o for a moment of those flash °\ spear said of t  
the table in a genius was c heart of °\ from this as broke

# Possessions

## Scott Myles et l'invocation-évocation artistique de l'Internationale situationniste

DOMINIC PATERSON

«... La mémoire n'est pas un instrument pour l'exploration du passé. C'est le médium du vécu comme le royaume de la terre est le médium où sont ensevelies les anciennes villes. Qui tente de s'approcher de son propre passé enseveli doit faire comme un homme qui fouille. Il ne doit surtout pas craindre de revenir sans cesse à un seul et même état de choses — à le disperser comme on disperse de la terre, à le retourner comme on retourne le royaume de la terre car les "états de choses" ne sont rien de plus que des couches qui ne livrent qu'après une exploration méticuleuse ce qui justifie ces fouilles. C'est-à-dire les images, qui, arrachées à tout contexte antérieur, sont pour notre regard ultérieur des bijoux en habits sobres — comme des *torsi* dans la galerie du collectionneur. [...] Ainsi les véritables souvenirs doivent-ils moins procéder du rapport que désigner exactement l'endroit où le chercheur a mis la main sur eux.»

Walter Benjamin, «Fouilles et souvenir», *Images de pensée*, 1925-1935

«L'un des premiers groupes d'êtres avec lesquels les hommes ont dû contracter et qui par définition étaient là pour contracter avec eux, c'étaient avant tout les esprits des morts et les dieux. En effet, ce sont eux qui sont les véritables propriétaires des choses et des biens du monde. C'est avec eux qu'il était le plus nécessaire d'échanger et le plus dangereux de ne pas échanger. Mais, inversement, c'était avec eux qu'il était le plus facile et le plus sûr d'échanger.»

Marcel Mauss, *Essai sur le don*, 1928

On ne connaît aujourd'hui l'Internationale situationniste qu'à partir des archives, des épigones, des récupérations et des divers hommages et commémorations qui lui sont consacrés. Aussi ardentes que soient ces célébrations ou l'adoption des idées les plus radicales de Guy Debord, aussi assidue que soit la manière de retracer les dérives ou d'observer les détournements des situationnistes, ces médiations ne peuvent que compliquer notre rapport aux événements de 1968 et aux idées et actions dissidentes de l'I.S. Après tout, il est question d'épisodes antérieurs à la naissance de l'auteur et au sujet même de cet essai. Nous les déterrions à présent grâce à une série d'ouvrages (souvent traduits), des textes et des colloques célébrant les anniversaires et les morts, auxquels s'ajoutent de nombreuses polémiques ou contestations contre de tels archivages — qu'on soupçonne de prendre indûment possession du passé. Les «souvenirs» de notre rencontre avec l'I.S. sont ancrés dans les différentes strates de cette médiation. Ainsi, il sera aisé de constater que pour les projets décrits dans l'étude qui va suivre, l'accent est mis précisément sur la constatation de cette inévitable médiation et non sur les façons de la dépasser. Nous interrogerons ici les moyens par lesquels — comme Jan Verwoert le dit très justement<sup>1</sup> — les pratiques d'appropriation peuvent servir à invoquer l'esprit d'une époque de possibles inachevés (comme c'est le cas pour l'esprit de l'I.S.), plutôt que de simplement en transférer la propriété ou le contexte. Pour Verwoert, l'appropriation-comme-invocation, qu'il considère comme un déplacement de l'appropriation post-moderne des marchandises, est «l'invocation de ce qui perdure à travers le temps». Celle-ci se produit dans une situation post-post-moderne animée par «la perception que ce qui est considéré comme un discours mort continue d'avoir une portée évidente dans la vie des vivants». À cet égard, les projets dont nous parlons ici rejoignent l'opinion de Jean-Luc Nancy formulée au moment du quarantième anniversaire de Mai 1968. En effet, selon lui «il n'y a pas d'héritage, il n'y a pas eu de décès. L'esprit n'a cessé de souffler»<sup>2</sup>. Néanmoins, invoquer l'I.S. après la mort des figures centrales du mouvement demeure moins délicat.

### CRÉER UN ART QUI DÉFAIT L'ART

On ajoutera que, si la métaphore de Walter Benjamin à propos du souvenir authentique comme «des *torsi* dans la galerie du collectionneur» s'avère malencontreusement en contradiction avec la philosophie situationniste, cette difficulté est sans doute ressentie d'autant plus par ceux qui, comme l'artiste Scott Myles ou moi-même, appartiennent au monde de l'art contemporain. Tel est le cas en effet puisque l'I.S. ne croyait guère à la traduction de sa pratique en termes de «mouvement artistique». Lors de leur cinquième conférence en 1961, Raoul Vaneigem le formule ainsi: «Il ne s'agit pas d'élaborer le spectacle du refus mais bien de refuser le spectacle. Pour que leur élaboration soit artistique, au sens nouveau et authentique

qu'a défini l'I.S., 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...»<sup>3</sup> Et Debord, plus précisément encore, accable l'art dans *La Société du spectacle*, lorsqu'il explique l'insatisfaction de l'I.S. vis-à-vis de ceux qui pourraient être considérés comme ses précurseurs avant-gardistes:

«Le dadaïsme et le surréalisme sont les deux courants qui marquèrent la fin de l'art moderne. Ils sont, quoique seulement d'une manière relativement consciente, contemporains du dernier grand assaut du mouvement révolutionnaire prolétarien; et l'échec de ce mouvement, qui les laissait enfermés dans le champ artistique même dont ils avaient proclamé la caducité, est la raison fondamentale de leur immobilisation. Le dadaïsme et le surréalisme sont à la fois historiquement liés et en opposition. Dans cette opposition, qui constitue aussi pour chacun la part la plus conséquente et radicale de son apport, apparaît l'insuffisance interne de leur critique, développée par l'un comme par l'autre d'un seul côté. Le dadaïsme a voulu supprimer l'art sans le réaliser; et le surréalisme a voulu réaliser l'art sans le supprimer. La position critique élaborée depuis par les situationnistes a montré que la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même dépassement de l'art.»<sup>4</sup>

Telle est la demande, impossible à satisfaire dans la réalité, qu'a formulée ou que formule encore l'I.S. auprès des artistes: créer un art qui défait l'art, faire de la construction et de la destruction un seul processus pour dépasser ou surpasser l'art. En reprenant cette requête à partir des termes de la métaphore archéologique de Benjamin, les «*torsi* dans la galerie du collectionneur» doivent être conçus et brisés d'un seul geste.

### SCOTT MYLES, ALAN WOODS, RALPH RUMNEY ET L'HÉRITAGE SITUATIONNISTE

Pour Scott Myles, comme nous le verrons, les actions jouées (à la limite de la construction de situations) sont devenues le médium permettant de répondre le plus aisément à la demande situationniste. Myles est aujourd'hui l'un des artistes écossais les plus en vue de sa génération. Son travail à partir de divers médiums se trouve exposé dans de nombreuses collections partout dans le monde, notamment à la Tate Gallery de Londres, au musée d'Art

1— Jan Verwoert, «Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art», *Art & Research*, vol. 1, n° 2, p. 3. <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>

2— Jean-Luc Nancy, *Vérité de la démocratie*, Paris, Galilée, 2008, p. 12.

3— Raoul Vaneigem, «La Cinquième conférence de l'I.S. à Göteborg», *Internationale situationniste*, n° 7, avril 1962, 26-7.

4— Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1996, thèse 191.

moderne de New York et au musée Hammer de Los Angeles. On affirme cependant que le travail qui l'a fait connaître est celui qui remet en question les systèmes de sens et de valeur, et celui qui représente une négation radicale artistique et politique semblable à celle de l'I.S. avant lui.

La première fois que Myles appréhende les implications propres à la volonté de l'I.S. pour surpasser l'art, c'est lors de sa rencontre avec la pensée d'Alan Woods, historien d'art aujourd'hui décédé, qui enseignait au Duncan of Jordanstone College of Art de Dundee, en Écosse. Woods fut un ami proche de Ralph Rumney, seul membre anglais fondateur de l'I.S., excommunié du groupe sous le prétexte d'avoir fugué à Venise. Il devint, comme Debord le formula alors, une victime « parmi les nouveaux chercheurs d'un espace social. [...] C'est ainsi que la jungle vénétienne s'est avérée être plus forte que lui, se renfermant sur un jeune homme plein de vie et de promesse, qui nous est perdu, rien qu'un souvenir parmi tant d'autres »<sup>5</sup>. Ce « contact » avec l'héritage situationniste, Myles l'appréhende donc par le biais de l'ami d'un ancien membre renégat, qui plus est dans le cadre de ses études d'art à l'université d'une petite ville d'Écosse. Un tel cadre autorise d'emblée une certaine liberté par rapport à l'exploration de ces idées et pratiques qui, depuis cette retraite temporelle et géographique, ne pouvaient être ni canoniques ni définitives. En utilisant les cours qu'il donne pour décrire ses propres dérives dans les alentours sans intérêt de Dundee, Woods offre déjà beaucoup de latitude à ses étudiants artistes pour qu'ils transforment les techniques de l'I.S. à leur façon. Perpétuer l'I.S. dans ce contexte ne revient pas vraiment à en déposer ses présomés légataires, plutôt à laisser chacun se retrouver possédé par les possibilités que Debord et les autres avaient laissées enfouies dans les décombres du capitalisme tardif, possibilités qu'Alan Woods souhaitait vraisemblablement illustrer dans le Dundee des années 1980 et 1990.

En ce qui me concerne, j'ai entendu le nom de Rumney pour la première fois pendant l'intervention de mon directeur de thèse, Richard Hooker, lors d'un colloque dans la discothèque légendaire The Hacienda, à Manchester. L'endroit se nomme ainsi en hommage évident à la

phrase du situationniste Ivan Chtcheglov extraite de son « Formulaire pour un urbanisme nouveau » : « Il faut construire l'Hacienda. »<sup>6</sup> Le colloque avait lieu à l'occasion du suicide de Debord, et l'événement faisait en effet ressurgir sur le devant de la scène des questions d'héritage et de légitimité. Dans la publication des actes du colloque, on retrouve une réplique remarquable de Rumney expliquant son propre refus de participer :

« La mort de Guy Debord, en tant qu'événement privé et personnel, et la manière dont elle a été transformée en spectacle par les personnes qui prétendent avoir compris ce dont il s'agissait alors qu'une lecture même sommaire de leurs élocubrations prouve le contraire, m'ont incité à offrir une présence éphémère, évanescence et tout simplement virtuelle à cette veillée... »

Le situationnisme... les gens qui emploient ce terme dénué de sens ne méritent que du mépris. Seraient-ils incapables de lire (et dans ce cas on nuancera ce mépris de pitié) ? Sont-ils en proie aux rumeurs ? DU MÉPRIS. Essaieraient-ils d'obtenir un mérite futile en prétendant comprendre quelque chose qu'ils ne saisissent pas ? DU MÉPRIS. [...] Je pourrais continuer. Les sujets du mépris sont tout autour de nous.

Il y a un quart de siècle, les situationnistes ont décidé que le temps était venu de passer le flambeau à une nouvelle génération tout aussi créative. On a fait tomber le flambeau par terre. »<sup>7</sup>

Cette analyse corrosive (parmi tant d'autres qu'on aurait pu citer) instaure une dimension critique dans laquelle s'incorpore le « situationnisme » pour ceux qui viennent après lui. Cependant, ces mots résonnent comme un avertissement sur le fait de seulement invoquer le nom du situationnisme. Car l'exemple de Rumney, via l'enseignement de Wood, est devenu pour Myles l'image d'une simple possibilité de mouvement artistique à l'intérieur, mais aussi autour et en dehors de l'I.S. Ayant directement accès à plusieurs œuvres de Rumney grâce aux Alan Woods Archives à l'université de Dundee, Myles remarque que lui-même les « regardait à travers une lunette internationale situationniste »<sup>8</sup>, tandis que la forme même employée par Rumney pour son tableau abstrait, *The Change* (1957), est difficile à associer avec le fait qu'il fut peint l'année où Rumney participa à la première conférence de l'I.S. à Cosio di Arroscia, en Italie. De telles complexités sont pourtant le terrain à partir duquel s'étend et dérive l'œuvre de Myles en même temps qu'elle suit les situationnistes. Selon Myles, *The Change*, parce qu'il évite expressément tout ce qui pourrait ressembler à un programme pour faire de l'art situationniste, « s'avère être une sorte de diagramme pour la liberté et l'expression artistique »<sup>9</sup>. Un tel diagramme devient important non seulement parce qu'il donne du courage à un artiste qui souhaite relever le défi, une fois de plus, impossible de Debord, mais aussi en tant qu'il l'aide à aborder ces contradictions. Ces dernières sont parfaitement résumées dans un livre récent intitulé *Life on Sirius: The*

5– Guy Debord, « Venice has Conquered Ralph Rumney », cité dans Ralph Rumney, *The Consul*, San Francisco, City Lights, 2002, p. 54.

6– Cité dans Simon Sadler, *The Situationist City*, Londres, MIT Press, 1999, p. 121.

7– Gavin Bowd et Andrew Hussey (eds), *The Hacienda Must Be Built. On the Legacy of Situationist Revolt: Essays and documents relating to an international conference on the Situationist International, The Hacienda, Manchester, 1996*, Manchester, Aura, 1996.

8– Scott Myles, « The Change », *Tate Etc.*, n° 31, été 2014, p. 112.

9– *Ibid.*





Ralph Rumney, *The Change*, huile, peinture et feuille de métal sur carton dur (1957). © Succession Ralph Rumney. © Tate.

*Situationist International and the Exhibition After Art*<sup>10</sup>. Les auteurs y expliquent qu'«étant donné le scepticisme croissant vis-à-vis de l'art contemporain et l'inhérente récupération qui en est faite par les institutions, on est en droit de se demander si c'est bien le domaine où les influences situationnistes ont la moindre chance de survivre autrement que sous la forme d'un aperçu décoratif». Parmi les leçons de Rumney que Myles retient grâce à Woods, il est celle qui consiste à prendre en compte de telles inquiétudes tout en insistant sur le droit de l'artiste à la contradiction et à l'errance.

Il existe une autre raison qui contribue à faire de *The Change* une œuvre emblématique pour Myles : sa matière historique en fait un modèle correspondant à son intérêt pour l'échange de dons. En effet, Rumney l'a offerte à sa future femme Pegeen Guggenheim après avoir refusé de la vendre à la mère de celle-ci, la fameuse collectionneuse Peggy. Offrir un présent est devenu pour Myles un paradigme de l'art en tant que geste de partage ou d'échange plutôt que produit de consommation, exposé et acheté. Comme Debord avant lui, Myles a en outre fait de l'idée du «potlatch» le point central de référence de son œuvre. Le potlatch désigne cet échange de présents culminant

en une pure destruction puisqu'il force à renoncer à tout intérêt personnel, montrant que le don n'est pas une économie qui fonctionne dans la logique de l'accumulation des capitaux. Décrit en termes anthropologiques par Marcel Mauss, le concept du potlatch mis en œuvre par Debord comme image d'une sociabilité radicale et joyeuse dépassant les modalités du capitalisme se retrouve à travers la gamme étendue du travail de Myles, allant du dessin à la sculpture en passant par la photographie et la gravure. Il apparaît, par exemple, dans plusieurs œuvres qui dialoguent avec le don gratuit des affiches de l'artiste cubano-américain Félix González-Torres (1957-1996) qui fut un pionnier en la matière. González-Torres crée des œuvres accessibles gratuitement pour les visiteurs sous la forme de piles, sans cesse réapprovisionnées, de reproductions en papier de ses affiches. Myles interprète ce geste à partir de l'analyse des obligations de réciprocité de Mauss. Pour exprimer sa propre obligation en tant

10– Daniel Birnbaum et Kim West, *Life on Sirius: The Situationist International and the Exhibition After Art*, Berlin, Sternberg, 2016, p. 8-9.



Scott Myles, *Learn the Language*, 2003, écriture sur le verso de l'affiche de Félix González-Torres, plexiglas, acier. Vue de l'installation dans la galerie, à l'exposition *Context, Form, Troy, Sécession*, Vienne. Avec l'autorisation de l'artiste et de The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow. © Matthias Hermann.

que bénéficiaire du don, il ajoute des phrases originales écrites à la main sur le verso non imprimé de certaines des œuvres de González-Torres<sup>11</sup>. En même temps qu'il renverse la générosité de González-Torres, Myles retire ces affiches de la libre circulation, les ramenant à des œuvres d'art uniques et «auratiques» en les exposant à l'intérieur de cadres sculpturaux spécialement conçus pour chacune, accentuant ainsi leur dépendance à l'architecture et aux valeurs d'une galerie d'art ou d'un musée. Il les rend de nouveau intouchables et «impartageables». On peut dire alors que ces œuvres existent en tant qu'œuvres mais disparaissent en tant que dons puisque leur mouvement vers l'extérieur s'est figé à l'intérieur de la structure du musée.

11— Les textes variés que Myles ajoute suggèrent un échange privé et gnomique, ou les formules d'une signalisation ad hoc :

« ÇA FAIT MAL », « APPRENDS LA LANGUE », « NAVIGATION INTERNE », « POINTER DANS UNE DIRECTION », « AUJOURD'HUI PERFORMANCE ICI ».

12— Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012, p. 219-240.

13— In Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Somogy, 1995, p. 135. À propos de la relation de Duchamp avec les modèles normatifs de l'œuvre d'art, voir Helen Molesworth, « Work Avoidance: The Everyday Life of Marcel Duchamp's Readymades », *Art Journal*, hiver 1998, vol. 57, n° 4, p. 50-61.

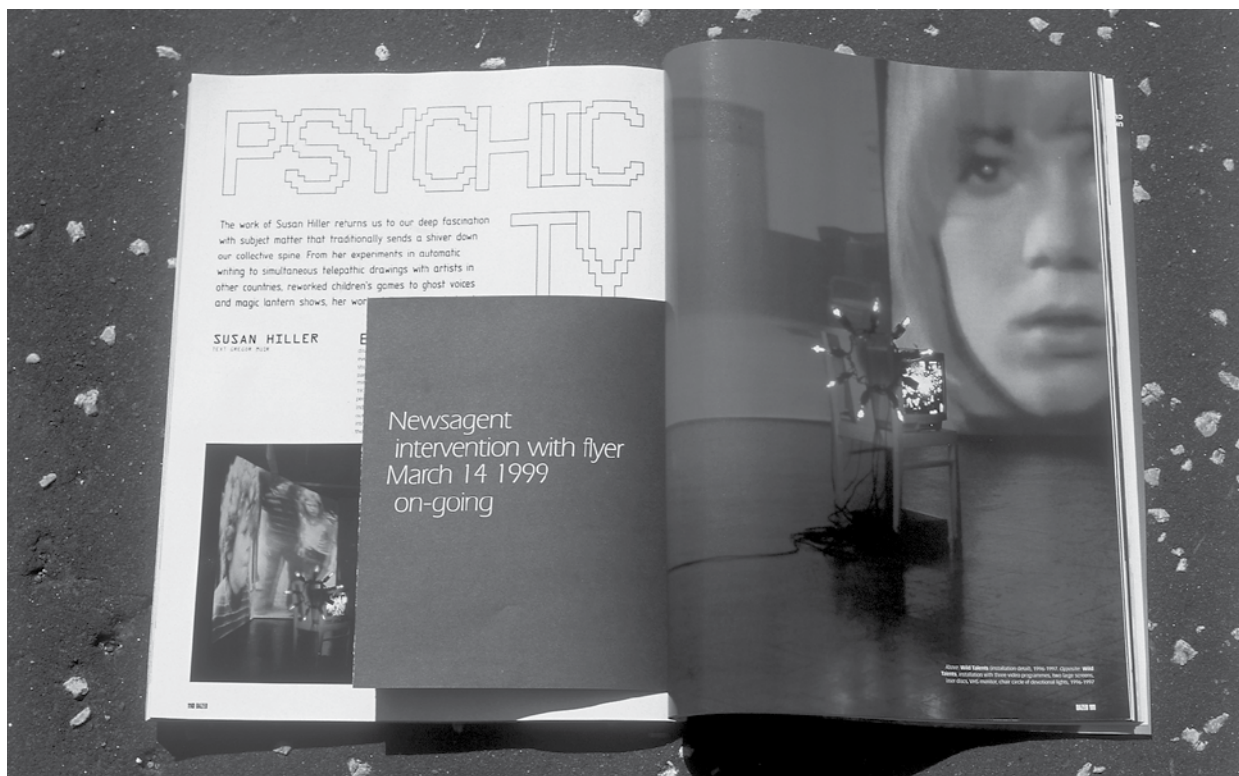


Scott Myles, *Untitled (Smoking)*, 2001, pour *October*, Glasgow. Avec l'autorisation de l'artiste et de The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow. © DR.

#### DE UNTITLED (SMOKING) À LA DÉRIVE PARISIENNE

Il convient de remarquer que le travail de Myles, qui se caractérise par une grande variété de médiums et d'approches, a trouvé son expression de performance la plus aboutie dans les œuvres traitant directement de la relation de l'artiste avec l'I.S. Le cas exemplaire d'une de ses premières œuvres, *Untitled (Smoking)* («Sans titre [Fumer]»), datant de 2001, en témoigne : l'artiste publie une petite annonce proposant une journée de salaire pour des candidats qui doivent être fumeurs et «bien habillés». L'heureux élu se voit ainsi rémunéré par Myles pour son labeur, lequel consiste à faire des pauses cigarette en bas d'une tour d'immeuble au cœur du quartier des affaires de Glasgow. D'un seul geste, l'artiste combine la logique d'exploitation de «la performance déléguée», pratique selon laquelle l'artiste demande à autrui de réaliser la performance en son nom (et dont les écrits de Claire Bishop sur l'art contemporain offrent une analyse détaillée<sup>12</sup>), avec une critique situationniste du loisir, ce dernier constituant un aspect aliéné de la vie dans la société du spectacle. Marcel Duchamp évoque de façon célèbre son refus de considérer l'art comme travail en se décrivant lui-même comme une personne qui «aime mieux vivre, respirer, que travailler» et pour qui «chaque respiration est une œuvre qui n'est inscrite nulle part»<sup>13</sup>. Dans son œuvre déléguant l'action de fumer, Myles, à l'inverse, découvre une autre manière de transformer la solidité de l'art en simple fumée : non pas à partir de la renonciation aristocratique d'une œuvre formelle et rationnelle (comme c'est le cas pour Duchamp) mais grâce à un détournement de la relation entre ce qui différencie le travail artistique du travail tout court.

Il est un épisode connu parmi les déambulations de Debord dans le Paris des années 1950 : alors qu'il erre en direction des positions qui allaient définir les pratiques



Scott Myles, *Untitled (newsagent intervention with flyer, March 14th 1999 - March 14th 2000)*, 1999-2000. Avec l'autorisation de l'artiste et de The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow. © DR.

de l'I.S., Debord s'arrête rue de Seine où, en 1953, il griffonne sur un mur «NE TRAVAILLEZ JAMAIS». Plus tard dans les années 1960, et non sans ironie, Debord confirme en être l'auteur et réclame des droits aux fabricants d'une carte postale satirique qui reproduit la photographie du graffiti avec la légende «conseil superflu»<sup>14</sup>. Pour les artistes, et d'autant plus pour ceux qui viennent après Debord et adhèrent à ses idées, interroger le refus de travailler demeure une question suffisamment complexe pour qu'on ne considère aucun conseil sur le sujet comme superflu. Alors comment Myles met-il exactement en pratique une telle injonction ?

Tout comme le graffiti de Debord, *Untitled (Smoking)* s'insinue dans des structures existantes sans se restreindre ni se catégoriser comme de l'art pour ceux qui en sont les témoins. Dans la performance intitulée *Untitled (newsagent intervention with flyer, March 14th 1999 - March 14th 2000)* («Sans-titre [Intervention au kiosque avec tract, 14 mars 1999 - 14 mars 2000]»), Myles vole à l'étalage chez les marchands de journaux des gares routières et ferroviaires. Il y dérobe des magazines (comme *Dazed and Confused*, qui montre comment la mode et le «style de vie» s'approprient l'art). Myles remet ensuite les magazines à leur place, mais dans d'autres kiosques de la même chaîne de marchands de journaux et dans d'autres gares. Il ne garde en sa possession que les informations qu'il a lues ou regardées dans les magazines. Comme il l'explique, le projet consiste à considérer ces chaînes commerciales

comme «un vaste service de bibliothèque du Royaume-Uni» qui, en l'occurrence, sera utilisé «d'une manière parasitaire pour faciliter un autre système de distribution et d'échange»<sup>15</sup>. Telles les publicités des magazines qu'il a «empruntés», les preuves imprimées de ses actions seront insérées dans les magazines feuilletés pour avertir le futur acheteur de la vie mouvementée qu'a menée leur achat et de l'opportunité d'entretenir une relation différente avec l'économie dans laquelle circulent habituellement les magazines. Avec ce type d'intervention, Myles agit comme si, à la manière des tribus papoues et mélanésiennes dont Mauss évoque le système économique basé sur le don, il n'existait qu'«un seul terme pour désigner l'achat et la vente, le prêt et l'emprunt»<sup>16</sup>.

Ces exemples de performances datant du début de la carrière de Myles montrent déjà un premier aspect propre à sa relation avec l'I.S. Bien des artistes fidèles avant tout à Debord se concentrent sur la dérive en tant que pratique déambulatoire renouvelant l'enracinement et l'enchantement, susceptible d'être appliquée une nouvelle fois aux

14- <http://www.notbored.org/debord-27June1963.html>

15- Scott Myles, «Interview», in Gavin Morrison et Fraser Stables (eds), *Lifting: Theft in Art*, Londres, Atopia Projects, 2009, p. 109, 114.

16- Marcel Mauss, *Essai sur le don*, op. cit., p. 125.

perspectives urbaines contemporaines. De telles pratiques risquent d'associer la dérive à l'héritage de Rousseau et de la flânerie au XIX<sup>e</sup> siècle, devenant ainsi responsables d'une récupération clairement neutralisée de la technique en termes romantiques et bourgeois. Dans d'autres cas, les artistes se servent de ces errances comme d'une « hantologie » contemporaine, suivant les traces des fantômes de l'I.S. en retournant à leurs repaires mêmes. Bien que ses recherches l'amènent à explorer le Paris de Debord, en documentant notamment l'absence contemporaine du graffiti « NE TRAVAILLEZ JAMAIS » de la rue de Seine, l'intérêt de Myles pour ces endroits est né de sa volonté de questionner la manière de refuser le travail tout en articulant une œuvre donnant indubitablement naissance à un travail artistique. En d'autres termes, son approche est celle de l'ironie et de la contradiction.

Il me semble que cette attitude s'avère plus proche de la pensée de Debord que celle qui fait évoluer la marche et sa description pour leur donner un statut de forme artistique. Par exemple, dans « Deux comptes rendus de dérive », publié en novembre 1956, Debord revient sur un trajet parcouru avec Gil Wolman au mois de mars de cette même année. Partis du Marais et se dirigeant vers le nord pour traverser Paris, les deux lettristes dérivent en quittant un quartier abîmé, selon eux, par l'amélioration que lui a apporté la respectabilité bourgeoise. Ils traversent « une consternante monotonie de façade » avant de débarquer (près de l'actuel bassin de la Villette) devant « l'admirable rotonde de Claude-Nicolas Ledoux, presque ruinée, laissée dans un incroyable abandon, et dont le charme s'accroît singulièrement du passage, à très proche distance, de la courbe du métro suspendu »<sup>17</sup>. Si la dérive se révèle une méthode pour échapper au rationalisme instauré par l'haussmannisation et l'urbanisme moderne, car elle permet de décider de se perdre dans la ville, nous remarquons ici une dérive elliptique tout à fait intéressante dans le texte de Debord. Il passe de la célébration d'une image qui s'oppose à l'urbanisme moderne — la juxtaposition de la rotonde et de l'infrastructure prosaïque du métro — à une autre image, cette fois à l'intérieur du Louvre, celle des tableaux des ports de Claude Lorrain, qui l'envoûtent. Simon Sadler explique ce passage en ces termes :

« Si on s'en rappelle, les peintures préférées de Debord, celles des deux ports de Claude Lorrain exposés au Louvre (*Port de mer au soleil couchant*, 1637, et *Ulysse remet Chrysis à son père*, 1644), pourraient bien se superposer virtuellement à la vue du bassin de la Villette. Debord, devant la barrière d'octroi désaffectée [...], aime l'amoncellement

d'architectures variées de la place de Stalingrad, comparant la scène à l'appel clairement psychogéographique des illustrations, pour les livres des très jeunes écoliers, où une intention didactique fait réunir en une seule image un port, une montagne, un isthme, une forêt, un fleuve, une digue, un cap, un pont, un navire, un archipel. »<sup>18</sup>

Ce commentaire permet de considérer la dérive de Debord comme la façon d'accéder à la rêverie à partir d'une série de couches et de juxtapositions de temps et d'espaces disparates. La rêverie, ainsi, offre les moyens de lire les œuvres d'art comme des ouvertures sur l'imaginaire. L'interprétation des peintures de Rumney par Myles correspond dès lors bien plus à la sensibilité de Debord que ce que nous aurions pu croire.

Si Debord avait jugé bon, dans sa proposition faite à la fin de « Deux comptes rendus de dérive », de se diriger vers le nord-ouest du Marais pour la dérive suivante, il serait passé par le luxueux et raffiné quartier général des Galeries Lafayette, sur le boulevard Haussmann. On imagine alors le mépris qu'il aurait éprouvé face à ce spectacle de consommation au milieu de la splendeur Art nouveau de l'architecture à dômes de l'édifice. Pour Debord, et pour bien des connaisseurs de la décadence urbaine depuis, les ruines urbaines offrent un répit précisément à partir de ces espaces, les grands magasins se trouvent au cœur du processus d'obsolescence propre au capitalisme. Comme il l'exprime dans *La Société du spectacle* :

« [...] ces temples de la consommation précipitée sont eux-mêmes en fuite dans le mouvement centrifuge, qui les repousse à mesure qu'ils deviennent à leur tour des centres secondaires surchargés, parce qu'ils ont amené une recomposition partielle de l'agglomération. Mais l'organisation technique de la consommation n'est qu'au premier plan de la dissolution générale qui a conduit ainsi la ville à se consommer elle-même. »<sup>19</sup>

Défiant le mouvement centrifuge et la dissolution auto-phage qu'évoque Debord en 1967, les Galeries Lafayette se sont agrandies et occupent aujourd'hui plusieurs bâtiments le long du boulevard Haussmann. Lorsque le programme « Anticipations » de la Fondation Lafayette commande à Myles une œuvre à Paris, l'antipathie de Debord pour les « temples de la consommation précipitée » vient aussitôt à l'esprit de celui-ci. Après une période de recherches dans la ville et ses archives, le travail qu'il réalise s'en prend à cette difficulté préalable, déployant une fois encore la technique de la performance déléguée, cette fois en lui ajoutant la dynamique de l'échange de don. Ainsi, du 29 juin au 5 juillet 2014, les clients de Lafayette Maison découvrent leurs achats enveloppés non pas dans le papier uni habituel du magasin mais dans un papier bible sur lequel sont imprimées des photos prises par Myles de l'extérieur de la maison de Debord, dans le village rural de Champot. L'accumulation de papier cadeau est à nouveau une référence aux piles d'affiches gratuites de González-Torres — celles-ci avaient déjà, pour

17— Guy Debord, « Deux comptes rendus de la dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, novembre 1956.

18— Simon Sadler, *The Situationist City*, London, MIT Press, 1999, p. 72.

19— Guy Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., thèse 174.



Scott Myles, *Potlatch*, 2014. Documentation d'un projet pour Lafayette Maison, Paris (en collaboration avec la Fondation Lafayette). Avec l'autorisation de l'artiste et de The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow. © Scott Myles.

la plupart, illustré indirectement des gestes de deuil, en faisant allusion à la crise autour du sida et à l'homophobie de l'opinion publique, qui empêchait que le deuil des homosexuels puisse véritablement s'exprimer. Les portes fermées et les volets clos de Champot, photographiés alors avec insistance par Myles, résonnent étrangement avec le fait qu'il s'agit de l'endroit même où Debord s'est suicidé en 1994. À travers ces images en effet, la maison devient, de façon involontaire, une sorte de monument à son propriétaire. Mais plutôt que de construire un mausolée pieux à Debord dans *Potlatch*, Myles place son propre travail artistique dans la complicité profane des lieux de consommation spectaculaire: sous sa forme de papier cadeau, chacune des images se trouve déformée par le fait que le papier serve d'emballage et s'adapte à l'objet emballé. L'adaptation littérale aux contours de la marchandise transforme ainsi l'image de la maison funèbre de Debord, photographiée par Myles. En tant qu'œuvre d'art autonome, l'image devient ruine dans le geste même qui l'offre comme présent.

#### POTLATCH, L'ART, L'ÉCHANGE, LE DON

Nous pouvons revenir aux remarques souvent soigneusement articulées par Debord sur les ruines et la perte pour éclairer ce qui est en jeu dans le travail de Myles

dans *Potlatch*. Ce retour permet aussi de cerner le risque encouru à invoquer, au sein même du temple de son ennemi juré, un épisode lugubre de l'histoire personnelle de Debord et de l'I.S. Lors d'une réunion sur l'aménagement urbain en septembre 1955, ou plutôt selon ce que le compte-rendu de la réunion nous dit, Debord aurait été « partisan de la destruction totale des édifices religieux de toutes confessions. (Qu'il n'en reste aucune trace, et qu'on utilise l'espace.) »<sup>20</sup> Il semble que Debord considère les ruines comme ayant le pouvoir de mettre en avant leurs histoires et leurs premiers usages, qu'elles soient révolutionnaires ou conservatrices. Ainsi, malgré l'indifférence revendiquée des lettristes face aux « charmes des ruines », et bien que cela ne soit pas stipulé dans le texte de Debord, son choix de la rotonde de Ledoux en guise d'exemple de l'atmosphère psychogéographique sied à la résonance historique qui l'accompagne<sup>21</sup>. En effet, la rotonde de la Villette, conçue comme une imitation de villa palladienne, et certainement aussi influencée par le classicisme des ruines de Saint-Rémy, a été construite

20- Guy Debord, « Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris », *Potlatch*, n° 23, octobre 1955.

21- « On détruit la rue Sauvage », *Potlatch*, n° 7, août 1954.

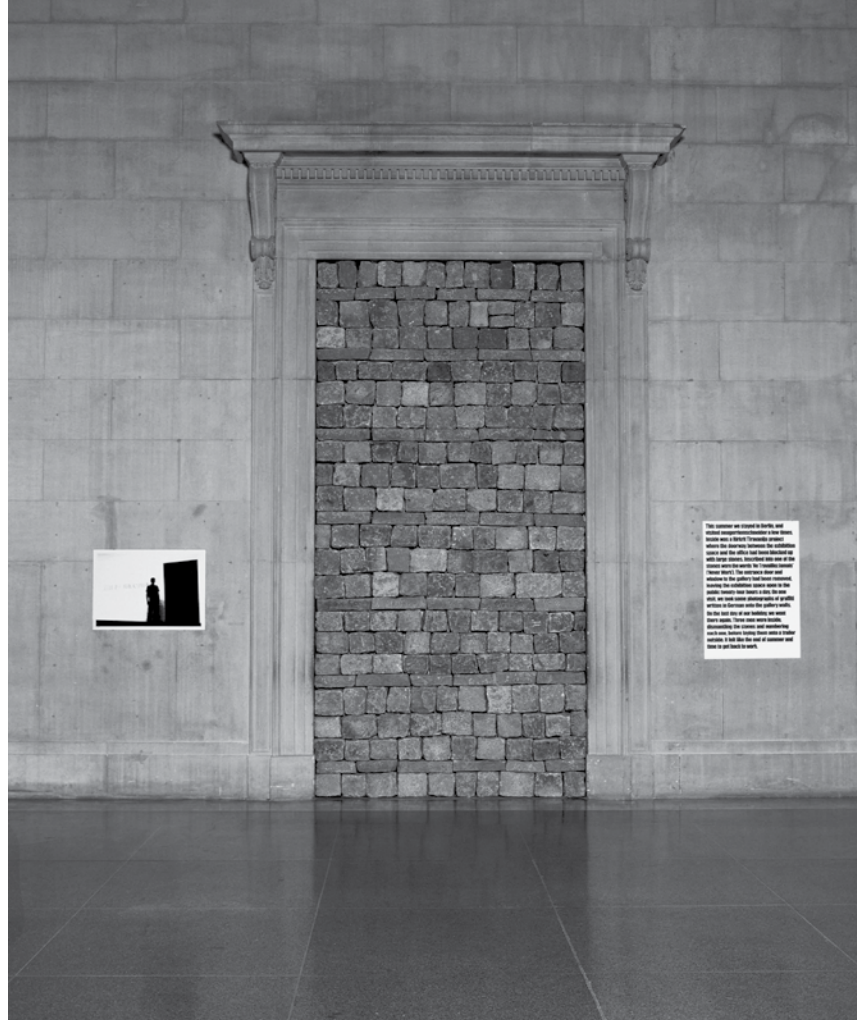
dans les années 1780. Elle faisait partie du programme de Ledoux pour la construction d'un « mur des Fermiers généraux » entourant Paris afin de prélever un impôt sur les importations de biens dans la ville. Ce mur de Ledoux s'est retrouvé être la cible, même avant la Bastille, des premières insurrections de la Révolution. Son statut d'emblème de la corruption était tel que, selon un témoignage, parmi ceux qui l'attaquèrent la nuit du 12 juillet 1789, se trouvaient les maçons qui avaient participé à sa construction quelques années auparavant: construire et détruire se rejoignent dans la proclamation révolutionnaire de la formule de Debord pour surpasser l'art<sup>22</sup>. Les débris même de l'infrastructure urbaine constituèrent les premières armes de rébellion contre l'Ancien Régime. À propos des émeutes du 12 juillet aux Tuileries, Simon Schama écrit: « Les chaises, les pierres des chantiers et même les éléments des statues qui pouvaient être brisés et déplacés furent précipités sur le sol, effrayant les chevaux et blessant les soldats. »<sup>23</sup> Pour Debord effectivement, c'est bien l'histoire révolutionnaire de Paris qui amène la ville à être « ravagée un peu avant toutes les autres » si bien qu'elle « ensevelit tant de redoutables souvenirs »<sup>24</sup>. Même si elle n'était ni abandonnée ni enterrée, la rotonde servait, d'entrepôt de sel au moment où y passèrent Debord et Wolman dans les années 1950: elle était conservée pareille à un fragment qui atteste des espérances révolutionnaires autant que de leurs déceptions, semblable au matériau qui demeure et soumise au rappel de l'Histoire. Les couches historiques contenues et disponibles au besoin dans les ruines, surtout lorsqu'elles appartiennent elles-mêmes au processus de ruine, sont sans aucun doute ce qui a conduit Debord à les opposer à la consommation et au spectacle, qui, au contraire, s'apparentent à une sorte d'amnésie auto-dévourante dont il ne reste rien.

Là où l'interprétation de la rotonde de Ledoux selon Debord en 1956 permet de dériver vers les images des ports rêvés de Claude Lorrain, le point de vue contemporain perçoit un présage de la période révolutionnaire de 1968 au cours de laquelle les débris de Paris même furent opposés à l'ordre social existant: nous pensons au moment où le slogan « Sous les pavés, la plage » allait définir les aspirations de ceux qui jetaient ces mêmes pavés. Ces associations établies, il est intéressant de constater que le *Potlatch* de Myles fut précédé dans son œuvre par une autre allusion particulière à l'I.S. et à Debord, avec une composition réalisée à partir d'un emprunt au travail de Rirkrit Tiravanija pour la Tate en 2006. Pour sa contribution à la Triennial, Myles a fait installer à la Tate Britain de Londres l'œuvre de Tiravanija *Untitled (No fire*

22– Simon Schama, *Citizens: A chronicle of the French Revolution*, Londres, Viking, 1989, p. 386.

23– *Ibid.*, p. 384.

24– Guy Debord, *Panegyrique*, Paris, Gallimard, 1993, p. 51.



Scott Myles, *The End of Summer*, 2001, Tate Triennial, Tate Britain, Londres, 2006. Avec l'autorisation de l'artiste et de The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow. © T. Mattina.

**This summer we stayed in Berlin, and visited neugerriemschneider a few times. Inside was a Rirkrit Tiravanija project where the doorway between the exhibition space and the office had been blocked up with large stones. Inscribed into one of the stones were the words 'Ne Travaillez Jamais' ('Never Work'). The entrance door and window to the gallery had been removed, leaving the exhibition space open to the public twenty-four hours a day. On one visit, we took some photographs of graffiti written in German onto the gallery walls. On the last day of our holiday, we went there again. Three men were inside, dismantling the stones and numbering each one, before laying them onto a trailer outside. It felt like the end of summer and time to get back to work.**

Scott Myles, *The End of Summer*, 2001, détail. Tate Triennial, Tate Britain, Londres, 2006. Avec l'autorisation de l'artiste et de The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow.

*no ashes*) («Sans titre [Sans feu ni cendres]») constituée d'une porte bloquée par des pavés. L'œuvre de Tiravanija présente d'emblée une densité d'allusions historiques, la plus immédiate étant celle à une sculpture datant de 1969, *Untitled* («Sans-titre»), de Jannis Kounellis, montrant un mur de pierres sèches qui bloque une porte dans la galerie où il est exposé. La version de Tiravanija utilise les pavés et inclut une inscription du graffiti de 1953 de Debord. Le passage du travail artisanal en pierres sèches de Kounellis à celui de son adaptation en pavés par Tiravanija est, avec l'ajout de la phrase de Debord, un écho explicite du slogan «Sous les pavés, la plage». Lorsque l'œuvre de Tiravanija est exposée pour la première fois dans la galerie commerciale Neugerriemschneider à Berlin, dans un bâtiment ouvert vingt-quatre heures sur vingt-quatre et accessible à tous, elle sert à bloquer la porte qui sépare l'espace d'exposition et les bureaux de la galerie. Si l'intervention de Tiravanija semble fortement différencier la sphère artistique, qui n'est pas le travail, de celle, administrative, qui est le travail, transformant l'art en bien de consommation en le mettant sur le marché, Myles remarque que ce n'est pas si simple. Dans sa re-présentation à la Tate, *Untitled (No fire no ashes)* est encadré par l'œuvre de Myles intitulée *The End of Summer* («La Fin de l'été», 2001). Cette dernière détaille, à l'aide d'une image et d'un texte, l'expérience de l'artiste lorsqu'il a découvert *Untitled (No fire no ashes)* de Tiravanija exposé à Berlin. Une photographie montre Myles debout entre l'œuvre et un slogan qui a été tagué sur le côté: *Zeit ist mein Kapital* («Le temps est mon capital»). Dans le texte, il conclut en décrivant le spectacle de l'œuvre en train d'être «dés-installée»: «Trois hommes se trouvaient à l'intérieur, démantelant les pierres et les numérotant une par une avant de les poser dans un camion à l'extérieur. On aurait dit la fin de l'été et le moment de retourner au travail.» *The End of Summer* de Myles place, une nouvelle fois de manière implicite, le travail artistique quelque part entre le travail et sa négation, et l'œuvre d'art quelque part entre le faire et le défaire. La performance de Myles ici prend les éléments de son propre travail antérieur en même temps que celui de Tiravanija pour en faire autre chose, méthode comparable à ce qui a été qualifié dans la pratique de Benjamin de réécriture comme superposition, la production d'un nouveau texte par-dessus les fondations d'un autre<sup>25</sup>.

Au moment de la Triennial, Myles crée en parallèle une autre composition consistant en une intervention dans les pages du quotidien anglais *The Guardian*. Les deux images que Myles y place, comme des présents circulant dans l'espace de la presse quotidienne, inscrivent des couches de sens supplémentaires sur les pierres que Myles a empruntées à Tiravanija à la Tate. Dans *The Guardian*, il fait imprimer deux photographies: l'une montrant trois hommes au milieu du paysage détruit par les bombes des galeries Duveen pendant la Seconde Guerre mondiale, l'autre un guide de musée très élégant s'adressant à des visiteurs qui se tiennent autour de *Equivalent VIII* de Carl

Andre, les fameuses «briques de la Tate» dont l'acquisition a provoqué une controverse dans la presse à scandale au milieu des années 1970 sur le sujet de leur valeur matérielle transfigurée. L'œuvre d'Andre est un exemple connu de cette jonction historique des années 1960 où les matériaux de toutes sortes peuvent devenir de l'art et où le travail même de l'artiste semble ne relever d'aucun talent. Mais, avec cette juxtaposition, l'œuvre représente également l'ordre formel et l'abstraction. «Ce que je n'ai pas fait avec les matériaux, c'est les détruire», remarque Andre<sup>26</sup>. En effet, dans son travail, le passage de la matérialité brute à l'art — parfois dénichée sur des chantiers ou achetée directement à des fournisseurs industriels — semble n'aller que dans une seule direction. En prenant en compte les actes de vandalisme, la Tate a gardé ces matériaux avec le même respect que celui du collectionneur pour les «torsi dans la galerie» qu'évoque Benjamin<sup>27</sup>.

Ainsi, il convient de se demander ce qu'il advient de ces matériaux lorsqu'ils passent de la rue à l'atelier de l'artiste puis au musée ou à la demeure du collectionneur. Dans le cas d'Andre, et celui de Tiravanija repris par le *End of Summer* de Myles, même le matériel le plus humble est en mesure d'accéder à cet état de grâce esthétique que le musée embaume avec respect. Pour saisir combien cette appropriation d'une appropriation par Myles joue sur ce terrain et invoque l'I.S., il nous faut, une fois encore, revenir à la rotonde de la Villette. L'appropriation par Ledoux des formes antiques dans le but utilitaire de la levée des impôts se présente comme problématique sur le plan esthétique dès le début, comme le remarque Anthony Vidler. En effet, Ledoux «avait effectivement construit un objet à utilité de monument ou, ce qui est pire, construit un monument utile»<sup>28</sup>. Cette même rupture avec les conventions de la construction utile est au cœur d'un court essai de Giorgio Agamben intitulé «Éloge de la profanation», lequel est à même d'éclairer les enjeux du travail de Myles avec ce qui reste de l'I.S. pour l'artiste contemporain.

En citant les notes sur «Le capitalisme comme religion» de Benjamin, Agamben met l'accent sur le fait que ce qui caractérise le sacré dans le monde ancien, à savoir qu'il se différencie de l'utilité commune, est devenu omniprésent. «Une profanation absolue et sans le moindre résidu coïncide désormais avec une consécration toute

25— Michael W. Jennings, «Double Take: Palimpsestic Writing and Image-Character in Benjamin's Late Prose», [http://scholar.princeton.edu/jennings/files/jennings\\_double\\_take.pdf](http://scholar.princeton.edu/jennings/files/jennings_double_take.pdf)

26— Carl Andre (1978), cité in Alastair Rider, *Carl Andre: Things in Their Elements*, Londres, Phaidon, 2011, p. 47.

27— À propos du vandalisme de *Equivalent VIII* d'Andre, voir Tabitha Barber et Stacy Boldrick (eds), *Art Under Attack: Histories of British Iconoclasm*, Londres, Tate Publishing, 2013.

28— Anthony Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux, Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Londres, MIT Press, 1990, p. 250.

aussi vide et intégrale. Et tout comme dans la marchandise, la séparation fait partie de la forme même de l'objet qui [...] se transforme [...] en un fétiche insaisissable.»<sup>29</sup> Insistant sur ce point, il se réfère à la revendication de Debord selon laquelle le spectacle et la consommation représentent deux faces de la même impossibilité d'utilisation. Cette impossibilité d'utilisation trouve son exemple dans le musée où les objets sont placés définitivement hors de portée. Et la «muséification» va au-delà des murs du musée, si bien que, selon Agamben, tout peut devenir un musée aujourd'hui, car le terme ne désigne plus que l'exposition d'une impossibilité d'utilisation, d'habitat et d'expérimentation<sup>30</sup>. Dans ces conditions, alors que les possibilités de pratiquer la profanation en tant que retour à l'insaisissable dans l'usage commun doivent être jugées circonscrites à l'extrême, Agamben soutient que certaines procédures particulières peuvent entraîner des effets profanateurs. Selon lui, le modèle de ce genre de procédures est le jeu, et plus particulièrement le jeu pour enfants dans lequel on trouve «un usage parfaitement incongru (ou, plutôt, réutilisé) du sacré»<sup>31</sup>. Et non seulement le sacré, car, selon l'argument d'Agamben, une fois profanés, «les pouvoirs économiques, législatifs et politiques désactivés dans le jeu peuvent devenir autant d'ouvertures vers un nouveau bonheur»<sup>32</sup>. Et c'est bien cette ouverture, ou ce passage, qui est devenue le lieu clé de l'élaboration suivante de Myles après son projet *Potlatch*.

#### LE DEVENIR DE LA CHAÎNE BEST

C'est par un détour ou une dérive que Myles arrive à cette nouvelle composition. En juillet 2015, il participe à une sorte de pèlerinage de l'Église presbytérienne du West End à Richmond, en Virginie. La motivation de ce périple est artistique et spéculative plutôt que religieuse: l'intérêt de Myles pour ce lieu particulier ayant été suscité au moment où il a appris que la congrégation du West End avait pour lieu de culte un showroom du catalogue Best, reconverti et conçu comme une imitation d'édifice en ruine par l'architecte James Wines et son agence Site. Les constructions de Wines pour Best jouent souvent avec l'instabilité, la porosité ou les ruines, leurs façades pouvant par exemple s'effriter ou s'écailler. Au fil des années, ces bâtiments avaient cependant subi un phénomène de réel délabrement, tombant véritablement en ruine, après l'effondrement financier de la chaîne Best et le démantèlement conséquent de leurs façades décoratives ou, dans la plupart des cas, leur démolition complète. Seul le Forest Showroom de 1980, dans lequel une rangée d'arbres s'imisce entre la façade



West End Presbyterian Church (autrefois Best Products Forest Showroom), Richmond, Virginie, USA. Photo du processus de création. © Scott Myles, 2015.

et l'édifice, comme si le bâtiment était envahi par les détériorations du temps et de la nature, continue de se tenir debout plus ou moins dans sa forme originale.

Propriété de l'Église presbytérienne depuis 1999, le Forest Showroom sert à présent non seulement de lieu de culte, mais aussi de site d'accueil de réfugiés demandeurs d'asile, et même, depuis une dizaine d'années, de banque alimentaire. Myles découvre que là où les produits de Best étaient disposés sur les étagères, les nouveaux occupants du «showroom» ont placé des boîtes de conserve et des produits de base que l'on peut se procurer gratuitement, présentés sur des étagères en métal. Lorsqu'il arrive à destination, Myles découvre alors un «showroom» de vente au détail construit comme une «ruine-à-l'envers», elle-même devenue obsolète avec l'effondrement commercial, mais refaisant surface en tant que lieu de foi, d'aide, de présence et d'échange.

Pendant ce même séjour au cours duquel il trouve l'ancien Forest Showroom, Myles rend visite à James Wines à New York pour s'entretenir avec lui des showrooms Best et de son passage de l'art vers l'architecture. Il se rend également

29— Giorgio Agamben, *Profanations*, trad. Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, 2005, p. 102.

30— *Ibid.*, p. 105.

31— *Ibid.*, p. 123.

32— *Ibid.*, p. 77.



à Las Vegas, dans une chapelle pour mariages conçue par Wines et intégrée dans un restaurant Denny's. Pendant son voyage de New York à Las Vegas en passant par Richmond, Myles fait aussi des recherches à la Virginia Historical Society où se trouvent les archives de Sydney et Frances Lewis, les propriétaires de la chaîne Best. Or les Lewis furent des collectionneurs d'art prolifiques et leurs donations constituent la majorité des acquisitions du musée des Beaux-Arts de Virginie, à Richmond. Alors qu'il lit la correspondance des Lewis avec des artistes comme Andy Warhol, Robert Morris et Claes Oldenburg, Myles trouve une lettre importante adressée à Wines : datée du 15 octobre 1965, Sydney Lewis, selon sa manière habituelle de procéder, propose à l'artiste, en échange d'une de ses œuvres, de choisir des produits dans le catalogue Best.

Il est devenu évident que ce voyage complexe de Myles entre les sites et les archives se sont mis à résonner étrangement avec des lieux clés présents dans la pratique de Myles. C'est ce qui l'amène à créer un certain nombre d'œuvres qui se saisissent de cette résonance et seront présentées à l'automne 2015 lors de l'exposition *Spiral Bound* de la galerie Meyer Riegger, à Berlin. Reprenant les thèmes inhérents aux sites choisis, cet ensemble tient compte de multiples questionnements, dont ceux portant sur la manière de reconnaître les palimpsestes de l'utilisation et de la ruine, de la consommation et de l'échange gratuit.

La trouvaille de Myles est, une fois encore, une synthèse entre le faire et le défaire sous le signe de l'échange de présents. Dans une série d'impressions sérigraphiques sur des toiles montrant les produits de base sur les étagères de la banque alimentaire de l'église de West End, Myles ajoute sur chaque toile une couche d'un film TrueGrain [qui permet de recréer l'esthétique du film noir et blanc sur une photo numérique], matériel qu'il utilise pour effacer en partie la lisibilité des images qu'il recouvre. Grâce au TrueGrain, il superpose des photographies prises lors de ses visites à l'ancien Forest Showroom, chez Wines et à Las Vegas. On y voit, par exemple, une porte de ce qui reste du Peeling Project Showroom (devenu à présent, dénudé de sa façade, un hangar sans décoration abritant un magasin de prêteur sur gages), le motif de la porte devenu un leitmotiv qui coïncide avec les murs brisés de brique des façades des différents showrooms de Site. Les images montrent également la main de Myles tenant les clés du bureau de Wines à New York, un aperçu à travers un trou dans la façade poreuse du Forest Showroom, la pancarte du magasin Best servant à présent de décoration pour le café du musée des Beaux-Arts de Virginie et une vue extérieure du restaurant Denny's où se trouve la chapelle pour les mariages construite par Site. La vision double née de l'ajout de la couche de pellicule de film imprimée sur les sérigraphies des toiles juxtapose des espaces et des temps hétérogènes quoique connectés, en même temps qu'elle propose des systèmes de valeurs et des modes d'existence d'objets divergents qui pourtant coexistent.



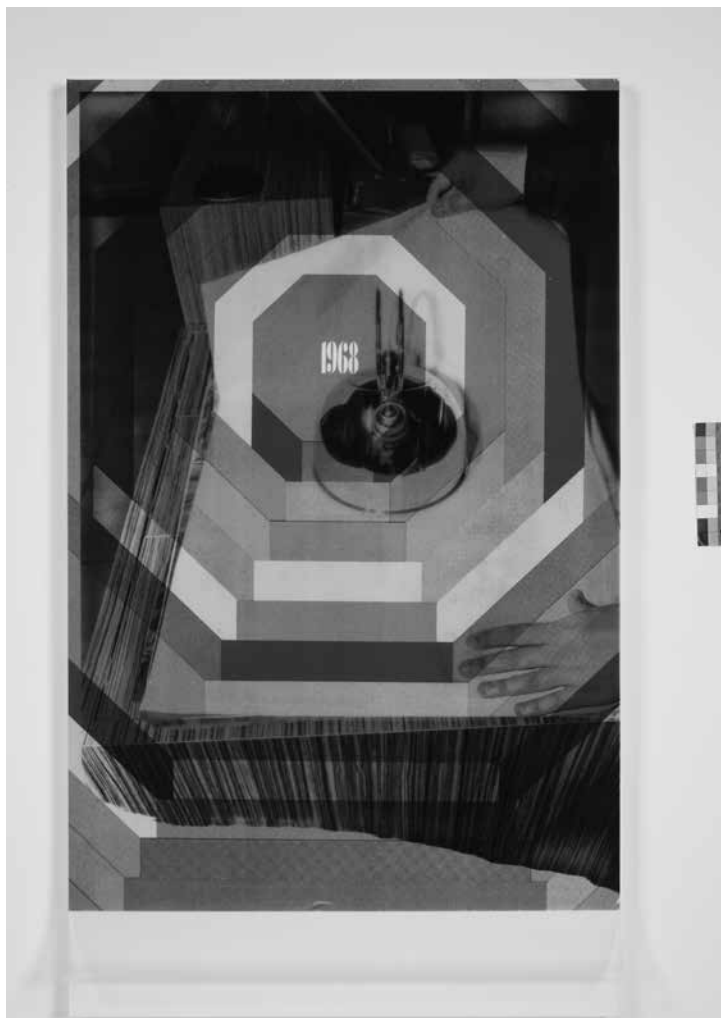
Scott Myles, *Untitled*, 2015, sérigraphie avec TrueGrain sur toile, A4, encre sur papier avec enveloppe. Avec l'autorisation de l'artiste et de Meyer Riegger, Berlin. © Ruth Clark.



Scott Myles, *Untitled*, 2015, sérigraphie et TrueGrain sur toile avec enveloppe. Avec l'autorisation de l'artiste et de Meyer Riegger, Berlin. © Trevor Lloyd.



Ci-dessus : Scott Myles, *Maison de Guy Debord, Champot (x)*, 2014, sérigraphie sur papier, peinture acrylique. © Max Slaven.  
 Ci-dessous : Scott Myles, *Potlatch* (1968), 2016. Sérigraphie et TrueGrain sur toile.  
 Avec l'autorisation de l'artiste et de The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow.  
 © Ruth Clark.



Des copies de la lettre de Sydney Lewis à James Wines lui offrant des produits Best en échange d'œuvres d'art sont placées dans des enveloppes derrière les toiles de Myles, insérées dans leurs cadres. Cependant, l'œuvre propose une autre clé possible pour les ouvrir : chacune des toiles est de la taille exacte de la porte de l'atelier de Myles. Elles se trouvent ainsi à la même échelle que le seuil que l'œuvre doit franchir pour interagir avec le monde extérieur ou pour y acquérir de la valeur. De la même façon, la porte de l'atelier de l'artiste est le seuil que celui-ci doit franchir pour aller dans le monde à la recherche de son travail, de même qu'il est aussi, et sans doute, la limite qui l'isole de ce monde et de ses valeurs. Dans *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Benjamin note que le monde économique sait comment faire usage du seuil. La remarque vaut tout autant pour le monde artistique : dans sa manière de dialoguer avec les façades extraordinaires de James Wines, lesquelles sont elles-mêmes placées comme des ouvertures significatives vers les mondes de rêve de la marchandise domestique, Myles effectue surtout une méditation sur les seuils qui séparent le don de la vente, la ruine de la réutilisation, les illuminations sacrées des lumières profanes, l'intériorité de l'extériorité, tous ces pôles ne cessant d'être explorés et de traverser son œuvre de bout en bout.

#### VA-ET-VIENT ENTRE LE TRAVAIL ARTISTIQUE ET LA NÉGATION DU TRAVAIL

Une fois arrivé à cette solution, Myles en reconnaît rapidement l'utilité par rapport à ses photographies de Champot. En 2014, il crée une séquence d'impressions dans laquelle la peinture d'un geste abstrait coexiste avec la réalité la plus concrète représentée par les images de l'ancienne demeure de Debord. Dans ce contexte, l'ajout par Myles de la marque abstraite de la création résonne tout à fait avec l'encre éclaboussée et dégoulinante qui traverse ici et là les pages du livre *Mémoires*, de Guy Debord et Asger Jorn (1958). Pour revenir à ce qui interroge la façon de montrer les strates dans lesquelles les propres « souvenirs » de l'I.S. de Myles sont inscrits, l'artiste crée une série de toiles qui applique la technique de superposition du TrueGrain sur son matériel représentant Champot et reprend le format de la porte de l'atelier de l'artiste. Ce faisant, il reconnaît le mouvement de va-et-vient entre le travail artistique et la négation du travail comme étant à la fois cause et conséquence de son implication dans l'I.S. Pour que soit possible aujourd'hui une profanation des idées de l'I.S. transformées en une utilité de la pratique artistique, une des techniques utilisées devrait montrer la capacité de figurer ces idées comme, d'une part, échappant à la « possession » de quiconque et, d'autre part, un *topos* « possédé » par les difficultés pour le réaliser et l'abolir simultanément. Cela apparaît d'autant plus évident dans la mesure où ce *topos* nous parvient sous la forme d'une ruine appartenant à une autre époque. L'œuvre de Myles a réussi, selon moi, à faire de cette condition un médium en soi.



Scott Myles et Dominic Paterson, *Ici repose Guy Debord*, performance-conférence, 8 juillet 2017, How to Drift Symposium, Centre for Contemporary Art, Glasgow. © DR.

### CODA : COMMENT DÉRIVER

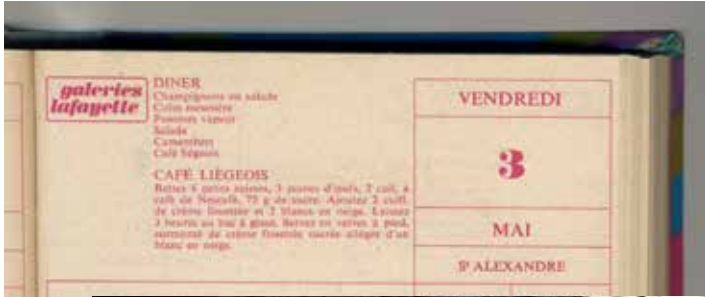
Invités ensemble au colloque « How to Drift » (« Comment dériver ») organisé par Clare Finburgh et Carl Lavery au Centre for Contemporary Art de Glasgow à l'occasion du 50<sup>e</sup> anniversaire de la publication de *La Société du spectacle*, Myles et moi-même avons offert un collage d'images, de citations et d'apartés constituant quelques-unes de ces strates à travers lesquelles nous nous « rappelons » l'I.S. (beaucoup d'entre elles sont d'ailleurs mentionnées dans la présente étude). Passant chacun à notre tour sur l'estrade, nous avons pratiqué à tour de rôle l'exposition sur le sol, et devant le public, d'une série complète de photographies de Champot prises par Myles, imprimées sous forme d'affiches sur du papier au verso bleu. Chacune superposée sur une autre déjà sur le sol, on l'estampilla de la légende « Ici repose Guy Debord ». Concevoir une œuvre d'art à partir d'une œuvre commémorative nous avait paru comporter le risque de tomber dans une forme de trahison mortifiante par rapport à Debord et à l'I.S. Nous avons conclu notre présentation en invitant le public à prendre une affiche, à condition de l'afficher de manière illégale et de rendre compte de son emplacement dans le monde. Le public a volontiers saisi les affiches en donnant sa parole. Pourtant, un an plus tard, aucune d'entre elles ne semble avoir été utilisée

comme prévu. Sans doute ne valaient-elles pas la peine de prendre des risques ? Ou la tentation de les garder comme souvenir ou même comme œuvre d'art aura été trop grande ? Éprouvant la même difficulté à réaliser un véritable potlatch dans le domaine de l'art, ou à se servir de l'art comme mécanisme commémoratif, le don que Myles a fait de ses images à condition qu'elles soient considérées hors de toute « possession » montre que les techniques d'échange entre les morts et les vivants existent, mais que le résultat ne saurait être garanti. Finalement, Myles s'en est remis à lui-même en collant une de ses affiches à Glasgow, achevant son travail et honorant ainsi son contrat avec l'esprit de l'I.S.



TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR MARIE BERNE

Doubles pages suivantes :  
Montage de Scott Myles d'images figurant la marchandisation de la vie moderne. Il s'agit d'emballer des achats faits aux Galeries Lafayette avec un papier imprimé qui représente la maison où Guy Debord s'est suicidé en 1994. La mort de la figure centrale de l'Internationale situationniste côtoie ainsi une critique contemporaine « en actes » du monde capitaliste.



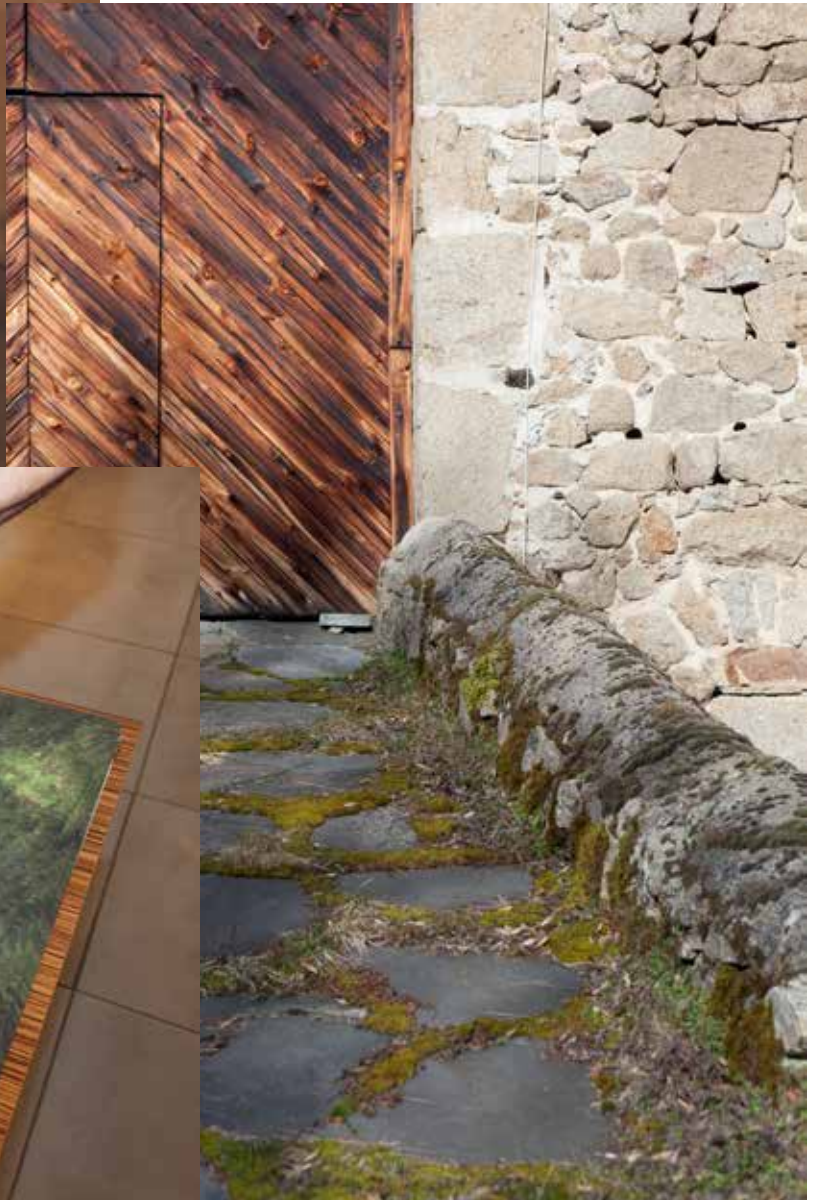












# « Ces portes entrouvertes qui filtrent le monde »

ENTRETIEN AVEC GRAEME MILLER, RÉALISÉ PAR CLARE FINBURGH DELIJANI

---

En 1978, Graeme Miller co-crée Impact Theatre Co-operative, compagnie pour laquelle, pendant une huitaine d'années, il conçoit des pièces comme *Useful Vices* (1982), *A Place in Europe* (1983), *The Carrier Frequency* (1985). Il entame ensuite une carrière solo et sort des contraintes traditionnelles de la boîte noire. Si la représentation de son premier spectacle solo, *Dungeness: The Desert in the Garden* (1987), se fait bien à l'intérieur d'un théâtre, on y a transporté plusieurs tonnes de galets jusque sur la scène pour évoquer le kilomètre carré de plage dominé par les centrales électriques. Miller montre ainsi comment la scène de théâtre elle-même peut faire partie d'un environnement plus vaste. En 1992, il monte sa première installation, *The Sound Observatory* (1992), en utilisant des espaces urbains étrangers au théâtre, notamment les sons de la ville de Birmingham. Ensuite, les spectacles *Linked* (2003), *Track* (2008), d'autres encore, prennent pour décor des paysages extérieurs.

---

**CLARE FINBURGH:** Pouvez-vous nous parler de cette création au-dedans et au-dehors des espaces conventionnels du théâtre ?

**GRAEME MILLER:** À certains moments de ma carrière, j'ai été quelqu'un qui a plutôt délibérément fermé la porte au théâtre, ou plutôt qui l'a laissée ouverte. Tout cela remonte à Impact Theatre Co-operative. Au fur et à mesure que le théâtre d'Impact avançait, nous développons progressivement une résistance contre un théâtre fondé sur le personnage. Nous empruntons souvent des personnages et des intrigues venus de films pour les déconstruire totalement, avant de les reconstruire. Nous rejetons le fait de « jouer un rôle » avec des œuvres qui, comme nous le considérons et comme nous en parlions

alors, « étaient composées d'actions réelles en temps réel ». Ainsi, alors même que nous portions un chapeau ou une fausse moustache, que nous prétendions maladroitement ou habilement être quelqu'un d'autre, nous montrions l'action même de porter ou d'ôter la fausse moustache. Jouer un rôle devenait alors un événement réel en temps réel.

**C.F.:** Cela me fait penser à l'une des rares remarques sur le théâtre faites par Guy Debord: qu'il fallait qu'il soit « dans le présent, dans les conditions présentes »<sup>1</sup>.

**G.M.:** C'est ça. Nous avons une relation directe avec les spectateurs: nous les laissons voir qu'il s'agissait d'actions comprenant l'action même d'agir et comment nous agissions sur les objets. Inspiré par ces premières applications avec Impact Theatre, j'ai poursuivi et développé encore davantage cette idée, laquelle ne m'a jamais

---

1- Guy Debord, *Correspondance*, vol. 1, Paris, Fayard, 1999, p. 359.



Graeme Miller, *Track*, 2008. © DR.

quitté dans mon travail. Dans ce que je fais, j'essaie de montrer quelque chose de «réel». C'est même devenu un de mes principes.

Cette tentative de créer des faits «réels» en temps réel a eu pour conséquence inévitable de susciter mon intérêt pour la géographie ou, si l'on peut dire, l'espace qui n'est pas théâtralisé. Dans *The Sound Observatory* (1992), j'ai fait un collage des matières sonores urbaines de la ville de Birmingham que j'ai enregistrées dans les hôpitaux, les jardins, sur les voies de chemin de fer et les routes à quatre voies. On entend ces sons sortir de trente enceintes suspendues pour que le public puisse se promener à travers des lignes, des motifs dramaturgiques de sons. Cette «ville en miniature» fut une révélation pour moi: j'essayais de transformer le théâtre en un lieu qui observerait sa propre situation géographique et ses environs.

**C.F.:** *Counterpointer* [que l'on pourrait traduire littéralement par «Contrepointeur»] (2017) est un spectacle<sup>2</sup> qui a pour décor un espace théâtral traditionnel, ce qui est inhabituel dans vos dernières œuvres. Cependant, dès le début du spectacle, une porte du théâtre s'ouvre, donnant sur le monde extérieur. Puis, par cette porte, l'«actrice» principale sort, et les spectateurs assis écoutent la retransmission en direct des bruits de la rue accompagnant sa sortie. Qui plus est, la douzaine

d'intervenants ayant participé à l'élaboration collective de *Counterpointer* ont tous été filmés alors qu'ils marchaient dans les rues de la ville pendant la semaine précédant la représentation. Ces images filmées font à leur tour partie intégrante de la performance-installation sur scène. On retrouve certainement ici l'idée de la dérive, ou de la mobilité dans la ville, inaugurée par l'Internationale lettriste avant l'I.S. et telle que pratiquée par Ivan Chtcheglov et les autres situationnistes. Ainsi, bien que le public soit installé dans les sièges traditionnels du théâtre, la porte sur le monde extérieur et sur ce que l'I.S. appelait «la vie quotidienne» demeure ouverte, ou à demi ouverte, et à tout moment. Cette séparation apparemment évidente et cependant poreuse entre l'art et la vie quotidienne semble configurer votre travail. Cela m'intéresse d'autant plus que la relation entre intérieur et extérieur a été fondamentale dès les premiers projets artistiques de l'I.S., notamment *Die Welt als Labyrinth*, censé être présenté au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1954 et qui devait

2- Ce spectacle a été commandé pour participer à notre projet de recherche sur l'Internationale situationniste et son influence sur la scène contemporaine.

### **inclure les alentours incorporant de manière créative le musée avec la ville dans laquelle il se trouve.**

**G.M.:** *Counterpointer* peut être considéré comme une œuvre théâtrale du fait même qu'il retourne à l'espace hermétique et clos du théâtre. Pourtant, cet espace clos dispose d'une ouverture qui n'est autre que le principe de base sur lequel le spectacle fonctionne. Le but même du théâtre est d'observer le monde extérieur; paradoxalement, il se doit d'exclure ce monde. L'espace théâtral est sacré, et ce caractère sacré relève de l'exclusion. On revient à cet espace hermétique qu'est le théâtre: un espace qui exclut la distraction, l'absence de concentration et l'absence d'attention.

Pareil à un appareil photo, il doit exclure la lumière tout en la laissant entrer suffisamment pour permettre à l'image inversée de prendre forme. Cela remonte, je pense, aux amphithéâtres en plein air de la Grèce antique qui étaient placés de manière que le public puisse voir d'un seul coup d'œil la pièce de théâtre et la ville en arrière-plan<sup>3</sup>. Ainsi et simultanément, les Athéniens pouvaient être à la fois spectateurs, en regardant la pièce de théâtre, et citoyens, en voyant et en faisant partie intégrante de leur ville. Depuis lors, la construction progressive des murs autour des théâtres a refermé la vue du public jusqu'à ce que la situation géographique du lieu en soit écartée. Dans *Sound Observatory*, j'ai recouvert les fenêtres de l'espace où se tenait l'installation avec un gel bleu pour que les auditeurs puissent en partie distinguer l'extérieur. Lors de mes performances, je m'intéresse à ces ouvertures, ces portes à demi ouvertes qui filtrent le monde quotidien.

Le théâtre se tient dans un bocal en verre à partir duquel on peut voir au dehors. Au théâtre, le «dedans» a toujours été un moyen de voir le «dehors». Même lorsque les murs y sont les plus élevés, le monde extérieur s'imisce toujours à l'intérieur du théâtre. La figure du messenger dans la fiction dramatique m'a toujours fasciné. Il surgit toujours en ouvrant brutalement la porte: «Des nouvelles du Sud!» Je me demande si cela est en lien avec le fait que nous soyons constamment en train d'inventer des réalités à partir de stimuli qui pénètrent nos corps par le biais des visions, bruits, odeurs et autres sensations. Nous transformons ces stimuli en perceptions, puis ces perceptions en pensées. Ainsi, d'une manière neurologique, nous inventons notre réalité. Le théâtre semble être comme un corps social, respirant et traitant les éléments de la ville.

Pour ce qui est de *Counterpointer*, au début du processus de création, un des techniciens du Théâtre de l'Échangeur, à Bagnolet, où avait lieu la création de la pièce, m'a montré une photo qu'il avait prise d'un théâtre dans lequel la lumière avait réussi à pénétrer, s'immisçant dans la

salle où normalement elle n'a pas sa place. Je me suis également souvenu d'un épisode au début des années 1990 lorsque *The Desire Paths* (1992), l'un de mes spectacles qui reproduisait sur scène une déambulation dans la ville de Birmingham, était présenté au Royal Court Theatre, à Londres. Alors que j'animais un atelier un samedi au fond de la scène vide du théâtre, j'ai remarqué qu'une échelle en fer menait à une porte, et que cette porte ouvrait sur une allée qui donnait elle-même sur la circulation, le bruit et la confusion de Sloane Square. J'ai invité les participants de l'atelier à sortir vers la ville grâce à cette porte. Ce souvenir réellement marquant m'a amené à passer à une application concrète avec la création de mises en scène qui laissent entrer le dehors à l'intérieur. Le théâtre devient alors une *camera obscura* au fur et à mesure que la lumière du monde extérieur fait apparaître les images du dedans. Ma mission est de créer une ouverture pour qu'une quantité suffisante de lumière, ou de la vie du monde extérieur, puisse pénétrer dans cet espace clos de l'attention et de la concentration qu'est la salle de théâtre. Véritable brèche dans le mur séparant le monde quotidien du monde artistique sous contrôle, cette ouverture peut être créée n'importe où, que ce soit dans un théâtre ou dans un espace extérieur. Les spectacles en extérieur n'en restent pas moins difficiles à concevoir, précisément parce qu'une sorte de séparation claire entre le théâtre et l'extérieur demeure toujours nécessaire à la création d'un lieu de possibles. Par exemple, dans ma pièce intitulée *Linked*, créée en 2003 (que vous pouvez toujours écouter si vous vous munissez d'un casque des Studios Toynbee, à Londres), les écouteurs servent à créer la salle de théâtre: ils figurent les murs qui séparent celui qui écoute du monde extérieur sans pour autant bloquer les sons du dehors.

*Counterpointer* m'a soudain donné la possibilité de comprendre que tous mes spectacles sous forme d'installations sont comme une respiration de la ville. Dans cette pièce, la ville se trouve incontestablement là-bas. Le vide du théâtre et la manière dont il prolonge la durée dans le temps offrent une sorte de troisième espace qui joue le rôle de médiateur entre le spectateur pris dans le temps réel et ce qui est là-bas; ce là-bas pouvant être aussi bien imaginé en temps réel que rapporté comme preuve de ce qui s'y est passé. Je crois que s'il existe un indice de *Counterpointer* qui explique le tout, ce serait sans doute l'image persistante de la porte à demi ouverte servant de relais pendant la performance, ou, si vous préférez, devant une métaphore centrale à partir de laquelle s'organisent les autres dimensions du spectacle.

**C.F.:** À bien des égards, que ce soit de manière consciente ou inconsciente, les idées et pratiques proposées par l'Internationale situationniste semblent s'inscrire ici et là dans votre travail. Pour l'I.S., l'art tel qu'il est envisagé dans la société capitaliste sépare de la vie et doit donc être aboli en tant que domaine séparé, pour que la vie

3- Miller cite *The Art of Memory* (1966), de Frances Yates, comme lui ayant inspiré cette idée.

quotidienne soit renouvelée grâce à de nouvelles pratiques artistiques. Dans quelle mesure diriez-vous que les idées situationnistes ont inspiré votre façon de travailler ?

**G.M. :** Avant tout, il me faut dire qu'au commencement de ma carrière en tant que créateur de performances, je ne connaissais pas du tout l'I.S. Je n'avais rien lu sur eux. Au début des années 1990, alors que je préparais *The Desire Paths*, comprenant l'invention de techniques de promenade que j'avais utilisées à Birmingham, j'ai revu toutes les étranges déambulations que j'avais l'habitude de faire enfant dans les banlieues sans fin du sud de Londres, entre Sutton et Croydon, où j'ai grandi. Puis j'ai lu *The Most Radical Gesture* (1992), de Sadie Plant, dans lequel j'ai découvert la psychogéographie et la pratique de la dérive de l'I.S. Mais à cette époque déjà, s'il existait des théories sur lesquelles j'aurais fondé mon travail, ce qui n'a rien de certain, je les ai toujours considérées comme n'étant vraies qu'à moitié. Il en est d'ailleurs ainsi pour tout : je ne crois qu'à moitié aux choses.

**C.F. :** Selon les textes de l'I.S., les « situations construites » sont des occasions brèves de vivre la vie de manière plus intense. Bien que collectives, elles sont généralement dirigées par une ou plusieurs personnes prenant le rôle de metteurs en scène. Je trouve qu'une œuvre comme *Counterpointer* montre justement cet équilibre entre un travail collectif et dont pourtant vous êtes le meneur.

**G.M. :** En effet, *Counterpointer* est une pièce que je dirige. Je suis le chef d'orchestre qui donne une série d'instructions aux participants : ils doivent promener une cloche dans une banlieue appelée Bagnolet juste à l'extérieur du périphérique parisien, et la faire sonner pour, contre ou avec quelqu'un ou quelque chose, et pour une durée de temps qu'ils choisissent. Ce faisant, chacun d'entre eux est filmé et ces images font partie du spectacle. Ainsi, dans *Counterpointer*, je suis la personne élaborant les consignes à suivre. Si *Counterpointer* met bien en scène la collectivité, le spectacle n'en est pas moins, dans une certaine mesure, démocratique. Car, au sein des paramètres de ces instructions plutôt simples et clairement définies indiquant de « faire cela pendant un moment », il reste assez de liberté pour que les participants renégocient et réécrivent sans cesse le contrat de départ, en un mot, pour faire autre chose. Je dirige en donnant les instructions, soit, mais ces règles donnent lieu à du jeu.

**C.F. :** Cela fait penser aux pratiques de l'I.S. où la dérive, par exemple, sous-entend le mouvement à travers différents environnements tout en étant guidé par un certain nombre de règles et une structure particulière, une « forme de comportement ludique constructif », comme Guy Debord l'explique dans « Théorie de la dérive »<sup>4</sup>.



Graeme Miller, *Counterpointer*, Centre for Contemporary Arts, Glasgow, 2017. © DR.

**G.M. :** J'ai beau être le meneur, l'idée de la collectivité est également cruciale. Lorsque je pense à une liste de directives, je me pose la question : « Où est-ce que toutes ces personnes pourraient se retrouver ? » J'écris, je compose et je dirige un dispositif qui est conçu pour rendre visible une sorte de regard mutuel. Cela crée des espaces pour la collectivité et en même temps des espaces montrant l'idée même du collectif. Par exemple, les enregistrements de chaque action individuelle pour faire sonner la cloche se rejoignent dans l'arrangement que j'en fais sous la forme d'un chœur, et cela alors même que les cloches ont sonné chacune en privé et loin les unes des autres. Selon moi, la composition est toujours d'essence sociale. Je m'intéresse à la conversation que l'on peut avoir sur un banc dans un parc ou dans une voiture, là où les deux personnes qui conversent partagent le même point de vue. Ou bien à deux personnes en train de jouer au squash contre un mur. Ce qui m'intéresse, c'est la création de perspectives partagées qui diffèrent de l'habituel face-à-face. De cette façon, nous sommes tous en mesure de projeter des choses et des morceaux de nous-mêmes contre le même mur, s'observant, pendant une période de temps donnée, les uns les autres en train de le faire.

4- Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Internationale situationniste*, n° 2, décembre 1958, p. 19.



Graeme Miller, *Moth Theatre*, 2010. © DR.

**C.F. :** Cette idée de perspectives partagées plutôt que l'habituel face-à-face semble être la clé de votre œuvre. Dans *Track*, les spectateurs sont allongés sur le dos, installés sur des rails de travelling de cinéma faisant défiler des forêts et des ponts sous des autoroutes à partir desquels ils voient le monde non pas selon le point de vue habituel qui regarde droit devant soi, mais vu d'en bas vers le haut et vers le ciel. Dans *Moth Theatre* (2010), une boîte contenant une lumière ultraviolette attirant les insectes nocturnes permet aux spectateurs de faire une pause et d'observer de près la chorégraphie de ces créatures. Et dans *Linked* (2003), dont vous avez parlé, on entend les voix des anciens résidents de cinq cents logements rasés pour construire une bretelle d'autoroute dans l'est de Londres. Retransmises en continu par signal radio sur une route où se trouvaient les maisons disparues, elles permettent de repenser le paysage d'autoroute comme un lieu plus humain et plus habité. On pourrait dire que vous offrez aux participants et au public la possibilité de voir le monde autour d'eux à partir d'un regard plus perçant, plus profond et plus passionné.

**G.M. :** Avec *Counterpointer*, il s'agit de retirer d'un espace toute distraction et tout désir anxieux de consommation. Je filmais les participants pendant qu'ils montraient les films sur leur smartphone d'eux-mêmes en train de faire

sonner leur cloche. La vidéo sert à aiguïser l'attention afin que les personnes dans le public soient en mesure de se regarder les unes les autres de plus près. C'est pour cette raison que j'augmente l'intensité lumineuse dans la salle en même temps que je diminue la dimension sonore. J'invite les gens à partager un état d'esprit attentif.

Au lieu de parcourir la ville, je crée un troisième espace où nous pourrions tous nous asseoir, penser et partager ensemble. Je vois *Counterpointer* comme un acte de communion laïc. On dirait presque un rituel religieux ou un service dans une église. C'est loin d'être une coïncidence puisque la structure même de la performance religieuse, comme l'élégie, revient souvent dans mon travail. Dans *Counterpointer*, quatorze personnes montrent brièvement, à chacune des autres et au public, un geste délibéré énigmatique.

**C.F. :** Il semble que ce qui vous intéresse particulièrement soit cette manière d'offrir aux gens une possibilité de changer de point de vue sur le lieu.

**G.M. :** Ce qui m'intéresse surtout, c'est l'idée d'un lieu que je pourrais avoir à l'esprit sans que ce lieu sache que je suis en train d'y penser. Les lieux possèdent des atmosphères qui peuvent être séduisantes ou étranges. Pour *Dungeness*, ma première pièce solo à la fin des années 1980, pendant cinq ans, j'ai filmé et enregistré les résidents d'un kilomètre carré de cette partie désertée

de la côte, dans le Kent. Puis j'ai assemblé les fragments du film super-8 ainsi que les voix pour donner forme à une scène du monde volontairement inventée à partir de ces extraits. Le résultat est un paysage reconstitué dont la signification demeure fugitive mais qui préserve les atmosphères clés du paysage original.

**C.F.:** Le lieu a aussi une grande importance dans *Counterpointer*, la pièce se situant dans Bagnolet. Les situationnistes furent consternés par la construction de ces banlieues de l'après-guerre qu'ils voyaient comme des projets dystopiques à l'« ambiance morne et stérile »<sup>5</sup>. Pourtant, *Counterpointer* semble mettre en lumière une certaine beauté de la banlieue défavorisée et abandonnée. Les spectateurs regardent ensemble le film d'une des participantes, Laure, déambulant dans des rues très polluées, sur une place brute et déserte au pied de quelques tours d'immeubles. Cependant, derrière elle, on aperçoit un bâtiment de plus petite taille, recouvert de haut en bas par de joyeux graffitis aux couleurs vives. Puis, à la fin du film, où elle fait sonner sa cloche, la caméra balaie le quartier de tours vers le haut, montrant pour finir un ciel bleu éclatant. D'une certaine façon, le béton de la ville prend une dimension poétique à travers le cadre choisi des participants pour leur film en numérique. Et le brouhaha de la rue se trouve quant à lui musicalisé puisque vous accompagnez au concertina la bande sonore des cloches en train de sonner. Est-ce une nouvelle façon de modifier les points de vue allant vers le ciel et de percevoir la beauté dans les lieux où on l'attend le moins ? Ou bien faut-il le voir comme une version romancée de la pauvreté désolante de la banlieue ?

**G.M.:** Bagnolet est un formidable mélange. J'en suis tombé amoureux il y a des années lorsque, en 2006, je travaillais à une installation sonore appelée *Periphery* pour laquelle il fallait ramasser des quantités de bande sonore sur des cassettes abandonnées et dispersées autour du périphérique à Paris et les assembler toutes pour créer un « déchet sonore ». Certains coins de Bagnolet ressemblent à un véritable enfer, littéralement sous les bretelles à quatre voies voûtées du périphérique, qui enveloppe un centre commercial et qui paraît parfois tourner autour du néant. Pourtant, on dirait que chaque habitant de ce quartier se frotte à ce centre commercial, lequel n'est en soi pas aussi terrible que cela, et qui paraît même refléter ce que notre culture est devenue aujourd'hui. Et puis là, à côté, mais vraiment juste à côté, il y a comme un village, avec son boucher chevalin traditionnel, son verger de pêcheurs et sa rangée de petits jardins. Si je vivais dans la région parisienne, je serais heureux d'habiter Bagnolet.

Je n'essaie pas là de vendre une image convenue et fautive de la pauvreté. J'aime ces lieux complexes. J'habite dans

un quartier de HLM à Londres. Hier soir, je regardais le haut des tours autour de moi s'élevant contre la lune dans le ciel, et ce spectacle même était indéniablement beau. L'esthétisation est simplement une question d'observation. Et l'observation requiert d'être présent, de passer du temps à observer, d'être attentif, de développer sa perception, de nettoyer ses yeux ou bien de laisser quelqu'un les nettoyer pour vous grâce à des instructions ou à un jeu. En tant qu'artiste, je pense tenter de voir à travers les choses. Ou au-delà. Ou derrière. Cette mise au point de la perception nous permet d'habiter un autre espace, d'y exister et de s'y mouvoir.

Tenir une cloche dans les mains accroît votre perception. Je pense que les participants dans *Counterpointer* apprécient l'expérience de faire sonner la cloche car elle leur donne la possibilité de vivre la ville, ses rues, mais aussi leur propre corps et l'attention qu'ils portent aux choses de façon plus intense. Nous avons tendance à mettre des ceillères et à nous refermer sur nous-mêmes dans la ville, car il est tout simplement impossible de tout assimiler. Ce que je cherche finalement, c'est nous aider à ôter les ceillères pour découvrir ces moments cachés que j'appelle des contrepoints.

Pendant le spectacle, on voit une seule personne sortir du plateau par la porte à demi ouverte pour aller se promener, munie des directives pour faire sonner sa cloche. J'amène le public à s'imaginer lui-même là-bas. Lorsque cette personne revient dans la salle plus tard dans la performance, nous regardons un film dans lequel elle fait sonner la cloche. Dans ce film, il se trouve qu'un homme est assis sur un banc à l'arrière-plan. Le problème des tours d'immeubles est qu'il n'existe que très peu d'espace public. Au niveau du sol, on trouve souvent une surface déserte. L'homme solitaire sur le banc va mettre en exergue ce sentiment de désolation. Je ne sais toujours pas pourquoi Laure avait choisi ce coin de Bagnolet en particulier, peut-être est-ce parce qu'il est vide et qu'elle a pensé qu'elle avait besoin de le remplir avec le son d'une cloche. Elle cherchait sans doute à remplir ce vide de son. Ou bien elle cherchait à accroître et accentuer le vide troublant au cœur d'un quartier si dense. On ne peut qu'imaginer ses intentions et le lieu, ainsi que la manière dont il s'anime grâce au son et devient partie intégrante du répertoire poétique de la ville.

**C.F.:** Plutôt que l'aspect visuel, c'est la dimension auditive sur laquelle est vraiment mis l'accent dans *Counterpointer*, ainsi que dans de nombreuses autres de vos œuvres, comme par exemple *Periphery*, dont vous venez de nous parler, ou bien *The Sound Observatory*, qui mentionne même cet intérêt dès le titre. Pouvez-vous nous parler de cette

<sup>5</sup> Constant, « Une autre ville pour une autre vie », *Internationale situationniste*, n° 3, 1959, p. 37.

**primauté de la dimension auditive en tant qu'elle s'oppose au visuel dans votre travail? La décrivez-vous comme un «contrepoint», une résistance à la domination du visuel dans notre monde capitaliste contemporain?**

**G.M.:** Oui, je crois qu'il existe bien quelque chose d'immédiatement subversif avec l'auditif dans notre société, justement parce que ce n'est pas spectaculaire.

Le son est aussi important pour moi car il crée un espace de partage. Dans *Counterpointer*, j'arrive à avoir une salle pleine de gens en train d'écouter la même chose tous ensemble. Par là, l'attention et la réflexion sont accrues bien davantage. Cent cinquante à deux cents personnes assises écoutent tous un portable sur lequel on entend à peine Laure dans les rues de Bagnolet. Le son devient un espace ouvert, sans cadre, tant et si bien qu'on peut percevoir d'autres choses à travers lui. Cependant, simultanément et parce qu'il est diffus, il nous permet de nous concentrer et d'être à l'écoute. Le fait même d'écouter implique une attention plutôt qu'une précipitation des choses. Ayant utilisé les drogues dans un but créatif par le passé, j'aime fixer du regard les choses longtemps. Maintenir l'attention pendant une durée aussi longue revient à tenir quelque chose serré dans sa main. J'ai mentionné mon propre sens de l'observation que j'essaie d'augmenter, ainsi que celui des participants dans *Counterpointer*. Surtout, c'est la question de faire croître la qualité d'observation chez les spectateurs. Tout comme dans mes autres installations, dans *Track* par exemple, les participants et le public deviennent aussi actifs, ce sont des acteurs attentifs. Dans *Counterpointer*, les gens commencent à mettre leur tête d'un côté et leur regard se «défocalise» un peu. C'est le propos même de mon installation *Beheld* (2010) où, dans un endroit sans lumière, les gens tiennent un récipient en verre dans lequel se trouve une photographie prise à 180 degrés ainsi que différents sons venus d'endroits dans le monde où, depuis 2006, des passagers clandestins ont trouvé la mort, lorsqu'ils sont tombés des châssis des avions commerciaux où ils se cachaient. Il s'agit alors du sous-produit d'une tentative désespérée pour émigrer vers un endroit plus prospère sur la planète. Tenir ces récipients fragiles en écoutant les résonances de ces endroits où les migrants ont péri invite à une attention particulière, une sorte de méditation. Si vous tenez quelque chose assez longtemps, si vous vous y tenez, que vous l'écoutez, que vous essayez de vous en rapprocher, si vous vous immobilisez, pareil à ces gens qui observent les oiseaux, les oiseaux se mettront à apparaître, comme par enchantement, alors qu'un moment auparavant vous n'auriez pas remarqué qu'ils étaient déjà là. C'est ce vers quoi mon travail tend: créer ces contenants de sens, ces instants emplis de connaissance.

**C.F.:** Vous avez commenté la manière dont vous donnez des instructions ou des règles aux participants, et la façon dont ces règles permettent le jeu. Cette

autre idée situationniste du jeu apparaît comme au cœur de votre travail. Un jeu qui s'avère le fondement même de l'esthétique et de la politique de l'I.S. Je pense notamment à *Counterpointer* où les participants peuvent, de manière ludique, choisir où et comment faire sonner leur cloche, mais aussi à *A Girl Skipping* (1990) qui plaçait les acteurs adultes au sein de structures et d'activités de jeux d'enfants.

**G.M.:** Pour moi, le jeu a beaucoup de sens différents. Le jeu compulsif des enfants et les jeux avec des règles sont deux éléments totalement distincts. Les enfants joueront à un jeu tant qu'ils en ressentiront la nécessité. Puis ils passeront à un autre jeu. Les jeux d'enfants préviennent de l'ennui, leur perpétuel ennemi.

Une de mes pièces les plus connues, *A Girl Skipping* (1990), met activement en scène le rituel du jeu devant les spectateurs: le risque, l'addiction et la joie intrinsèque prise au jeu sont devenus le texte de l'œuvre. La façon énigmatique et alchimique dont le jeu est capable de transformer la matière originelle est ce qui m'intéresse.

Le jeu peut avoir un pouvoir subversif en tant qu'il s'oppose à l'autorité. Un exemple de ce pouvoir fut illustré en novembre 2015 lorsque des milliers de paires de chaussures furent déposées place de la République, à Paris. Comme une manifestation contre les problèmes environnementaux devait partir de la place alors que se tenait la conférence sur le changement climatique des Nations unies, mais qu'il avait fallu annuler cette manifestation après que l'état d'urgence avait été déclaré quelques semaines plus tôt à la suite des attentats perpétrés à Paris, et donc, parce que les rassemblements et manifestations de masse étaient interdits, les gens ont rassemblé leurs chaussures plutôt qu'eux-mêmes pour un spectacle de solidarité en faveur de la cause environnementale. Voilà une forme géniale de jeu collectif. On glisse ainsi souvent et de façon alchimique vers la possibilité révolutionnaire contenue dans le jeu.

Je perçois aussi mon travail en tant que jeu plaisant ou science populaire: ce sont des expérimentations artisanales qui sont tout à fait accessibles à un grand nombre, comprenant autant de spectateurs lambda que d'universitaires spécialistes de l'I.S. comme vous. Mes spectacles consistent en des puzzles ou des jeux qui ne comportent pas de solution. J'écris en ce moment un texte qui s'intitule *Planning the unplannable, effing the ineffable* [littéralement, «Préparer l'impréparable et niquer l'ineffable»] Dans ce texte, j'essaie de montrer l'in-montrable en utilisant des tactiques qui vont, je l'espère, montrer que cela ne peut pas être montré. Finalement, mon œuvre n'est rien d'autre que l'exposition d'une idée poétique. À cet égard, mon travail se joue comme un jeu.

Il existe des jeux dans lesquels une personne est dirigée par une autre, et d'autres où les joueurs co-inventent le jeu. Dans le meilleur des cas, un jeu pousse à en être l'auteur soi-même. Ainsi, dans *Counterpointer*, j'espère avoir laissé assez de place pour que les participants





Graeme Miller, *A Girl Skipping*, 1990. © DR.

puissent être les auteurs de leur propre jeu à l'intérieur des contraintes données. Pourtant, le jeu ne peut pas non plus être considéré comme de nature toujours bonne. Il est aussi capable d'abus lorsqu'il malmène les joueurs ou exerce des pressions sur eux.

**C.F. :** Vous décrivez le jeu ici comme une réponse révolutionnaire possible à l'autorité. On sait que les membres de l'I.S. utilisent le jeu afin de contrer la productivité du travail imposée par la société capitaliste. Que pourriez-vous dire de la dimension politique de votre travail ?

**G.M. :** La raison d'être de *Counterpointer* est justement ce geste contre quelque chose, l'idée étant présente dans *counter*, « contre ». Sur le plan politique, j'ai beaucoup de colère en moi. Je regarde les nouvelles sur mon téléphone au milieu de la nuit et je piétine de rage, indigné et blessé. En dépit de cela, il m'est difficile de me rendre à des manifestations car, pour le faire, il est nécessaire d'adhérer à une opposition en particulier, jusqu'à ce que vous deveniez vous-même « l'opposition ». Comment pouvons-nous tous avoir une position politique identique à propos d'un monde aussi multiple, et un monde que nous expérimentons tous, en outre, de manière différente ? Voilà une énigme qui me laisse profondément perplexe. Et malgré tout, c'est précisément ce manque de distinction et ces zones d'ombre, bref ce flou que l'on partage, qui me semble vraiment intéressant.

Impact Theatre, avec lequel j'ai travaillé dans les années 1970, suivait une véritable *via negativa* : nous

nous considérons comme la résistance contre le néolibéralisme britannique de Thatcher, le chômage de masse et la course à l'armement nucléaire. L'aliénation et l'inquiétude de notre époque nous rapprochaient les uns des autres. Pour ce qui est de ma propre histoire personnelle, la vie a pris forme à partir de certains événements clés : venir de la banlieue morose de Londres pour me réinventer, avoir la porte de chez moi enfoncée à coups de bélier à l'aube et être brutalement expulsé dehors, manifester contre l'autoroute M11 de l'est de Londres et passer vingt-cinq années à m'occuper de mon enfant sévèrement handicapé. Ces épisodes m'ont propulsé dans les affres sombres mais riches de l'existence. On pourrait dire, d'une manière oblique, que mon travail a pour origine la marge.

La façon dont j'appréhende la politique dans mon travail n'est jamais directe. En tant qu'artiste, je dois avouer que l'essence même de l'auto-sabotage propre aux stratégies de l'I.S. m'attire. D'un côté, l'I.S. apparaît autant comme une entité sociale, un mouvement social, un mouvement social international dont l'engouement, en 1968, se propage comme une traînée de poudre ; et de l'autre côté, les situationnistes refusent systématiquement toute organisation, aussi minime soit-elle. J'ai toujours été étonné par la manière dont ils tentent de poursuivre leur combat, combien ils s'attendent à ce que leurs activités déclenchent une révolution marxiste, parfois même sans se réunir ou se trouver au même endroit au même moment. Au lieu de cela, ils réduisent leur propre nombre en excluant et renvoyant leurs membres, allant, pour finir, jusqu'à leur propre démantèlement. La référence

pour moi est le *Guide psychogéographique de Paris: Discours sur les passions de l'amour* (1957), de Debord, qu'il a publié en même temps que *The Naked City*. Il s'agit d'un collage sous forme de carte de Paris où des blocs de rues sont cantonnés à des zones vides sur le papier. L'espace blanc de la carte est envahi par des flèches rouges représentant le caractère urgent des flux entre les blocs restants de quartiers connus. Je ne l'ai jamais montré à personne mais, en 1991, avant même de savoir que Debord avait fait le plan *The Naked City*, j'ai fait une carte de Birmingham sur laquelle, chaque nuit, je mettais du Tippex sur les noms de rues, ne laissant visible qu'un mot ici et là. C'est devenu une vraie drogue! Mais le fait d'effacer et de démolir ainsi la ville, en dégagant les choses, c'était créer de la place pour les possibles. L'autre fait important, c'est que la carte de Debord ne donne aucune direction. Surtout, les flèches sur le plan ne font pas référence à des dérives individuelles dans la ville. J'avais d'abord pensé à la dérive comme l'action individuelle d'un capitaine menant son propre navire, un pilotage automatique si spontané et intuitif qu'il ne pouvait qu'être implicitement d'origine individuelle. J'ai été surpris d'apprendre que dans *Le Guide psychogéographique...* les flèches rouges indiquent en fait une énergie collective et partagée ou un accord spontané. Ces flèches représentent les mouvements collectifs effectués ensemble par un certain nombre de personnes. Quand bien même l'I.S. rejette toute organisation formelle, l'accent mis sur la collectivité est ici évident. Tous ces paradoxes réunis de l'I.S. créent donc une sorte de modèle qui m'enthousiasme. En tant qu'artiste, je ne crois pas que je vais initier une révolution sociale, même si, dans d'autres aspects de ma vie, j'œuvre activement vers un changement social. Pour autant, je pense que mon travail tente de créer un espace, ou une position qui soit exempte de tout étiquetage et de mise en vente.

**C.F.:** Il semble que le but de l'I.S. soit de créer une révolution psychique, affective et existentielle grâce à laquelle on se rendrait compte en profondeur de la manière dont tous les aspects de la vie quotidienne (que ce soit au travail, en famille ou avec toute autre forme d'interaction sociale) ont été récupérés par le capitalisme afin de nous encourager à la consommation de biens. Sans doute cela résonne-t-il avec votre travail en ce qu'un spectacle comme *Counterpointer* ré-imaginer les espaces urbains en les exemptant, comme vous dites, «de tout étiquetage et de mise en vente».

**G.M.:** On assiste à une récupération exponentielle des comportements poétiques urbains dans le but de nous vendre n'importe quoi. J'étais sur le London Bridge il y a quelques années alors qu'il était recouvert de plastique coloré pour que les passants puissent traverser une sorte d'arc-en-ciel. Je crois que cela s'appelait Spark Your City [«Allumez votre ville»]. En faisant des recherches

sur Internet, j'ai découvert qu'une société fabriquant des bagages avait fourni une énorme somme d'argent à quelques artistes âgés d'une vingtaine d'années pour créer cette installation urbaine. Voilà un exemple seulement de la manière dont les techniques poétiques innovantes sont récupérées par le système néolibéral qui les transforme ensuite en marques qui deviennent «virales» sur Internet avant d'être vendues, puis revendues.

C'est ainsi que j'ai pensé à la poésie urbaine du son d'une cloche qu'on tiendrait à la main. Faire sonner la cloche pourrait par conséquent figurer un geste d'opposition, contre quelque chose. Mais au fur et à mesure du développement de la performance, le geste s'est modifié. Une semaine avant que *Counterpointer* soit présenté sur scène, chaque personne est sortie pour faire sonner seule sa cloche. Mais chaque participant aurait tout aussi bien pu la faire sonner pour ou avec quelqu'un ou quelque chose. J'ai aussi considéré le fait de sonner la cloche comme une action solidaire, un geste politique de solidarité ou d'accompagnement. Lorsque par la suite les participants projettent sur leurs portables les films les montrant en train de sonner leur cloche, je les accompagne d'un instrument de musique et j'orchestre les téléphones mobiles comme le fait un chef d'orchestre, leur indiquant quand éteindre ou allumer leur téléphone, accordant par là les sons et les images en temps réel. J'associais alors les éléments visuels et auditifs en un cœur, ou un chœur, d'individus et de lieux.

La première fois que l'idée d'accompagner les gens m'est venue remonte à la création de *The Desire Paths*, et ce fut un moment fondamental. Nous étions un groupe de six, nous avons marché de nuit dans la ville de Birmingham pendant trois semaines. Un soir, nous nous sommes retrouvés sur un pont surplombant une gare alors illuminée et située au-dessous de nous. On distinguait des passagers en train d'attendre sur les quais pour rentrer chez eux à la fin d'une journée par les transports en commun. Nous nous sommes mis à chanter pour eux. Ils ignoraient que nous chantions pour eux, personne ne savait que nous le faisons, mais ce geste poétique, presque angélique, fut un moment clé pour moi car il ouvrait un champ de possibles dans la ville. Le moment apparut également remarquable car, en même temps que je chantais, à un certain niveau, ma sensibilité profonde et à demi comprise du monde pouvait se connecter à la sensibilité profonde et à demi comprise des cinq autres chanteurs. Cette sensibilité intérieure, il me semble, est la condition première de toute action politique visant au changement. Il faut donc une retraite solitaire, presque mélancolique, loin du monde avant d'être en mesure de s'y confronter. J'imagine que Mai 68 a connu beaucoup de ce genre d'expériences. Des brèches, aussi minimes et fines que des fils, fissurant ce qui est habituel et reconnu, laissent entrevoir le sentiment de la beauté jusqu'à ce qu'elles se rejoignent toutes pour former de grandes ruptures. Cela n'a finalement aucune importance (mais cela dit, oui, c'est important) que la révolution n'ait pas complètement

eu lieu. Ces brèches sont porteuses de possibles. Une fois ce champ de possibles ouvert, la ville peut devenir un terrain de jeu ou un champ de foire.

**C.F. :** Debord insiste sur le fait que, selon l'Internationale situationniste, la dérive n'a rien d'une simple « excursion ou promenade ». Il est question d'un déplacement, d'un déplacement de la conception fixe, signalisée et délimitée des villes. Il est question d'accorder plus de signification à l'occupation de l'espace.

**G.M. :** Dans *Counterpointer*, l'action de se promener avec une cloche, et de laisser surgir quelque chose d'énigmatique dans le son volumineux de la cloche, que ce soit même simplement pour celui qui la fait sonner, relève de la création d'un lieu étrange et de l'évocation d'un sentiment étrange allant dans le sens de cette condition chère à l'I.S. Ce qui m'intéresse, c'est la zone relativement inatteignable qui est créée. Il vous faut y avoir été, et quand bien même vous y étiez, vous avez toujours la sensation de ne pas l'avoir vécu. Pourtant, un acte de foi vous permet de croire qu'il existe bien là quelque chose et qu'au moins une transformation ou un changement est possible. Je vous accorde que j'ai préparé cette transformation dans une boîte (à savoir la salle de théâtre) ou à l'intérieur des limites d'un jeu que je propose aux gens de jouer. Mais nous pouvons croire que la possibilité de ce changement puisse avoir lieu au-delà de cette boîte.

Ce moment-là était fugace, il n'a pas duré. Le théâtre même est comme verser de l'eau dans un seau percé. Ça ne dure qu'un bref moment. Pourtant, la répercussion du moment sera comme une ondulation qui continuera d'agir sur la psyché des spectateurs, qui persistera dans leurs souvenirs et aura une influence sur eux. Dans ce troisième espace, nous jetons des propositions contre le mur. Certaines d'entre elles y resteront collées un moment avant de glisser de nouveau vers le sol. Ainsi, l'un des participants pourra faire sonner sa cloche de manière passionnée dans un coin de rue que les spectateurs verront dès lors différemment. Nous ne savons pas vraiment quelles sont les conséquences de la situation proposée dans *Counterpointer*, mais il y a de fortes chances pour qu'elle ait une influence sur les petites choses de la vie quotidienne des gens. Je crois assez à la valeur d'un événement comme ce spectacle de *Counterpointer* pour me donner la peine de le réaliser.

**C.F. :** Vous avez mentionné la façon dont la société néolibérale contemporaine cherche à « nous vendre n'importe quoi ». Les écrans, sans doute plus qu'aucun autre objet dans notre société, sont utilisés pour vendre des biens de consommation. Les smartphones sont très présents dans *Counterpointer*. L'enregistrement des participants sonnant leur cloche à Bagnolet la semaine avant la représentation se fait sur des smartphones. Puis, pendant

le spectacle, ils utilisent leur smartphone pour se montrer eux-mêmes au reste du public en train de sonner leur cloche. Pourriez-vous nous parler de ce choix de passer par la technologie des écrans, que Debord aurait pu décrire comme étant le summum de la société de spectacle ?

**G.M. :** Je ne suis pas sûr que mon utilisation des smartphones constitue délibérément un commentaire politique.

**C.F. :** Je me demande si votre utilisation de ces technologies sert à créer une poésie urbaine qui pourrait ressembler à un détournement situationniste de ces objets contribuant principalement à la fabrique d'images et à la machine commerciale de la société du spectacle. Selon moi, l'enregistrement des sons de cloches devient une sonnerie détournée. Pour Debord, les technologies avec les écrans, lesquelles dominent à présent la totalité de notre existence éveillée au-delà de ce que Debord lui-même aurait pu imaginer, sont « la manifestation superficielle la plus écrasante » de l'existence moderne. Non seulement le détournement fait du plagiat, déforme, divertit ou déjoue grâce au jeu le but originel d'un objet ou d'une image, mais il subvertit aussi dans un sens, en déclarant la guerre à cette intention initiale.

**G.M. :** Maintenant que j'y pense, évidemment les téléphones portables sont devenus l'instrument principal de la société de consommation. Pourtant, avant que les vidéos et les images ne soient mises en ligne sur Instagram où les gens partagent des photos de leurs dîners, avant même qu'elles ne retournent sur Internet où elles deviennent faciles, vaines et gratuites, il est possible qu'elles passent par une forme plus élémentaire de partage. Je suis fasciné par les téléphones portables car ils sont ce qu'on veut qu'ils soient, mais aussi parce qu'ils sont des cahiers tenus dans la main contenant toutes les preuves de notre existence. Ils disent « Ceci est arrivé. Je suis là. Je suis là. Là, c'est moi ». Je passe du temps en dehors de Londres en ce moment et j'écoute beaucoup les moutons. Ils paraissent dire simplement, et toute la journée, « Je suis là... Je suis encore là ». Même si je fulmine contre la nature bovine de l'existence humaine collective, je me sens souvent profondément en faire partie. J'essaie de me faire à cette qualité de base à partir de laquelle nous revendiquons notre existence. Le photographe Josef Koudelka met en scène un bracelet de montre dans ses photos pour montrer que nous sommes les preuves consignants un moment en particulier. À présent, je cherche à faire des moulages des mains des gens en train de tenir des téléphones portables. Par conséquent, j'utilise les portables dans *Counterpointer* en partie comme des cinémas mouvants donnant des preuves en montrant ce qui s'est passé. Chaque intervenant tient son téléphone près de



Graeme Miller, *Counterpointer*, Centre for Contemporary Arts, Glasgow, 2017. © DR.

son visage, l'orientant vers l'extérieur comme dans un geste pour dire «Ceci est arrivé. Vous n'étiez pas là mais, pour être honnête, ça s'est passé ainsi et je vais vous le montrer». Il s'agit d'une gestuelle, montrant comment nous sommes faits des choses que nous faisons. C'est comme tenir un morceau de carton avec des mots inscrits dessus. Un morceau de carton vivant qui devient un petit cinéma servant de preuve.

**C.F. :** Cela nous ramène à ce que dit Debord sur le fait que le théâtre doit présenter ce qui est «présent».

**G.M. :** Oui. Mais les téléphones deviennent aussi des instruments de musique car ils enregistrent les sonneries de cloche, le son que j'orchestre en un concert en un carillon en même temps que chaque participant fait écouter son enregistrement. Selon la même trame, différents extraits de vidéos et différents bruits produits par différentes personnes sont enregistrés à des moments et dans des lieux différents pour former, ensemble, un son unique qui n'est autre qu'un acte non pas de foi mais de possibilité. Cependant, nous ne saurons pas exactement ce que cette possibilité est véritablement, si ce n'est la possibilité d'une transformation. C'est pour cette raison que je ne souhaite pas que tous les éléments soient parfaitement harmonisés. Comme le titre l'indique, ils doivent demeurer en «contrepoint». En tant que créateur de théâtre, je crée du théâtre et m'en sers comme un lieu des possibles.

**C.F. :** N'est-ce pas justement le problème de la tentative de l'I.S. pour abolir l'art? Effectivement, pour eux, l'art est un bien de consommation de la bourgeoisie. Cependant, ils ont peut-être négligé le fait que tout le pouvoir de l'art repose sur l'idée qu'il ne peut jamais prédire quel «bruit» il va faire, ni comment l'auditeur ou le spectateur entendra ce bruit.

**G.M. :** L'art est tellement fluide et insaisissable, et d'une façon si merveilleuse. Il libère l'espace, dérange les choses, crée des juxtapositions qui n'existent pas auparavant, questionne, imagine de nouvelles idées et de nouveaux modèles de possibilité. Et je crois vraiment que bien des idées de l'I.S. sont animées exactement par cette énergie: créer des mouvements, des espaces, des formes (ou du moins une forme performative) qui permettent à une pensée et à un comportement, qui ne sont habituellement pas autorisés, de s'épanouir.



# Le situationnisme en Belgique

## Histoires, coïncidences, détournements

KAROLINA SVOBODOVA

Mouvement international visant une révolution mondiale, l'Internationale situationniste développe des antennes de propagande dans différents pays. Parmi ceux-ci, la Belgique joue un rôle particulier, au point que Christophe Bourseiller qualifie Bruxelles d'«épice-centre de l'activité situationniste». En effet, de par sa position géographique, la ville permet «aux uns et aux autres de se retrouver, à mi-chemin de leurs domiciles respectifs»<sup>1</sup>. Mais ce n'est pas uniquement en tant que lieu d'accueil que la Belgique est connectée à l'histoire de l'I.S. C'est dans la revue surréaliste belge *Les Lèvres nues*, éditée par Marcel Mariën, que sont publiés (conjointement aux publications du groupe dans leur propre revue *Potlach*) les textes de l'Internationale lettriste, en particulier les textes précurseurs de l'I.S., sur l'urbanisme unitaire, la psychogéographie, le détournement. Cette préhistoire répond à la logique des avant-gardes historiques: sur le rejet commun du «père» se créent de nouvelles alliances, de nouveaux mouvements, avant que ces derniers ne se divisent à leur tour et/ou ne soient dénoncés par la génération suivante. Contre l'autoritarisme et le dogmatisme de Breton, les membres de la jeune Internationale lettriste se rapprochèrent ainsi des surréalistes belges<sup>2</sup>. Ces rapprochements ne sont cependant pas uniquement stratégiques, ils résultent également d'affinités électives: les futurs situationnistes partageaient avec les surréalistes belges le goût des provocations et de l'irrévérence. L'esprit dada s'est en effet maintenu chez de nombreux artistes belges qui ne cessent, aujourd'hui encore, comme on le verra dans les articles qui suivent, de se donner comme point de mire le rapprochement de l'art et de la vie en créant des situations ludiques, entretenant ainsi un terreau favorable au développement du projet de l'I.S.

Conséquemment à ces rapprochements, la galerie bruxelloise Taptoe accueille la première exposition de psychogéographie en 1957. En 1958, c'est dans la capitale belge que se déroule une des premières actions publiques du groupe, dirigée contre l'Assemblée des critiques internationaux (voir le numéro de *I.s.*, juin 1958). En 1968, après les événements du «joli mois de mai», Bruxelles sert de refuge à un petit groupe de

situationnistes qui y rédigent *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*<sup>3</sup>. Notons enfin la présence en Belgique d'un certain nombre de membres de l'I.S., dont Attila Kotanyi, Maurice Wyckaert et surtout Raoul Vaneigem, auteur du fameux *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, publié en 1967, la même année que *La Société du spectacle*, de Guy Debord.

Ce court ensemble consacré à l'Internationale situationniste du point de vue de la Belgique suit le fil rouge de cette histoire, s'intéressant, d'une part, à des individus (artistes, activistes, activistes) qui, depuis les années 1960-1970, prolongent dans la pratique l'esprit subversif des situationnistes en développant des actions qu'ils conçoivent comme autant de coups portés à la société du spectacle, et, d'autre part, à des artistes contemporains engagés dans une pratique de détournement et de perturbation dans la ville ainsi que, plus généralement, dans l'espace public. Jan Bucquoy, Noël Godin, le Cirque Divers, Benjamin Verdonck et Emilio López-Menchero poursuivent (ou ont poursuivi), chacun à sa manière, l'enjeu situationniste de reconfiguration du rapport usuel à l'espace et, plus largement, à l'expérience quotidienne. Les textes qui suivent, conjuguant entretiens et vignettes de présentation, tentent de rendre compte de la diversité des situations créées par ces individus ou collectifs afin de rendre le vécu plus poétique, surprenant et réjouissant.



1— Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord. 1931-1994*, Paris, Plon, 1999.

2— Concernant la relation de Guy Debord et Marcel Mariën, lire Guy Debord, *Lettres à Marcel Mariën*, Toulon, Librairie La Nerthe, 2015.

3— Ce texte ne paraîtra cependant que sous le nom de René Viénet. Voir René Viénet, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris, Gallimard, 1998.

# Intervenir. Interrompre. Perturber

ENTRETIEN AVEC NOËL GODIN, RÉALISÉ PAR KAROLINA SVOBODOVA

Noël Godin, c'est l'actualisation quotidienne et multidisciplinaire de l'esprit subversif. Ce réalisateur, critique de cinéma, acteur (principalement pour son complice Jan Bucquoy dans la saga *La Vie sexuelle des Belges*) est aussi un critique littéraire qui décortique attentivement chaque ouvrage posant la question de la contestation. Dans sa fameuse *Anthologie de la subversion carabinée*, il mêle joyeusement anarchistes, flibustiers, pieds nickelés et autres rebelles littéraires. Mais Noël Godin n'est pas un «romantique de la révolte», fantasmant un monde différent appuyé à sa bibliothèque, ni un critique distancié qui observe de loin les contradictions de ceux qui s'engagent dans la lutte. Il opte plutôt pour le passage à l'action, et endosse pour ce faire le costume de Georges Le Gloupier, que Jean-Pierre Bouyxou semble avoir conçu pour lui. Ce personnage fantasque, que le journaliste, critique et réalisateur avait pris pour habitude d'introduire partout dans ses textes, apparaît d'abord dans les comptes-rendus cinématographiques de son acolyte belge, avant que ce dernier ne décide de passer à l'étape supérieure en faisant vivre le célèbre personnage. Affublé d'une moustache et d'un nœud papillon, il lance la croisade pâtissière<sup>1</sup>. Ses attentats à la crème fraîche prennent pour cibles privilégiées les «nouveaux maîtres effectifs de l'univers autoritaire-marchand» et autres «pompeux cornichons»<sup>2</sup>. La tarte à la crème, blague cartoonesque, classique de l'humour slapstick, constitue une matérialisation et une prolongation humoristique des lettres d'insultes dont les dadaïstes, les surréalistes et les situationnistes avaient le goût.

Déplacement médiatique du papier à l'image, du verbe au geste, la tarte à la crème devient à la fois un moyen et un symbole de résistance populaire à l'encontre des représentants de l'ordre marchand, de la politique spectacle,

de cette société du spectacle que Noël Godin lit à travers les écrits des situationnistes. C'est à l'aune de ce regard (in)formé par la lecture des revues de l'I.S., de *La Société du spectacle* et du *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* que nous parcourons ensemble, dans cet entretien, les initiatives et trajectoires de quelques figures qui tentèrent de perturber, d'irriter, d'interrompre, ne fût-ce que pour un moment, le réel imposé et ses «impossibles généralisés»<sup>3</sup>. Dans un chassé-croisé entre hier et aujourd'hui, Noël Godin évoque des pratiques de résistance qui sont autant de manières de vivre. Mais s'il s'agit de vivre dans le refus, ce refus est vital, joyeux, il rassemble et fait agir. En cherchant à libérer le comportement de l'ennui<sup>4</sup>, à créer des situations nouvelles et à conquérir la vie quotidienne<sup>5</sup>, il s'agit de poursuivre le projet situationniste.

**KAROLINA SVOBODOVA: L'Internationale situationniste était un groupe au sein duquel, comme on le lit très clairement dans les textes de leur revue, l'unité idéologique était très importante, ce qui justifia notamment les très nombreuses expulsions de l'organisation au motif d'une divergence d'opinion, comprise comme un reniement. En Belgique, dans les différentes mouvances artistiques, ce sont les individualités qui priment. On remarque que c'est sur un commun rejet de l'autoritarisme (incarné par la figure de Breton) que se fit un premier rapprochement entre les surréalistes belges et les membres de l'Internationale lettriste, avant qu'une partie de ces derniers ne fondent l'Internationale situationniste.**

**NOËL GODIN:** Il était en effet logique que dans leur refus de ce qu'était devenu le surréalisme, les situs français s'intéressent au plus haut point aux surréalistes belges qui, eux, n'avaient pas dévié réformistement. Il était logique que les situs s'intéressent au radicalisme des surréalistes belges qui restaient, pour la plupart, totalement dans l'esprit du surréalisme de combat des débuts, d'où les alliances avec Christian Dotremont puis Marcel Mariën.

Il y avait en Belgique avant tout des personnalités saillantes, des personnages. C'était lié au refus de toute forme de censure, au refus à l'intérieur même de leur groupe des hiérarchisations rigides. D'après tous les documents dont on dispose, on voit qu'ils s'entendaient bien entre eux. Il y a aussi un côté garnement chez ces figures, que je rattache pour ma part à *Ulenspiegel*, aux farces et attrapes de

1– Consulter <https://www.sonuma.be/archive/la-croisade-patisserie-de-georges-le-gloupier>

Pour une biographie de Noël Godin, lire Noël Godin et Jean-Pierre Bouyxou, *Godin par Godin*, Crisnée, Yellow Now, 2001.

2– Noël Godin, *Entartons, entartons les pompeux cornichons*, Paris, Flammarion, 2005, p. 12-13.

3– Stéphanie Lemoine, Samira Ouardi, *Artivisme. Art, action et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010, p. 14.

4– Maurice Wyckaert, «Déclaration faite au nom de la IV<sup>e</sup> Conférence de l'I.S. devant l'Institute of Contemporary Arts», *Internationale situationniste*, n° 5, décembre 1960, p. 26.

5– Notes éditoriales d'*Internationale situationniste*, n° 5, op. cit., p. 9.



Action à Louvain-la-Neuve, 21 octobre 2017. © Emilio López-Menchero.

Tijl<sup>6</sup>, immortalisées par Charles De Coster. On sait que les surréalistes belges multiplieront les canulars désopilants, ça, c'est une évidence de départ.

Cependant, ces alliances ne pouvaient pas durer non plus, étant donné que tous les surréalistes belges ont gardé pendant très longtemps quelque chose de para-stalinien, en contradiction avec leur mode de vie et leur combat pour une fantaisie radicale.

**k.s:** Peux-tu faire un lien, établir une filiation entre ces surréalistes «révolutionnaires»<sup>7</sup> et des artistes et personnalités belges dans les années 1960-1970, c'est-à-dire au moment où toi-même, tu commences à développer des actions de sabotage et à jouer de mauvais coups aux groupes et individus avec lesquels tu te trouves en désaccord ?

**n.g:** D'abord, bien sûr, il y a Jan Bucquoy qui a été très loin dans le côté pratique, notamment dans ses gags perpétuels, se référant systématiquement à Debord. Il a d'ailleurs fait un film sur *La Société du spectacle*<sup>8</sup>. Il a lu les situs entre les lignes, en captant bien ce qu'ils proposaient du point de vue de la révolution immédiate de nos vies, en refusant toutes les formes de contrainte et en mettant l'imagination au pouvoir dans notre vécu immédiat. Prenons par exemple son attaque du Palais-Royal chaque année, c'est absolument insensé. Pourtant, il l'a fait quatre ou cinq ans de suite. Jan Bucquoy est le prototype du guérillero burlesque, que n'ont pas été les surréalistes français ou même les situationnistes: la plupart d'entre eux avaient une vie bien rangée alors que Jan Bucquoy a toujours vécu de manière totalement dérangée, en vivant

ses positions de combat, impulsivement, avec un sens de l'irresponsabilité fantastique. Jan fait également preuve d'une générosité, dans ses rapports, qui a souvent fait défaut au mouvement situ. Du côté belge, il y a toujours eu beaucoup plus de spontanéité, il y a toujours eu de la place pour la tendresse, une tendresse «bonhomme» dans les rapports. Son sens de l'irresponsabilité renversante et frappadingue l'éloigne d'ailleurs sur le plan théorique des situs, qui font au contraire appel au sens rigoureux des responsabilités. Je le trouve extrêmement cohérent dans ses explosions de folie, toujours une négation totale de tout ce qu'il y a d'odieux aujourd'hui, niant toute notion de hiérarchie, d'économie, de travail en soi. Quand on pense par exemple que Raoul Vaneigem n'a jamais chapardé un livre, que la plupart des situs n'ont jamais pris de risques dans leur vie... alors que, par son vécu et dans son vécu lorsqu'il élabore une critique en actes des saloperies dominantes, Jan Bucquoy est un vrai situ. C'est une des caractéristiques belges de dépasser, souvent de manière très drôle, la théorie critique et ce qu'elle a de dogmatique. Marcel Moreau en constitue un autre exemple. Dans ses écrits, il montre

6– Till l'Espiègle, en français. Voir Charles De Coster, *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs* [1867], Bruxelles, Espace Nord, 2017.

7– En référence au groupe Surréalisme révolutionnaire, fondé en Belgique dans l'entre-deux guerres et qui trouva son prolongement dans CoBrA ainsi que dans les revues *Phantomas*, *Les Lèvres nues*, *Dailly Bul*, etc.

8– Jan Bucquoy, *La Société du spectacle et ses conventions*, 2002.

qu'avec les mots aussi on peut tout faire péter, les mots peuvent faire exploser les normalités policières. Il en est à son cinquantième livre, comme Vaneigem, dont beaucoup sont extraordinairement corrosifs. Il a inspiré bon nombre de vocations rebelles.

**k.s.:** Marcel Moreau déplace la révolution collective, ou du moins ce que cette dernière ne peut réussir, vers une révolution intérieure. On retrouve chez lui cet appel à l'irresponsabilité dont tu parles à propos de Jan Bucquoy quand il écrit, par exemple: «Laisse tomber ton être raisonnable, ta part la plus artificielle, ta prothèse sociale, et vis comme un beau fou baignant dans sa démesure.»<sup>9</sup> Plus profondément, la pensée de Moreau me semble, sur certains points importants du moins, proche de celle de Charles Fourier qui constitue une autre référence essentielle pour toi. Tous deux mettent au premier plan le désir, le plaisir, la libération et l'accomplissement de l'être humain en tant qu'individu. Comment te positionnes-tu face à la critique qui lit dans le mouvement de libéralisation culturelle et de l'esprit libertaire des années 1960-1970 la manifestation concrète du capitalisme et de l'ultralibéralisme, ayant permis d'en accepter et d'en diffuser les valeurs?

**n.g.:** Les choses sont nettes comme torchette. L'ultralibéralisme prône l'accomplissement de faux désirs formatés par la société autoritaire-marchande, une société des plaisirs frelatés où les contraintes sont méthodiquement intériorisées. Or ce qui prédominait dans les années 68, c'était la recherche d'une joyeuse réalisation de désirs authentiques, immédiatement dans nos vécus ou plus tard dans le cadre de la création de communautés utopistes. Mais il est apparu qu'à peu près toutes les utopies qui ont bourgeonné dans l'histoire cherchaient à nous imposer des règles pour arriver à une sorte de conception du bonheur obligatoire. C'est le cas avec Thomas More, Owen, Campanella, Saint-Simon, Cabet et C<sup>ie</sup>. Par contre, le génial Charles Fourier, dont le projet a tant éperonné les surréalistes et les situationnistes, parvient, lui, à proposer un nouveau monde, un monde du plaisir sans frein réellement adapté à la subjectivité de chacun. Un monde ludico-amoureux où l'on réussit à harmoniser délicieusement l'ensemble des subjectivités radicales, fussent-elles

discordantes. Mai 68, ce fut avant tout un appel incandescent à l'expérimentation immédiate des utopies, à la construction ludique des vies et au développement d'un réseau de flibustiers solidaires.

**k.s.:** Revenons justement aux figures irrévérencieuses que tu as côtoyées, à ces compagnons de flibuste que tu viens de mentionner.

**n.g.:** Nous avons eu un personnage aussi extraordinaire que Jan Bucquoy, un personnage quasi de fiction mais qui a réellement vécu. Il s'agit de Jean-Louis Lippert, qui a écrit une quinzaine d'ouvrages, soit sous son nom, soit sous le pseudonyme d'Anatole Atlas. Il n'a jamais arrêté de se livrer à des «garnementeries» dans sa manière de vivre, de multiplier les coquins larcins, de faire irruption là où on ne l'attendait pas. Il avait notamment l'art et la manière de surgir dans des pièces de théâtre en cours pour s'y livrer à des improvisations ébouriffantes. Lors d'une représentation de *La Ville dont le prince est un enfant*, de Montherlant, au Rideau de Bruxelles, il toque tout à coup à la porte donnant sur la scène. Un acteur lui répond étourdiment: «Entrez.» Ce que s'empresse de faire Jean-Louis afin d'annoncer au public la fin des spectacles bourgeois. Autre irruption historique de Lippert: lors d'un exposé de Jacques Lacan à l'université de Louvain, le trublion prend à partie le conférencier et finit par renverser de l'eau mélangée à des biscuits sur ses feuilles, les rendant ainsi illisibles<sup>10</sup>. Lippert, en l'occurrence, réinventait la notion d'agit-prop. Nous sommes devenus très proches, même si nous appartenions à des groupes qui s'opposaient alors. Lui était dans le Conseil révolutionnaire («Raad», en flamand, ils traduisaient en effet leurs tracts en néerlandais), moi, j'avais créé facétieusement les Jeunesses révolutionnaires situationnistes. Ce sont les deux groupes situants belges qui sévissaient à l'époque dans le pays. C'était d'ailleurs assez bidon puisque j'étais le seul au début à avoir lu les autres situs alors qu'eux étaient très sérieux, orthodoxement debordiens. Je n'ai cessé de chouraver le *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* pour l'offrir à une flopée de lustucrus. Le brûlot a sauvé d'ailleurs pas mal de connaissances au bord du suicide.

**k.s.:** Comment as-tu découvert les textes de l'Internationale situationniste?

**n.g.:** Quand je me retrouve en 1968 à Paris, logeant tantôt à la Sorbonne, tantôt à l'Odéon, qui étaient alors occupés, j'étais aimanté par mes lectures, quelques années auparavant, sur l'histoire des dadaïstes, des surréalistes, des anarchistes. C'est avec ces références que je découvre les situs quelques mois après 68 au festival de Pesaro où j'étais invité. J'y ai rencontré un des pionniers du lettrisme, Marc'O, avec qui ça a été la grande entente festive. C'est lui qui m'a parlé de façon enflammée des situs et de Debord. Il faisait partie du mouvement du 22 Mars. Et il nous a entraînés, mon amie Nadja et moi, au Film Studio

9– Marcel Moreau, *Discours contre les entraves* (1979), cité par Noël Godin dans *Anthologie de la subversion carabinée*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1988, p. 518.

10– À propos du détournement de conférence, citons Debord qui invite à «saisir la plus simple occasion de rompre avec les apparences de la pseudo-collaboration, du dialogue factice, qui se trouvent institués entre le conférencier “présent en personne” et ses spectateurs.» Guy Debord, «Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne», *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 21.





« Environnement total Mai 68 », mai 1978.  
© Archives D'une certaine gaîté, Liège.



de Rome où tout le monde était surexcité par les pamphlets situs. Un peu plus tard, lors d'une escapade à Paris, je rencontre Killian, une légende. C'est lui qui a inventé le mot de désordre « Sous les pavés la plage ». L'entente a été très forte; il est venu s'installer à Liège où il a participé à nos coups. Il s'est brûlé la cervelle lors de son incarcération à l'asile de Sainte-Anne. Durant cette période [la fin des années 1960], nous avions pour obsession d'entrer dans l'I.S. et nous multiplions les gags offensifs et les actions flibustières. On réalisera quelques années plus tard que les situs eux-mêmes avaient une manière de vivre nettement plus sage que nous, qu'ils étaient moins dans l'action, à l'exception des Enragés comme René Riesel. Les situs, en fait, fricassaient avant tout de stimulants tracts et des affiches corsées alors que nous, en Belgique, nous étions tout le temps à pied d'œuvre, nous ne cessons de saboter.

**k.s:** Les situationnistes visaient à enrichir le vécu, à développer de nouvelles manières de vivre, plus riches, plus créatives. La dérive, la psychogéographie, la construction de situations étaient autant de moyens pour tenter de casser les modes d'existence usuels, perçus comme aliénants. Les attentats pâtisseries, les irrptions/interruptions de conférences et les différents actes de sabotage auxquels tu as participé poursuivent-ils cet enjeu de déplacement, de déviation dans la vie quotidienne? Comment?

**n.g.:** Il faut toujours faire attention à ce que les formes de résistance elles-mêmes ne deviennent pas figées, comme les concours d'aphorismes, par exemple. À un moment, ça devient lassant, on ne prend plus de risques, on est dans une zone de confort. C'est la même chose pour beaucoup d'intellectuels qui s'installent dans le décryptage mais qui ne tentent pas de se surprendre, de sortir de leur zone qui est une zone de sécurité. Il faut se mettre en action, en risque. Il faut avant tout saboter l'esprit d'habitude chez soi-même aussi. Moi, j'étais bien parti pour être un vrai

« cinéma-boule » chaisifié, ce que je suis aussi mais j'aurais pu n'être que ça. Il faut donc se secouer les grelots. C'est pour ça aussi qu'un bon entourage est très important, un entourage de complices qui n'hésitent pas à nous bousculer s'ils trouvent qu'on n'est pas assez d'attaque, qu'on se laisse aller. Il faut qu'on se rende compte qu'il suffit de peu pour que ce soit vraiment plus chouette.

**k.s:** Lors de la cinquième conférence de l'I.S. à Göteborg, ses membres déclarent: « Le monde capitaliste ou prétendu anticapitaliste organise la vie sur le mode du spectacle... Il ne s'agit pas d'élaborer le spectacle du refus mais bien de refuser le spectacle. »<sup>11</sup> Comment te situes-tu par rapport à cette question et à l'usage des médias qui semblent être aujourd'hui un partenaire quasi indispensable pour la plupart des « activistes » (pour reprendre une expression que tu affectionnes)?

**n.g.:** Je n'ai pas peur des médias. Je pense qu'il ne faut avoir peur de rien, notamment en ce qui concerne le risque de la récupération. C'est à nous d'éviter les concessions. Il suffit de ne pas transiger avec ses convictions. On peut aller à tous les casse-pipes du monde quand on a conscience du côté dérisoire de tout cela. Avoir en tête que, même si on se plante, on peut toujours repartir à l'attaque. Ne prendre aucun risque, se cacher derrière le danger de la récupération, c'est une manière de se prendre extrêmement au sérieux. Ce qui est important pour moi, c'est que les interventions médiatiques m'ont permis de créer de chouettes nouvelles relations. Bref, j'ai toujours pensé que diaboliser les médias, c'était assez cornichon.



11- « La cinquième conférence de l'I.S. à Göteborg », *Internationale situationniste*, n° 7, avril 1962, p. 26.

# Liège, le Cirque Divers, un espace, un temps

KAROLINA SVOBODOVA

«Étudier la vie quotidienne serait une entreprise parfaitement ridicule, et d'abord condamnée à ne rien saisir de son objet, si l'on ne se proposait pas explicitement d'étudier cette vie quotidienne afin de la transformer»<sup>1</sup>, note en 1961 Guy Debord dans ses «Perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne». La révolution lui semblait imminente, les événements de 1968 semblèrent, à un moment, lui donner raison. Puis ce fut le «retour à l'ordre».

En 1977, cinq jeunes adultes issus d'horizons différents ouvrent à Liège un cabaret-théâtre pour «théâtraliser la vie quotidienne» en reproduisant, sur leur petite scène, les multiples décors de cette dernière (salon de coiffure, cuisine, salon d'esthétique, ...) et les différentes activités qui la constituent (se laver, manger, travailler, mourir...). Dans ce lieu qu'ils nomment Cirque Divers, il ne s'agit pas d'étudier le vécu quotidien mais de donner à voir la «pauvreté scandaleuse»<sup>2</sup> des activités qui la constituent et des rêves qu'elle propose (propriété, vacances, beauté). Banalité mise en spectacle pour des spectateurs dont l'image et la position spectatorielle deviennent elles-mêmes partie du spectacle par le biais d'un miroir posé sur la scène. L'attitude est ludique, la critique humoristique. Le ton de l'époque n'est effectivement plus celui des espoirs révolutionnaires, comme le résume le slogan de *Radio Titanic*, émission d'une radio locale à laquelle le Cirque Divers collaborait : «Jadis la situation était grave mais pas désespérée. Aujourd'hui elle est désespérée mais... ce n'est pas grave!»

Le caractère ludique est au cœur du projet du Cirque Divers, interprétable comme une réalisation du premier jeu psychogéographique proposé par l'Internationale lettriste : la construction d'une maison, sa décoration, la création d'une ambiance spécifique au moyen d'alcools et de musique, en un lieu et un temps déterminés<sup>3</sup>. Rapidement, le Cirque Divers est devenu pour ses habitués un espace alternatif : alternatif à l'esprit de sérieux que l'idéologie dominante tentait d'imposer au moyen du

discours de la crise, alternatif aussi aux galeries, salles de concert, amphithéâtres universitaires, lieux de distractions et de fêtes populaires. À l'encontre de la parcellisation de l'existence, des goûts et des cultures, il rassemblait en un seul lieu des pratiques séparées et permettait à leurs publics respectifs de se rencontrer.

Si le lieu accueillit bien quelques personnalités importantes (citons par exemple Laurie Anderson, Paul McCarthy, Jerzy Grotowski, Pierre Alechinsky, Orlan), c'est surtout pour son existence en tant que lieu de vie qu'il marqua les esprits. Le Cirque est en effet parvenu à occuper progressivement une place dans le vécu des habitants de la ville et au-delà en tant qu'espace d'actualisation et d'extension des possibles. En mettant en exergue la dimension théâtrale (donc construite) de la vie quotidienne et la trivialité qu'elle sert, les membres du Cirque Divers purent montrer par l'absurde la nécessité de subvertir le vécu actuel par d'autres désirs et d'autres manières de vivre. Y a-t-il eu des spectateurs qui, plutôt que de reproduire sur la scène du Cirque leurs gestes quotidiens, détournèrent la proposition pour créer une autre situation ? De la réponse dépend le succès du jeu psychogéographique.



1- *Internationale situationniste*, n° 6, août 1961, p. 20.

2- *Ibid.*, p. 23.

3- *Potlatch*, n° 1, 22 juin 1954.

# Jan Bucquoy ou l'art du dérèglement

KAREL VANHAESEBROUCK

Des plus belges que Jan Bucquoy, on n'en fait plus aujourd'hui. Peut-être est-il à la fois un vestige d'une culture révolue, celui de l'artiste qui se moque des frontières, des cases, du marketing, des plans de carrière, qui a horreur du bon goût et du discours qui va avec. Notre société se dresse en parangon d'efficacité, de pertinence et d'ordre, soigneusement agencée en formats et scénarios. Bucquoy exècre toute forme de faux sérieux, y compris celui du situationnisme.

Sa biographie se lit comme une longue offensive contre la société capitaliste, avec ses pièges et ses dérives, et aussi contre l'étouffante morale d'une Flandre catholique et réactionnaire, ou contre le conservatisme étriqué d'une Belgique de papa qui sent le renfermé. Il ridiculise la politique belge et sème sa joyeuse confusion pour déstabiliser tout ce qui est figé. Bucquoy fait du ridicule une entreprise sérieuse. Républicain, il décoche ses flèches contre la monarchie, et contre le présidentialisme à la française. Si l'on connaît bien le Bucquoy réalisateur, grâce à sa série *La Vie sexuelle des Belges*, n'oublions pas le Bucquoy éditeur de la revue *Dol* (Belge pour l'édition francophone), inventeur et scénariste de bandes dessinées, conservateur du musée du slip, patron de café, plasticien et, enfin, activiste: depuis plusieurs années, il organise, le 21 mai à 14 heures, un «coup d'État». Bucquoy est un avant-gardiste qui explore avec cohérence les limites de la bienséance. Dans le même temps, son œuvre s'enracine dans la culture populaire au sens original du terme: une culture qui s'oppose à la culture de masse uniformisante et veut libérer les gens de l'aliénation qu'elle induit.

Bucquoy étudie le théâtre à Strasbourg, tout en s'inscrivant à l'université «pour pouvoir y manger bon marché». C'est à ce moment-là que paraît *De la misère en milieu étudiant*. Coïncidence: Bucquoy entre en contact avec des artistes et écrivains qui se posent les mêmes questions sur la vie dans une société capitaliste. Tout en relativisant aussitôt: «Ma conscience politique, je ne la dois pas aux cours, elle m'a été inoculée par les gourdins de la police.» Il découvre le situationnisme: «Une aventure intellectuelle passionnante, mais qui présente quelques lacunes. Il y a un côté formidable, mais aussi rasoir, liturgique, religieux et puriste en raison du besoin de proclamer sans cesse de grandes vérités qui pèchent pourtant par omission d'un élément essentiel: le doute.» Bucquoy fait des parodies en BD: des versions scatologiques de *Tintin*, *Bob et Bobette*, *Lucky Luke*, *Astérix*. Il puise l'inspiration dans le situationnisme qui remplace les bulles de texte et met dans

la bouche de Buck Danny les mots de Marx. Plus tard, il sort *La Vie sexuelle de Tintin* et taille en pièces une série de processus qu'il va ensuite reconstituer, «re-enact».

Il écrit des scénarios pour BD, où la magie du réalisme à la belge se mêle à des sujets politiques. Sa toute première BD, *Le Bal du rat mort*, paraît en 1967. Il écrit des poèmes et des textes de théâtre, subit avec délice l'influence d'Apollinaire et d'Artaud. Il rêve d'un théâtre populaire et expérimental, et collabore avec le Cirque Divers à Liège. Il achète des tableaux au marché aux puces et remplace la signature du peintre par la sienne. Dans son musée du slip, il expose des caleçons (avec certificat), tandis que dans son musée de la femme, il fait de même avec des femmes.

Sa plus grande notoriété, il l'acquiert avec ses films, réduits à tort à leur humour souvent scatologique. Le plus connu est sans doute le premier volet de *La Vie sexuelle des Belges*, où l'on s'interroge sur la manière de grandir au fin fond de la Flandre occidentale avant de découvrir à Bruxelles les joies de l'appétit sexuel. *Camping Cosmos*, un collage dadaïste qui offre le premier rôle à Lolo Ferrari, brosse les sentiments, ou ce par quoi il faut en passer, de plusieurs résidents de camping. L'un de ses plus beaux films est sans doute *Renault Vilvoorde*, documentaire sur la déchéance du syndicalisme dans l'usine du même nom, auquel il ajoute un élément burlesque: un plan pour assassiner le pdg de Renault. On pourrait en citer d'autres: *Friday Fishday*, *Les Vacances de Noël*, *L'Art du couple*. Autant de films autobiographiques, mais qui mêlent aussi fiction, réalité et autofiction, exploitent à bon escient la stratégie situationniste du détournement, et en reviennent toujours au même: l'impossibilité de trouver le véritable amour, le désir sexuel, le ridicule de notre existence quotidienne, et aussi la beauté de cette existence.

Bucquoy a porté à l'écran *La Société du spectacle*, où il fait dialoguer les acteurs dans des situations de tous les jours avec des citations du livre de Debord. Comment échapper à la société du spectacle? Comment échapper à cette fausse vie qui empêche tout contact avec la «vraie» vie, une fausse vie avec de faux désirs, une vie d'aliénation et d'aveuglement, une vie de labeur et d'exploitation où même le temps en dehors du travail est devenu une obligation, gavés que nous sommes de conventions et d'objectifs. Bucquoy veut briser cette illusion, jeter un pavé dans la mare, brusquer la vie, secouer le cocotier, semer le doute et déstabiliser l'équilibre entre l'art et la vie, entre l'art et la politique. «Je ne suis pas là pour plaire», voilà peut-être la meilleure façon de résumer cette vie.

# « Démanteler le spectacle en utilisant le spectacle »

ENTRETIEN AVEC BENJAMIN VERDONCK ET EMILIO LÓPEZ-MENCHERO, RÉALISÉ PAR KAREL VANHAESEBROUCK

Durant l'été 2010, les Bruxellois se trouvent soudain plongés dans le Berlin de la guerre froide. À la limite de la très branchée rue Dansaert, au centre de Bruxelles, et de la commune de Molenbeek, l'artiste belgo-espagnol Emilio López-Menchero a planté une réplique exacte de Checkpoint Charlie. Il régule lui-même la circulation et donne un journal aux personnes qui veulent accéder au centre de Bruxelles. Sur ce journal, il y a l'histoire du Checkpoint Charlie réel de Berlin. Les gens se mettent à lire et par conséquent bloquent la circulation. Une file de voitures se forme, un peu comme quand on donne son passeport à la frontière, mais ici en faisant l'inverse, en recevant des papiers. Par son intervention, López-Menchero expose dououreusement les contradictions socio-économiques de la ville. *Checkpoint Charlie*, c'est du Menchero<sup>1</sup> *vintage*. Avec ses interventions dans l'espace public, il transforme cet espace en une zone relationnelle intersubjective: le but n'est pas ici le consensus, mais le dissensus, le conflit productif. Il utilise des stratégies burlesques et carnavalesques qu'il emprunte à la culture populaire, afin de dévoiler les multiples mécanismes invisibles d'exclusion, de frontières fictives et réelles, de tensions entre migration et tourisme. Avec ses interventions publiques, il parasite l'espace public: il est l'invité sans carton d'invitation, que l'organisateur de la fête aurait préféré ne pas voir débarquer.

Un an plus tôt, en 2009, Anvers se réveille et ses habitants découvrent un oiseau gigantesque sur le trottoir. Il y a du sang au sol, un peu plus loin un gros tas de fientes, la façade d'un magasin est endommagée. L'oiseau est recouvert d'un drap blanc, les habitants n'en voient qu'une patte crispée. Il y a une ambulance, des cordons de police. Des passants déposent des fleurs. Puis les histoires commencent à circuler, parmi toutes les couches de la population. L'oiseau est une intervention publique

de Benjamin Verdonck<sup>2</sup>, qui s'inscrit dans le cadre de son projet *Kalender*, un cycle d'actions dans l'espace public<sup>3</sup>. Une année durant, il va faire de cet espace le centre de sa pratique artistique, dans le but d'étudier les fonctions et la force de la théâtralité. Ce n'est pas son coup d'essai, il l'a déjà fait avec des actions comme *Bara/ke 2000*, une performance théâtrale mise en scène sur la place Bara à Bruxelles et sur la Sint-Jansplein à Anvers, pour laquelle il a vécu pendant deux semaines dans une cabane juchée sur une grue à 7 mètres de haut, d'où il engageait la conversation avec les habitants. Pour *hirondelle/dooi vogeltje/the great swallow*, il a séjourné, lors de l'édition 2004 du Kunstenfestivaldesarts, dans un nid d'oiseau perché à 32 mètres de haut, dans le centre-ville bruxellois. Verdonck introduit également des éléments étranges dans l'espace public, pour montrer ce qui a disparu de cet espace.

*Checkpoint Charlie*, d'Emilio López-Menchero, et *Kalender*, de Benjamin Verdonck, sont deux beaux exemples d'interventions qui repensent, questionnent et mettent à l'épreuve l'héritage du situationnisme, comme une stratégie pour mettre sens dessus-dessous les tensions de l'espace public. Dans le même temps, l'espace public du début du XXI<sup>e</sup> siècle confronte l'artiste à de nouveaux défis: l'omniprésente surveillance en ces temps de terreur, la privatisation et la commercialisation (les rues commerçantes, la ville-spectacle touristique...), le dogme de la participation, etc. Verdonck et Menchero louvoient, chacun à leur manière, entre toutes ces tensions, mais toujours avec le situationnisme en prise (implicite).

**KAREL VANHAESEBROUCK:** Vous souvenez-vous de la première fois où vous êtes entrés en contact avec le situationnisme ?

**BENJAMIN VERDONCK:** Bien sûr ! J'avais 18 ans, j'étais un étudiant gauchiste hyper engagé. Quelqu'un m'a offert *La Société du spectacle*, de Debord. Je n'y comprenais strictement rien. Puis j'ai rencontré Geert Opsomer, qui allait devenir plus tard directeur du Nieuwpoorttheater. C'est un mordu de Debord et il m'a expliqué qu'il voyait

1- <https://www.emiliolopez-menchero.be/>  
Voir aussi la publication *Trying*, Gand, MER Paper Kunsthalle, 2017.  
2- <https://benjamin-verdonck.be/>  
3- [www.kalenderog.be](http://www.kalenderog.be). Voir aussi la publication *Kalender*, Gand, MER Paper Kunsthalle, 2015.



Emilio López-Menchero, *Checkpoint Charlie*, 2010. © Michel Loriaux.

un lien entre ses idées et la quête que je menais. Mais je ne le comprenais toujours pas.

**EMILIO LÓPEZ-MENCHERO:** Depuis tout petit, je voulais devenir peintre. J'ai suivi des cours du soir en peinture monumentaliste à l'académie d'Etterbeek, avec Maurice Wyckaert. Wyckaert faisait partie de l'I.S. Il en a été l'un des premiers membres. Il détestait l'art conceptuel et il me parlait d'Asger Jorn qui lui aussi était membre de l'I.S. mais fut aussi le premier à en sortir – à peu près en même temps que Wyckaert en fut exclu. Et cela m'a attiré. Plus tard, lors de mes études d'architecture, cette référence n'arrêtait pas de revenir. Mais, à vrai dire, je n'ai vraiment commencé à comprendre le situationnisme que lorsque je m'y suis attelé moi-même. C'est surtout avec *Checkpoint Charlie* que j'ai commencé à percevoir des affinités et à comprendre tout le réseau autour de Debord. Je dois toutefois avouer que je n'ai jamais lu le livre en entier.

**B.V.:** Debord était évidemment un sacré buveur. Peut-être que nous lisons donc son essai de travers.

**E.L.-M.:** Je ne sais pas, ce n'était pas franchement un joyeux luron. Les autres ont quitté l'I.S. parce qu'il prenait tout très au sérieux. Dans *Le Général situationniste*<sup>4</sup>, Piet De Groof dépeint magnifiquement l'interaction des situationnistes avec la scène artistique bruxelloise des

années 1950. Piet de Groof était très ami avec Maurice Wyckaert et il faisait des photos aériennes du territoire belge, et cela a fortement inspiré Wyckaert pour ses peintures. De Groof avait une galerie et c'est lui qui a fait connaître Asger Jorn au public belge. Mais, pour moi, les idées restent d'actualité, surtout aujourd'hui: on nous endort dans une société du spectacle, pendant que le monde poursuit gentiment son œuvre.

**K.V.:** Ce n'est sans doute pas un hasard si vous intervenez tous les deux très précisément dans l'espace public. Est-ce là votre principale affinité avec l'héritage du situationnisme ?

**E.L.-M.:** C'est possible. Pour mon projet *Tarzan*, que j'ai conçu plus ou moins à la demande de Jan Hoet pour *Over the Edges*, j'ai effectivement utilisé des stratégies situationnistes. Hoet m'avait juste dit d'intervenir sur un coin de la ville. Je me suis promené partout et je trouvais que tous les coins se valaient. En joignant mes deux mains à angle droit (comme coin) devant ma bouche, j'ai tout à coup eu l'image de Tarzan en tête. Donc j'ai proposé à Jan d'émettre le cri de Tarzan à partir de huit points hauts de la ville. En pleine période de blocus, j'ai donc fait

4- Piet De Groof, *Le Général situationniste*, Paris, Allia, 2007.



*Pechvogel* («Oiseux malchanceux»), action de Benjamin Verdonck dans le cadre de *Kalender*, 13 mars 2009. © Iwan Van Vlierberghe.

retentir partout dans Gand le cri de Tarzan. À intervalles réguliers, le cri emblématique de Johnny Weissmuller résonnait dans le centre de Gand. Ça n'a pas fait rire les gens. Hoet a été accusé de polluer l'espace public avec ses interventions. Pourtant, au même moment, se déroulait au Vooruit l'événement *I Love Techno*, qui pulsait ses beats toute la nuit. Ça, c'était permis, car ce n'est pas une intervention, mais de l'économie. Par contre, de l'art au mauvais endroit, ce n'est pas possible. Or c'est précisément l'essence du situationnisme: interférer au mauvais endroit. J'ai été accusé de faire de l'art dictatorial. J'ai amené Tarzan là où il n'a pas sa place: j'ai amplifié le volume sonore du spectacle. L'espace public est devenu une sorte de format. En tant qu'artiste, il faut donc ne pas trop faire de politesses.

**B.v. :** Il m'est arrivé quelque chose de semblable, mais avec la notion de «dérive». Je me posais les mêmes questions, mais sans vraiment comprendre. C'est précisément ce que j'ai essayé de faire avec mon oiseau, augmenter le spectacle pour révéler le spectacle du quotidien. On

laisse faire les choses, pour rendre visible l'invisible. Mon œuvre dans l'espace public, dont *Kalender* est sans conteste le projet le plus systématique, ne part pas seulement d'une envie artistique, c'est une nécessité. Je me rappelle avoir vu *Vijand van het Volk*, du collectif tg STAN. Nous venions de vivre en Flandre le «dimanche noir»<sup>5</sup>, et la pièce était d'une brûlante actualité. La force qui en émanait était incroyable. Quelques années plus tard, j'ai revu la pièce à l'occasion d'Antwerpen 93. L'impact était tout à fait différent. C'était évidemment magnifiquement bien joué, mais il ne restait rien de l'impact initial. Du talent à revendre, mais toute la force avait déserté. Conclusion: si l'on a quelque chose à dire, il faut quitter les institutions. Un peu plus tard, Oda Van Neygen, de Bronks, m'a demandé de faire quelque chose. «Tu peux faire ce que tu veux», m'a-t-elle dit. «OK», ai-je répondu, «je veux construire des cabanes.» Et c'est ce que j'ai fait. Pendant trois semaines, j'ai construit une cabane au Bottelarij, à Molenbeek. Pour ensuite inviter les enfants du quartier. Ce fut pour moi une vraie découverte: quand on fait ce qu'on aime, on peut aussi le partager. De cette expérience est né le projet de la place Bara: je me suis mis à construire une cabane dans l'espace public. Et j'ai ainsi obligé les riverains à faire un détour à cause de moi.

5- La victoire du Vlaams Blok, avec son programme xénophobe, lors des élections de 1991.



Bara/ke 2000, intervention de Benjamin Verdonck sur la place Bara, Bruxelles, 19-27 août 2000. © Benjamin Verdonck.

**E. L.-M. :** J'ai étudié l'architecture dans les années 1980. J'y ai découvert l'analyse typo-morphologique et le travail de Hans Hollein. « Tout est architecture », tel était son point de départ. Je participais aussi à l'atelier Espace urbain, de La Cambre. Je voulais faire des choses, je voulais exister aux yeux du monde artistique, qui était si fermé. Et je me suis donc mis à faire des choses dans la rue, avec du matériel que j'avais volé sur des chantiers. Un peu comme Gordon Matta-Clark. J'ai découvert, inspiré notamment par Mass Moving, un monde qui était très libre, en dehors du monde de l'art. Et c'est plus ou moins au même moment que j'ai découvert l'acte fondateur de l'I.S.

**B.V. :** J'étais très actif dans le mouvement gauchiste, nous étions suivis par la police, nous menions des actions, toujours contre quelque chose. On joue en fait toujours le même petit jeu. Quand on agit contre quelque chose, on finit toujours dans la même dialectique. On contribue ainsi au spectacle médiatique, on est pris dedans. Je voulais échapper à cela. Ce n'était pas seulement une nécessité, mais aussi une envie. À ce moment-là, je jouais dans un spectacle de Johan Simons. Mes amis de gauche ne comprenaient pas pourquoi je voulais faire ça. J'avais envie de parler un autre langage que celui de mes amis, mais en même temps je voulais contribuer à la lutte de gauche sans tomber dans le piège de la société du spectacle. Pour échapper à cette dialectique, j'ai commencé

de petites actions dans la rue. Des actions avec lesquelles je voulais bousculer l'imaginaire.

**K.V. :** Comment décririez-vous votre stratégie? Un artiste doit-il aiguïser les tensions dans l'espace public, ou précisément l'inverse, et donc agir en conciliateur?

**E.L.-M. :** C'est une question complexe. On court en permanence le risque d'être récupéré par la société du spectacle, dont on prétend faire la critique. Il faut toujours partir de soi, partir de la vraie vie, pour en même temps s'en écarter. Tous les gestes et signes sont canalisés, il faut jouer avec. Mais vient toujours le moment où la politique veut faire appel à toi pour résoudre ses problèmes. Et là, soudain, tu deviens sa voix, tu deviens une sorte de porte-voix. Et tu te fais rattraper par la société du spectacle. La question est: de qui veux-tu être la voix, et pourquoi? On pense parfois être un perturbateur, alors qu'on ne fait que contribuer au consensus politico-correct. Parfois aussi, on est perturbateur sans le savoir. Dans la galerie Ravenstein, j'ai ajouté des bruits de piscine. Tout le monde était dérouté. Je ne savais pas encore que des sons pouvaient à ce point dérouter l'espace public. Avec *Checkpoint Charlie*, j'ai en quelque sorte réussi à éviter d'être instrumentalisé par la commande qui voudrait que l'artiste ait une attitude conciliante,

politiquement correcte. J'ai amplifié l'obstacle dans l'espace public, à savoir la frontière bien réelle, mais aussi socio-économique, entre deux quartiers bruxellois. J'ai drapé mon action dans une intervention ludique, mais cette action est devenue une image emblématique qui a totalement échappé aux prises du festival et de la politique. C'est le paradoxe du situationnisme: démanteler le spectacle en utilisant le spectacle.

**B.V.:** J'ai refusé plus de missions dans l'espace public que j'en ai accepté. L'initiative doit venir de moi. Mais le risque de tomber dans le piège est omniprésent. Il n'y a pas de position en dehors de la société du spectacle, il faut le savoir. Il faut donc être prêt à adapter sa tactique à tout moment, on est tout le temps dans la «dérive». C'était précisément l'essence de *Kalender*: chaque jour, une nouvelle action, chaque jour, adapter la tactique. Dans ce contexte, la notion de «jeu» est très importante, c'est l'essence de ce que je fais: jouer un jeu dont les règles changent en permanence. Mais échapper à la société du spectacle, c'est impossible.

**E.L.-M.:** Dans la vie quotidienne, nous faisons partie de ce spectacle. Nous sommes tous «déguisés». Ton oiseau utilise cette donnée.

**B.V.:** On remplace un spectacle par un autre et on détourne ainsi les attentes. Dans le même temps, on utilise aussi ce spectacle comme stratégie. J'applique maintenant une autre stratégie. J'ai créé un tout petit théâtre et je l'amène chez les gens. Il ne s'agit donc plus de réaliser des images, mais de briser à nouveau les codes et les attentes, de toujours formuler de nouvelles réponses.

**E.L.-M.:** Rien n'est sans conséquence, et cela, j'ai vraiment dû l'apprendre. Une image en amène une autre. Dans de telles interventions, on n'a jamais un agenda activiste clair et prédéfini. On ne construit pas une histoire à l'avance, cette histoire prend forme au fur et à mesure. Et c'est précisément ce que j'aime: le mélange de registres d'images. On est toujours un peu comme un apprenti sorcier.

**B.V.:** Dans le cas du nid aussi, l'essence de mon intervention n'est pas l'objet ou la performance en elle-même, mais les histoires qui en découlent et qui vont circuler dans la ville. On peut encore y faire référence par la suite,

l'histoire reste. L'essence de mon travail réside donc dans son au-delà, immatériel.

**K.V.:** *L'espace public devient aujourd'hui de plus en plus explicitement le terrain de jeu du city marketing et est donc devenu principalement un espace commercial. L'œuvre artistique dans l'espace public doit alors conférer à la ville une aura de tolérance, de créativité et de dynamisme. En tant qu'artistes, comment gérez-vous cette tension?*

**B.V.:** Zomer van Antwerpen en est un bel exemple. Ce festival s'inscrit parfaitement dans la logique du *city marketing*. C'est pourquoi je veux à présent me concentrer sur de petites interventions, qui passent presque inaperçues, afin d'éviter la récupération. Cela me rappelle l'anecdote de la chaise pendant *Kalender*. J'avais une sorte d'accord avec le bourgmestre d'Anvers. Chaque fois que l'on me demandait si j'avais une autorisation pour faire mes interventions, je répondais que j'avais un courrier du bourgmestre, et il m'avait promis de le confirmer. J'ai ainsi pu faire mon travail. Mais cela a parfois donné lieu à de drôles de discussions. J'étais grimpé sur une cabine électrique, muni d'un mégaphone. Un agent est venu me dire que c'était interdit car la cabine était la propriété de la compagnie d'énergie et que le bourgmestre n'avait donc rien à dire. «Puis-je alors monter sur cette chaise?» ai-je demandé. Ce à quoi l'homme m'a répondu: «Vous devez demander l'autorisation.» Une fois seulement, cela a dégénéré en véritable conflit. C'était le 9 décembre, juste avant Noël. Nous étions à deux et nous nous étions déguisés en saint Nicolas. Nous attendions le Père Noël pour lui souhaiter la bienvenue. La ville d'Anvers a un régisseur pour organiser la Joyeuse Entrée du Père Noël, mais aussi celle de saint Nicolas. Et il était très fâché: «Vous n'avez pas le droit, saint Nicolas est déjà parti.» Finalement, la police est intervenue et elle nous a chassés. Nous avons ensuite pris la direction du marché de Noël. La police m'a suivi et j'ai été embarqué! Mes interventions entraînent en conflit avec la logique commerciale de l'espace public et ce n'était pas permis. Nous perturbions la mise en scène officielle de la ville. Je me suis également attaqué à un lieu abandonné, où des junkies venaient consommer. Je fournissais un auvent, un fauteuil propre, etc. Personne n'a levé le petit doigt. Ce n'était pas assez visible.

**E.L.-M.:** Ce que j'aime dans ton histoire, c'est que le spectacle englutit le spectacle. J'ai réalisé récemment un projet à Louvain-la-Neuve, qui est en quelque sorte un centre commercial à ciel ouvert. J'étais déguisé en Tchantchès<sup>6</sup>. Je portais un pantalon de pêche orange et j'avais un mégaphone. Je criais: «Lâchez votre brol pour construire des barricades.» Comme une sorte d'évocation de Mai 68, j'exhortais les passants à dresser une barricade entre la zone commerciale de la ville et la partie estudiantine. La deuxième fois, j'ai littéralement divisé la rue en deux, j'avais volé une clôture, je réglais la circulation là où ce

6- Tchantchès est un célèbre personnage folklorique de la République libre d'Outremeuse, surnom du quartier d'Outremeuse, à Liège. Le 15 août 1927, les habitants de ce quartier proclamèrent leur indépendance, qui est depuis lors célébrée chaque année par une grande fête populaire. Cette fête de trois jours, le 15 août en Outremeuse, attire chaque année de nombreux visiteurs. Tchantchès personnifie l'esprit d'indépendance du quartier.





Benjamin Verdonck, *hirondelle / dooi vogeltje / the great swallow*, Kunstenfestivaldesarts, 2004. © KFA/Benjamin Verdonck.

n'était pas nécessaire. Les gens étaient furieux, commençait à discuter de la délimitation. Je tentais ainsi de rendre visibles les frontières et divisions apparemment invisibles. Parfois, les gens ne savent plus pourquoi certaines frontières existent, elles font tout simplement partie de leur réalité. C'est dangereux. On montre l'absurdité des divisions en créant une situation absurde. Une frontière crée une situation. Je me suis rendu en Palestine, où l'absurdité des frontières s'exprime dans toute sa tragédie.

**B.v. :** On peut aussi faire partie du jeu. Il suffit d'endosser un gilet orange fluo et, soudain, tout est possible. Peut-être que l'idée selon laquelle l'artiste doit avant tout perturber l'ordre est dépassée. Peut-être devons-nous

rechercher d'autres stratégies, en intériorisant par exemple le discours sécuritaire jusqu'à le rendre ridicule. « Tout est en ordre, tout est sous contrôle ici », semble vouloir nous dire l'espace public. Eh bien, mettons-nous au travail avec cela. Chez moi, la réflexion ne précède jamais la pratique, c'est toujours une réaction à quelque chose que j'ai tenté. Je découvre en pratiquant. Il faut donc être disposé à remettre constamment en question sa stratégie et à l'adapter.

**K.v. :** Quelles peuvent être ces autres stratégies ?

**B.v. :** Il faut se positionner par rapport à la ville en tant qu'espace social, et cet espace social a fondamentalement

changé sous l'effet de la migration. Avec mon petit théâtre, je fais le tour du monde à Anvers. Je pose ainsi la question de savoir qui est la ville, ce qu'est la ville. Nous devons en fait repenser nous-mêmes l'espace public, et donc aussi nos stratégies. L'espace public est loin d'être homogène, il se compose de différents espaces publics.

**E.L.-M. :** C'est précisément notre défi: surmonter cette segmentation. C'est pourquoi j'aime tellement travailler avec le son: le son réduit les distances au sein d'une ville, traverse toutes les barrières et frontières, on ne peut pas le retenir. Le son crée donc une communauté. Nous acceptons certains sons, nous en refusons d'autres.

**B.V. :** Il faut parfois aussi revoir sa stratégie. Pour le projet *Kalender*, j'avais réalisé un beau potager sur une petite place. À ma grande surprise, cela a marché: tout le quartier s'est mis à cultiver des légumes, à entretenir ensemble cette petite utopie que j'avais créée. Les gens trouvaient cela fantastique. «Le plus beau travail de ma vie», disaient-ils. J'ai donc décidé de m'auto-saboter et j'ai fait recouvrir le potager d'un énorme tas de fumier. Soudain, tout le monde a commencé à se plaindre, personne ne comprenait pourquoi j'avais détruit mon projet. Nous ne sommes pas là pour réconcilier les gens, ou pis encore, pour sauver l'illusion d'une réconciliation. Car c'est exactement ce que fait la gentrification. J'ai aussi construit un nid au sommet de la bibliothèque Permeke, sur la De Coninckplein, à Anvers. C'était alors une place gangrenée par la drogue, où la gentrification avait échoué. Je donnais l'impression que le mur sous mon nid était complètement souillé de fientes d'oiseaux. Je venais travailler sur ce mur tous les jours. Alors que j'étais occupé, un Africain est venu me dire qu'il avait vu l'oiseau. Et à ce moment-là, je me suis dit: «Je n'en ai pas encore fini ici.» Même quand je pense que c'est terminé, il se passe quelque chose. C'est précisément ce type de rumeurs et d'histoires qui dépassent la segmentation d'une ville, elles vont littéralement voyager, un peu comme tes sons.

**E.L.-M. :** Des artistes comme Daniel Buren ont quitté le «cube blanc» pour des considérations intellectuelles. Les *street artists* travaillent dans l'espace public car ils considèrent ce cube blanc comme un espace institutionnel, non authentique. Mais le cube blanc peut aussi être un lieu de résistance, contre toute récupération politique et économique. Il en va de même pour le théâtre, que nous voulons aujourd'hui sans cesse quitter. Le théâtre est à l'origine un espace rituel, mais il est aussi devenu plus tard un lieu où la réalité est représentée. Et cette représentation soulève toujours des questions éthiques complexes, surtout quand la frontière avec le réel devient floue. Comment pouvons-nous critiquer, défier, transformer, perturber le réel, qui est en fait une représentation, quand l'acte terroriste fait partie de notre société du spectacle? Peut-on s'en évader, un peu comme dans *Matrix*?

**B.V. :** Le cube blanc est aussi un théâtre, et cela vaut aussi pour l'espace public. Ce sont des scènes. Chaque œuvre a besoin d'une scène. L'espace public n'a pas le monopole de la transformation.

**K.V. :** *L'un des grands dogmes de la pratique artistique contemporaine est la participation: je participe, tu participes, nous participons tous ensemble. Le néolibéralisme a totalement intériorisé l'idée de la participation (prosumers versus consumers), mais aussi de la collaboration (team work). Où vous situez-vous?*

**E.L.-M. :** Créer des liens est une responsabilité importante. Les gens sont de plus en plus conscients du fait qu'ils peuvent agir sur leur environnement. L'espace public est réglementé, mais ce sont des gens qui font ces règlements. Comment pouvons-nous en revenir à cette idée? La démocratie directe est-elle une illusion ou pas? Quelles sont les limites de notre pouvoir de citoyen? Comment se positionner en tant qu'artiste? La réalité dépasse le spectacle. Et il devient alors très difficile de bousculer la réalité.

**B.V. :** Que nous devions tous participer est un fantasme. La super-diversité est un sujet brûlant, nous nous posons tous la question: comment vivre ensemble? On ne peut rien y faire: dans cinq ans, il y aura à Anvers plus d'étrangers que de Belges. Mais il faut aussi oser s'opposer à l'opportunisme, y compris celui du secteur artistique. Dans ce secteur, il y a un grand écart entre le discours et le système de production. Les arts ont tout à fait intériorisé le système qu'ils prétendent critiquer. Il faut donc aussi oser réagir à cet opportunisme. Je lutte ferme pour mettre l'écologie à l'ordre du jour. Lorsque j'ai lancé ma charte pour un secteur des arts écologique, tout le monde était enthousiaste. Finalement, une seule organisation l'a effectivement mise en pratique. Les priorités ne sont hélas souvent que des modes, et c'est pareil pour la participation.

**E.L.-M. :** La société du spectacle divise les gens en *winner*s et en *loser*s. La question est de savoir comment gérer l'instrumentalisation de l'art dans ce contexte. Les artistes se sont fait reprendre le droit d'initiative de donner forme au spectacle. La puissance du curateur en est un bel exemple: il pilote les modes qui sont alors soi-disant prioritaires. En tant qu'artiste, on travaille dans un régime économique qui est dominé par la compétition. En tant qu'artiste, il faut donc aussi oser remettre en question ce système, mais c'est toute la difficulté, car c'est exactement ce que le système demande. Les artistes doivent pouvoir jouer leur rôle de «joker», mais comment rester en dehors du système pour pouvoir continuer à dire la vérité qui dérange?



# L'écho des situs à New York : un gouffre atlantique qui s'élargit ?

MARIELLE PELISSERO

« Il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens » (« Définitions », *I.s.*, n° 1, juin 1958). Dans le champ des moyens plutôt que des fins, ces « usages » sont des moyens de jouer, et faire jouer, le joint qui rattache l'art au contexte sociétal, au milieu culturel, à la situation politique d'un temps et d'un espace spécifique : l'Europe des décennies 1950 et 1960.

Dans la continuité de cette idée, les pages qui suivent envisagent la façon dont l'I.S. résonne à New York aujourd'hui en donnant la parole à ceux qui programment, facilitent et étudient le théâtre et l'art performance, ceux dont le travail quotidien consiste à tisser des rapports entre les contenus artistiques et le milieu culturel new-yorkais, grâce à des modes particuliers de production et de critique. Les entretiens qui suivent explorent comment la pensée situ renseigne la façon dont s'organise et se pense le rapport entre art et politique, dans les esprits et dans les bureaux (virtuels ou concrets), en amont des présentations et des esthétiques, en deçà et à la périphérie des œuvres. Ces trois points de vue composent un certain panorama de la façon dont s'organise et se pense la « scène » théâtrale et performative.

Bien qu'on entende souvent parler de situation et de dérive, les situationnistes inspirent aujourd'hui une sympathie plutôt frileuse à New York. Au cours d'un entretien relatif à la présente enquête, une enseignante de NYU s'est étonnée : « Vous pensiez sérieusement trouver des artistes ou penseurs influencés par l'I.S. à New York aujourd'hui ? Il est évident que ce n'est pas le cas... » Cette affirmation exprime le caractère problématique du cadre dans lequel l'écho des situs s'inscrit. Ironie de l'histoire et cruauté du rapport d'échelle, la distance transatlantique et celle des cinq décennies passées font que vu d'ici, l'I.S. représente la « pensée occidentale européenne », âprement critiquée de nos jours. En effet, l'écho de l'I.S. semble pris dans le virage épistémologique qui se joue actuellement entre l'Europe et les États-Unis. Les intellectuels et les artistes qui organisent les rapports entre art et politique à New York souhaitent s'émanciper de l'influence de la perspective européenne, jugée hégémonique et colonisatrice. On souhaite désormais explorer d'autres directions et entendre d'autres échos, notamment des populations dont le point de vue a été longtemps négligé.

En outre, l'état d'esprit exprimé par l'I.S. est empreint d'une culture politique, philosophique et sociétale qui ne semble plus corrélée la situation contemporaine. L'I.S. se positionne de façon subversive par rapport au contexte social, culturel et politique qu'il convient d'interrompre et de troubler. Cependant, le point de vue que l'I.S. souhaitait défendre repose sur une conception tacite de l'individu libre et émancipé, extrêmement différente de l'expérience actuelle des New-Yorkais. Pour comprendre cette différence, il convient de prêter attention à la délimitation entre la sphère publique et la sphère privée, d'un point de vue personnel et politique. À quoi peut correspondre la marginalité assumée de l'I.S. dans le contexte américain, où les institutions artistiques et culturelles n'ont pas les mêmes responsabilités envers les citoyens, et où l'écrasante majorité des artistes ne bénéficie d'aucun soutien de l'État ou de la collectivité ? Comment se pense la subversion de ces cadres spécifiques ? De même, à quoi correspond l'idée d'émancipation dans une ville où 6% de la population vit sans papiers et où les conditions d'accès à l'éducation favorisent des disparités sociales et raciales extrêmes ?

Les problématiques relatives à l'identité semblent être la différence majeure entre les deux périodes et les deux cultures. En France, la culture républicaine et la pensée laïque tracent une limite officiellement nette entre la question identitaire (considérée comme privée) et la question politique. On comprend ainsi les raisons pour lesquelles l'I.S. souhaite préserver la vie réelle, intime et authentique du marché capitaliste et de la consommation esthétique. À New York, aujourd'hui, les identités sexuelles, raciales et religieuses relèvent presque entièrement de la sphère publique, participent de l'économie sociale et contribuent toujours déjà à un commerce symbolique. Et tandis qu'en France des concepts tels que l'identitarisme ont une connotation négative, dans les milieux intellectuels et artistiques new-yorkais, être identitarien est une qualité perçue comme progressiste. L'idée de subversion s'exprime à même les corps, par le biais de l'identité même.

Ici, l'I.S. est perçue comme étant désormais du côté de la norme : une avant-garde déjà traditionnelle, intéressante par bien des aspects, mais normative et sûrement inadéquate. Cependant, des trois conversations qui suivent émerge une série de problématiques récurrentes dont le lecteur français appréciera le décalage avec les siennes propres.

# « L'authenticité est expérimentée à travers le corps »

ENTRETIEN AVEC PETER ECKERSALL, RÉALISÉ PAR MARIELLE PELISSERO

---

Peter Eckersall est à la tête du programme doctoral de théâtre et performance au Graduate Center de la City University of New York (CUNY). Bien qu'il soit directement impliqué dans la « scène académique et théâtrale » new-yorkaise, il considère ses enjeux avec une distance qui distingue son analyse. Peter Eckersall est de nationalité australienne et travaille régulièrement avec des chercheurs et artistes européens. Son témoignage introduit la situation new-yorkaise d'un point de vue intermédiaire, à la fois intérieur et extérieur à la perspective américaine. En outre, il analyse le rapport actuel aux avant-gardes à la lumière de sa connaissance approfondie des expérimentations théâtrales japonaises des années 1960, dont il est spécialiste. Son point de vue élargit l'optique au-delà d'une simple comparaison bilatérale.

---

**MARIELLE PELISSERO :** Votre recherche porte sur la période qui commence au milieu des années 1960 et se poursuit jusqu'à nos jours. Quel est votre point de vue sur les échos et les différences que les années 1960 ont laissés dans l'approche actuelle de la notion de spectacle et de situation ici à New York ?

**PETER ECKERSALL :** L'influence des idées situationnistes a été très forte mais elle a engendré des applications très diverses, on y a répondu dans divers lieux à travers le monde et de façons diverses.

Ma recherche sur les années 1960 se concentre sur le Japon. Les idées situationnistes ont eu une influence au Japon bien qu'il n'y ait jamais eu de transmission directe – pour les situationnistes, l'idée de transmission directe serait ironique et quelque peu paradoxale. Mais elles suscitaient un grand intérêt, qui se confrontait au quotidien à travers la performance et la spontanéité.

La spontanéité, les possibilités d'un corps plus anarchique, d'une interruption du quotidien, font vraiment partie de la réponse japonaise aux provocations des années 1960. Ce mouvement tire parti de l'intérêt culturel pour l'Europe, ces artistes et intellectuels japonais lisaient les penseurs européens du moment, Jean Genet, Antonin Artaud... Ils ont alors engagé une relation particulière entre l'avant-garde japonaise, la France et New York. Il y avait également le souci politique de réfléchir à ces questions en lien avec le contexte japonais, qui les a conduits à des relations plus troublées et plus violentes avec des idées de flot et de flux, d'interruption et de destruction. Zero Jigen<sup>1</sup> est un groupe paradigmatique, qui se rapproche peut-être le plus des idées situationnistes dans le Japon des années 1960.

L'apparence souvent complètement spontanée des formes d'art japonaises n'est qu'un aspect des choses. Les artistes japonais s'engagent dans une sorte de rhétorique de la spontanéité, tout en s'engageant aussi dans un système de formation très puissant et un conditionnement du corps. Le butô, par exemple, qui émerge comme une forme de spectacle anti-esthétique, est une forme qui encourage la spontanéité, mais qui s'enracine dans l'idée d'une pratique quotidienne et d'une discipline.

---

1– Zero Jigen (« dimension zéro ») est un groupe japonais de happening et performance du courant anti-art, actif entre 1960 et 1972.



Social Health Performance Club, *Dark Diction*, Jack, Brooklyn, New York, 2015. © Laura Blur.

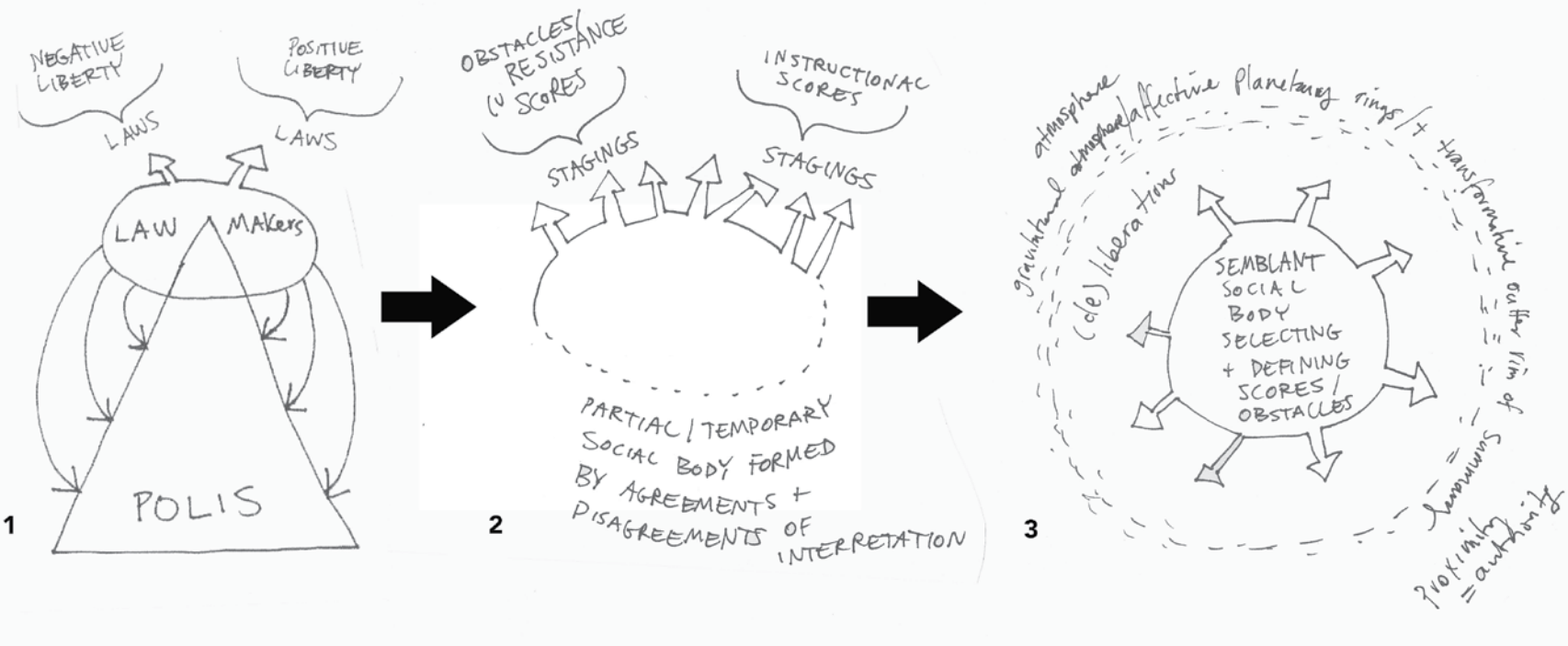
**M.P. :** Si Debord dénonce la notion de « spectacle », il l'oppose à celle d'authenticité, notion assez vague, mais une authenticité qui, selon vos publications, semble très importante au Japon...

**P.E. :** J'ai écrit deux livres sur les années 1960 et je soutiens l'idée que l'authenticité est importante mais que nous la comprenons de manière différente. Ma thèse est qu'au Japon, dans les années 1960, l'authenticité est expérimentée à travers le corps, tandis qu'un fort accent est mis sur l'importance de l'expérimentation et la nécessité d'être activement engagé à travers le corps. D'un côté, on a la danse et, de l'autre, toute la rhétorique de la violence dans le mouvement étudiant des années 1967-68 montrant qu'il faut entraîner son corps pour inventer une nouvelle société. Cela conduit à des pratiques artistiques extrêmes. Les corps sont peu à peu transformés et deviennent des objets hautement mutants. Des artistes jeûnent pendant de longues périodes pour se préparer aux performances. Il y a l'idée de « privilégier » le corps en tant que « médium expressif » qui écrase presque le public par sa présence, son énergie.

Et vers la fin des années 1960 au Japon, le « corps expressif » devient vraiment sinistre, parce qu'on assiste à la montée de groupes radicaux de la gauche ultra comme

l'Armée rouge japonaise, qui développent une idéologie fondée sur l'idée du corps comme agent de la société révolutionnaire. Ils ont commencé par attaquer essentiellement leur propre corps ; ils se critiquaient les uns les autres en utilisant l'autocritique maoïste : « Vous êtes vraiment trop bourgeois, vous avez toujours besoin de paraître beau. » On pouvait donc voir des enregistrements de ces activistes se donnant des coups de poing pour se rendre laids, parce qu'ils essayaient de tuer leur ego. C'était une partie du discours autour du désir et de l'incapacité de rompre avec la pensée bourgeoise. Il y avait cette idée que le corps seul dit la vérité. C'est une perte de confiance dans l'intellect, un concept très médiéval en un sens. Et qu'on le veuille ou non, c'est ce que les Japonais, alors, retenaient de l'approche situationniste...

**M.P. :** Je suis très intéressée par ce que vous dites sur cet entraînement du corps, qui débouche sur un spectacle mais n'en demeure pas moins une pratique quotidienne. Cela semble complètement différent de ce que l'idéologie néolibérale a retenu des idées d'avant-garde des années 1960 sur l'action et la performance. Cette pratique quotidienne s'évade, ou reste en dehors, du domaine de la marchandisation de l'expérience.



Esther Neff/PPL (2017), *Transformation Score*. © DR.

**P.E.:** Oui, « en dehors » est un mot-clé, parce que, après le modernisme de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle et alors que, pourtant, les années 1960 l'ont fait, nous n'avons plus théorisé sur la possibilité d'un « en dehors ». L'angura<sup>2</sup> était underground, il ne faisait pas partie du courant dominant. Ces gens se sont toujours vus comme « en dehors ». Ils ne participaient pas. Cette idée d'un « en dehors » est très fortement associée à ces années-là.

**M.P.:** En tant que directeur du programme doctoral de théâtre et performance ici, à l'université de la ville de New York, diriez-vous que les étudiants et les collègues sont intéressés ou influencés par la notion situationniste de « spectacle » ?

**P.E.:** Je ne pense pas que beaucoup le soient. Au cours des dernières décennies, la communauté intellectuelle aux États-Unis a évolué avec beaucoup de force, beaucoup de diversité, mais avec un sens très fort d'une conscience de soi. À mon avis, les idées concernant le spectacle, qui viennent d'Europe, ne suscitent pas grand intérêt parce que la compréhension du politique est très différente. Et c'est intéressant parce qu'ici, aux États-Unis, la plupart des théoriciens français célèbres de la période

post-structuraliste, comme Jacques Derrida, n'étaient pas lus dans le mouvement activiste, mais dans le milieu universitaire uniquement, en tant que pur exercice intellectuel, tandis qu'il me semble qu'en France leur relation avec la société était beaucoup plus poreuse. Aujourd'hui, les tendances universitaires aux États-Unis ne sont pas post-structuralistes, elles sont identitaires, au moins en sciences humaines. C'est un discours spécifique. Étant donné la longue histoire impérialiste des États-Unis, les intellectuels de gauche ou progressistes eux-mêmes intériorisent l'idée que cette question est importante pour le monde entier, alors qu'elle est spécifique à l'histoire culturelle de ce pays. En ce moment, nous vivons avec le traumatisme de la victoire de Trump et de la défaite d'une candidate identitariste progressiste – ce ne sont que des grandes lignes, une lecture très superficielle de la situation. On se trouve donc face à un énorme traumatisme et à un immense combat politique autour de ce projet très spécifique de la politique identitaire. En ce moment, dans l'université américaine, le besoin d'aller plus loin dans cette politique critique est manifeste. Et la *French theory* n'a peut-être plus grand-chose à dire sur les sujets qui intéressent les universitaires, ici, en ce moment, où ce sont les questions de race, de genre et de sexualité qui prédominent. Les perspectives culturelles globales plus larges, associées à la théorie post-moderne, demeurent en dehors du cadre des préoccupations, tout comme la déconstruction classique, qui n'a pas été invoquée depuis un bon bout de temps. Je remarque que les conversations sont différentes quand je travaille avec

2– Contraction des termes *andaaguraundo engeki*, « théâtre underground ». L'angura est un mouvement contestataire artistique et politique du Japon des années 1960 et 1970.

des collègues européens: Deleuze est beaucoup plus présent, par exemple; je pense aux travaux de Maurizio Lazzarato et Franco Berardi<sup>3</sup>, qui réfléchissent à une notion collective de l'humain qui pourrait s'opposer à la singularité de l'être humain, à la crise du capitalisme, à l'effondrement environnemental, etc. Ce débat tient moins de place en ce moment à New York.

Ici, je suis frappé de voir à quel point l'histoire intellectuelle de New York se penche très souvent sur la ville même. Les arts de la performance de New York se focalisent très souvent sur l'histoire des arts de la performance à New York, et c'est une forme d'obsession de soi. Cela permet aussi aux différents stades historiques de production culturelle de rester visibles tout en ayant une production d'idées toujours vivante. On peut ainsi voir l'avant-garde de la performance des années 1970 en 2018, parce qu'il y a encore des compagnies qui creusent toujours le même sillon. Et je pense que dans les universités, quoique cela ait peut-être beaucoup changé, il y a toujours des formations qui, à travers la présence d'un ou deux professeurs emblématiques, produisent ce type de pensée singulière. Les gens de *performance studies*, à NYU Tisch, aiment bien dire que les véritables *performance studies*, c'est ce qui est apparu et a évolué chez eux parallèlement au travail de Richard Schechner<sup>4</sup> et de quelques autres personnes. Cela participe de l'idée d'une sorte de nation hégémonique: c'est un empire, même si c'est un empire déclinant et en difficulté. L'histoire est longue de tous ceux qui ont intériorisé cela sans en avoir conscience. Les Américains ne sont pas séparés de leur propre culture. Ils y sont intégrés.

**M.P.:** Je trouve très marquante la façon dont la société américaine a nourri et généré cette «étrangement radical» que constitue la «séquence Trump».

**P.E.:** Est-ce vraiment une étrangeté? C'est intéressant d'être un peu provocateur en ce moment. La «séquence Trump» pointe la réalité d'une tradition historique très profonde qui a toujours existé dans la société américaine: la fiction que l'Amérique est une nation utopique fondée sur les idées de liberté et de démocratie. En réalité, cela n'a jamais vraiment existé, l'histoire de l'Amérique est très sombre. On devrait réfléchir davantage à l'histoire de la société américaine en tant que société religieuse fondamentaliste et apocalyptique, et Trump habite cet espace de façon très messianique. Aux États-Unis, on retrouve très souvent cet appel aux émotions, à l'instinct, aux tripes, beaucoup plus que dans les autres sociétés modernes. Tout cela est très paradoxal: les créateurs des technologies de pointe peuvent aussi bien être des fondamentalistes chrétiens qui vont chanter en chœur le dimanche. Je pense que Trump est lui aussi très paradoxal: il utilise ce qui devrait être les idées-clés de la théorie politique démocrate, par exemple quand il parle de la perte d'identité des travailleurs de la Rust Belt<sup>5</sup> et

du besoin d'une forme de réaligement de l'économie. Bien sûr, il ne fait jamais rien sur ces sujets. Ses partisans sont des capitalistes antigouvernementaux de la droite radicale, comme lui. Donc c'est du bavardage, ce n'est pas la réalité, et cependant il tire tout ce discours des démocrates, et les démocrates se demandent: «De quoi pouvons-nous parler, en dehors de l'identité?» Ils sont donc dans une forme de traumatisme.

**M.P.:** J'ai l'intuition que le rapport à la notion d'authenticité est très différent à New York de ce qu'il était en France, où il était question de combattre l'artifice du spectacle. Ici, «authentique» n'est pas opposé à «factice».

**P.E.:** Les mouvements des années 1960 ont été très différents en France et aux États-Unis. Les deux mouvements essentiels des années 1960 américaines ont été le mouvement contre la guerre du Vietnam et celui pour les droits civiques, tandis que, en France, 1968 se situe au niveau philosophique et politique dans une sorte de politique existentielle. Ici, il y avait bien sûr des gens qui voulaient renverser le système, qui étaient motivés par une forme de nouvelle vision socialiste de gauche, mais ils étaient, de loin, beaucoup moins nombreux que dans d'autres endroits. Pour l'essentiel, le mouvement ici n'a pas été anticapitaliste, il était contre la guerre. Cet héritage détermine la société américaine libérale; la façon dont la culture de l'anti-establishment est devenue une sorte de marchandise en témoigne.

**M.P.:** Que diriez-vous de ces différences s'agissant du rapport à l'authenticité ici, aujourd'hui? Par exemple, ce sujet fait-il partie des préoccupations des étudiants et des collègues?

**P.E.:** À New York, dans le théâtre *mainstream*, l'utilisation des émotions intenses et l'immersion dans un rôle existent toujours. Des générations d'acteurs sont toujours formées à incarner une sorte d'authenticité construite. L'acteur authentique est celui qui incarne, qui apporte à son rôle ses propres émotions «réelles». Cette technique infuse tout un théâtre off Broadway de grande qualité. Je trouve qu'il est passionnant de regarder la génération des acteurs des années 1960 et 1970. Ils apportaient de l'authenticité à leur rôle, de façon «viscérale». Leurs performances étaient remarquablement

3- Sociologues et philosophes italiens indépendants, militants politiques issus de la mouvance opéraïste.

4- Metteur en scène et universitaire américain, professeur émérite à NYU Tisch. Il œuvre aux côtés de l'anthropologue britannique Victor Turner à l'instauration des *performance studies* au cours de la décennie 1970.

5- Surnom d'une région industrielle des États-Unis.





qui devient une critique de l'identité du <sup>XXI</sup> siècle et de la présentation de la réalité de corps radicalisés. Il y a donc un dialogue intelligent à l'œuvre dans quelques œuvres remarquables.

Mais, pour l'essentiel, New York est une ville qui respecte les auteurs et les formes dramatiques conventionnelles. Et si, depuis les années 1970, quelques compagnies se rebellent contre ce théâtre, il leur est souvent difficile de survivre financièrement, bien que leur travail soit intéressant. Elles se produisent surtout en Europe – quand je dis Europe, je veux dire la France, l'Allemagne, la Belgique, le circuit des festivals de théâtre contemporains.

**M.P. :** En France, pendant la seconde partie du <sup>XX</sup> siècle, la dénonciation du drame va de pair avec la dénonciation du « spectacle » et la théâtralité est associée à l'idée de spectacle, tandis que la « situation » se focalise sur le temps réel, l'espace réel, etc. Et il est très intéressant de remarquer que ce n'est pas le cas ici.

**P.E. :** En fait, on pourrait même dire que, dans certains cas, c'est l'opposé. On s'intéresse surtout à l'hyper théâtralité et au « queer », dont Taylor Mac<sup>8</sup> est un exemple clé. Il travaille dans un cabaret, il est danseur et performeur. *A 24-Decade History of Popular Music*, son spectacle actuellement en tournée, est une histoire de la comédie musicale américaine en vingt-quatre heures. C'est remarquable, il est lui-même un performeur exceptionnel. Il utilise des références historiques au *Camp*, au burlesque. Il explore les aspects racialisés les plus sombres, les plus sexuellement réprimés de l'histoire de la musique américaine.

**M.P. :** En utilisant l'artificialité ?

**P.E. :** Oui ! Mais c'est un performeur vraiment charismatique et authentique. Donc, cette question de l'authenticité... Vous savez, il y a ici un rapport à la subjectivité que je trouve très intéressant, parce que sub-culturel. Cet artiste est hautement authentique, il est lui-même. Et il crée le contexte qui permet à beaucoup d'autres personnes d'en faire aussi l'expérience. Autour de son travail, il y a une très large communauté tout aussi intéressante.

**M.P. :** Les étudiants que vous supervisez ici considèrent-ils la théâtralité et le spectacle comme des problèmes en eux-mêmes ?

**P.E. :** Je ne pense pas, non. Nos étudiants viennent d'endroits du monde très différents et je pense que leurs rapports à la théâtralité sont tous très différents. Mais nos étudiants américains semblent être très à l'aise avec ça. Nous avons dans ce programme beaucoup d'étudiants qui étudient la comédie musicale, par exemple.

Il est évident qu'ils aiment la théâtralité, ils aiment le spectacle, ils aiment l'histoire, ils aiment la nostalgie, le drame, le mélodrame, les stars et les comédies musicales.

**M.P. :** D'un point de vue étranger, cela semble paradoxal. On a l'impression que l'idée d'activité, plutôt que de passivité, est solidement ancrée dans la société américaine, alors que l'état de spectateur auquel vous vous référez incarne parfaitement l'idée de passivité telle qu'elle est définie dans les textes situationnistes.

**P.E. :** À New York, beaucoup d'artistes travaillent de façon minimaliste, existentielle, anti-spectacle, mais le public n'est pas très fourni en ce moment. Les shows qui tiennent l'affiche pendant six mois à Broadway sont très souvent hautement spectaculaires, hyperréalistes et manipulent les émotions : ce sont des spectacles mélodramatiques avec des chansons, de la danse, ou qui utilisent les technologies de la réalité virtuelle et de la robotique pour créer l'expérience du spectacle. La vision prédominante ou même stéréotypée de la société américaine est celle d'une société très capitaliste orientée vers la production et les résultats. Pourtant, cela n'explique pas l'importance de l'art conceptuel dans l'Amérique des années 1960 et 1970... c'est donc très compliqué.




---

8– Taylor Mac est un acteur américain, dramaturge, performeur, réalisateur, producteur et auteur-compositeur-interprète, actif principalement à New York.

# « Les théories de l’I.S. sont incroyablement “européennes” »

ENTRETIEN AVEC ESTHER NEFF, RÉALISÉ PAR MARIELLE PELISSERO

---

Esther Neff est une animatrice essentielle de la communauté d’artistes performeurs underground de Brooklyn. En collaboration avec d’autres performeurs, elle programme et anime le Panoply Performance Laboratory, lieu de rassemblement et de représentation, et anime la Brooklyn International Performance Art Foundation (Bipaf), une structure d’aide et de soutien aux artistes performeurs. Compte tenu de la grande précarité de la structure et des artistes qu’elle rassemble, on peut considérer que Panoply se situe à la lisière de la scène new-yorkaise officielle et institutionnelle. Ces artistes sont programmés dans des institutions reconnues telles que le MoMA, la Judson Church ou The Kitchen, mais ne correspondent pas entièrement à leur cahier des charges, et demeurent par conséquent underground. Panoply et Bipaf soutiennent les artistes dans la prise en compte et la gestion concrète du rapport entre art et politique, et veillent à maintenir les liens de cette communauté.

---

**ESTHER NEFF:** J’aimerais parler des modes de production : c’est plus intéressant que d’essayer de savoir s’il y a de la performance dans le théâtre, et pourquoi, alors que l’activité théâtrale proprement dite s’est effondrée... Et donc, tout ceux qui ont été formés au théâtre, qui s’intéressent à quelque pratique expérimentale, ou situationniste, ou sociale rattachée à la théâtralité, se retrouvent à travailler dans une sorte de « non-discipline ». Finalement, c’est très positif d’un point de vue situationniste puisque la place du spectaculaire est alors considérablement réduite.

Je pense que la communauté artistique en tant que telle, comme toute communauté, peut être vue comme un spectacle – ce serait là l’argument principal d’une critique de la communauté de l’art performance à New York. Et sur bien des plans, la communauté artistique new-yorkaise catégorise les personnes comme si elles étaient des objets, et plus cette communauté est liée aux galeries et aux musées dans le domaine des arts visuels, plus cette objectification des corps et des œuvres s’apparente au « spectacle ».

**MARIELLE PELISSERO:** Vous pensez donc que faire partie de cette communauté peut être utilisé comme un instrument pour vendre quelqu’un comme un produit transformé ?

**E.N.:** Oui. Et je pense qu’un bon exemple de ce fonctionnement pourrait être le collectif Social Health Performance Club<sup>1</sup>. Au départ, cela permettait aux artistes d’avoir la main sur leur propre identité et leur propre marchandisation (une forme de « tokenisation »<sup>2</sup>,

---

1– Social Health Performance Club rassemble un collectif d’artistes autour d’événements, d’expositions et d’autres projets d’art. Le Club lui-même est pensé comme une performance : le groupe considère son rassemblement comme action et les relations sociales comme des éléments artistiques (voir photo p. 109).

2– Procédé permettant de remplacer une donnée critique par un élément équivalent appelé *token*, et qui n’aura aucune valeur intrinsèque ou signification exploitable une fois sortie du système.

comme «ceci est un corps noir», «ceci est un corps queer» ou «ceci est un corps indonésien»), et sur la façon dont ces corps «marchandisés» sont utilisés par les institutions. Le Social Health Performance Club a choisi de traiter ce problème d'une manière performative. Et ce qui se passe désormais, c'est que les grandes institutions traitent le collectif comme un objet, se disant «ah, nous avons trop d'hétérosexuels blancs, nous n'avons qu'à inviter ce collectif et on aura toute une équipe d'"autres"!» Ainsi, ce genre de communauté devient très rapidement une marchandise. Et cela peut se produire en quelques semaines.

**M.P. : Y a-t-il un moyen de résister ?**

**E.N. :** Je le crois, mais je ne pense pas qu'il y ait beaucoup de volontaires pour le faire... Quelles sont les motivations pour résister à la marchandisation ? Il n'y a pas de motivations matérielles concrètes pour ne pas faire entrer son corps dans ce schéma concurrentiel d'évaluation, en dehors duquel on ne serait aucunement visible ! Le «droit d'apparaître» (en référence à Judith Butler) dépend d'une marchandisation de l'identité et du corps.

Je pense qu'il est très rare qu'un artiste trouve cette motivation... Cela impliquerait un attachement émotionnel et psychologique à l'idéologie ; c'est sans doute beaucoup attendre de quiconque ! C'est pourquoi nous pouvons peut-être nous appuyer sur quelque chose comme un «-isme», comme «situationnisme»... Cependant, une idéologie (si c'en est une) est-elle vraiment une structure de soutien pour des artistes qui veulent résister à quelque chose ?

**M.P. :** En tout cas, cela irait à rebours de l'idée originale de l'I.S. — qui a sans doute aussi ses propres limites. Mais dès l'instant où vous revendiquez la bannière du «situationnisme», vous êtes vous-même une partie du «spectacle» : vous devenez l'instrument de votre propre vente. Peut-être peut-on éviter ce genre de modèle sans même s'en rendre compte, en faisant simplement tout autre chose pour tenter d'échapper aux modèles de marchandisation tels qu'ils existent ?

**E.N. :** Oui, on peut en effet penser à l'évasion. Il existe aussi une autre stratégie : l'auto-marchandisation utilisée comme une arme. Le performeur Preach R. Sun<sup>3</sup> en est un bon exemple. Il se pense comme une «graine noire», un «objet semence» à partir duquel des idées poussent. Genesis P. Orridge<sup>4</sup> se positionne elle aussi comme une sorte particulière d'objet transitionnel, mnémonique, qui a la capacité de corrompre les processus de conceptualisation, qui a son propre potentiel de récupération. Une semence, ou bien un objet, dotée de capacité d'action. Et il me semble que ce domaine de conceptualisation est très à l'écart des problématiques

de l'I.S. Il y a aussi un certain nombre de théories venues de l'expérience afro-américaine et de l'expérience transsexuelle américaine qui ne résistent pas de façon négative à la marchandisation du corps, mais qui questionnent la façon dont elle peut être performée. On peut ainsi décliner un éventail de possibilités d'utiliser la marchandisation comme une arme.

**M.P. :** Cela me fait penser à Keyon Gaskin<sup>5</sup>. Diriez-vous que sa pratique peut être en lien avec ce dont vous venez de parler ?

**E.N. :** Le travail de Keyon Gaskin est sans doute plus en lien avec l'idée de «matière vibrante» : pas de différence entre objet idéaliste et sujet pensant, mais une sorte de fluide au sein duquel les objets et les corps signifiants sont interchangeable. Il faudrait l'interroger directement pour connaître la terminologie exacte, mais je pense que Keyon parlerait probablement de la façon dont ses performances sont, en un sens, des situations qui activent particulièrement le potentiel d'action de la matière. Ou comment le fait de positionner des objets crée des troisièmes objets et des quatrièmes objets, du fait qu'ils prolifèrent, d'une certaine façon. Ces objets ne sont pas nécessairement morts : c'est l'assignation à une valeur marchande qui les tue. Si on n'affecte pas de valeur marchande aux objets, les processus d'objectification demeurent bien plus divers et poreux que dans cette sorte de tête-à-tête «situationniste».

**M.P. :** C'est peut-être là une limite de la pensée de l'I.S. : cette démarcation qui sépare les «objets passifs» et les «êtres humains». Je pense que, dans le contexte actuel, la pertinence de cette répartition est en effet discutable. L'idée de prolifération semble plus prometteuse.

**E.N. :** Sur bien des points, les théories de l'I.S. sont incroyablement «européennes». D'autres théories les disloquent : celles qui se rapportent aux objets de fétichisme et aux objets rituels, par exemple. Ou même la façon dont la représentation est perçue à l'heure actuelle : l'idée est que la représentation n'est pas seulement représentation politique, mais que les corps et les objets ont eux aussi des potentialités signifiantes, au-delà d'une relation binaire (représentant/représenté). Les théories ouest-africaines, sud-est asiatiques et brésiliennes supposent que les objets sont animés via leur signification, par exemple.

3- Performeur noir américain basé à New York, pour qui «la liberté constitue la mission et praxis (d'une vie)». <https://iamfugitive.com>

4- Performeuse, musicienne et écrivaine britannique, active depuis les années 1960.

5- Performeur américain basé à Portland, en Oregon.



Preach R. Sun, *The Consumer*, Trump Tower, NYC. © David Ian Griess (One-Man).

Qui se revendiquerait «situationniste» aujourd'hui? Et pourquoi quelqu'un le ferait-il? Je pense que c'est une bonne question à se poser. Cette personne serait obligatoirement un Européen, ignorant tout des autres théories anticapitalistes ainsi que des théories venues d'autres parties du monde. Et à New York, cela représente très très peu de monde...

**M.P. :** Peter Eckersall dit que la plupart des étudiants et des universitaires de New York n'étudient pas vraiment la théorie de l'I.S. Qu'en pensez-vous?

**E.N. :** J'ai entendu parler de l'I.S. à l'université. Il me semble difficile de faire tout le cursus d'un conservatoire ou d'une formation artistique sans entendre parler de l'I.S. Il faudrait l'ignorer délibérément — ce que les gens font, je crois! (*Rires*) Surtout à cause de cet eurocentrisme qu'elle incarne. Ici, l'esthétique des situationnistes peut être perçue comme purement élitiste, parce qu'elle repose sur des postulats tels que la similitude entre les humains présents, par exemple, ou sur le fait que les objets ont la même signification pour tous, et que les gens ne sont pas d'entrée exclus... Le



système de classe qui existe pour les situationnistes ne semble pas applicable à New York.

**M.P. :** Une idée d'universalisme ?

**E.N. :** Oui. La perspective politique n'est pas adéquate. Je pense que l'état d'esprit des artistes performeurs, en tout cas celui dont je peux témoigner, ici à New York aujourd'hui, consiste à s'intéresser à des objets de type « autre », à toute une gamme de « troisièmes options », et à les promouvoir. Il n'y a donc pas d'« objet du capital »,

ni d'« objet du non-capital », ni de « marchandisation du spectacle » ou « du non-spectacle », ou de « situation dé-spectacularisée », mais plutôt une spectacularisation fondée sur un processus d'où peut surgir un potentiel inconnu. L'idée de théoriser ce qui se passerait si on rejetait ou si on évitait cette marchandisation, la simple théorisation universelle de ce phénomène, va précisément à l'encontre de l'état d'esprit des artistes qui réfléchissent à la performance aujourd'hui à New York. Beaucoup insistent sur le fait qu'on ne peut pas prévoir la manière dont le public ressentira une performance ni ce qu'il en pensera, à tel point que des relations fondées sur une sorte de « bon sens pratique », comme la communication, sont rejetées.

**M.P. :** Il s'agit peut-être d'un problème de relation entre les moyens et les fins, d'un recul des fins — la communication, par exemple — au profit des moyens. Peter Eckersall parle de l'importance à New York de la politique identitaire, qui supplante le « post-structuralisme ». Pensez-vous que ces deux façons de penser — politique identitaire et ce qu'il appelle, lui, le « post-structuralisme » (qui correspond aux revendications des années 1960 contre la marchandisation et le spectacle) sont en elles-mêmes opposées ?

**E.N. :** J'ignore si elles sont en opposition, je pense qu'elles sont en alternance. Tout d'abord, je pense qu'aux États-Unis la politique ne peut être qu'identitaire, donc cette idée selon laquelle on peut détacher la politique identitaire d'un état de représentation est d'une part erronée, et d'autre part elle nous confère une capacité d'agir trop importante. Si l'on demande à apparaître comme une marchandise évaluable, c'est parce qu'il faut survivre ! Donc je ne pense pas qu'on puisse critiquer des gens de couleur, par exemple, parce qu'ils définissent leur identité comme un objet évaluable.

L'argument de l'identitarisme est que l'identité est une unité de valeur. Je peux dire par exemple « ma judéité me donne un certain nombre de points d'identité », et cela devient un schéma de capital pour calculer la valeur d'un corps au sein d'un système. Ce système peut servir des phénomènes d'appropriation et de *tokenisation*<sup>6</sup> : un grand théâtre peut, par exemple, estimer votre « valeur » à partir d'un élément mineur de votre identité, ou encore, si vous postulez pour un emploi de pdg dans une grande société, certains éléments de votre identité présenteront d'emblée une valeur, comme votre histoire familiale, le fait que vous étiez à Yale, que vous êtes blanc, que vous êtes un homme, etc. L'identitarisme, pour ce que j'en comprends, est une prise de position contre la marchandisation de signaux identitaires, et je

6— *Tokenizing*, voir note 2.

pense que c'est très estimable. Aujourd'hui, beaucoup de chercheurs s'intéressent à cette question, Sara Ahmed<sup>7</sup>, par exemple, et Fred Moten<sup>8</sup> qui propose probablement la résistance la plus élaborée. Je pense que l'identitarisme, en tant que résistance, comporte en soi une critique de la démocratie capitaliste. C'est pourquoi, à mon avis, le post-structuralisme et les critiques identitaires ne sont pas contradictoires. Je ne pense pas que l'on puisse critiquer le capitalisme sans parler de la façon dont les catégories d'identité sont marchandisées. Les modes de résistance sont incroyablement divers, il en existe autant qu'il y a d'individus qui y réfléchissent. La troisième option, qui se situe entre la négation et le positionnement, concerne énormément de monde, ce qui rend très difficile tout rassemblement autour d'une prise de position idéologique partagée. Ce qui est, je pense, tel que ce devrait être.

**M.P. :** Vous évoquez souvent l'idée de multiplication.

**E.N. :** Oui, on modélise toujours ces objets conceptuels en termes de résistance, ou de systèmes réciproques, mais je pense qu'aujourd'hui certains d'entre nous s'intéressent davantage à des théories qui ne sont pas dialectiquement positionnées de cette façon, mais qui ne s'opposent pas pour autant à ces formes de concepts.

**M.P. :** Pouvez-vous donner un exemple ?

**E.N. :** C'est bien le problème. Cela semble artificiel, colonial et extractif d'essayer de rassembler des positionnements de façon à formuler une théorie cohérente, alors qu'ils ne sont peut-être que temporaires, qu'ils ne correspondent peut-être qu'à une seule situation. Les points de vue sont posés selon les circonstances, ils ne sont pas établis au fil du temps d'une façon qui nous permet de parler d'eux. Cela me paraît à la fois inquiétant et passionnant... Mais pouvons-nous construire des formes particulières de communication qui n'imposent pas à ce qui est communiqué de devenir une marchandise ou une potentielle marchandise ? Cette question me paraît très importante, et je crois vraiment que les réponses fournies par les situationnistes peuvent ici nous aider.

7– Universitaire anglo-australienne qui travaille à l'intersection de la théorie féministe, queer, de la théorie critique au sujet de la race et du post-colonialisme.

8– Fred Moten est un poète et un universitaire dont le travail explore la théorie critique, les *black studies* et les *performance studies*.

9– Cette « convention performative » ou « foire des sciences politiques » a réuni une soixantaine d'artistes pendant dix jours autour de performances, de conversations et d'autres types d'échanges à propos des croisements possibles de la performance et de la question politique. <https://justsituations.wordpress.com>

**M.P. :** Cela conduit au problème des archives. Prenons l'exemple du colloque «Just Situations» que vous avez organisé en 2017<sup>9</sup>. Vous y concevez les archives comme moyen de transmission entre générations et, d'une certaine manière, vous suivez la trace de la mémoire des participants, dans le cadre d'un partage...

**E.N. :** Oui, c'est peut-être ainsi que je préfère parler des archives, en tant que pratique communautaire ou *habitus* relationnel. Qui a dit cela : «La différence entre une institution et une communauté est que la communauté n'oublie jamais et que les institutions oublient toujours»? Les souvenirs des participants sont probablement les meilleures archives d'une auto-institutionnalisation intentionnelle. Au cours des dix dernières années, certains modes d'organisation, de mise en relation et de rassemblement ont émergé puis se sont consolidés (tout en étant poreux et malléables, cela fait partie de leur intégrité structurelle). Mais il y a certaines manières d'être, certains postulats communs, toutes ces choses que les membres d'une communauté partagent : des espérances, une façon de s'inviter les uns les autres, une façon de se saluer, les conversations possibles, les thèmes abordés... tout cela me paraît constituer des archives. Je ne pense pas que ces choses deviennent de plus en plus formelles avec le temps, on s'en souvient parce qu'on les répète. L'art de la performance a ce type d'archives. Par exemple : un spectacle de performance comprendra de quatre à six artistes, aura probablement lieu le soir, jeudi, vendredi ou samedi. Il y aura sans doute une interruption entre chaque performance, cela ne se déroulera pas en douceur comme un spectacle de danse... Ce sont là des choses très ennuyeuses à évoquer pour beaucoup de gens, mais je les trouve fascinantes ! De quelle façon ces archives pratiques deviennent-elles des stratégies ? Sont-elles intentionnelles ? Les concevons-nous en corrélation avec l'éthique, les théories et l'idéologie ? Ou bien est-ce leur aspect pratique qui leur permet d'émerger ?

Le sujet véritable de «Just Situations» était, d'une part, la nature des relations entre les situations et les performances elles-mêmes, et, d'autre part, ces types de stratégies communautaires de production, d'exposition, de communication et de relations entre «l'œuvre elle-même» et la façon dont cette sorte de dispositif fonctionne.

**M.P. :** Il semble qu'il y ait un élan vers la théorie depuis 2018 : Panoply Performance Laboratory organise des *think tanks*, et il existe tout un mouvement de «groupes de lecture», non seulement dans le domaine de la performance, mais également dans les communautés d'expérimentations sonores et musicales. Était-ce le cas il y a dix ans ?

**E.N. :** Dans le passé, il y avait une hiérarchie stricte entre metteur en scène et acteurs, chorégraphe et danseurs :

seuls les metteurs en scène, les dramaturges, les chorégraphes et les universitaires s'intéressaient à la théorie. Quand on a l'intention de donner forme à une incarnation sociale, on est dans une pratique théorique. Quand je suivais le programme de théâtre au conservatoire, j'ai lu de la théorie parce que j'étudiais la mise en scène, mais aucun de ceux qui étudiaient le jeu n'était intéressé par la théorie. On a donc intentionnellement déhiérarchisé ces modèles dans le domaine de la performance et du son pour qu'il y ait beaucoup plus de collaboration et beaucoup moins de hiérarchie et pour favoriser toutes les formes de désuniformisation de ces disciplines. Ainsi, la théorie circule et la théorisation se retrouve dans la pratique, et, par certains aspects, cette déhiérarchisation s'est faite contre notre volonté. J'aurais peut-être aimé être une autrice, être une metteuse en scène entourée de nombreux acteurs, m'occuper seulement de théorie alors qu'eux n'auraient fait que « jouer » la performance; mais à cause des conditions économiques et de l'effondrement de l'industrie du théâtre, je dois être l'actrice de mon œuvre car je ne peux me permettre de rémunérer des acteurs pour le faire! On peut donc considérer que c'est passionnant, mais c'est aussi difficile, parce que personne n'a le temps, parce qu'on assure tous les emplois.

**M.P.:** Quand on vient à New York avec un point de vue européen de l'Ouest et qu'on voit la façon dont certains performeurs traitent de leur identité sur scène, on peut être très surpris. Ils ont souvent recours à l'hyper-théâtralité, à l'hyper-« spectacle », et l'on aurait tendance à trouver cela facile, superficiel et... « trumpien », puisque Trump incarne cette hyper-théâtralité.

**E.N.:** Cela signifie-t-il que vous croyez qu'il existe une « réalité réelle », une « vérité réelle », plus directe, authentique, dans le sens de théâtre « direct », comme l'entend Schechner? Je pense que c'est là un problème conceptuel majeur très bien mis en lumière aux États-Unis en ce moment: il n'y a pas de « réalité réelle » et de « réalité artificielle ». Toute réalité est artificielle, mais on choisit quelles réalités mettre en place et montrer. Et on devrait fonder ces choix sur tout ce qui traverse nos références culturelles, nos engagements théoriques et idéologiques personnels, et notre affect.

Je pense qu'une des raisons pour lesquelles les artistes sont dans cette sur-théâtralisation des indicateurs de leurs origines, c'est l'idée qu'il existe une culture authentique, une identité authentique, qui ont besoin d'être proposées à travers des présentations de soi presque fétichisées. Pourquoi fait-on cela? Parfois, c'est une compétition au sein des mêmes schémas capitalistes, et cela m'inquiète. Le besoin de reconnaître son corps et son origine comme étant de qualité et de valeur, tout comme les corps et les signifiants européens sont de valeur. Une soumission à la norme, une volonté d'incorporation... Et

je trouve que ça, c'est assez trumpien, car Trump met en question la dichotomie entre un artifice intentionnellement mis en scène (comme le théâtre) et un flux continu de performativité (par exemple, vous et moi passant du temps ensemble). Au fond, Trump prétend que toutes les réalités sont mises en scène, et qu'elles ne peuvent l'être que pour des raisons purement marchandes, et qu'on met en scène toutes les réalités en concrétisant toutes les relations, les valeurs, les qualités. Et il n'a pas tort.

**M.P.:** Mais peut-on choisir de mettre en scène quelque chose qui ne met pas l'accent sur le caractère artificiel de ce que l'on montre?

**E.N.:** Je ne pense pas que Trump mette en scène quelque chose en prétendant que c'est la réalité. Il semble reconnaître que ce qu'il fait est en soi artificiel. Les gens sont en compétition pour être auteurs de réalités, et un moyen d'être perçu comme un créateur de réalité valable est de créer cette très spectaculaire réalité. Ce qui peut être très attrayant et consommable.

**M.P.:** Et pensez-vous que certains essaient d'utiliser cela comme une arme de stratégie de piratage?

**E.N.:** Totalemment.

**M.P.:** Qui, par exemple?

**E.N.:** Qui, par exemple, utilise la mise en scène d'un spectacle notoirement artificiel comme une arme? Peut-être Radiohole<sup>10</sup>? Je pense que nous avons perdu toute une génération à cause du sida et cette période nous manque dans l'art de la performance. Nous passons directement de Chris Burden, Marina Abramovic et Carolee Schneemann<sup>11</sup>, qui sont de toute évidence inscrits dans cette direction, à un vide, car les gens sont morts. Les rares qui sont restés sont devenus extrêmement célèbres. Ils ne vont plus dans les lieux alternatifs, ils ne parlent plus aux jeunes et ils ne sont généralement pas devenus professeurs. Il n'y a donc pas de partage de procédés ni de méthodes. Et beaucoup d'artistes qui ont une vingtaine d'années ne savent pas encore ce que sont leurs positionnements théoriques ou idéologiques, ou bien ils travaillent à les faire émerger. C'est un moment très risqué pour la performance car beaucoup d'artistes sont si jeunes qu'il y a plus de « faiseurs de performances » maintenant qu'il n'y en a jamais eu avant. Il y a des centaines et des centaines d'artistes performeurs. C'est une explosion, une renaissance. Je ne sais pas ce qui va se produire, tous ces artistes vont atterrir quelque part d'une manière ou d'une autre, mais on ne sait pas comment.



10 – Groupe de performeurs basé à Brooklyn.

11 – Performeurs les plus célèbres aux États-Unis et en Europe.

# « Derrière chaque projet, une économie entière structure l'expérience »

ENTRETIEN AVEC TIM GRIFFIN, RÉALISÉ PAR MARIELLE PELISSERO

---

Après avoir dirigé la revue *Artforum* entre 2003 et 2010, Tim Griffin dirige actuellement The Kitchen, la principale institution artistique destinée à l'avant-garde et à l'expérimentation scénique à New York. Tim Griffin veille à programmer et à diriger The Kitchen suivant une pensée qui articule les problématiques relatives au rapport entre art et politique, et son discours est clairement critique. Si Panoply est à la lisière de la scène officielle new-yorkaise, The Kitchen en est l'emblème. Pourtant, Griffin fonde son action sur des notions telles que la situation et les protocoles, en écho aux situationnistes. Le témoignage de Griffin permet d'évaluer la manière dont une institution vouée aux pratiques expérimentales peut encore s'inspirer de la pensée situationniste.

---

**TIM GRIFFIN:** Pour commencer la conversation, je vais peut-être mettre l'accent sur deux points. Premier point: comment offrir une plate-forme institutionnelle à des artistes dont le travail est, dans une certaine mesure, de remettre en question l'institution? Deuxième point: comment une organisation ou une institution se remet-elle en question elle-même de façon active? Il me semble que cela constitue une réponse à ce qui est devenu, dans les années 1990 et 2000, la métaphore d'une «subversion à louer»; en d'autres termes, vous invitez un artiste à subvertir l'institution, mais bien sûr cela se termine par une confirmation du pouvoir de l'institution qui a le mérite de sponsoriser cette intervention.

Plus largement, sur la question des situationnistes, je pense, tout en me disant que ma terminologie va être imparfaite, qu'il faut reconnaître à quel point quelques idées situationnistes ont été minutieusement digérées non seulement par l'université, mais par la culture au sens large. Il y a un exemple concret, auquel j'ai souvent

fait référence dans le passé: dans la période d'«avant-garde», il y avait un art qui s'intéressait au fait de déplacer le public, de réajuster les moteurs de la fabrication de l'art de la représentation, la construction et le dispositif, de façon à ce que le public ne soit plus un «voyeur» mais se trouve plutôt à l'intérieur de la scène. Maintenant que le repositionnement se pratique partout, ce procédé de défamiliarisation a la même nature que n'importe quelle annonce publicitaire.

Michel de Certeau — par extension, parce qu'il n'est pas situationniste — parle du fait de marcher à travers la ville et d'introduire des sauts et des bonds, d'introduire des changements dans la syntaxe de l'expérience quotidienne, ce qui, je pense, est en corrélation avec l'I.S. Ici à New York, il y a quelque chose qui s'y apparente à la Highline<sup>1</sup>, qui est juste là derrière moi: la Highline chorégraphie cette sorte de défamiliarisation à travers la ville. Le fait de reconnaître que les conditions mêmes de vision et de subjectivité ont changé depuis une cinquantaine d'années introduit différentes séries de problèmes pour toute forme de situationnisme appliqué, et cela se manifeste notamment dans l'architecture.

Quand je suis arrivé à The Kitchen, ce qui m'intéressait surtout, c'était de «confier les protocoles de l'espace à l'artiste», au lieu de dire, comme on le fait

---

<sup>1</sup>– Parc urbain suspendu de l'arrondissement de Manhattan, à New York, aménagé sur une portion désaffectée des anciennes voies ferrées aériennes du Lower West Side.





Ralph Lemon, Scaffold Room Performances, novembre 2015. © Paula Court.

généralement: «Voici ce que sont ici les conditions de ce théâtre, voici ce que sont les techniques de ce théâtre, il y a une temporalité de ce théâtre et c'est à vous de vous adapter.» Si on juxtapose l'espace du théâtre à celui de la galerie, par exemple, les deux temporalités et protocoles peuvent opérer simultanément: le public se déplace entre ces pôles, en occupant l'espace il se déplace au sein de deux protocoles ou de l'un à l'autre. Cela même peut constituer la proposition artistique. Dans une certaine mesure, le lieu lui-même et sa re-fabrication deviennent la substance du travail de l'artiste. Ce n'est plus une simple représentation, où «cette chose est présentée dans ce cadre», c'est le cadre même qui est mis à disposition pour générer l'œuvre.

**MARIELLE PELISSERO :** Jusqu'où les demandes des artistes ont-elles pu aller ?

**T.G. :** Cela dépend, c'est parfois très simple, c'était clairement plus provocant en d'autres temps... Mais un artiste peut demander: «Peut-on faire un spectacle de vingt-quatre heures?» Plus simplement, on peut avoir une exposition qui contient une pièce de théâtre: les gens voient l'exposition de la galerie, puis voient une performance au rez-de-chaussée pendant quarante

minutes, puis reviennent à l'étage... et ils finissent par se dire: «Je pensais que c'était une performance, mais en fait c'était plutôt un espace photographique.» Quand on le considère sous l'angle de l'exposition, le théâtre devient presque sculptural.

Ensuite, un artiste, Ralph Lemon<sup>3</sup>, me vient à l'esprit. Parfois, quand on veut rendre chaque espace ambigu, on se retrouve face à une prolifération de significations – non pas que cela ne signifie rien, mais on a simultanément des significations différentes. En retour, le public ne sait pas précisément comment se comporter, comment se positionner, ou quelle attitude spécifique adopter en rapport avec ce qu'il regarde. Il ne reconnaît pas bien le médium, il ne reconnaît pas vraiment les protocoles supposés déterminer son comportement. Cela s'est produit aussi avec Danh Vo et XiuXiu<sup>4</sup>: on

3- Chorégraphe, danseur, écrivain et artiste visuel américain qui se définit comme conceptualiste.

4- Danh Vo est un artiste conceptuel né au Vietnam. Il vit et travaille à Berlin, en Allemagne et à Mexico. À The Kitchen, il a notamment présenté une collaboration avec le groupe de rock expérimental américain Xiu Xiu, originaire de San José, en Californie.

a eu tout un groupe de métallurgistes thaïlandais en interaction avec l'orchestre, au deuxième étage. Tout en étant assez hilarant, cela soulevait en réalité des questions telles que: «Suis-je dans un atelier de métallurgie, suis-je en train de d'écouter un concert, ou les deux? Qu'est-ce qu'une performance au sein de ce registre?» C'est là la stricte application de cette rhétorique de la «performance au travail» à l'œuvre depuis quinze ans. Dans l'environnement d'une galerie, la virtuosité du travail post-industriel devient encore manifeste.

Voilà donc quelques exemples. Pour revenir à votre question, je pense que quand on en vient à la reconfiguration de l'espace, les désirs des artistes ne sont pas toujours explicites. Je ne suis pas sûr que cela fasse nécessairement partie du projet qu'ils portent en passant la porte. L'artiste ne vient pas pour subvertir le lieu, le lieu lui-même cherche déjà à le faire. Mais je suis sûr que le fait de se trouver face à ce qui n'est pas un espace vide mais un espace qui a une histoire qui peut être mobilisée génère des directions inattendues dans leur travail.

**M.P.:** Définissez-vous votre programme selon cette idée? Vous tournez-vous vers des artistes qui ont l'habitude de travailler avec les protocoles spatiaux afin de perturber leur système?

**T.G.:** Nous encourageons cela. Beaucoup d'artistes savent que c'est ce qui se passe chez nous, donc ils profitent de l'occasion. Depuis que je suis ici – c'est ma sixième année –, nous avons fréquemment recherché soit des projets interdisciplinaires qui mettent en jeu simultanément différentes disciplines, soit des projets que nous plaçons dans un contexte inhabituel: une sculpture au théâtre, par exemple, ou une performance dans la galerie, d'une façon qui ne les fait pas apparaître comme simplement «collées là». Ce qui conduit à un sentiment d'inconfort car on perçoit le glissement de la signification d'une performance quand elle se déroule dans un autre cadre. Il est important que la différence reste évidente. Ainsi, nous demeurons dans une lignée minimaliste dans laquelle tout est brut, dans une certaine mesure. La majeure partie des événements qui se déroulent ici est imprégnée d'une approche matérialiste.

Cela dit, avec un peu plus de distance et d'humour, je dirais qu'on court toujours le risque de s'installer dans ses propres conventions, peu importe ce qu'on fait. Dans le contexte de notre cadre et de nos conventions, proposer une bonne vieille exposition de peinture pourrait développer un contraste intéressant. Être conservateur est parfois la chose la plus radicale possible.

**M.P.:** Pensez-vous que ce protocole d'accueil puisse devenir une nouvelle convention, et qu'on s'attende

à ce type de pratique en assistant à une performance ou en se produisant ici? Qu'on reconnaisse la marque de fabrique de The Kitchen?

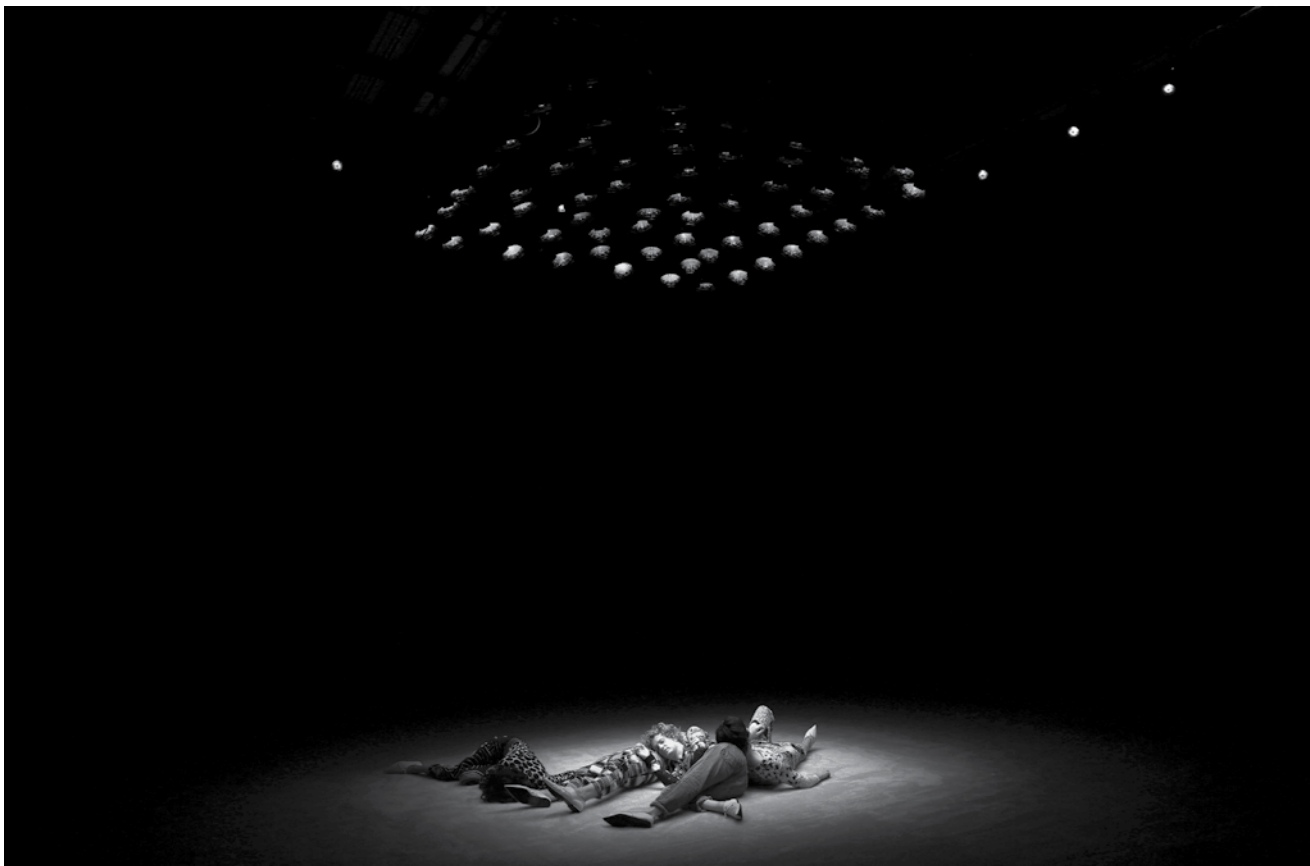
**T.G.:** Si on regarde son histoire, The Kitchen a commencé dans un loft: différentes disciplines se produisaient dans une seule grande pièce, ce qui permettait la liberté et les échanges, qui généraient en retour un travail innovant. Dans la phase que nous vivons aujourd'hui, on peut penser que quelque chose de similaire est en train de se produire, et cependant cette généalogie et cette histoire des différents espaces et de l'architecture font partie des murs. Ce n'est pas parce que vous avez du travail interdisciplinaire que vous gomez le sens d'une galerie ou d'un théâtre.

En regardant plus loin, il faut reconnaître qu'il y a cinq ou six ans toute une génération d'artistes essayait vraiment d'axer sa pratique sur la base de ces décontextualisations qu'on rencontrait un peu partout. La présence de la performance dans les musées était devenue exponentielle. La génération d'artistes trentenaires à l'époque a tenté de répondre à cette question: «Comment faire un travail qui ait un sens dans cette tendance?» Je crois que ces questions commencent à se résoudre. Maria Hassabi<sup>5</sup>, par exemple, parvient désormais à articuler la relation de son travail avec le sculptural, le pictural et le performatif à la fois, alors qu'il y a dix ans cela pouvait n'avoir aucun sens pour d'autres artistes ou d'autres publics. Une fois cela établi, ces séries de problèmes doivent être reformulées dans d'autres cadres, et l'architecture de l'espace doit donc probablement changer. Les lieux new-yorkais s'intéressent aux «zones grises», par exemple. Je ne suis pas totalement sûr de savoir ce que c'est, mais on trouvera... Mais je suis définitivement d'accord, même si on ne tombe jamais dans quelque chose d'aussi puissant qu'une marque, je pense que dans les dix ans à venir, il sera vraiment nécessaire de trouver encore une autre manière de confier l'architecture aux artistes.

**M.P.:** Y a-t-il une direction générale que vous souhaitez suivre?

**T.G.:** C'est une chose à laquelle j'essaie de réfléchir en ce moment même. L'architecture ici, en ce moment, est la suivante: la galerie est constituée d'une série de murs dans ce qui avait été un espace de performance, ce qui crée une tension; elle se situe physiquement au sommet de l'espace du théâtre; c'est donc un environnement très compact et on a une authentique juxtaposition à laquelle on se trouve sans arrêt confronté. Je me demande ce qui se passerait si on séparait, par exemple, le troisième étage: ici, ce sont maintenant nos bureaux, mais auparavant on disposait également de cet espace. En ce moment, j'essaie de me représenter quel dispositif technique il nous faudrait pour accueillir Maria Hassabi, par exemple, en résidence. Mais c'est instable, c'est un travail en cours.

5- Artiste et chorégraphe basée à New York.



Maria Hassabi, octobre 2016. © Paula Court.

**M.P. :** Pourriez-vous imaginer d'autres espaces qu'une galerie ou un théâtre ?

**T.G. :** Il se peut que je me dirige vers ce que d'autres organisations appellent une zone grise. Mais il y a dans le gris quelque chose de vraiment entropique... Alors que je pense qu'on voudra encore avoir une forme de séparation entre les espaces. Donc ce n'est pas une zone grise, mais un espace noir et blanc. Mais ce dispositif, la façon dont il se tord, dont il se tisse, je ne peux pas encore me le représenter vraiment. La seule chose que je peux dire, c'est qu'on n'aura pas de positionnement fixe pour le public et qu'on aura peut-être des horaires étranges... On verra !

**M.P. :** Quand je vous ai posé la question des limites que les artistes pointaient à l'intérieur du cadre que vous proposez, vous avez aussitôt parlé du temps et de l'espace. Je trouve cela intéressant, car dans de nombreux cas, pendant les cinquante dernières années, le temps et l'espace ont constitué les limites de l'expérimentation pour les artistes et les institutions: quoi que vous fassiez, les gens assistent toujours à une performance «dans ce moment» et «dans ce lieu». Le public peut être dans des positions et des situations variées, en cercle, en

bi-frontal, au cœur de la représentation, etc. mais le cadre espace/temps résiste toujours...

**T.G. :** Oui. Lorsque vous travaillez dans une institution comme celle-ci, qui est considérée comme de petite échelle mais pas aussi petite que d'autres, il y a une infrastructure. Dès que vous traitez de questions de temporalité, des structures budgétaires entières entrent en ligne de compte: «Comment payez-vous les gens? Comment sont-ils assurés? Comment comptez-vous les amener au travail? Quels revenus peut-on attendre des tickets d'entrée, sont-ils payants ou non? Comment assurez-vous l'ouverture des portes?» Tout y passe. On réalise alors – et c'est là qu'est le point sensible – qu'on ne voit que la surface d'un projet, même si on en fait partie. Derrière chaque projet, il y a une économie entière qui structure l'expérience, et si l'on souhaite modifier cette expérience, cela signifie qu'on modifie également l'économie inhérente au projet. C'est donc une question socio-économique. Et finalement, c'est avec cela que les institutions doivent dialoguer aujourd'hui. Les conditions et les habitudes du public sont rythmées par le travail et les loisirs – ce qui est une idée situationniste, j'imagine. Si l'on souhaite repenser ces éléments dans le domaine de l'art, il faut que ce soit en correspondance avec les changements culturels.

On a vu quelques signes en ce sens à Paris, au Palais de Tokyo. Dans quelles circonstances cela a-t-il été conçu, mis en avant, et qu'attendait-on des horaires tardifs, par exemple? Dans une certaine mesure, c'est un exercice rhétorique et pourtant, quand on voit que des lieux importants sont en train de se remodeler pour répondre à des habitudes différentes du public, on doit reconnaître qu'il y a une réalité à prendre en compte. Le Met, par exemple a été conçu comme le miroir des grands magasins. Au moment de sa construction, il était prévu pour des visites de huit heures. Combien de personnes vont dans un lieu pour assister à des spectacles pendant huit heures de nos jours? Et si ces habitudes ont changé, que sont supposées faire les institutions de cette échelle? Comment doivent-elles se repenser?

**M.P. :** Un des curateurs du Centre Pompidou dit que, étant donné qu'il travaille pour une institution publique fondée par l'État français, il suit un protocole strict en termes d'organisation et d'image de marque de l'institution et dispose donc d'une marge de manœuvre plus étroite que celle qu'il aurait au Palais de Tokyo, qui est en partie privé. Jusqu'à quel point êtes-vous libre, dans une institution comme The Kitchen? Y a-t-il des protocoles légaux que vous devez suivre?

**T.G. :** Nous n'avons pas nécessairement les mêmes contraintes, et la plupart d'entre elles ne sont pas écrites. Il est évident que nous ne subissons pas les mêmes pressions. Nous ne sommes pas tenus de vendre un nombre X de tickets, nous pouvons être plus spécifiques et ésotériques dans notre approche. Je pense que nous pouvons réagir plus rapidement pour modifier les paramètres d'un projet en réponse au désir d'un artiste. Nous n'avons pas la responsabilité de valoriser une «marque», de procurer une expérience «Kitchen» au public.

**M.P. :** Et au sein de la ville et du réseau des lieux expérimentaux?

**T.G. :** Il n'y a pas d'exigences mais il y a des attentes, par exemple: quelle sera la part de la danse? Combien d'artistes basés à New York présente-t-on? Le programme est-il suffisamment diversifié? On rencontre toutes ces attentes informelles qui ne sont pas des demandes ou des exigences écrites, mais elles font partie de notre travail.

**M.P. :** Comment gérez-vous la relation entre l'identité de l'espace et la façon de définir votre programme?

**T.G. :** Nous nous intéressons aux artistes dont nous pensons qu'ils seraient particulièrement intéressants ici, et nous les invitons. C'est parfois très ouvert, du type: «On est en train de travailler à un projet autour de ce thème, que diriez-vous de faire quelque chose?» Parfois, des gens nous connaissent et nous approchent. Nous essayons de

créer une cohérence tout au long de l'année. Un mot-clé guide parfois la saison; on a eu «présence», «public», et cette année, c'est «représentation». On observe comment ces termes changent de sens avec le temps, et aussi suivant les communautés de différentes disciplines et différents publics.

**M.P. :** Comment en êtes-vous venu à choisir le mot «représentation»?

**T.G. :** Pour trois raisons. L'une est que «représentation» a été la base des modèles critiques structuralistes et post-structuralistes des années 1960 et 1970, ce qui peut être pertinent et utile aujourd'hui. C'est là une conversation qui date, mais qui vaut la peine qu'on y revienne. Ils n'ont pas nécessairement d'héritiers clairs dans les modèles critiques, dans l'idée de criticalité. Ensuite, nous avons voulu considérer que les signes en direction de la diversité peuvent avoir des réalités plus symboliques que réellement sociales, et nous interroger sur la place de ces représentations dans un espace social. Et puis, nous demander aussi comment les gouvernements représentatifs sont ou ne sont plus viables au sein de modèles de gouvernance et de modèles sociétaux, parce qu'il y a une résistance aux formes représentatives de gouvernance de gauche comme de droite après Occupy Wall Street et de façon évidente dans notre monde d'aujourd'hui. Je peux dire que cette question de la représentation a tout à voir avec ce pourrait être, ou devrait être, l'environnement physique, cet espace ambigu dont je parlais tout à l'heure. Parce qu'il s'avère que l'espace construit la représentation, il constitue à la fois l'œuvre et le public, dans une relation sujet-objet. Je pense donc que ce mot conduit à la construction d'un espace. J'ai hâte de voir comment les conversations se déroulent à partir de là. Je ne les conduirai sûrement pas fermement, je verrai comment elles évoluent.



# Du « situationnisme » au punk (1967-1977)

## La bande-son qu'il manquait à Mai 68

GUY SPIELMANN

De récentes études publiées en France présentent comme allant de soi la filiation entre le « situationnisme » (terme que les situationnistes avaient proscrit) et le punk<sup>1</sup>; or ce lien qui peut sembler crédible, sinon totalement évident, en ce début de troisième millénaire pose un certain nombre de problèmes (chronologiques, génériques et idéologiques, entre autres), contrairement, par exemple, au rapport organique entre le situationnisme et Mai 68. Les raisons de considérer que le punk est la poursuite du situationnisme par d'autres moyens paraissant désormais aussi probantes que celles qui permettraient d'affirmer le contraire, il faut commencer par se demander si le fait était avéré lorsque ces mouvements traversaient leur phase active. Or il appert que ce lien, au mieux discutable dans un premier temps, s'est surtout affirmé à la lumière des analyses parfois déroutantes mais souvent pénétrantes de Greil Marcus dans *Lipstick Traces* (1988, traduit en français en 1998)<sup>2</sup>:

« Ce livre traite d'un seul et unique fait: fin 1976, la sortie à Londres d'un disque intitulé *Anarchy in the U.K.* a déclenché une transformation de la musique pop à travers le monde. Enregistrée par un [...] groupe appelé les Sex Pistols, [...] cette chanson exprimait, sous une forme poétique grossière, une critique de la société contemporaine jadis articulée par un petit groupe d'intellectuels parisiens. D'abord formé en 1952 en tant qu'Internationale lettriste, puis refondé en 1957 [...] en tant qu'Internationale situationniste, ce groupe connut sa plus grande notoriété au moment des événements de Mai 68, lorsque les principes de sa critique furent exprimés sous la forme poétique grossière de slogans barbouillés sur les murs de Paris, après quoi la critique entra dans l'histoire et le groupe disparut. Il s'inspirait des surréalistes des années 1920, des dadaïstes, [...] du jeune Karl Marx, de Saint-Just, de divers hérétiques médiévaux et des chevaliers de la Table ronde. »<sup>3</sup>

Qu'une critique absconse formulée par un groupuscule d'intellectuels germanopratin refasse surface quelques décennies plus tard et se hisse au sommet du hit-parade, en lançant une attaque au vitriol de la culture dominante,

« voilà qui semble d'une bizarrerie quasiment transcendante », conclut Marcus<sup>4</sup>.

En fait, on retire de cette lecture la conviction que situationnisme et punk appartiennent tous deux à une tendance à la contestation radicale de la société dont Marcus met en lumière la résurgence périodique, et à laquelle on peut tout aussi bien rattacher dada en 1919 que la prise de pouvoir à Münster par une secte anabaptiste en 1534<sup>5</sup>. Reste donc à préciser ce qui pourrait réellement accréditer la thèse d'une filiation directe; car, ainsi que le remarque Kaufmann, « les histoires de l'avant-garde [...] remplacent ce qui est souvent affaire d'ambiance, d'environnement culturel, [...] par les généalogies les plus strictes, les plus linéaires »<sup>6</sup>.

La premier obstacle à un rapprochement précis, c'est que les termes « situationnisme » et « punk » renvoient chacun à des réalités diverses, quoique finalement similaires: dans l'un et l'autre cas, on doit distinguer un noyau dur, fortement limité dans le temps et dans l'espace, et une extension beaucoup plus large et floue. Ainsi, l'Internationale situationniste n'a comporté qu'un nombre restreint de membres: environ soixante-dix en tout, jamais plus d'une quarantaine à la fois, parfois moins d'une dizaine. Les soi-disant « situs », très actifs lors des événements de

1– Par exemple Laurent Cholet, *Les Situationnistes. L'Utopie incarnée*, Paris, Gallimard, 2004, p. 85-87; Éric de Chasse (dir.), *Europunk. La Culture visuelle punk en Europe (1976-1980)*, Rome, Cité de la

Musique-Draco, 2011 (notamment dans l'essai consacré au groupe Bazzoka, p. 127-139); Christophe Bourseiller et Jake Raynal, *Les Situationnistes. La Révolution de la vie quotidienne, 1957-1972*, Bruxelles, Le Lombard, 2017, p. 7-8; Caroline de Kergariou, *No Future. Une histoire du punk*, Paris, Perrin, 2017, p. 28-31.

2– Greil Marcus, *Lipstick Traces. A Secret History of the 20th Century* [1988], Harvard University Press, 1989 (trad. en français par Guillaume Godard, Paris, Allia, 1998; Folio actuel, 2000).

3– *Ibid.*, p. 18.

4– « This is almost transcendently odd », *ibid.*, p. 19.

5– *Ibid.*, p. 3-4 et p. 90-93.

6– Vincent Kaufmann, *Guy Debord, La Révolution au service de la poésie*, Paris, Fayard, 2001.

1968, n'en faisaient pas forcément partie, et l'on a vu après coup déferler une vague d'adhésion à certains concepts et principes promus par l'I.S. par des individus sans affiliation avec l'organisation elle-même. Confidentielle et controversée jusqu'à la fin des années 1960, l'I.S. n'a cessé de gagner en visibilité par la suite — « Les situationnistes forment un mouvement assez secret, mais dont on parle de plus en plus »<sup>7</sup>, affirmait Debord en 1967 —, suscitant des adhésions tardives parfois surprenantes<sup>8</sup>; en amont, on lui a trouvé des précurseurs dans le lettrisme, le surréalisme et diverses mouvances marxistes d'ultra gauche. Toutefois, parler de situationnisme avant la fondation de l'I.S. en 1957, ou après sa dissolution en 1972, prête à confusion; peut-être faudrait-il même en fixer les bornes à juin 1958 et septembre 1969, durée de vie (douze numéros) de la revue *Internationale situationniste*.

De même, s'il existe encore en 2018 des musiciens qui se revendiquent du punk<sup>9</sup>, et s'il est possible de désigner une période fondatrice remontant à 1969 (avec la sortie des premiers albums des MC5 et des Stooges<sup>10</sup>), la durée effective du mouvement au sens plein, c'est-à-dire lorsqu'il provoqua une véritable onde de choc dans les sociétés occidentales, ne dépasse guère l'existence de son groupe emblématique, les Sex Pistols, soit à peine plus de deux ans, entre novembre 1975 et janvier 1978. Au départ, à Londres, l'ensemble des participants, membres des groupes et du public compris, ne dépassait pas une centaine de personnes, et le punk resta un courant ultra confidentiel du rock jusqu'à la sortie du 45-tours *Anarchy*

7— Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, 4<sup>e</sup> de couverture.

8— On a pu vérifier lors de la publication de sa correspondance que Debord exérait « ce pauvre bouffon de Sollers » (lettre à Jean-Jacques Pauvert du 14 novembre 1991, *Correspondance*, t. 7, Paris, Fayard, 2008, p. 311), et qu'il tenait Baudrillard pour un « clown médiatique » (lettre à Malcolm Imrie du 21 janvier 1991, *ibid.*, p. 248), un « extravagant » et un « idiot » (lettre à Malcolm Imrie du 2 mars 1991, *ibid.*, p. 265); or Sollers non seulement a persisté à vouloir se réclamer de Debord (lui consacrant plusieurs essais et un film), mais il s'est fait une espèce de gloire d'avoir été maltraité par lui, finissant même par s'arroger le rôle d'apologiste officiel du situationnisme et de son théoricien. Lorsqu'en 2001 *Le Magazine littéraire* consacre un numéro à Debord (« Debord et l'aventure situationniste », *Le Magazine littéraire*, n° 399, juin 2001, p. 18-68), on y trouve des entretiens avec... Sollers et Baudrillard.

9— Voir sur ce point le projet « Punk Not Dead » dirigé par Luc Robène et Solveig Serre au Centre d'études supérieures de la Renaissance-ANR. <http://pind.univ-tours.fr/>

10— MC5, *Kick Out the Jams*, Elektra Records, février 1969; The Stooges, *The Stooges*, Elektra Records, août 1969. Sur ce point, voir Legs McNeil et Gillian McCain, *Please kill me: the uncensored oral history of punk* [1996], New York, Grove Press, 2006, première partie, « I wanna be your dog: 1967-1971 ».

11— Hector Obalk, Alain Soral et Alexandre Pasche, *Les Mouvements de mode expliqués aux parents*, Paris, Laffont, 1984, p. 224-225.

On notera qu'Hector Obalk a rompu avec Soral dès avant la publication du livre...



Jamie Reid, photo-montage destiné à la pochette du 45-tours *God Save the Queen*, des Sex Pistols (1976). Collection particulière. © DR.

*in the U.K.* (EMI, 26 novembre 1976) et le passage sub-séquent des Sex Pistols à la télévision.

Greil Marcus commence sa réflexion en évoquant l'ultime concert (catastrophique) des Sex Pistols à San Francisco, auquel il a assisté: implosion du groupe en direct et, déjà, fin annoncée d'une époque. Un an plus tard, Julien Temple tournait *The Great Rock'n'Roll Swindle* (« La Grande Escroquerie du rock »), pseudo-documentaire qui en retrace la brève et fulgurante carrière, présentée comme une vaste arnaque montée par l'impresario Malcolm McLaren à des fins purement financières. Cette tentative d'auto-démystification (McLaren ayant participé au film) marque certainement un coup d'arrêt à l'aventure du punk dans sa puissance subversive, tandis que la musique, elle, continua: The Clash produisit en 1979 *London Calling*, que le magazine *Rolling Stone* allait nommer « meilleur album des années 1980 », et les Ramones obtinrent leur plus gros succès en 1980 avec *End of the Century*. On commença alors à parler de « post-punk » (ou de « new wave »), qui conservait en partie la forme sans garder le fond, aboutissant au mitan des années 1980 à ce qu'Obalk, Soral (qu'il faut malheureusement citer ici) et Pasche appellent la « punk diffusion », simple mode vestimentaire et comportementale dénuée de tout esprit de révolte<sup>11</sup>.

Parmi les parallèles entre le situationnisme et le punk, le plus évident semble la conscience du caractère nécessairement éphémère du phénomène chez ses promoteurs mêmes, accompagnée d'une méfiance foncière quant aux

risques de récupération<sup>12</sup>. En sabordant l'I.S. en 1972, Debord réagit à ce qu'il perçoit comme une trop large diffusion de ses idées, lui qui «ne tient pas à être compris du tout-venant»<sup>13</sup>; or «ce sont les événements de mai-juin 1968 qui, ex post, dotent [*La Société du spectacle*] d'un statut prophétique»<sup>14</sup>, lui donnant un écho bien plus considérable que lors de sa parution. Il était alors impératif de mettre fin à une entreprise qui, intrinsèquement, ne pouvait s'inscrire dans la durée. *No future*: la formule qui ponctue *God Save the Queen*, des Sex Pistols (1977), devenue le slogan du punk, résume aussi la manière dont le groupe envisageait son devenir, comme une fuite en avant vers une prévisible autodestruction. «Le punk, c'est surtout le changement, le changement continu»<sup>15</sup>, rappelle John Lydon (dit Johnny Rotten), chanteur du groupe.

De ce point de vue au moins, l'épisode punk se conçoit, à dix ans d'intervalle, sous forme de réplique (comme on le dit des tremblements de terre) de la rupture situationniste actée (même imparfaitement) à travers Mai 68; mais cela ne présume pas d'une convergence idéologique et surtout fonctionnelle entre un mouvement essentiellement théorique et politique et un autre à dominante artistique, musicale et visuelle.

#### SCANDALES ET COMPROMISSIONS

L'une des principales caractéristiques du modernisme, des années 1840 à la Seconde Guerre mondiale, aura été le scandale, déclenché par l'exposition d'un tableau, la publication d'un ouvrage, une performance musicale ou scénique: plus ou moins involontaire au départ (*Madame Bovary* et *Les Fleurs du Mal* en 1857, *Olympia*, de Manet, en 1865, *Ubu roi*, de Jarry, en 1896, *Le Sacre du printemps*, de Stravinsky, en 1913), il devient délibéré chez les mouvements d'avant-garde — futurisme, dada et surréalisme — qui en font même une pratique artistique en soi: les *serate* futuristes avaient entre autres objectifs celui de provoquer le public jusqu'à déclencher des émeutes<sup>16</sup>. Le lettrisme et le situationnisme s'inscrivent très nettement dans cette démarche, le premier fait d'armes notable de Debord (29 octobre 1952) étant d'avoir chahuté la conférence de presse donnée par Charles Chaplin à Paris pour la promotion de *Limelight*. La véritable révélation du situationnisme au grand public intervient en novembre 1966 à l'occasion du «scandale de Strasbourg», lors duquel quatre membres de l'I.S. prennent le contrôle d'une association étudiante, occupent de force des locaux de l'Unef, dont ils utilisent le matériel pour imprimer une brochure de 47 pages, brûlot intitulé *De la misère en milieu étudiant*<sup>17</sup> qu'ils distribuent lors de la cérémonie d'ouverture de la faculté. L'affichage de tracts subversifs et la perturbation de cours complètent ce «scandale [qui] a enveloppé l'Internationale situationniste d'une notoriété sulfureuse»<sup>18</sup>.

À la fin des années 1970, il restait très peu de moyens de choquer l'opinion de quelque manière que ce fût, mais Malcolm McLaren, autoproclamé «Diaghilev du punk»<sup>19</sup>, sentit bien que c'était le moyen de percer dans l'épais

maquis de la contre-culture, de s'y faire un nom, et d'en retirer de substantiels gains financiers. Les tout premiers adeptes du punk avaient spontanément repris, en les adaptant au goût du jour, de bonnes vieilles pratiques de provocation-agression déjà rôdées par les futuristes et leurs héritiers: laideur non seulement affichée, mais cultivée (on «porte» la crasse, les boutons d'acné, les pellicules), vêtements dépareillés et tailladés, épingles à nourrice et colliers de chien remplaçant les bijoux, symboles sulfureux détournés, notamment la swastika, nec plus ultra de la transgression néanmoins arborée comme un simple accessoire de mode par Vivienne Westwood (voir p. 131), sans arrière-pensée idéologique et sans conséquence (ironie suprême, elle aussi fut anoblée par Elisabeth II en 1992). Sur le plan performatif, les punks s'adonnent à l'ébriété publique, assortie d'insultes aux passants en pleine rue, et au *gobbing*, qui consiste à cracher, voire à vomir sur autrui. L'apparition des Sex Pistols sur le petit écran, le 1<sup>er</sup> décembre 1976, démontra avec éclat le pouvoir transgressif du punk: dans l'émission *Today*, de la chaîne Thames Television, à une heure de grande écoute, ils injurièrent l'animateur et provoquèrent un énorme scandale, suscitant le lendemain une manchette du *Daily Mirror* devenue célèbre, «The FILTH and the FURY!»<sup>20</sup>

12– «[...] des correspondances peuvent être appréhendées entre punk et avant-gardes, précisément dans la tension qui résulte entre une posture subversive idéalisée (la transgression des normes établies) et les formes potentielles de récupération (artistiques, commerciales, académiques, institutionnelles)», Luc Robène et Solveig Serre, «À l'heure du punk. Quand la presse musicale française s'emparait de la nouveauté (1976-1978)», «Pop et populaire. Politiques du mainstream», *Raisons politiques*, n° 55, «Pop et populaire. Politiques du mainstream», Paris, Presses de Sciences-Po, 2016, p. 17.

13– Jean-Marie Apostolidès, *Les Tombeaux de Guy Debord*, Paris, Exils, 1999, p. 19.

14– Anna Trespeuch-Berthelot, «Les vies successives de *La Société du spectacle* de Guy Debord», *Vingtième Siècle*, n° 122, 2014-2, p. 135.

15– «Punk is all about changing — continuously.» John Lydon, «A Beautiful Ugliness Inside», in Andrew Bolton et al., *Punk: Chaos to Couture*, New York- New Haven (CT) et Londres, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2013, p. 21.

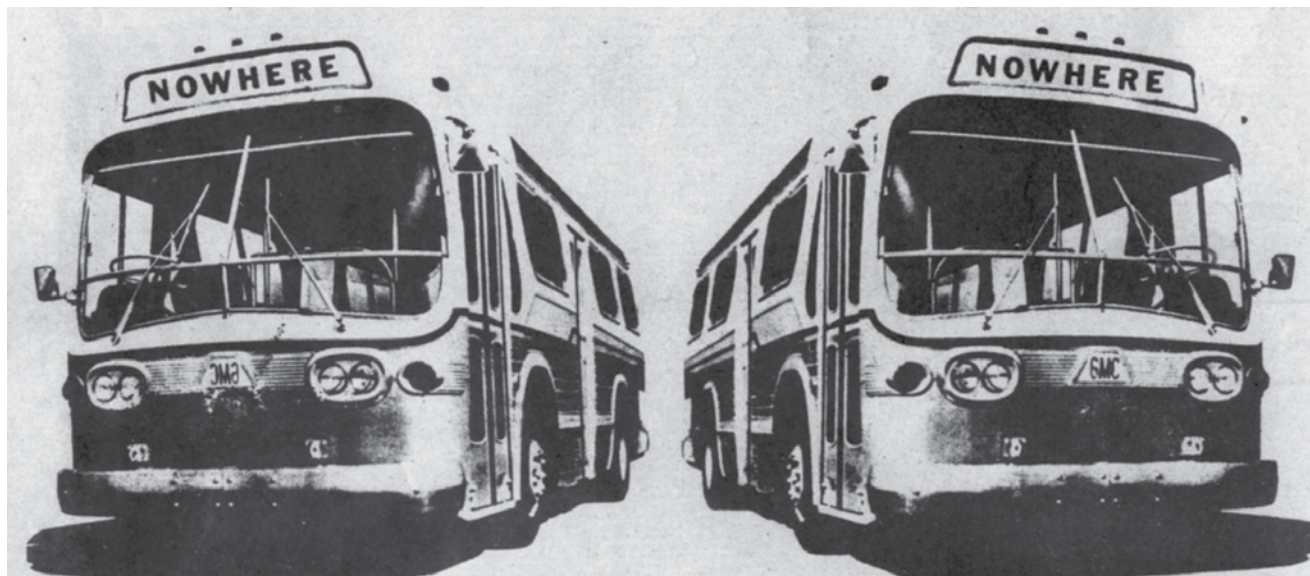
16– Voir Michael Kirby et Victoria Nes Kirby, *Futurist Performance* [1977], New York, PAJ Publications, 1986.

17– [Guy Debord et Mustapha Khayati] «De la misère en milieu étudiant, considérée sous ses aspects économiques, politiques, psychologiques, sexuels et notamment intellectuels, et de quelques moyens pour y remédier», 1966, texte ronéotypé, 47 p. Les quatre agitateurs qui prirent le contrôle de l'AFGES (Association fédérative générale des étudiants de Strasbourg): Théo Frey, Jean Garnault, Herbert Holl et Edith Frey étaient alors membres de l'I.S., dont ils furent exclus en janvier 1967.

18– Anna Trespeuch-Berthelot, *op. cit.*, p. 135.

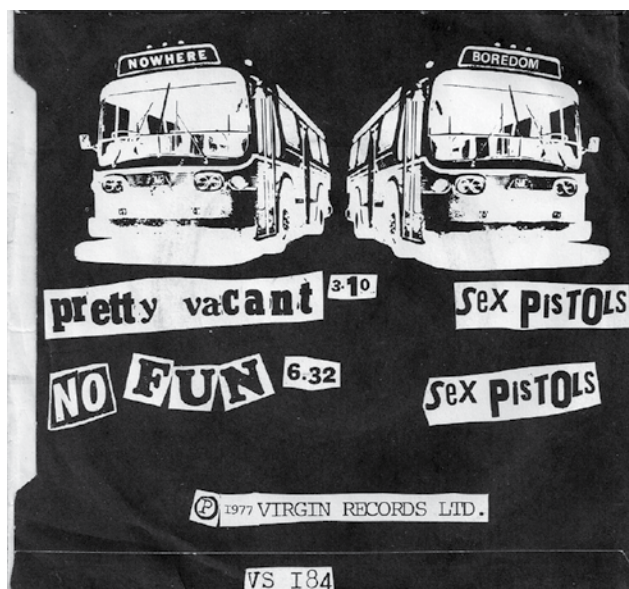
19– Caroline Coon, 1988. *The New Wave Punk Explosion*, Londres, Orbach and Chambers, 1977, p. 3.

20– «L'prdure et la fureur», détournement d'une expression tirée du *Macbeth* de Shakespeare (V, 5) et reprise par William Faulkner comme titre de roman, *The Sound and the Fury* (1929).



Jamie Reid, *Situationist Buses*, tract pour le collectif ZigZag. Londres, Glitterbest Ltd, 1976. © DR.

Ce camouflet, qui coûta sa place au présentateur Bill Bundy et provoqua la disparition de l'émission peu après, n'était pourtant pas, pour les membres du groupe en tout cas, une opération publicitaire préméditée. Les Sex Pistols avaient été programmés au tout dernier moment en remplacement d'un autre groupe (Queen) du label EMI qui s'était décommandé; ils étaient arrivés au studio en compagnie de quelques membres du Bromley Contingent, groupe de fans de la première heure, et avaient accepté les boissons alcoolisées qu'on leur avait proposées en coulisse pour les faire patienter. Devant les caméras, ils s'étaient d'abord comportés de manière assez retenue, sans essayer de «bien se tenir», certes, mais sans non plus en rajouter dans la provocation: leur apparence et leur manière de s'exprimer, y compris leur épais accent prolo, détonnaient déjà suffisamment dans la programmation ordinaire, à une époque où l'on prétendait encore maintenir dans les médias, au Royaume-Uni et aux États-Unis plus qu'en France, une certaine «décence» prohibant par exemple la nudité et les mots jugés grossiers. Or Bill Bundy lui-même les avait asticotés, espérant une réaction dont il n'anticipait sans doute pas la violence, le but étant de montrer que ces jeunes musiciens étaient bien, littéralement, des «paumés», des «petits cons» – bref, des *punks* au sens premier du terme. Il convient donc de séparer l'attitude du groupe, se comportant de façon spontanée sur un plateau de télévision comme ils le faisaient dans leur quotidien, et celle de leur impresario, créateur de mode pour qui le punk-rock constituait un vecteur de notoriété comme un autre: on le constate dans les itérations successives de la boutique de Malcolm McLaren et Vivienne Westwood au 540 King's Road, d'abord nommée *Let it Rock* (1972), puis *Too Fast To Live, Too Young To Die* (1973), *SEX* (1974-76), et enfin *Seditionaries* («les séditieux», 1977-80).



Jamie Reid, pochette du 45-tours *Pretty Vacant* (1977). Collection particulière. © DR.

Pour McLaren, le scandale était une forme de publicité bon marché, et les Sex Pistols un boys band susceptible d'effrayer le bourgeois pour peu qu'on leur donne suffisamment de visibilité. Or ces derniers, comme presque tous les groupes punk de la première heure, n'avaient pour autre objectif que de monter sur scène pour exprimer performativement leur mal-être, sans forcément rechercher une adhésion du public, encore moins une reconnaissance des milieux artistiques et musicaux, en encore bien moins le «succès» au sens médiatique et financier. D'où cette remarquable fraîcheur qui impressionna même les vétérans de la provocation rock, tel Pete Townsend, guitariste des Who: «Ce qui frappe immédiatement en écoutant les Sex Pistols [...], c'est que ça se passe vraiment. Voilà un mec [...] qui raconte une chose dont il croit sincèrement



qu'elle est en train d'arriver [...], et il dit ça avec un vrai venin, une vraie passion. Ça vous touche, et ça vous fait peur — ça vous met mal à l'aise.»<sup>21</sup>

Une telle authenticité ne pouvait évidemment pas se maintenir indéfiniment; il était donc dans la nature du punk, à partir du moment où il accédait au statut public et largement reconnu de mouvement *sui generis*, de n'avoir pas d'avenir à moyen terme. Deux possibilités se présentaient alors: s'engager dans un processus d'accomplissement qui aboutisse à une néantisation, ou bien s'intégrer progressivement dans le *mainstream*. Dans le second cas, il s'agissait de consigner les morceaux sur disque à l'aide de moyens de production permettant d'obtenir un son de qualité acceptable pour le grand public, et de donner des concerts beaucoup plus formatés. Même si l'incapacité des groupes punks «historiques» à jouer et chanter correctement fait partie de la légende, on sait que, sur scène, leurs performances étaient souvent chaotiques, à cause d'un manque d'organisation global autant que du comportement des spectateurs et de la réticence des musiciens à rechercher une quelconque perfection.

Ce refus non seulement de la commercialisation, mais aussi de la cooptation par «le système» caractérise tout autant l'I.S., que Debord s'efforça de maintenir toujours à distance des idéologies établies de l'ultra-gauche (léninisme, maoïsme, stalinisme, trotskisme et autres), punissant d'exclusion quiconque s'alignait sur des thèses hétérodoxes. Mustapha Khayati, co-rédacteur supposé de *De la misère en milieu étudiant...*, s'offusqua vivement, en 1976, de la réédition du pamphlet sous une forme qu'il jugeait mercantile aux éditions Champ libre<sup>22</sup>; mais Khayati lui-même avait été forcé à démissionner de l'I.S. dès 1969 pour avoir embrassé la cause palestinienne — «L'I.S. ne peut admettre une double appartenance qui friserait aussitôt la manipulation.»<sup>23</sup> Quant aux «Strasbourgeois» responsables du coup d'éclat situationniste de décembre 1966, ils furent néanmoins exclus dès le 15 janvier 1967 pour «mensonge»<sup>24</sup>.

L'une des thèses fondatrices du punk, c'est que le rock avait perdu, ou plutôt renoncé, à son pouvoir original de subversion, dans la mesure où ses plus illustres représentants étaient devenus des nantis désormais plus proches des élites traditionnelles que des milieux modestes d'où ils étaient généralement issus: de fait, vingt ans plus tard, Cliff Richard, Paul McCartney et Ringo Starr, Elton John, Mick Jagger, Rod Stewart seraient tous anoblis<sup>25</sup>. Les jeunes gens qui montent sur scène vers 1975 répudient explicitement les générations précédentes et ressentent la hantise de se retrouver pris au piège de l'argent et de la célébrité, comme tous ceux qui ont renié l'esprit du rock, ceux-là qui dix ans plus tôt chantaient «Hope I die before I get old» (*My Generation*, des Who). Musicalement, le punk se caractérise par un retour à la simplicité fruste des origines (morceaux courts, instrumentation réduite à la basse-batterie-guitare, accords élémentaires); idéologiquement aussi, on en revient à une forme d'idéalisme

que masquent les formules nihilistes (*No Future, Pretty Vacant*), car les punks, à l'instar des situationnistes, avaient pour ambition de «changer la vie».

#### PERCEPTIONS DU PUNK EN FRANCE: LE MALENTENDU

En France, où les principes situationnistes ont bénéficié d'une énorme publicité à travers les événements de 1968, on n'a pourtant pas immédiatement entrevu leur rapport avec le punk, dont le pays fut pourtant, on l'ignore trop souvent, un des foyers historiques<sup>26</sup>. En 1977, lors d'un journal télévisé de 13 heures sur TF1, Yves Mourousi annonce un reportage sur le sujet: «On en a parlé ces derniers jours en France; c'est un phénomène britannique. Découvrons-le ensemble — Qu'est-ce que le punk?» Dominique Bromberger est allé enquêter à Londres, où il interroge Jean-Jacques Burnel, le bassiste-chanteur des Stranglers, présentés comme «les intellectuels du punk». «Il y a beaucoup d'aspects politiques maintenant», affirme-t-il, soulignant que les jeunes qui fréquentent le Roxy Club rejettent autant la reine que les Rolling Stones, créatures du show-business. Un sociologue britannique (non identifié) précise ensuite que «tout mouvement de jeunesse qui part en révolte [...] depuis les années 1960 était très vite récupéré par la bourgeoisie», si bien que les punks «cherchent à s'isoler, essayent de se protéger [...] de la société, disons, "normale"»<sup>27</sup>. On aurait donc pu entrevoir la radicalité de la démarche, bien au-delà du sempiternel «conflit des générations».

Le constat semble encore plus net cinq ans plus tard, dans un autre reportage où un journaliste de France 3 interviewe un jeune punk, niçois d'origine, Patrick, dit «Spike», qui vit entre Londres et la Côte d'Azur<sup>28</sup>.

21— Rapporté par Greil Marcus dans *Lipstick Traces*, *op. cit.*, p. 1.

22— Voir le recueil *Éditions Champ Libre*, Paris, Champ Libre, 1978.

23— Guy Debord, «Notes pour servir à l'histoire de l'I.S. de 1969 à 1971», in *Œuvres*, Gallimard, 2006, p. 1136.

24— «Nos buts et nos méthodes dans le scandale de Strasbourg», *Internationale situationniste*, n° 11 [octobre 1967], Paris, Champ libre-Gérard Lebovici, 1975, p. 23-31, et «L'idéologie alsacienne», *ibid.*, p. 67-69.

25— Voir Caroline Coon, 1988, *op. cit.*, p. 12-13, qui publie à l'appui des photos de Mick Jagger et Elton John en compagnie de membres de la famille royale.

26— Le premier festival de punk fut organisé en août 1976 à Mont-de-Marsan par Marc Zermati, propriétaire de la boutique de disques underground Open Market, à Paris, et créateur du label Skydog. Voir C. de Kergariou, *op. cit.*, p. 118-127, et C. Coon, 1988, *op. cit.*, p. 23-31.

27— Dominique Bromberger, «The Stranglers et le Roxy Club à Londres», *Journal de 13 heures de TF1*, 4 avril 1977, présenté par Yves Mourousi, 4 min 57 s, disponible sur le site de l'INA, <http://www.ina.fr/video/CAA7700274901/the-stranglers-et-le-roxy-club-a-londres-video.html>

28— [Journaliste non identifié], «Portrait du roi punk de Nice à Londres», *France Régions 3*, 27 janvier 1983, 13 min 57 s, disponible sur le site de l'INA, <http://www.ina.fr/video/RACo4004334/portrait-du-roi-punk-de-nice-a-londres-video.html>

«Derrière des accoutrements vestimentaires un peu débiles, et des coiffures fantaisistes, une révolte pourtant, authentique et juste: celle d'un gosse qui ne demande qu'à grandir dans la paix et la tolérance», explique le journaliste; mais Patrick-Spike professe en réalité un détachement complet des circuits sociaux. Il vit dans des squats pour ne pas être confiné à un lieu particulier et confie ne jamais avoir travaillé parce qu'il n'y voit absolument aucun intérêt: «J'ai l'impression de perdre mon temps si je travaille, de rater plein de trucs.» Probablement sans en avoir conscience, il répond à l'injonction situationniste par excellence, «Ne travaillez jamais», que Debord avait inscrite sur un mur de la rue de Seine en 1953, et qu'il qualifiait de «plus importante trace jamais relevée sur le site de Saint-Germain-des-Prés, comme témoignage du mode de vie particulier qui a tenté de s'affirmer là»<sup>29</sup>.

Toutefois, les questions du journaliste de France 3 trahissent une incompréhension totale de l'éthos du jeune punk, à qui il voudrait faire avouer que, sous son apparent non conformisme, il cache des aspirations propres au commun des mortels; mais Patrick Spike, moins primaire qu'il n'y paraît, refuse d'entrer dans son jeu et de se prononcer pour ou contre le travail, l'amour, la société: «En fait, je m'en fous», résume-t-il. En fond sonore, à la fin du reportage, on entend un extrait de *Another Brick in the Wall*, de Pink Floyd, dont les paroles expriment le rejet par les enfants de l'autorité des adultes («We don't need no education/We don't need no mind control/ [...] Hey, teachers! Leave us kids alone») — preuve supplémentaire de l'incapacité de la rédaction de France 3 à saisir la nature du phénomène au-delà du schéma convenu de la rébellion adolescente, et ce d'autant plus que Pink Floyd était le groupe entre tous honni par les punks<sup>30</sup>.

Dans *La Société du spectacle*, Debord expose la difficulté d'échapper à l'aliénation dans une société où «Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation» (thèse 1). Ce système totalisant englobe aussi les formes de résistance et de protestation conventionnelles, qui finissent toujours par s'inscrire dans une dynamique centripète où des valeurs dominantes nouvelles viennent remplacer les anciennes sans jamais remettre en cause la structure de valorisation. Ainsi, la musique rock et pop qui, dans les années 1960, d'abord aux États-Unis puis au Royaume-Uni, se voulait l'une des composantes de la «contre-culture» niant la société de consommation, en est devenue l'un des principaux vecteurs, à travers la vente

massive de disques, de billets de concert et d'innombrables produits dérivés. L'habitus contre-culturel des rebelles d'hier s'est transformé en mode de vie des nouvelles élites, comme l'a montré David Brooks dans *Bobos in Paradise*<sup>31</sup>. L'un des arguments qui justifient de restreindre le punk stricto sensu à une période d'environ deux ans, c'est justement ce qu'on a pu vouloir mettre sous cette dénomination par la suite: non seulement le «post-punk» de ceux qui étaient arrivés trop tard, ou qui préférèrent ne pas se saborder, quitte à réorienter leur créativité musicale vers un format plus commercial, mais aussi les résurgences périodiques, pleinement intégrées au «spectacle» tel que le définit Debord. Chez des groupes comme Green Day, Sum 41, Sublime, Bad Religion, The Offspring et Rancid, le punk sert au mieux de référence stylistique, de signifiant que l'on s'approprie sans réellement tenir compte du signifié. Ne peut-on pas dire la même chose du situationnisme qui, à partir de Mai 68, lorsqu'il entre véritablement dans l'espace public, se trouve réduit de fait à une série de slogans («Vivre sans temps mort», «Jouer sans entraves») et au principe du détournement, dont le sens profond échappe à ceux qui n'ont pas lu tout ou partie de l'abondante littérature théorique de l'I.S.?

Dans le reportage de 1983 évoqué plus haut, il est remarquable qu'il soit aussi peu question de musique, comme si le punk n'était au fond qu'une des formes de la marginalité adolescente. En 1986, dans un autre journal télévisé (A2 Midi<sup>32</sup>), à la rubrique «Société», Hervé Claude présente le punk comme «un phénomène de mode, peut-être, mais un phénomène qui dure», ajoutant: «Les punks, vous savez, ce sont ces jeunes qui ont les cheveux en l'air [geste à l'appui] avec des crêtes vertes ou rouges, par exemple. [...] En France, les punks sont beaucoup moins nombreux qu'en Grande-Bretagne [...], mais c'est un mouvement de jeunes qui reflète sans doute une certaine réalité.»

Le prétexte du reportage, c'est l'expulsion d'un groupe de squatters de L'Usine, complexe industriel désaffecté à Montreuil (Seine-Saint-Denis), où étaient organisées des manifestations jugées nuisibles par les riverains. «Alice», de l'association Rock à l'Usine, explique que les jeunes de milieux modestes qui ont quitté le foyer familial n'ont pas d'autre choix que de squatter, vu la difficulté d'accès au logement, et que L'Usine est un lieu où les jeunes peuvent pratiquer en toute liberté diverses activités, musique, bien sûr, mais aussi sculpture, sport et graph. La journaliste, Agnès Poirier, précise pour le grand public qui constitue l'audience du journal télévisé qui sont ces jeunes gens:

«Le mouvement punk a changé. Il est né il y a dix ans, destructeur et négatif. Aujourd'hui, les punks font des disques sur des labels qu'ils ont eux-mêmes créés, ils s'expriment dans des revues, confidentielles et photocopiées, les fanzines. Faute de terme, on continue de les appeler "punks", mais ils se veulent surtout rebelles.»

Outre le décalage chronologique (le DIY — Do it your self —, les petits labels et les fanzines sont présentés comme une nouveauté), on note qu'ici encore la journaliste n'a

29— *I.s.*, n° 8, janvier 1963, p. 42.

30— John Lydon, futur Johnny Rotten, s'était fait remarquer par Malcolm McLaren grâce à un tee-shirt portant le logo de Pink Floyd, sur lequel il avait ajouté «I hate».

31— David Brooks, *Bobos in Paradise: The New Upper Class and How They Got There*, New York, Simon & Schuster, 2000.

32— Agnès Poirier et Anne Loustallot, avec M. Sebac, A. Rault, L. Ferre, «Planète punk», Antenne 2 Midi, 8 mai 1986, présenté par Hervé Claude, 4 min 34 s, disponible sur le site de l'INA, <http://www.ina.fr/video/CAB86011349/planete-punk-video.html>



J.-F. Charpin, «Sex, ou les confidences d'un couturier situationniste», *Rock News*, n° 7, septembre 1976, p. 16 (détail). © DR.

pas tout à fait bien cerné la nature initiale du punk «destructeur et négatif». Surtout, le reportage suggère que la rébellion se vit sur un mode défensif, car les jeunes squatters se sont réfugiés dans ce lieu, faute d'avoir un autre point de chute, pour s'y retrouver entre eux sans supervision officielle. C'est une sorte de MJC trash, où la musique n'est pas centrale, une commune établie par défaut, très loin de la «création de situations» prônée par l'I.S.

Jusque dans les années 1990, les médias de masse (y compris la presse spécialisée, *Rock and Folk* et *Best*<sup>33</sup>), tout comme les milieux universitaires d'ailleurs, n'ont su prendre la mesure ni du situationnisme, réduit à une poignée de slogans de Mai 68, ni du punk, réduit à un mouvement de mode ou à un style de rock'n'roll:

«[...] le punk n'est pas immédiatement appréhendé comme une force créatrice autonome ni comme une dynamique potentielle de subversion entendue comme un renversement des normes et des goûts. Il est au contraire évalué à l'aune des codes anciens qui accompagnent le rock établi des seventies et s'attachent à la qualité du son ou à sa puissance, aux mélodies ou aux solos de guitare.»<sup>34</sup>

### LA PISTE ARTISTICO-INTELLECTUELLE

Lorsque John Lydon insiste sur le fait qu'«il y avait une réelle innocence — ce qui est différent de la naïveté — dans le punk»<sup>35</sup>, il fait référence à la plupart des musiciens, issus des classes populaires, peu éduqués et qui vivaient de petits boulots, quand ils n'étaient pas au chômage. Il en allait autrement des impresarios, directeurs artistiques et tous ceux qui dirigeaient le mouvement des coulisses, fils de bourgeois, diplômés et possédant des références culturelles qu'ils entreprirent de projeter dans la musique et dans l'apparence des groupes dont ils s'occupaient, sans que les intéressés en fussent toujours bien conscients<sup>36</sup>.

Jon Savage fait remonter l'esthétique vestimentaire développée par Westwood et McLaren à partir de 1975 à un portrait photographique du lettriste Jean-Michel Mansion à l'époque de la sortie du film de Debord *Hurlements en faveur de Sade* (1952), dont le titre est inscrit sur son pantalon<sup>37</sup>. Il signale que, dès 1976, le fanzine français *Rock News* présentait même le propriétaire de *SEX* comme un «couturier situationniste»<sup>38</sup>. De fait, McLaren avait fait partie du groupe d'agitateurs King Mob, qui se livrait à des happenings et diffusait les écrits théoriques de l'I.S. en anglais<sup>39</sup>; il en avait retenu l'usage stratégique du scandale, mais aussi la puissance des slogans et la pratique du détournement, qu'il mit à profit dans le lancement des Sex Pistols et, conjointement, dans la promotion de la ligne de vêtements qu'il proposait avec Westwood dans leur boutique de Kings Road. Un troisième comparse joua un rôle essentiel: le graphiste Jamie Reid, à qui l'on doit un certain nombre d'éléments visuels devenus iconiques; pour la plupart, ils étaient directement ou indirectement empruntés au situationnisme. Greil Marcus a publié en regard (p. 34-35) une des affiches issues de l'Atelier populaire

33— Même un fanzine aussi pointu que *Rock News* a manifestement du mal, au départ, à cerner le mouvement; voir le n° 4 (mai 1976)

«Spécial punk», et particulièrement la notule sur les Sex Pistols, p. 8.

34— Luc Robèze et Solveig Serre, *op. cit.*, p. 7.

35— «There was a real innocence — which is not the same as naïveté — to Punk», John Lydon, «A Beautiful Ugliness Inside», in Andrew Bolton et al., *Punk: Chaos to Couture*, New York-New Haven (CT) et Londres, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2013, p. 21.

36— Voir Caroline de Kergariou, *op. cit.*, p. 28-31.

37— Jon Savage, «Symbols Clashing Everywhere: Punk Fashion 1975-1980», in Andrew Bolton, *op. cit.*, p. 26.

38— J.-F. Charpin, «Sex, ou les confidences d'un couturier situationniste», *Rock News*, n° 7, septembre 1976, p. 16-17, reproduit dans Vincent Bernière et Mariel Primois (éds), *Punk Press. L'histoire d'une révolution esthétique, 1969-1979*, Paris, La Martinière, 2012, p. 162-163.

39— Le fondateur, Chris Gray, membre de l'I.S., en avait été exclu en 1969 pour avoir pris parti contre Vaneigem dans une dispute avec l'anarchiste américain Ben Morea. Voir Tom Vague, *King Mob Echo: From Gordon Riots to Situationists & Sex Pistols*, Londres, Dark Star, 2000, et *King Mob: English Section of the Situationist International*, Londres, Dark Star, 2000.

des Beaux-Arts en 1968 («Une jeunesse que l'avenir inquiète trop souvent»), et le dessin de la pochette de *God Save the Queen* des Sex Pistols, pour montrer le parallèle évident. Illustrateur de la revue d'ultra-gauche *Suburban Press*, collaborateur du collectif anarchiste Point Blank!, Reid utilisait systématiquement le détournement, transformant en choix esthétique la simplicité fruste d'images découpées, collées et photocopiées propres à la démarche DIY des fanzines. Outre le portrait d'Elisabeth II avec une épingle à nourrice piquée dans la lèvre, les réalisations les plus connues de Reid furent le lettrage de type «lettre anonyme» sur les pochettes des disques des Sex Pistols, et l'image en miroir de deux autobus où la destination affichée sur le panneau au-dessus du pare-brise annonçait «Nulle Part» (*Nowhere*) et «Ennui» (*Boredom*), pour le 45-tours *Pretty Vacant* (1977).

Le fait que McLaren et Reid, sans avoir jamais été membres de l'I.S., aient contribué à promouvoir les principes situationnistes au Royaume-Uni, et qu'ils les aient mis en pratique dans la création des Sex Pistols, figure dans toutes les histoires du punk publiées en anglais à partir de 1978<sup>40</sup>. Les commentateurs français, en revanche, ont longtemps négligé de signaler cette influence, peut-être parce qu'ils considéraient le punk comme un phénomène typiquement britannique, surtout sans doute parce qu'ils avaient du mal à conceptualiser le rapport entre un mouvement qu'ils jugeaient essentiellement politique (à tort<sup>41</sup>) et une forme de rock'n'roll dont l'engagement politique semblait

peu évident, voire parfois ambigu et, en tous les cas, simpliste (également à tort<sup>42</sup>). Rétrospectivement, ces malentendus tiennent surtout au mépris des intellectuels français pour la culture de masse, même lorsqu'ils affectent de s'intéresser à certaines de ses manifestations; il aura donc fallu attendre la diffusion dans l'Hexagone des thèses de Greil Marcus, dans les années 2000, pour qu'ils découvrent ce qu'ils auraient pu savoir dès 1976<sup>43</sup> — mais qui parmi eux se serait abaissé à lire *Rock News*?

#### UNE B.O. EX POST FACTO?

Remarquons pour conclure que Mai 68 n'a pas vraiment généré de bande-son mémorable de la part des jeunes compositeurs, paroliers et interprètes français. Les yé-yés dominant alors la scène musicale restèrent prudemment à l'écart des «événements», ou s'y montrèrent franchement hostiles (Claude François, et même le «rebelle» Johnny Halliday). Les tubes de l'année? *La Dernière Valse*, par Mireille Mathieu, *Riquita*, par Georgette Plana, *Petite fille de Français moyens*, par Sheila, *Le Temps des fleurs*, par Dalida, *Ma bonne étoile*, par Joe Dassin, et *La Cavalerie*, chantée par Julien Clerc, sur un texte d'Étienne Roda-Gil, dernier 45-tours que Pathé Marconi réussit à faire presser, le 9 mai, avant que l'usine ne se mette en grève. On a signalé, lors des nombreuses commémorations du cinquantenaire, que cette chanson — interprétée par un étudiant à la Sorbonne, soucieux de «rompre avec les yé-yés» mais qui avoue en riant avoir été «sur les barricades par procuration» — «résonne au cœur de la jeunesse en révolte» et que «le dernier couplet devient un inattendu slogan libertaire, notamment la phrase: "J'abolirai l'ennui"»<sup>44</sup>. Même si l'ennui et son abolition appartiennent effectivement aux thèmes développés par le situationnisme, cela reste tout de même bien léger, surtout par rapport à la violence, à la fois verbale et sonore, qui émergeait alors de l'autre côté de l'Atlantique en écho aux frustrations de la jeunesse: que l'on pense par exemple au refrain de *I Feel Like I'm Fixin' To Die Rag*, que Country Joe McDonald fit reprendre en chœur au public de Woodstock («One, two, three, four, what are we waiting for? I really don't give a damn/Next stop is Vietnam») après lui avoir fait épeler «F-U-C-K», ou à l'agressivité des premiers albums du MC5 (*Kick Out the Jams*) et des Stooges, ce dernier comprenant pas moins de deux titres dévolus à l'ennui: 1969 («Another year with nothin' to do») et surtout *No Fun*, que les Sex Pistols reprendront en 1978. La France, en 1968, ne pouvait offrir au situationnisme une expression musicale qui puisse traduire la radicalité de ses propositions; et tout montre que lorsque le punk, en 1976, finit par donner corps à la volonté de faire vaciller l'ordre établi par le truchement d'un mouvement à la fois musical et stylistique, les intellectuels n'en saisirent pas la portée, avant que leurs homologues anglo-saxons n'aient entrepris de faire le rapprochement de manière explicite<sup>45</sup>.

40— Signalons notamment Fred et Judy Vermorel, *The Sex Pistols: The Insider Story*, Londres, Tandem, 1978 (nombreuses rééditions); David and Stuart Wise, *The End of Music [Punk, Reggae; A Critique]*, Glasgow [1978], reproduit dans Stewart Home (éd.), *What is Situationism? A Reader*, Edinburgh et San Francisco, AK Press, 1996, p. 63-102; Stewart Home, *The Assault on Culture*, op. cit.; Tom Vague, *King Mob Echo*, op. cit.; Jon Savage, *England's Dreaming. Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock, and Beyond* [1991], Londres, St. Martin's Griffin, 2002.

41— Kaufmann (Guy Debord, *La Révolution au service de la poésie*, op. cit.) a argumenté de manière tout à fait convaincante la nécessité de tenir compte de la dimension poétique, littéraire et esthétique du situationnisme autant que de la dimension politique.

42— Sur ce sujet, voir David Ensminger, *The Politics of Punk: Protest and Revolt from the Streets*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2016.

43— Remarquons que même un ouvrage très grand public et rédigé par des «jeunes», *Les Mouvements de mode expliqués aux parents*, publié en 1984, ne mentionne pas le situationnisme dans sa «généalogie du punk» (op. cit., p. 215).

44— L. Hakim, M. Vial, H. Pozzo et al., «Tubes de l'été: "La Cavalerie"» *Journal de France* 2, 10 août 2018, présenté par Jean-Baptiste Marteau, 4 min 43 s, disponible sur [https://www.francetvinfo.fr/societe/mai-68/tube-de-l-ete-1968-la-cavalerie\\_2890847.html](https://www.francetvinfo.fr/societe/mai-68/tube-de-l-ete-1968-la-cavalerie_2890847.html)

45— C'était le but de l'exposition montée à l'université de Southampton à l'automne 2015, qui se proposait de retracer l'itinéraire menant de l'I.S. à McLaren. Fred Vermorel, Paul Gorman, et David Thorp, *Eyes for Blowing Up Bridges: Joining the Dots from the Situationist International to Malcom McLaren*, Southampton, John Hansard Gallery, 2015.

# Les situationnistes et l'exposition

## Entre laboratoire et manifeste : à la recherche de nouvelles formes d'action

FRANÇOIS COADOU

Au cours de ses presque quinze années d'existence, l'Internationale situationniste (28 juillet 1957-20 avril 1972) n'a en tout et pour tout organisé qu'une seule exposition (ou quelque chose du moins qui y ressemble) : *Destruktion af RGS-6*, du 22 juin au 7 juillet 1963, à la galerie EXI, à Odense, au Danemark. Quant à participer à des expositions organisées par d'autres, c'est bien simple : elle ne l'a jamais fait. Une telle rareté pourrait avoir quelque chose d'étonnant de la part d'un mouvement artistique, sachant l'importance qu'occupe l'exposition dans l'art moderne comme moyen de monstration et de circulation des œuvres. Sauf à se rappeler que, tout en revendiquant d'être issue de l'art moderne en question, l'I.S. s'est d'emblée pensée au-delà de lui et, bien mieux, au-delà de l'art lui-même : comme autre chose qu'un mouvement artistique, dont l'objectif était de produire autre chose que des œuvres. Différence résumée d'une formule souvent répétée : celle de «dépassement de l'art». Il est compréhensible dès lors que l'exposition, loin d'être une évidence, ait plutôt été considérée par l'I.S. comme un problème : une forme reçue (comme il y a des idées reçues) qu'il fallait retravailler et elle-même dépasser.

En réalité, le problème se pose dès avant la fondation de l'I.S., à la fin de l'année 1956 et au début de 1957. Du 2 au 8 septembre 1956, Asger Jorn a organisé à Alba, en Italie, le premier Congrès des artistes libres. Ancien membre de CoBrA<sup>1</sup>, il a fondé en 1953 le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste (MiBi), dans l'objectif de développer, en opposition au néo-Bauhaus de Max Bill, une critique du fonctionnalisme dans l'architecture et dans le design, s'opposant à l'expulsion hors de la vie quotidienne de la peinture et de la sculpture, c'est-à-dire de l'imagination, de laquelle celui-ci procède<sup>2</sup>. En 1954, il découvre par l'entremise d'Enrico Baj, l'un des chefs de file du Movimento Arte Nucleare<sup>3</sup>, rallié au MiBi, qui lui donne à lire *Potlatch*<sup>4</sup>, les thèses de l'Internationale lettriste, mouvement fondé en 1952 par Serge Berna, Jean-Louis Brau, Guy Debord et Gil J Wolman. Des liens se tissent peu à peu entre les deux groupes et

plus particulièrement entre Jorn et Debord, qui voient les points communs qu'il y a entre leurs analyses et leurs programmes. Depuis 1953 en effet, et grâce à l'apport décisif d'Ivan Chtcheglov<sup>5</sup>, le projet de dépassement de l'art dans la vie, qui avait été le projet fondateur de l'I.L., mais qui d'abord était resté dans le vague en ce qui concernait les conditions concrètes de sa réalisation, s'est précisé en direction du décor et de l'urbanisme. S'il doit y avoir un dépassement de l'art dans la vie, autrement dit s'il faut que l'art prenne place dans la vie pour la changer, pour en faire une vie plus passionnante, une vie plus poétique, par contraste avec la banalité, avec la prose de la vie quotidienne telle qu'elle s'offre alors après guerre, c'est en tant qu'il sera le décor déterminant de celle-ci. Il s'agira d'utiliser le pouvoir passionnel que recèlent les arts, ce pouvoir bien réel de provoquer les passions, pour créer la vie passionnante et poétique qu'on recherche. Arts qu'on agencera et, bien mieux, qu'on unifiera pour cela dans un nouvel urbanisme, qualifié de ce fait, à partir de 1956, d'urbanisme unitaire<sup>6</sup>.

C'est à cette même fin que l'I.L. élabore au cours de ces mêmes années la psychogéographie<sup>7</sup>, définie comme

1- Mouvement d'avant-garde actif entre 1948 et 1951 à Copenhague, Bruxelles et Amsterdam : CoBrA.

2- Voir Asger Jorn, *Pour la forme*, Paris, Allia, 2001, p. 11. (1<sup>re</sup> éd., Paris, *Internationale situationniste*, 1958).

3- Mouvement fondé à Milan en 1951 dont le but était de produire l'art à ses yeux adapté à l'âge nucléaire.

4- Voir Enrico Baj-Asger Jorn, *Lettres, 1953-1961*, Saint-Étienne, musée d'Art moderne, 1989, p. 104.

5- Ivan Chtcheglov, «Formulaire pour un urbanisme nouveau», *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 15-20. Rééd. in Ivan Chtcheglov, *Écrits retrouvés* (Jean-Marie Apostolidès et Boris Donné éd.), Paris, Allia, 2006, p. 7-16.

6- «Intervention du délégué de l'Internationale lettriste au Congrès d'Alba», in Guy Debord, *Œuvres* (Jean-Louis Rancçon éd.), Paris, Gallimard, 2006, p. 244.

7- Le mot apparaît pour la première fois en mai 1954. Voir Guy Debord, *Œuvres, ibid.*, p. 121.

science qui étudie, au moyen de la dérive, le pouvoir passionnel que les lieux sont capables d'exercer, comme décor, sur les personnes qui y passent. Ces conceptions, exposées dans *Potlatch*, devaient en bonne logique intéresser Asger Jorn au plus haut point. Il écrit à l'I.L. en novembre 1954<sup>8</sup>. Debord lui répond immédiatement, relevant les similitudes qu'il trouve lui aussi entre ses positions et les conceptions du MiBi<sup>9</sup>. En décembre 1954, le n° 15 de *Potlatch* publie un extrait du livre de Jorn, *Imagine e forma*, sous le titre «Une architecture de la vie». Après la lecture du n° 22 de *Potlatch*, en septembre 1955, Jorn renouvelle dans une lettre son intérêt pour l'I.S. et annonce son projet de venir à Paris pour rencontrer Debord<sup>10</sup>. Si, à l'époque, ce dernier émet en privé des réserves sur Jorn<sup>11</sup>, le rapprochement entre les deux groupes s'accroît malgré tout. En mai 1956, l'I.L. adhère officiellement au MiBi<sup>12</sup>. En juin, Jorn, crédité comme membre du Movimento Arte Nucleare aux côtés d'Enrico Baj et de Sergio Dangelo, signe le tract «Toutes ces dames au salon», dirigé contre une exposition de peinture que finance la Shell à Bruxelles<sup>13</sup>. Le mois suivant, en juillet, il signe également le tract «Ordre de boycott», contre le festival de la Cité radieuse, à

Marseille. Cette fois, Jorn est crédité comme membre de l'I.L. aux côtés de Debord et Wolman<sup>14</sup>.

Le congrès d'Alba, organisé au début du mois de septembre, doit marquer une étape supplémentaire dans ce processus de rapprochement<sup>15</sup> : en un sens, il est permis d'y voir une préfiguration de la fondation de l'I.S., qui sortira, en juillet 1957, de la fusion de l'I.L. et du MiBi<sup>16</sup>. Appelé à ce moment-là sous les drapeaux<sup>17</sup>, Debord est empêché de s'y rendre. Le congrès consacre cependant une victoire de ses positions : le programme comporte un extrait du texte préparatoire qu'il a rédigé en août, où il note «l'apparition de possibilités supérieures d'action sur le monde» et énonce le principe de l'urbanisme unitaire<sup>18</sup> ; dans le temps du congrès, il obtient l'exclusion de Baj et des nucléaires qu'il juge depuis longtemps sans intérêt<sup>19</sup> ; enfin, la résolution finale, rédigée par Debord et adoptée par le congrès sans grande modification<sup>20</sup>, entérine l'urbanisme unitaire (point 1), proclame le «caractère périmé d'avance de toute rénovation partielle apportée à un art dans ses limites traditionnelles» (point 2) et énonce le principe d'unité d'action entre les signataires pour préparer des «entreprises collectives» et travailler à «l'élaboration commune des formes nouvelles» (point 6). C'est sur la base de cette résolution finale d'Alba qu'on organise, dans les derniers mois de l'année 1956 et les premiers de l'année 1957, des «entreprises collectives». Et d'abord des expositions.

## L'EXPOSITION DE TURIN

On sait peu de chose de la première. Elle a lieu du 10 au 15 décembre 1956, à l'initiative du peintre Piero Simondo, membre du MiBi, dans les locaux de l'Union culturelle de Turin. Il en demeure surtout un tract, rédigé par Debord<sup>21</sup>, qui porte des inscriptions comme «Manifestez en faveur de l'urbanisme unitaire» ou «L'art, c'est l'opium du peuple»<sup>22</sup>. Quant à l'exposition elle-même, Patrick Mosconi laisse entendre que Debord et Wolman y exposèrent chacun trois tableaux<sup>23</sup>. Jean-Louis Rançon, lui, soutient qu'il n'y eut de tableaux que ceux de Constant, de Giuseppe Pinot-Gallizio, de Jorn et de Simondo : pas de Debord ni de Wolman<sup>24</sup>. De même, à suivre toujours Jean-Louis Rançon, la diffusion de la pièce radiophonique, *Histoire de l'Internationale lettriste*<sup>25</sup>, enregistrée le 6 décembre à Paris et initialement programmée au cours de la manifestation, ne se déroula finalement pas, elle non plus.

Dans ce cas, s'il n'y eut pas *Histoire de l'Internationale lettriste* et s'il n'y eut pas de tableaux de Debord et Wolman, il faudrait bien sûr s'interroger sur les raisons de leur absence. Empêchement ? Revirement ? À moins que tout cela ait bien eu lieu. Mais dans ce cas, il faudrait s'interroger, tout autant, sur le manque de sources fiables à propos de cette manifestation. Peut-être faut-il voir une allusion à l'exposition de Turin, et à une dissension née à ce moment-là, dans la lettre de Debord adressée à Constant le 19 janvier 1957, lorsqu'il dit que «Jorn

8— Lettre à André-Franck Conord, dossier Asger Jorn, fonds Debord, NAF 28603, BnF, Paris. Conord transmet la lettre à Debord.

9— Lettre du 16 novembre 1954. Guy Debord, *Correspondance*, vol. 0, Paris, Fayard, 2010, p. 47.

10— Lettre à Guy Debord, dossier Asger Jorn, Fonds Debord, NAF 28603, BnF, Paris.

11— Lettre à Alexander Trocchi, fin janvier-début février 1956, Guy Debord, *Correspondance*, op. cit., p. 100.

12— *Potlatch*, n° 26, Paris, 7 mai 1956. Rééd. dans *Potlatch, 1954-1957*, Paris, Allia, 1996, p. 127.

13— Guy Debord, *Œuvres*, op. cit., p. 231-237.

14— *Ibid.*, p. 239.

15— Processus qu'il souhaite aussi étendre à d'autres : de là la présence de Jacques Calonne, Constant ou Jan Kotik.

16— Sans oublier bien sûr le Comité psychogéographique de Londres, de Ralph Rumney.

17— Lettre à Marcel Mariën du 22 septembre 1956, Guy Debord, *Lettres à Marcel Mariën*, édition, introduction et notes de François Coadou, Toulon, La Nerthe, 2015, p. 74.

18— Le texte dans sa totalité sera lu au moment du congrès par Wolman, qui remplace Debord, retenu à Paris. Voir Guy Debord, *Œuvres*, op. cit., p. 243-246.

19— Lettre à André Frankin du 8 décembre 1954, Guy Debord, *Correspondance*, op. cit., p. 48. En ce qui concerne l'exclusion de Baj, voir «La plate-forme d'Alba», *Potlatch*, n° 27, Paris, 2 novembre 1956, rééd. *Potlatch. 1954-1957*, op. cit., p. 132.

20— Voir Guy Debord, *Œuvres*, op. cit., p. 246-247.

21— Lettre à Piero Simondo du 3 décembre 1956, Guy Debord, *Correspondance*, op. cit., p. 132-133.

22— Tract reproduit dans Guy Debord, *Œuvres*, op. cit., p. 270.

23— Guy Debord, *Correspondance*, op. cit., p. 131, note 3.

24— Guy Debord, *Œuvres*, op. cit., p. 270. Jean-Louis Rançon mentionne aussi des sculptures de Franco Garelli et Sergio Cherchi.

25— *Ibid.*, p. 271-273.



Vue de l'exposition *Destruction of RGS-6* à la galerie EXI, Odense (Danemark). © DR.

[a] jugé Simondo à Turin très au-delà de l'opportunisme tolérable»<sup>26</sup> ? Mais en quoi a bien pu consister l'opportunisme en question ? Et quelle a bien pu être la réaction de Jorn ? Et celle de Debord ? On conviendra, quoi qu'il en soit, qu'il y a quelque chose qui semble faire signe vers un problème, ici, et doit donner à réfléchir.

### L'EXPOSITION DE BRUXELLES

On possède beaucoup plus d'informations sur la seconde exposition, intitulée « Première exposition de psychogéographie », organisée peu après<sup>27</sup>, du 2 au 26 février 1957, à la galerie Taptoe, à Bruxelles. Même si, là encore, il demeure un certain nombre d'imprécisions quant au déroulé exact de l'affaire. Le carton d'invitation de l'exposition mérite qu'on s'y arrête<sup>28</sup>. À la différence de l'exposition de Turin, qui est organisée par le seul MiBi, celle-ci, annonce le carton, est organisée par le MiBi, l'I.L. et le Comité psychogéographique de Londres : les trois composantes qui donneront naissance à l'I.S. La lecture de la correspondance témoigne de la part active prise par Debord dans le projet, que ce soit au niveau intellectuel ou matériel<sup>29</sup>. Preuve de cette importance, tandis que le carton annonce sans autre détail des peintures d'Asger Jorn, de Ralph Rumney et d'Yves Klein<sup>30</sup>, les œuvres de Debord en revanche (des plans psychogéographiques de Paris) y sont soigneusement nommées, listées. Il annonce aussi que l'exposition sera complétée de photographies de Michèle Bernstein et de Mohamed Dahou, tous deux membres de l'I.L., et accompagnée de conférences de Rumney, Jorn et Klein. On aurait tort

cependant de s'y fier. Tout ne se passe pas comme prévu. Il n'y aura finalement ni photographies de Bernstein et Dahou, ni plans psychogéographiques de Paris. Peu avant le début de l'exposition, Debord annule sa participation, par télégramme envoyé à Jorn et Rumney qui se trouvent déjà sur place. Ceux-ci décident de venir à Paris pour le fléchir et semblent y avoir en premier lieu réussi, mais, à la dernière minute, un problème en gare du Nord fait rater l'opération. On s'est fixé rendez-vous sur le quai. À l'heure dite, Debord et Rumney n'y voient pas paraître Jorn. Rumney suggère que celui-ci se trouve peut-être déjà dans le train (c'est en effet le cas), mais Debord refuse de monter vérifier, sous le prétexte que ce n'est pas ce qui a été convenu. Le train part sans Debord<sup>31</sup>. Cela inaugure une crise qui durera pendant deux mois<sup>32</sup>.

26– Guy Debord, *Correspondance*, op. cit., p. 147.

27– En réalité, Walter Korun et Guy Debord y travaillent dès le mois de décembre 1956, c'est-à-dire au moment même où Simondo prépare la manifestation de Turin. Voir Guy Debord, *Correspondance*, op. cit., p. 132.

28– Document reproduit dans Guy Debord, *Œuvres*, op. cit., p. 280-281.

29– Voir Guy Debord, *Correspondance*, op. cit., p. 132, 143, 144, 146, 148, 149 et 150.

30– En l'espèce de « tableaux monochromes ». La participation de Klein a été proposée par Rumney et approuvée par Debord. Voir Guy Debord, *Correspondance*, op. cit., p. 146.

31– Voir Ralph Rumney, *Le Consul*, Paris, Allia, 1999, p. 47-48.

32– Voir à ce propos Guy Debord, *Correspondance*, op. cit., p. 151-166, p. 170-171 et p. 174-175.

Se concentrant sur l'épisode de la gare du Nord, et sur l'affaire qui en a découlé, au cours de laquelle Debord exige et finira par obtenir des excuses et une autocritique de la part de Jorn, on a souvent souligné combien ceux-ci étaient un révélateur de la tension qui pouvait alors exister entre ces deux fortes personnalités, et que ce qui se jouait ici, c'était en quelque sorte la direction future de l'I.S.<sup>33</sup>. On s'est moins interrogé, en revanche, sur les raisons qui avaient au départ conduit Debord à annuler par télégramme sa participation. Dans une lettre à Marcel Mariën du 21 janvier 1957, Debord lui annonçait en ces termes sa prochaine venue à Bruxelles: «Je dois rencontrer là-bas Jorn et un camarade anglais, pour une sorte d'exposition-conférence, dont je vous évoquerai sur place le caractère — le caractère au moins que nous voulons lui donner.»<sup>34</sup> Cette dernière formulation sonne curieusement comme une défiance. À deux semaines du début de l'exposition, Debord ne semble pas sûr qu'elle prenne «le caractère [...] que nous voulons lui donner»: un «nous» où il faut sans doute voir l'I.L., ou Debord lui-même, plutôt que Debord, Jorn et Rumney. Quant à ce caractère, peut-être le terme d'exposition-conférence permet-il de mieux le cerner. Peut-être ne désigne-t-il pas seulement le fait qu'il devait y avoir exposition et conférence, mais quelque chose plutôt qui ne serait pas une exposition au sens classique: une exposition qui serait aussi, simultanément, une conférence, c'est-à-dire une prise de parole. Est-ce cela, alors, qui a posé problème, Debord se rendant compte, peu à peu, que l'exposition de la galerie Taptoe ne serait pas cela? qu'elle ne serait pas une conférence, une prise de parole, mais une exposition classique? Dans une lettre à Simondo du 3 décembre 1956<sup>35</sup>, Debord faisait allusion à un important catalogue en préparation. Celui-ci ne devait jamais voir le jour. On possède tout de même les textes qu'il avait préparés pour la publication. Le premier reprend des passages du tract déjà édité à l'occasion de l'exposition de Turin<sup>36</sup>. Le second, entièrement inédit celui-là, se nomme: «Projet pour un labyrinthe éducatif». Debord y développe le projet de création d'un environnement — d'un labyrinthe précisément — où seraient donnés à vivre aux passants le dépaysement et le pouvoir déterminant des arts, entendus comme décor, qui intéressent l'I.L.<sup>37</sup>. Bref, une expérimentation *in concreto*, même si c'est à une échelle encore réduite, de la psychogéographie et de l'urbanisme unitaire. Un tel projet, un tel texte confèrent évidemment un sens particulier aux plans de Paris qui devaient être exposés. Ils leur permettent de fonctionner. Ils permettent

qu'on les comprenne pour ce qu'ils sont ou ce qu'ils font: comme des témoignages ou des traces à utiliser, c'est-à-dire à activer. À l'inverse, sans ce texte et ce projet, ces plans risqueraient de passer pour de simples œuvres artistiques, esthétiques. En résumé, si l'I.L. voulait bien d'une exposition, c'était d'une exposition-manifeste, s'accompagnant, ou s'augmentant, de ces éléments écrits qui la nient et la dépassent comme forme: en direction de la psychogéographie, de l'urbanisme unitaire, de la construction de situations — de situations vécues. Par-delà les querelles de personnes entre Jorn et lui, c'est la disparition de ces éléments écrits, de ce catalogue, et ce qu'elle modifiait à ses yeux de la nature même de l'exposition, qui explique sans doute la non-participation de Debord et de l'I.L.

### STRATÉGIE DU DÉPASSEMENT DE L'ART

Dès la fin de l'année 1956, donc, et le début de 1957, apparaissent un certain nombre de débats, voire de conflits autour de la forme même de l'exposition, qu'on retrouvera dans les premières années de l'I.S. Conflits ou débats qui, par-delà l'exposition, concernent la façon dont sont appréhendées par les différents artistes en présence la question du dépassement de l'art et ses conséquences. Un texte de Debord, intitulé «Programme de travaux concrets», écrit en 1956 et demeuré à l'époque inédit, permet de bien comprendre ce que pense Debord. On admettra seulement, avance-t-il, les travaux qui permettront de contribuer à la construction de la vie par la construction du décor de celle-ci: dérive, étude scientifique de l'ambiance des lieux existants, projets d'ambiance pour des lieux à aménager ou à inventer, projets d'architecture, écriture d'articles ou d'ouvrages qui se proposent de préciser des désirs nouveaux, propagande en faveur de ces désirs nouveaux<sup>38</sup>. Nulle place, dans tout cela, pour des œuvres d'art en tant qu'œuvres d'art, c'est-à-dire conçues comme autonomes, comme possédant en elles-mêmes leur propre raison d'être et se donnant à elles-mêmes leur propre fin; ni pour l'exposition envisagée dans sa fonction traditionnelle: la monstration et la commercialisation de ces œuvres d'art en tant qu'œuvres d'art. Pour Debord, l'exposition ne peut plus guère être utilisée dès lors que: 1/ comme laboratoire, comme moyen de mise en situation expérimentale, dans un endroit donné et à un moment donné, des pouvoirs influentiels ou passionnels des arts; 2/ comme moyen de propagande.

Il n'est pas sûr, cela dit, que tous les membres du MiBi, Jorn le premier, ni les autres artistes qui gravitent à ce moment-là autour de ce mouvement et de l'I.L., aient partagé cette vision radicale des conséquences du dépassement de l'art dans la définition et la production des œuvres, ni cette conception de l'exposition. Il faut dire aussi qu'il plane à l'époque une certaine ambiguïté, qui tient à l'approche stratégique que Debord a des choses. Si les buts lointains sont pour lui très clairement identifiés,

33— Voir Jean-Marie Apostolides, *Debord. Le naufrageur*, Paris, Flammarion, 2015, p. 170-175.

34— Guy Debord, *Lettres à Marcel Mariën*, op. cit., p. 84.

35— Guy Debord, *Correspondance*, op. cit., p. 132.

36— Guy Debord, *Œuvres*, op. cit., p. 283.

37— *Ibid.*, p. 284-285.

38— *Ibid.*, p. 268-269.



à savoir la création d'une civilisation nouvelle dans laquelle l'art, en tant que décor déterminant d'une vie nouvelle, d'une vie passionnante, sera dépassé dans cette vie même, il a conscience cependant, et pour pouvoir faire advenir ces buts lointains, de devoir tenir compte de la réalité telle qu'elle existe pour le moment. Cela s'exprime au moins de deux manières. Il s'agira, pour propager ses idées, de renforcer le mouvement qu'il a fondé en 1952, l'I.L., par le rapprochement avec d'autres groupes, et par la constitution et le développement d'un nouveau mouvement, l'I.S., qui donnera à ces idées plus de force de frappe, matérielle et intellectuelle, tout en sachant cependant qu'il faudra pour cela négocier, c'est-à-dire accepter des compromis, fût-ce de manière provisoire, puis essayer de rallier peu à peu ses interlocuteurs à ses positions, en éliminer d'autres qui ne le peuvent pas ou ne le veulent pas, et pour cela briser des alliances anciennes, en mettre en place de nouvelles. Une lettre au cofondateur de la section algérienne de l'I.L., Mohamed Dahou, qui date du lendemain de la fondation de l'I.S., confirme bien que telle est très clairement, très consciemment, la perspective où se place alors Debord<sup>39</sup>. De même, et pour propager ses idées toujours, il faudra passer par les canaux qui existent, canaux déterminés, normés, en faisant attention à ne pas se faire emporter, utiliser par eux, mais pour les utiliser au contraire, pour les détourner<sup>40</sup>. Le rapport à l'exposition et aux lieux d'exposition, galeries ou musées, est à entendre en ce sens-là. Tout le paradoxe, en somme, est que pour dépasser l'art il faut passer par l'art comme il est. Et qu'il faut peu à peu gagner des alliés et des positions. Il en va donc ici d'un incessant double jeu, où les équilibres à trouver sont toujours instables, toujours à soutenir ou à modifier en fonction des modifications du contexte, des occasions, du rapport de force.

### L'EXPOSITION AU STEDELIJK MUSEUM

Dès le lendemain de sa création à Cosio d'Arroscia, le 28 juillet 1957, l'I.S. se lance dans une intense activité, dont les projets d'exposition ne sont pas absents. Le nouveau mouvement comptant parmi ses membres un certain nombre d'ex-membres du mouvement CoBrA, l'occasion se présente de détourner un événement qui doit être consacré à celui-ci, en 1958, au Stedelijke Museum d'Amsterdam. Debord, Jorn, Walter Korun et Pinot-Gallizio, qui prétendent en écarter Christian Dotremont et Pierre Alechinsky, proposent au directeur du Museum, Willem Sandberg, de prendre en charge le commissariat de l'exposition, et de la diviser en deux : une première partie, consacrée à CoBrA lui-même, dans ses aspects artistiques historiques ; et une seconde, consacrée à ses prolongements dans l'actualité, c'est-à-dire centrée sur l'I.S.. Cette seconde partie se diviserait elle-même en deux : « Une exposition restreinte de documents assortie de conférences,

et une démonstration de construction d'ambiances dans la vie quotidienne à Amsterdam durant le temps de l'exposition. »<sup>41</sup> Devant les querelles que manifestement cela fait naître, Sandberg décide de laisser tomber le projet d'exposition consacrée à CoBrA. Il se déclare en revanche intéressé par un projet d'exposition consacrée à l'I.S., sur la base élargie de ce que lui ont proposé Debord, Jorn, Korun et Pinot-Gallizio, mais programmée à une date ultérieure. Ce sera pour le printemps 1960, du 30 mai au 20 juin<sup>42</sup>. Telle que pensée par les situationnistes, en accord avec Sandberg, l'exposition doit finalement se dérouler en trois volets : 1/ exposition de documents (avec conférences enregistrées sur magnétophone) ; 2/ création d'un labyrinthe dans les salles 36 et 37 du Stedelijk Museum ; 3/ trois journées de dérive menées par trois équipes de l'I.S. dans le centre-ville d'Amsterdam. Se retrouve ici le projet d'un labyrinthe, déjà envisagé au moment de l'exposition de Bruxelles. À la nuance que, cette fois-ci, le labyrinthe, entendu comme « une démonstration de construction d'ambiances », doit être vraiment réalisé. Et qu'il doit être complété par une expérience hors les murs, dans la ville elle-même. Le projet d'exposition semble tout près d'aboutir, lorsque des demandes nouvelles de la part de Sandberg arrêtent les situationnistes. Sandberg réclame en effet que la construction du labyrinthe soit, pour raisons de sécurité, soumise à l'approbation des sapeurs-pompiers d'Amsterdam et que l'I.S. contacte elle-même une fondation privée pour finir de boucler le budget. Dans ces conditions nouvelles, où elle voit un danger peser sur sa pleine maîtrise du projet et sur la conformité exacte de celui-ci à ce qu'elle souhaite, l'I.S. informe Sandberg qu'elle décide d'annuler l'exposition<sup>43</sup>. Cette fois encore, c'est donc un échec. Décidée à en tirer tout de même tout l'avantage possible<sup>44</sup>, l'I.S. publie un article détaillé sur l'affaire — projet et raisons du renoncement au projet — dans le n° 4 d'*Internationale situationniste*<sup>45</sup>.

### EXPOSITIONS PERSONNELLES

Durant cette même période, il arrive que des membres de l'I.S. exposent de manière personnelle en galerie ou

39– Guy Debord, *Correspondance*, vol. 1, Paris, Fayard, 1999, p. 35. Lettre du 18 novembre 1957.

40– À propos de cette pratique clé du détournement, voir François Coadou, « Retour sur le détournement », in François Coadou et Philippe Sabot (dir.), *Situations, dérives, détournements. Statuts et usages de la littérature et des arts chez Guy Debord*, Paris Art Book Magazine, 2017, p. 55-79.

41– Guy Debord, *Correspondance*, vol. 1, op. cit., p. 55.

42– *Ibid.*, p. 308.

43– *Ibid.*, p. 319-320.

44– *Ibid.*, p. 321.

45– « Die Welt as Labyrinth », *Internationale situationniste*, n° 4, Paris, juin 1960, p. 5-7. Rééd. dans *Internationale situationniste*, Paris, Fayard, 1997, p. 113-115.

dans des musées: c'est le cas notamment de Constant, Jorn ou Pinot-Gallizio. Si, pour reprendre une expression de Debord, ces expositions n'engagent pas «la responsabilité idéologique de l'I.S.»<sup>46</sup>, ne doivent pas être considérées comme des expositions de l'I.S. et n'entrent pas dans l'histoire officielle de celle-ci telle qu'elle se dessine déjà à l'époque, ce sont tout de même des occasions d'avancer des idées et, pour certaines, d'expérimenter des choses. Souvent, ces expositions sont accompagnées de publications, feuillets, tracts, catalogues ou revues, qui revêtent un grand rôle: expliquer les œuvres, éviter tout quiproquo, en soulignant leur valeur non pas artistique ou esthétique, mais leur sens dans la perspective révolutionnaire que défend l'I.S.<sup>47</sup>. Parmi ces expositions, celles de Pinot-Gallizio bénéficient tout particulièrement du soutien de Debord, qui se mêle de leur organisation et de leur conception plus que ce n'est le cas pour celles de Constant ou de Jorn. Pinot-Gallizio a inventé la peinture industrielle: fabriquée en rouleau et débitée au mètre. Une telle peinture profane à merveille, aux yeux de Debord, la dignité glorieuse de la peinture, tout comme elle en ruine, en tant que telle, la valeur économique (au sens de la valeur d'échange, largement symbolique, que fixe le marché de l'art, sans rapport à la valeur d'usage). Enfin, elle renonce à refléter ou exprimer aucunement l'individualité ou l'intériorité de l'artiste: elle servira uniquement à la construction d'ambiance. Promue par un texte de Michèle Bernstein<sup>48</sup>, défendue par Debord dans le n° 2 d'*Internationale situationniste*<sup>49</sup>, la peinture industrielle circule dans les galeries à Turin, à Milan, à la galerie Van de Loo à Munich, à la galerie René Drouin à Paris (où Pinot-Gallizio recouvre de ses toiles tout l'espace: c'est ce qu'il appelle la caverne de l'anti-matière) et au Stedelijk Museum d'Amsterdam.

46– Guy Debord, *Correspondance*, vol. 1, *op. cit.*, p. 341.

47– *Ibid.*, p. 99 et p. 136.

48– Michèle Bernstein, «Éloge de Pinot-Gallizio», publié à l'occasion de l'exposition de Turin, réédité à l'occasion de l'exposition de Milan puis dans le catalogue Pinot-Gallizio de la Bibliothèque d'Alexandrie (1960). Rééd. dans *Textes et documents situationnistes*, Paris, Allia, p. 235-236.

49– «L'activité de la section italienne», *Internationale situationniste*, n° 2, Paris, décembre 1958, p. 27-30. Rééd. dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 59-62.

50– Guy Debord, *Correspondance*, vol. 1, *op. cit.*, p. 148 et p. 150-151.

51– *Ibid.*, p. 142. Voir aussi Guy Debord, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 367-369.

52– Guy Debord, *Correspondance*, vol. 1, *op. cit.*, p. 155-156.

53– *Ibid.*, p. 338.

54– Il poursuivra tout de même ses activités au sein de l'I.S. pendant un an encore, sous le pseudonyme de George Keller.

55– «La cinquième conférence de l'I.S. à Göteborg», *Internationale situationniste*, n° 7, Paris, avril 1962, p. 25-31. Rééd. dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 265-271.

56– «L'opération contre-situationniste dans divers pays», *Internationale situationniste*, n° 8, Paris, janvier 1963, p. 23-29. Rééd. dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 319-325.

Elle a même le privilège d'être accrochée à La Méthode<sup>50</sup>, bar fondé en octobre 1958 par Michèle Bernstein<sup>51</sup>, rue Descartes, c'est-à-dire d'être essayée non en galerie ou dans les musées, mais dans un lieu public où Debord loue l'action qu'elle exerce sur l'ambiance. Mais l'équilibre dont il a été question plus haut — être dans l'art sans y être, utiliser sans être utilisé, bref détourner — reste difficile à trouver et à maintenir: ses liens avec la galerie Notizie, à Turin, dont on n'a pas obtenu la publication qu'on voulait<sup>52</sup>, et avec laquelle il refuse malgré tout de rompre, vaudront à Pinot-Gallizio de se retrouver exclu de l'I.S. en mai 1960, au motif de ce que Debord estime, dans un courrier adressé à Constant, être un «écœurant arrivisme»<sup>53</sup>.

## EXCLUSIONS

Au cours des premières années de l'I.S., les exclusions de ce type se multiplient. Dans le cadre de sa logique stratégique, Debord essaie peu à peu d'épurer l'I.S. (c'est le terme qu'il utilise), c'est-à-dire de l'amener sur les positions qu'il estime les plus avancées. Ceux qui continuent à concevoir et/ou à pratiquer l'art à l'ancienne, ou qui en sont suspects, compromis par leurs écrits ou par leurs actes, en font les frais: Simondo, Walter Olmo et Elena Verone dès 1958; Maurice Wyckaert en 1961; en 1962, les Allemands du groupe SPUR, puis le Danois Jørgen Nash, le Suédois Ansgar Elde et l'artiste hollandaise Jacqueline de Jong; Jorn lui-même, dont la peinture connaît un succès grandissant et qui ne veut pas renoncer à sa carrière, se voit contraint de démissionner en 1961<sup>54</sup>. En 1961 et 1962, les conférences de Göteborg<sup>55</sup> et d'Anvers<sup>56</sup> ont rejeté la possibilité d'un art situationniste, le définissant plutôt comme essentiellement anti-situationniste, et ont insisté sur la priorité d'un travail politique à mener, sans lequel la recherche expérimentale, fût-elle même purement et strictement au service de l'urbanisme unitaire, resterait abstraite, formelle et vouée à être bien vite récupérée.

Curieusement peut-être, c'est au lendemain de la conférence d'Anvers, qui marque l'exclusion des «nashistes», c'est-à-dire des ultimes éléments suspects de tenir des positions artistiques ou esthétiques, qu'a lieu l'exposition *Destruktion af RGG-6*, qui demeurera la première et la seule effectivement réalisée et clairement revendiquée par l'I.S. Il faut dire qu'elle offre un exemple achevé d'utilisation de l'art et de l'exposition à des fins de propagande, c'est-à-dire de détournement de ceux-ci.

## DESTRUKTION AF RGG-6

L'exposition — ou plutôt la «manifestation collective»: c'est le terme utilisé par les situationnistes et la nuance possède en elle-même du sens — se déroule en hommage à l'action du groupe activiste pacifiste anglais Spies for Peace, qui avait révélé quelques semaines auparavant l'existence, l'emplacement et les plans d'un abri

anti-atomique secret réservé au gouvernement : le RGS-6. Révélation qui avait déclenché en retour une importante répression policière<sup>57</sup>. Mais si elle lui est un hommage rendu, la manifestation organisée par les situationnistes est aussi et surtout une manière de poursuivre l'action des Spies for Peace : continuant à divulguer la chose et appelant même (ce que suggère le titre de l'exposition) à la destruction du RGS-6. Une lettre du 8 mai 1963<sup>58</sup> de Guy Debord à Jeppesen Victor Martin (membre danois de l'I.S. chargé de la préparation, sur place, de l'événement) explique la manière dont l'ensemble doit, pour cela, être conçu. Subdivisée en plusieurs sections, la galerie doit, dans un premier temps, et dans la logique des recherches du groupe sur la création d'ambiance, reconstituer l'ambiance d'un abri anti-atomique : lit de camp, boîtes de conserve, eau minérale en bouteilles, avec « un bruit de sirène ininterrompu » en fond sonore, dans une lumière « atténuée et désagréable » et une atmosphère « rendue difficile à respirer par un excès de désodorisant ». L'intention qui préside à l'élaboration se devine aisément. En plongeant le visiteur dans ce décor oppressant, il s'agit bien sûr de lui faire comprendre ce que c'est que le RGS-6, ce qu'il suppose et ce qu'il implique, mieux que ne pourraient le faire des démonstrations ou des explications. Mais il s'agit aussi de l'obliger à sortir de son statut de visiteur, c'est-à-dire de son statut de spectateur. De l'obliger à devenir acteur. Il s'agit de le prendre à partie pour qu'il prenne lui-même parti. Symbole de cette transformation voulue, de cette prise de position attendue, un deuxième espace doit succéder au premier, consacré celui-là au « défolement » : on y proposera au visiteur de tirer à la carabine sur les portraits des dirigeants de l'Ouest et de l'Est : Kennedy, Khrouchtchev, etc. En contrepoint, ou comme pour emporter la décision, des œuvres de Jeppesen Victor Martin, les cartographies thermonucléaires, se chargeront, elles, d'évoquer, d'illustrer les ravages de la guerre mondiale atomique. Enfin, un troisième et dernier temps doit proposer des tracts et revues, ainsi que des œuvres supplémentaires de Martin et de Jan Strijbosch, elles aussi à contenu politique. Ce n'est qu'ensuite (puisqu'il n'y est pas fait allusion dans la lettre du 8 mai 1963) que l'idée semble être venue de compléter ces dernières par des œuvres de Bernstein — la série dite des Victoires, où l'histoire des révoltes passées, échouées, est réécrite, ou plutôt repeinte, avec une issue heureuse — et par les directives de Guy Debord, série de cinq tableaux où des slogans situationnistes sont peints ou, mieux, sont écrits à la peinture sur la toile comme un graffiti sur un mur. Manière sans doute de replacer la manifestation en faveur des Spies for Peace et la dénonciation du RGS-6 dans l'histoire des révoltes et dans le programme organique de l'I.S.

Un catalogue de 28 pages accompagne la manifestation<sup>59</sup>, qui contient des reproductions photographiques des œuvres de Bernstein et de Martin, ainsi qu'un texte de Guy Debord : « Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art »<sup>60</sup>. Le titre en

lui-même vaut qu'on s'y arrête. Il énonce en effet ce qui intéresse l'I.S. : l'action et, mieux encore, « de nouvelles formes d'action ». « Dans la politique ou l'art » : l'expression, il faut le reconnaître, a quelque chose d'étrange. Dans l'équivalence qu'elle suggère entre les deux termes — la politique ou l'art : la politique, c'est-à-dire l'art ; l'art, c'est-à-dire la politique — elle indique cependant là où tout se joue aux yeux de l'I.S. : par-delà la catégorisation traditionnelle du monde, qui l'organise, qui l'ordonne en spectacle où l'on ne saurait intervenir, où l'on ne saurait vraiment et effectivement agir. Pour les situationnistes, ce n'est qu'au-delà de cette catégorisation que de véritables formes d'action seront possibles.

Dans sa définition normale, dans sa fonction normale, comme moyen de monstration et de circulation d'œuvres d'art en tant qu'œuvres d'art, qui se pensent et se présentent comme autonomes, l'exposition, pour l'I.S. et pour Debord en particulier, participe évidemment et éminemment de cette catégorisation réifiée, aliénée. Elle n'est plus recevable à ce titre. Elle n'est plus envisageable, au contraire, que libérée de sa fonction artistique et idéologique, que détournée vers d'autres fins, qui en fassent une forme d'action : une forme d'action dans la réalité, dans la totalité sociale.

Quand bien même *Destruction af RGS-6* offrait, en 1963, l'exemple de ce que pouvait en être ce détournement à d'autres fins, les situationnistes délaissèrent par la suite l'exposition au profit d'autres formes, comme l'édition ou l'agitation politique directe. Peut-être le rapport de force était-il décidément trop défavorable, trop présent, trop menaçant le risque d'être récupéré et neutralisé ? Les situationnistes ne dénoncèrent-ils pas, déjà à l'époque, le détournement « réactionnaire » de certaines de leurs inventions ou expérimentations ? Installation, happening, participation ressemblaient aux formes d'action qu'ils avaient inventées, mais avaient à leurs yeux ce défaut fondamental, essentiel, d'en rester malgré tout aux catégories établies, d'en rester malgré tout au domaine de l'art<sup>61</sup>.



57– Voir Nicolas Walter, « The Spies for Peace and After », in David Goodway (éd.), *Damned Fools in Utopia and Other Writings on Anarchism and War Resistance*, Oakland, PM Press, 2011, p. 93-123.

58– Guy Debord, *Correspondance*, vol. 2, Paris, Fayard, 2001, p. 222-225.

59– *Destruction af RGS-6. En kollektiv manifestation af Situationistisk Internationale*, Odense, Galerie EXI, 1963.

60– Guy Debord, « Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art », in Guy Debord, *Œuvres, op. cit.*, p. 647-653.

61– Voir Vanessa Theodoropoulou, « Prendre position sur à peu près tous les aspects de l'existence qui se propose à nous... La critique situationniste des avant-gardes et néo-avant-gardes artistiques », in François Coadou et Philippe Sabot (dir.), *Situations, dérives, détournements. Statuts et usages de la littérature et des arts chez Guy Debord, op. cit.*, p. 81-103.

# Lutte et représentation

## Modalités de l'action et performativité chez les situationnistes

VANESSA THEODOROPOULOU

La thématique proposée dans le cadre de ce dossier consacré à l'Internationale situationniste et son influence sur la pratique contemporaine de la performance artistique amène à mon sens tout chercheur qui s'est penché sur son discours critique à se poser la question : comment examiner les théories et pratiques situationnistes à l'aune d'une catégorie (la performance) que les situationnistes auraient eux-mêmes sans doute rejetée comme à la fois symptôme et facteur de spectacularisation de la culture en société capitaliste ? Comment aller au-delà du fait que la théorie situationniste a été conçue comme une machine de guerre contre toute forme de spectacle ?

Avant de tenter un début de réponse à la question sans évacuer la charge critique de notre sujet, il importe de rappeler l'essentiel : la « réalisation de l'art », objectif central de l'I.S., concerne en priorité et directement la vie. Les jeunes situationnistes se sont réunis autour de la conviction qu'il est nécessaire de critiquer le conditionnement des comportements humains et possible d'agir dessus en inventant une manière de rendre ces comportements plus « passionnels ». Ils ont conçu et théorisé un « art total », une série d'activités et de pratiques collectives, qui devaient permettre rien de moins que l'apparition de sentiments et de désirs inédits<sup>1</sup>, tout en défaisant des attitudes et des modes relationnels

dictés par les structures et la morale du « spectacle » tel que nommé et analysé par Debord. Élément important, cette modification profonde de la qualité affective de la vie était pensée comme étant interdépendante de la révolution culturelle et éthique annoncée par le surréalisme, liée au projet marxiste d'abolition des classes et de libération du temps<sup>2</sup>.

Alors comment faire rentrer un tel projet dans le registre restreint d'une catégorie artistique ?

« Tout événement, action, chose peut être examiné "en tant que" performance, peut être analysé en termes d'action, de comportement, de monstration »<sup>3</sup>, répondrait sans doute Richard Schechner. Si l'annexion de ces pratiques sous n'importe quelle étiquette artistique ou politique se heurte a priori à la reconceptualisation polémique des catégories du faire par les situationnistes ainsi qu'à l'ampleur de leurs ambitions, pourquoi ne pas imaginer en effet de les examiner en se servant des grilles de lecture d'un champ d'études (plutôt que d'une catégorie), qui pose des questions pertinentes en termes de modalités et de performativité de l'action<sup>4</sup> ? La piste interprétative proposée par les *performance studies* conduit en effet à nous pencher sur la question complexe de la (re-)présentation des formes d'action situationnistes, ainsi que sur les facteurs qui font qu'elles défont ou qu'elles tentent de résister à leur devenir « objet spectacle »<sup>5</sup>. Si les « jeux » situationnistes ne sont a priori pas destinés à la monstration — car pensés comme des générateurs de formes de vie éphémères (conflictuelles, passionnelles, ludiques, antagonistes, festives) —, ils témoignent pourtant d'une prise en charge, plus ou moins maîtrisée, d'une série d'enjeux liés au « montrer le faire » : la performativité des mots et des gestes, les registres de la représentation, ou encore la question complexe du public et de sa constitution.

### COMBATS, DISCORDS, DÉRÈGLEMENTS, FÊTES

Observons-les donc de plus près. À quoi ressemblent ces jeux ? À quel type de comportements et d'interactions

1— Voir le « Rapport sur la construction des situations », rédigé par Guy Debord en 1957, rééd. Paris, Mille et une nuits, 2000.

2— D'où le projet de création d'« unités de temps » libres de tout type de conditionnement (les situations construites).

3— Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction* [2004], New York, Routledge, 2006 (2<sup>e</sup> éd.), p. 32.

4— Voir Christian Biet, Sylvie Roques, « Présentation », *Communications*, n° 92 (2013-1), p. 5-8.

5— J'emprunte le terme à Christian Biet ; voir Christian Biet, « Pour une extension du domaine de la performance (XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle). Événement théâtral, séance, comparution des instances », *Communications*, n° 92, *op. cit.*, p. 21-35.



Les membres de l'I.S. à l'Institute of Contemporary Arts de Londres, le 28 septembre 1960. Debout, de gauche à droite : Maurice Wyckaert, Asger Jorn, Jacqueline de Jong, Hans Peter Zimmer, Heimrad Prem, Helmut Sturm, Katja Lindell et Jörgen Nash. Assis, de gauche à droite : (femme non identifiée), Attila Kotanyi, Guy Atkins et Laurence Alloway, de l'I.C.A. (Photo parue dans « Les situationnistes au cinéma », I.S., n° 5, p. 1-2.) © DR.

pouvait-on s'attendre dans les « ambiances » situationnistes ? Dans les quelques premiers projets de jeux ou de situations de l'époque pré-I.S. qu'on trouve mentionnés dans *Potlatch*<sup>6</sup>, on peut noter la confirmation de l'importance pour Debord et ses compagnons de l'idée d'un « décor » qui produit ses propres gestes. Le décor imaginé ou investi devait être le plus déroutant, dépayasant et émouvant possible, et dans tous les cas adéquat à l'ambiance projetée. Évoquons le « Jeu psychogéographique de la semaine » (*Potlatch*, n° 1), qui consiste en des instructions quelque peu impossibles pour l'organisation d'une fête, où l'on doit construire une maison ex nihilo et, comme s'il s'agissait d'un jeu de construction, à un endroit choisi, à un moment de l'année et de la journée choisi, ensuite la meubler et choisir les lumières, les boissons, la musique, ainsi que les personnes réunies ; ou bien le « Projet d'aménagement

d'une salle de réception », imaginé par Jacques Fillon (*Potlatch*, n° 24). Ici, une « maison banale » devait être réaménagée par la construction d'une barricade sur une partie de sa salle de réception. La barricade servirait, selon l'auteur, à « varier l'ordonnance » de la maison et à y introduire un « pittoresque superficiel ». Réalisée avec les matériaux de vraies barricades, la barricade de Fillon, plongée dans l'éclairage et le fond sonore « adéquats », aurait, selon la description, de vrais fusils chargés, posés dessus. Mis à part cette « fonction esthétique superficielle » (rendre la maison plus « intéressante »), sa destination, poursuit l'auteur, serait d'être intégrée dans un complexe architectural plus large et de servir de décor pour la construction de situations.

6— Voir *Potlatch*. 1954-1957, rééd. Paris, Allia, 1996.

L'intérêt de ces deux projets de décor est qu'ils introduisent deux thèmes de prédilection du groupe: celui de la fête, ou «réunion émouvante», telle que qualifiée plus tard dans l'I.S.<sup>7</sup>, et celui du conflit, en tant que métaphore des rapports humains, qu'on retrouve dans la «Discussion idéologique considérée comme match de boxe»<sup>8</sup>. Dans ce «jeu éducatif» proposé aux lecteurs de *Potlatch*, les auteurs nous donnent les instructions pour la mise en place d'une discussion rythmée par le désaccord permanent des participants, soutenu et aggravé par la consommation de stupéfiants, et supervisé par un arbitre. Les mouvements et les gestes des deux joueurs sont décrits de manière assez précise, le défi pour eux étant de faire preuve de qualités rhétoriques, de rapidité et d'efficacité dans leurs répliques. La terminologie du match de boxe est transposée dans le champ conversationnel pour signifier la dialectique comme art du combat des idées. En 1973, un autre situationniste, René Viénet, détourne un film de kung-fu, suivant l'idée similaire de représenter le débat dialectique comme un combat. Dans *La dialectique peut-elle casser des briques?*, les deux adversaires «discutent» du problème de la lutte des classes en se battant réellement. La «Discussion idéologique...» est en fait une première application, avant la lettre, de la règle du détournement des gestes et des mots, théorisée et exposée quelques mois plus tard dans le *Mode d'emploi du détournement*, publié par Guy Debord et Gil J Wolman dans une revue belge en 1956<sup>9</sup>. Dans la dernière partie de cet important texte, les deux auteurs donnent en fait une ampleur étonnante à leur outil, censé servir à la production de la nouvelle culture visuelle et textuelle situationniste, en proposant d'en faire usage aussi dans les comportements et les habits. L'«ultra-détournement», tel qu'ils le nomment, est une pratique de recodification de tout type de langage, des gestuelles et des vêtements considérés comme déjà codés, de manière à leur attribuer des significations

nouvelles, une nouvelle performativité dans la vie sociale quotidienne, selon les contextes et les envies du moment. «L'idée limite, lit-on dans le *Mode d'emploi du détournement*, est que n'importe quel signe, n'importe quel vocable, est susceptible d'être converti en autre chose, voire en son contraire.»<sup>10</sup>

Les jeunes situationnistes sont en fait particulièrement sensibles à la question de la performativité du langage et de l'image, auxquels ils attribuent un potentiel dit «influentiel», à exploiter pour les besoins de la «propagande» artistique qui les intéresse, et plus largement à la question de l'adresse, au pouvoir de l'énonciation<sup>11</sup>, que ce soit dans le contexte de la poésie, du cinéma ou du théâtre. *Rencontres et troubles consécutifs à une dérive continue*<sup>12</sup>, un «compte rendu de dérive» publié dans la même revue belge à quelques mois de distance du *Mode d'emploi...*, illustre parfaitement l'idée de mise en scène permanente de la vie quotidienne telle que les situationnistes la pensaient ou fantasmaient. Les dériveurs et les individus qu'ils rencontrent sur leur chemin deviennent dans ce récit des personnages de polar: rencontrés dans des circonstances mystérieuses, ils agissent de manière étrange, jouent des rôles, cachent leur identité réelle, utilisent de faux noms et des signes de reconnaissance, consomment des alcools et autres stupéfiants, parlent avec des sous-entendus, provoquent encore une fois des troubles, des rixes, une «inquiétude générale» auprès de ceux qui se trouvent présents sur les lieux où ils s'arrêtent... Le regard posé sur la situation par les narrateurs qui produisent le récit est en même temps prétendument distancié. Le dérangement, la rupture des schémas habituels, le dépaysement, l'insolite, la distraction, convoqués par les théoriciens de la dérive, sont des termes qui rappellent d'ailleurs l'«effet V» de la distanciation brechtienne dont l'éloge est fait dans le «Rapport...» Sauf que, dans le cadre de la dérive, il ne s'agit pas d'un outil exclusivement au service de l'éveil de la conscience et de l'esprit critique (de l'observation distanciée et critique). Car il y a deux manières de pratiquer la dérive situationniste, la seconde invitant le sujet à se plonger dans un état presque second, de perte des repères — ou dérèglement des sens — afin d'activer d'autres sens que la vue, d'autres dimensions de nos existences que celles liées à la rationalité, telles que la mémoire, l'inconscient ou les affects. Le «Rendez-vous possible»<sup>13</sup>, évoqué dans *Théorie de la dérive*, est un jeu de ce type, où l'on invite une personne à se rendre seule à un endroit précis à une heure précise, sans que rien d'autre soit prévu, à part la modification de son attention et de son comportement par cette situation inattendue.

Durant l'époque de l'Internationale situationniste (1957-1972), l'ensemble de ces thèmes et modalités est développé et enrichi par Debord et ses nouveaux

7— Cf. «Problèmes préliminaires à la construction d'une situation», Notes éditoriales, *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 11-13.

8— «Panorama intelligent de l'avant-garde à la fin de 1955», *Potlatch*, n° 24, 24 novembre 1955, *op. cit.*, p. 114.

9— Cf. Guy-Ernest Debord, Gil J Wolman, «Mode d'emploi du détournement», 1956, in Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard 2006.

10— *Ibid.*, p. 228.

11— Les enregistrements magnétiques de la période 1952-1961 de Guy Debord, ainsi que ses films, ses conférences enregistrées et projets d'«émissions radiophoniques» sont aussi des expérimentations de l'énonciation, toujours sous l'influence de Bertolt Brecht, référence incontournable pour le situationniste, à tous les niveaux.

12— Repris in Guy Debord, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 257-261.

13— Cf. Guy Debord, «Théorie de la dérive», *Les Lèvres nues*, n° 9, novembre 1956, repris in *Œuvres*, *op. cit.*, p. 255.

compagnons artistes et philosophes (Asger Jorn, Constant, Pinot-Gallizio, Walter Olmo, Ralph Rumney) qui apportent leurs propres recherches et expérimentations. Ainsi, dans le «Projet pour un labyrinthe éducatif» de 1957<sup>14</sup>, Debord imagine une construction labyrinthique décorée de manière à créer des effets «psychogéographiques» (dépaysement, désorientation, effets sensoriels), mais cette fois-ci en y ajoutant la contribution d'une dizaine de personnes (les «camarades psychogéographes»), qui devaient se promener «d'un air égaré dans les couloirs, en adressant systématiquement la parole à tous les passants», distribuant des «lettres fermées» contenant divers textes «bouleversants ou inquiétants», ou encore fixant des rendez-vous pour plusieurs jours plus tard «dans des quartiers peu fréquentés»<sup>15</sup> (voir le «rendez-vous possible» cité plus haut). Ces intervenants, les «psychogéographes», devaient, par leur comportement, amplifier le sentiment de dépaysement des visiteurs. Debord prévoit également la mise à disposition d'alcools et la présence dans le labyrinthe de textes ou de fragments de textes (inscriptions, phrases, mots), afin d'agir sur le public aussi par le biais du langage.

Dans un autre projet du groupe pour la construction à nouveau d'un labyrinthe dans le musée Stedelijk d'Amsterdam, en 1960, le décor envisagé prend davantage d'ampleur grâce aux contributions des autres membres du groupe<sup>16</sup>. L'intention avant-gardiste de l'I.S. de «déborder le cadre»<sup>17</sup> (la condition soumise au directeur du Stedelijk pour qu'ils organisent leur manifestation) se traduit par le réaménagement complet des deux salles du musée (création d'une architecture dans l'architecture), l'ouverture d'un trou sur la façade ouest du bâtiment en guise d'entrée spéciale au labyrinthe («garantie de non-soumission à l'optique des musées») et la poursuite de l'expérience en ville avec une dérive organisée comportant un «directeur de dérive» et des talkies-walkies pour les participants qui, détail important, devaient être rémunérés. On prévoit la diffusion de conférences et de voix enregistrées, des palissades, de la peinture industrielle (une invention de Giuseppe Pinot-Gallizio), mais pas d'interventions d'«acteurs»; le tout pensé par Debord comme une ambiance à «pratiquer»<sup>18</sup>, où les visiteurs jouent avec et interagissent (entre eux), par le biais des différents éléments du décor. Il est évident que malgré les intentions et propositions iconoclastes du groupe, cet événement, du simple fait d'être réalisé dans un cadre institutionnel (le musée), aurait mis au premier plan la dimension artistique de l'I.S., au détriment de sa radicalité. C'est pourquoi l'article qui relate son avortement dans l'Internationale situationniste repositionne avec aplomb le groupe et ses choix en dehors des institutions: «Ce labyrinthe ne devra pas être édifié dans un autre bâtiment mais, avec plus de souplesse et en fonction directe des réalités urbaines, dans un

terrain vague bien placé de la ville choisie, afin d'être le point de départ de dérives.»<sup>19</sup>

Un an plus tôt, le groupe avait d'ailleurs réalisé une autre action ludique, cette fois-ci avec une intention clairement de critique institutionnelle. L'«Action en Belgique contre l'Assemblée des critiques d'art internationaux»<sup>20</sup> activait les stratégies du groupe hors cadre, dans un contexte de vie courante. Selon le plan et les instructions de Debord, qui jouait le rôle du directeur de la situation à construire, le situationniste belge Walter Korun devait se faire inviter à l'Assemblée des critiques d'art internationaux qui se tenait à Bruxelles pour diffuser une «Adresse de l'Internationale situationniste» à l'assemblée générale des critiques d'art<sup>21</sup>. Accompagné d'autres situationnistes qui s'y seraient introduits à l'aide de fausses invitations, il pouvait avoir recours à une série d'artifices: l'emploi de «jolies filles» dans le rôle d'«hôtesse situationniste» distribuant les tracts, ou encore le déguisement. L'attitude à adopter (et adoptée, à en croire les témoignages des participants), toujours selon les instructions de Debord<sup>22</sup>, était celle de la provocation, de l'exagération des gestes, afin de «faire scandale» et d'attirer ainsi l'attention de la presse et de l'opinion publique sur les positions critiques du groupe. Les compagnes des deux situationnistes belges qui ont effectivement participé à l'opération ont vraisemblablement appelé au téléphone la veille de l'Assemblée, et pendant toute la nuit, les critiques d'art, leur lisant l'«Adresse...» «d'une voix neutre»; Korun et son complice (son frère) auraient

14- Cf. Guy Debord, «Projet pour un labyrinthe éducatif». Une première version est rédigée le 8 décembre 1956, et une deuxième à l'occasion de l'exposition de la galerie Taptoe, en février 1957. Reproduit in *Œuvres, op. cit.*, p. 284-285.

15- *Ibid.*, p. 284.

16- J'analyse ce projet dans ma thèse «L'Internationale situationniste: un projet d'art total» (thèse de doctorat, Paris-I – Sorbonne, 2008) ainsi que dans V. Theodoropoulou, «Against the spectacle: the construction of situations», in S. Bianchini, E. Verhagen (éds), *Practicable*, Cambridge, MIT Press, 2016, p. 77.

17- Cf. «Die welt als labyrinth», *I.S.*, n° 4, juin 1960, p. 5-7, rééd. Paris, Fayard, 2001, p. 113-115.

18- Voir la lettre adressée par Guy Debord à Constant le 7 septembre 1959, in Guy Debord, *Correspondance*, vol. 1, juin 1957-août 1960, Paris, Fayard, 1999, p. 260.

19- *Ibid.*, p. 115.

20- Cf. «Action en Belgique contre l'assemblée des critiques d'art internationaux», *I.S.*, n° 1, juin 1958, p. 14 et 29.

21- «Adresse de l'Internationale situationniste à l'assemblée générale de l'Association internationale des critiques d'art», reproduit in *Textes et documents situationnistes, 1957-1960*, Paris, Allia, 2004, p. 50-51. Sur la deuxième page de l'«Adresse...», on lit en lettres capitales et imprimé en gros: «La société sans classes a trouvé ses artistes. Vive l'Internationale situationniste.»

22- Guy Debord, lettre à Walter Korun (pour la section belge), 8 avril 1958, in *Correspondance*, vol. 1, *op. cit.*, p. 84.

soudoyé les ouvreuses pour insérer leur tract dans le programme, et n'auraient pas hésité même à le coller sur les toiles d'une exposition qui avait lieu le même jour, en Belgique, au Musée municipal de Diest...

### LES MAQUETTES DE LA SOCIÉTÉ À VENIR

On pourrait continuer cette liste avec d'autres dérives, actions, jeux ou manifestations du groupe décrits ou narrés par ses membres. Mais ce qui nous intéressait ici était de montrer succinctement comment tout cela était conçu et dans quelle mesure, jusqu'à quel point, les choses étaient organisées, planifiées. Il est évident que la dimension artistique, d'une certaine manière « artificielle », des jeux situationnistes n'était pas niée, même si cela peut paraître contradictoire. Dans les notes préparatoires aux premiers manifestes situationnistes de Debord, on trouve cette phrase étonnante de sa part, avouant que « la vraie vie devra être artificielle et provoquée »<sup>23</sup>, propos que confirment les premières tentatives de théorisation de la situation construite qu'on trouve dans les écrits de la période pré-I.S. (entre 1953 et 1957) et dans les premières publications du groupe, où il est clair que des interventions devaient être pensées en amont (pas forcément connues par l'ensemble des participants), dirigées, planifiées ou mises en scène collectivement par un groupe<sup>24</sup>. Ces intervenants étaient considérés comme des « viveurs » de la situation, au même titre que les autres participants. C'est ainsi qu'ils devaient agir en leur propre compte, pour que quelque chose se passe d'abord pour eux, et ne pas se démarquer au point d'être regardés comme une extériorité par les autres participants, au risque de sortir du jeu, de générer un public de spectateurs, et de faire disparaître la performativité réelle des comportements.

On a vu par les quelques exemples cités à quel point le groupe était hostile vis-à-vis du public, dans le sens théâtral et cinématographique du terme, du « public séparé », selon le terme qu'ils utilisent. Soit le public

n'est pas considéré puisque complètement absent-inexistant, la situation étant pensée exclusivement pour ses « viveurs », comme l'annonce le « Rapport... », soit les situationnistes s'adressent à lui de manière provocante, le poussant à agir ou à réagir à leur action. Loin de l'idée d'exposer leurs gestes devant une assemblée de spectateurs réunis pour cela, les situationnistes envisageaient leurs situations construites comme des interactions intenses et situées, des « expériences isolées »<sup>25</sup> partagées par ceux qui étaient présents au moment où l'événement avait lieu. Si regard il y avait entre les acteurs ou les partenaires et les éventuels observateurs d'une situation construite — et c'était inévitable —, ce devait être le regard d'un individu réellement affecté, surpris, étonné, déconcerté, la situation construite étant avant tout pensée comme une possible rupture avec un mode ou un état existant, des individus et des choses.

La réussite, ou pas, d'une situation se jouait à ce niveau-là : bouleversement des schémas, des modèles comportementaux, des situations ou infrastructures existantes, en vue de l'expérimentation d'une nouvelle situation. Même si les membres du groupe ont présenté, comme on l'a vu, quelques-uns de leurs projets dans des lieux faits pour convier un public et lui montrer ou lui faire entendre des objets ou des activités<sup>26</sup> (la salle de cinéma, la galerie ou le musée), ce compromis — qui de toute façon comprenait une critique de la fonction instituée des lieux<sup>27</sup> — était considéré comme provisoire, et justifié publiquement par la nécessité de les tester sous forme d'événements préparatoires, expérimentations, ou autres types de manifestations « pré-situationnistes ». La véritable pratique de leurs concepts devait se faire, et se faisait jusqu'à un certain degré, au sein de la vie sociale, publique ou quotidienne, à laquelle ils étaient destinés, et le groupe, point très important, faisait le nécessaire pour que son public de lecteurs en soit informé. Car, comme on l'a vu avec l'exemple du « Compte rendu » cité plus haut, si elles n'étaient pas faites pour être montrées, leurs dérives, réunions, conférences, interventions, adresses, scandales, fêtes, étaient présentés à un public prioritairement de lecteurs, par le biais de récits attentivement rédigés par le groupe relatant des faits, de manière à leur attribuer la signification qui allait dans le sens de leurs théorisations et de leurs objectifs.

Pour en venir à la question de la représentation, notons que, s'ils ne pensent pas leurs jeux en termes de représentation, dans le sens artistique du terme, les situationnistes sont pourtant tout à fait conscients que ceux-là n'échappent pas (temporairement) à cette condition, dans la mesure où, comme l'a bien démontré à la même époque Erving Goffman, toute action qui vise à influencer les autres participants d'une interaction, donc au potentiel performatif, est une forme de représentation, une performance<sup>28</sup>. Cette citation

23– Cf. G. Debord, « Notes sur l'urbanisme ». Notes préparatoires au premier Manifeste pour une construction des situations, Paris, BnF, Manuscrits, fonds Guy Debord, NAF 28603.

24– Cf. « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », *I.S.*, n° 1, juin 1958, *op. cit.*, p. 12.

25– *Ibid.*, p. 12.

26– Cf. Christian Biet, « Pour une extension du domaine de la performance (XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle) », *op. cit.*, p. 5.

27– Dans le « Rapport... », cité plus haut, Debord invitait ses compagnons à « utiliser empiriquement » pour la phase préparatoire de l'action situationniste, « les formes culturelles qui existent actuellement » mais « en leur contestant toute valeur propre ».

28– Cf. Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne* [1973], Paris, Minuit, 2015, p. 23.



provenant du premier numéro d'*I.s.* en est la preuve : « Alors même que dans sa coexistence présente avec les résidus de la phase de déclin le jeu ne peut s'affranchir complètement d'un aspect compétitif, son but doit être au moins de provoquer des conditions favorables pour vivre directement. Dans ce sens, il est encore lutte et représentation : lutte pour une vie à la mesure du désir, représentation concrète d'une telle vie. »<sup>29</sup>. La nature expérimentale de ces jeux ou situations construites, censés concrétiser dans le présent le projet d'une vie passionnelle et ludique à venir, fait qu'ils restaient en partie des projections d'une telle vie, donc des représentations par anticipation, des « maquettes », comme les avait qualifiées le groupe ailleurs<sup>30</sup>.

Pour quelqu'un comme Debord, ayant affirmé de manière catégorique que « partout où il y a représentation indépendante, le spectacle se reconstitue » (*La Société du spectacle*, thèse 18), cette apologie de la représentation peut paraître à nouveau paradoxale. Or ce paradoxe de la dénonciation et en même temps de l'usage (temporaire) de la représentation (et de l'art) se trouve au centre de ce projet et de sa logique dialectique, la partie critiquée étant celle qu'il faut supprimer pour la réaliser. La critique debordienne de la représentation est surtout une critique de la fixation artistique de l'expérience et de sa médiatisation-perpétuation en tant qu'image autonome, quand l'art doit pour les situationnistes être producteur d'expériences inédites et éphémères capables de modifier profondément la vie. Et le problème avec la plupart des artistes (de la mouvance participative), dénonçait le groupe en 1962, est qu'ils traitent le public comme une « foule d'abrutis » qu'il s'agit de « faire participer » docilement à des situations organisées par d'autres, qui n'ont rien d'exceptionnel, et qui en réalité reproduisent la règle du spectacle : « La participation dans quelque chose où il est impossible de participer. »<sup>31</sup> Conscients que leur vocabulaire et leur critique du spectacle étaient désormais monnaie courante dans le milieu de la néo-avant-garde, les situationnistes durent rapidement dénoncer ce qu'ils appelèrent la complicité de ces artistes avec les instances de conditionnement de la société : « image inversée », « symétrie esclavagiste » du projet de construction des situations, « récupération », « manipulation », « misère », leurs qualificatifs pointaient l'absence de critique globale de la part de ces inventeurs. Le problème avec l'art en société spectaculaire, poursuivait cette critique<sup>32</sup>, est qu'il est devenu un domaine hautement privilégié ; l'art est le seul domaine où peut exister une « activité créatrice libre », quand toutes les autres activités sont conditionnées. En plus d'être un secteur séparé de la « vraie vie », l'art contemporain est alors problématique en tant que domaine de valorisation par le biais de l'œuvre d'art (pensée ici comme objet), d'une production réifiée, quand la valeur sur laquelle il faudrait miser est celle du temps vécu. Il

est enfin également problématique (un argument qui reviendra souvent depuis, à propos de tout art critique), dans la mesure où les artistes et les intellectuels « bourgeois » servent d'« armée de réserve du travail intellectuel » à la culture bourgeoise, qui s'approprie ces productions, y puise de nouvelles idées, leur enlève toute charge critique et les banalise ; soit en les commercialisant, soit en en faisant des objets d'étude dans des champs spécialisés (académiques), pensés selon les grilles de lecture et les intérêts internes et spécifiques à chacun de ces champs, en dehors de tout engagement politique global, et ainsi privés de toute effectivité réelle pour la société.

#### DE LA « SITUATION » EN ART CONTEMPORAIN

Qu'en est-il aujourd'hui ?

Si l'idée que l'œuvre d'art puisse être une situation était déjà largement diffusée dans les années 1960, l'art contemporain a depuis complètement intégré cette terminologie et ces pratiques dans son discours, et le marché aussi, capitalisant sur des formes éphémères, « vivantes », avec la même facilité que pour les objets. On peut évoquer certains travaux de Dora Garcia et de Tino Sehgal, deux parmi les plus intelligents représentants de cette tendance. Sans vouloir les juger à l'aune des exigences situationnistes<sup>33</sup>, il est intéressant de noter les modalités mises en œuvre, les significations ainsi que « l'agentivité » qu'ils attribuent à des projets qui rappellent à différents niveaux les stratégies situationnistes.

Premier exemple, la série des *Insertos En Tiempo Real* (« Insertions en temps réel »), de Dora Garcia, initiée en 2001, où, pour chaque *Inserto*, l'artiste embauche des acteurs-performeurs à qui elle demande de jouer un personnage, à chaque fois différent, « en temps réel » et hors scène, en se mélangeant au public, dans des musées, espaces publics ou lieux divers. Garcia souhaite que ceux-ci créent et incarnent leur personnage — un mendiant, un prophète, un agent, un artiste sans œuvres, un Romeo, un messager, une

29– Cf. « Contribution à une définition situationniste du jeu », in « Notes éditoriales », *I.s.*, n° 1, juin 1958, *op. cit.*, p. 10.

30– « La construction des situations est à la fois le but suprême et la première maquette d'une société où domineront des conduites libres et expérimentales », citation extraite de « L'avant-garde de la présence », *I.s.*, n° 8, janvier 1963, p. 20-21 (rééd., p. 316-317).

31– *Ibid.*, p. 315.

32– Cf. Guy Debord, Daniel Blanchard, *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire*, 1960, in Guy Debord, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 511-518.

33– Ce qui n'aurait pas beaucoup de sens dans leur cas : Dora Garcia et Tino Sehgal ne revendiquent pas cet héritage, évitant même ou refusant d'attribuer à leur travail un engagement émancipateur ou directement politique.

femme... — au point de pouvoir improviser, brouillant ainsi aux yeux du spectateur mais aussi pour eux-mêmes les limites entre fiction et réel, s'exposant dans un état de «déchirement» identitaire, entre le soi et cet autre à construire. Pour Dora Garcia, il s'agit d'«interrompre, de bouleverser, de questionner ou de déformer des situations réelles en temps réel»<sup>34</sup>, mais sans viser un effet particulier; la seule consigne qu'elle donne d'ailleurs à ses performeurs est de tâcher de créer «une situation intéressante»<sup>35</sup>, en évitant de se positionner directement de manière critique vis-à-vis de la situation sociale ou des institutions. Ceux-ci se retrouvent ainsi souvent, d'après leurs témoignages, et c'est sans doute l'aspect le plus intéressant et manifestement transformateur de ce projet, à négocier, avec eux-mêmes, avec l'artiste, et de manière invisible avec les «autres», la finalité-légitimité et la responsabilité éthique de cette fiction présentée (jusqu'à un certain point) au public comme réelle<sup>36</sup>; inversement, ils doivent aussi jouer avec la difficulté de créer des situations vraisemblables dans le cadre très particulier des manifestations artistiques, et devant un public fort averti. Des photos, vidéos, entretiens, textes documentent les *Insertos*, produisant un maximum de représentations et de récits post-expérience.

Tino Sehgal, lui, adopte, la stratégie inverse en refusant la documentation des «situations» qu'il met en scène (c'est le terme qu'il utilise). Il s'agit plutôt de chorégraphies de corps dans l'espace de l'exposition, qui, selon l'artiste, visent à questionner et à redéfinir notre propre statut en tant que (corps de) spectateurs réunis dans ce type d'espace<sup>37</sup>. Au lieu de regarder des objets, le spectateur des «situations construites» de Sehgal est amené à observer des corps en mouvement, à discuter avec les performeurs (*This Progress*, 2010), ou à déclencher un dispositif réflexif qui réagit à ses

réactions (*This objective of that object*, 2004)<sup>38</sup>. Or l'artiste, qui se défend de tout engagement avant-gardiste «naïf» vis-à-vis du spectacle<sup>39</sup>, n'hésite pas à spéculer ouvertement sur la valeur marchande de ses pièces. Après avoir déclaré que l'art devrait conduire les individus vers le souci de soi foucauldien et cesser d'être une sorte d'admiration «bourgeoise» d'objets<sup>40</sup>, il célèbre la dématérialisation de l'œuvre d'art sous forme de nouvelle marchandise sophistiquée qui, telle une transaction financière, n'a plus besoin de support matériel (l'objet), pour circuler et augmenter sa valeur...

Si le projet situationniste du dépassement de l'art semble, à l'aune des projets évoqués et de l'art contemporain dans son ensemble, une affaire du passé, ce n'est pas tant parce que l'art s'est à nouveau séparé du réel, au nom de son autonomie (au contraire). Il semble plutôt que l'écart qui se creuse entre des artistes qui mettent aujourd'hui en scène des situations d'interaction et leurs prédécesseurs révolutionnaires «naïfs» est dû à un excès de pragmatisme (ou compromis, ou cynisme) qui conduit les premiers à éviter dans certains contextes la radicalisation de leurs projets, et surtout la mise en cause des institutions ou des structures idéologiques et économiques qui pourtant préservent des valeurs et des modes de fonctionnement auxquels a priori ils s'opposent. Mais n'est-ce pas au risque de se retrouver complètement «intégrés» dans les plis du réel que leurs situations souhaitent d'une manière ou d'une autre affecter? Au point de leur enlever tout pouvoir transformateur, ajoutant encore un degré de sophistication à ce que Guy Debord nomma le spectacle?



34– « This name (*Inserts in Real Time*) translates the intention this works have of interrupting, upsetting, questioning or twisting real situations in real time». Cf. <http://doragarcia.org/inserts/intro.html>

35– Dora Garcia, *Steal this book*, Paris, Paraguay Press, 2009, p. 11.

36– *Ibid.* Voir les témoignages des performeurs dans l'ensemble du livre.

37– Cf. Tino Sehgal, conversation avec Hans Ulrich Obrist, 2005, cité par Dorothea von Hantelmann, *How to do things with art*, Zurich-Dijon, Les Presses du réel-JRP/Rigier, 2009, p. 170.

38– Pour un aperçu général et une analyse de l'œuvre de Tino Sehgal, voir Dorothea von Hantelmann, *How to do things with art*, *ibid.*, p. 128-174.

39– Sehgal considère comme naïve l'idée que l'art pourrait exister en dehors du marché et des institutions. Voir l'entretien de l'artiste avec Hans Ulrich Obrist, pour le *Manifesto Marathon 2008* (en ligne).

40– Cf. *How to do things with art*, *op. cit.*, p. 167.

# La fin de l'art et ses suites

## Sur un paradoxe situationniste

PATRICK MARCOLINI

Dès les premiers moments de son activité, à l'aube des années 1950, le mouvement situationniste est parti du constat suivant: la tendance des avant-gardes à questionner les moyens et les fondements de l'art a mené ce dernier sur les chemins de son autodissolution; et ce processus historique pointe vers un nécessaire dépassement, une réalisation de l'art dans la vie quotidienne par une «construction de situations» dont la révolution sociale devra être le point culminant. Le problème est que, à partir de ce constat qui est aussi une injonction, les situationnistes se sont trouvés pris dans un paradoxe: issus de la sphère artistique, ils ont adopté une grille d'analyse qui interdit de faire de l'art si l'on veut continuer d'aller dans le sens de l'histoire<sup>1</sup>; mais le mot d'ordre de réalisation de l'art montre bien que ce dernier reste le point de référence central de leur action, y compris sur le plan politique<sup>2</sup>.

La question de la performance semble cristalliser et reconduire ce paradoxe au plus haut point. Comme l'écrit David Zerbib, les pratiques regroupées par les situationnistes sous le nom de «construction de situations» entretiennent un rapport étroit à la performance artistique<sup>3</sup>. De fait, la dérive ou le scandale situationnistes ont ceci de commun avec la performance qu'ils cherchent à supprimer la séparation entre l'art et la vie, à impliquer le public sans pour autant rechercher nécessairement son adhésion, à produire des effets dans le réel dont la portée est politique par leur capacité à perturber les fonctionnements habituels et déjouer les conditionnements sociaux. Mais comme David Zerbib s'empresse de le préciser, à la différence des performances, actions et autres happenings, chez les situationnistes «le paramètre de l'art comme critère d'identification des pratiques n'opère plus»<sup>4</sup>. Et pourtant, peu après Mai 68, alors même que les années consacrées au dépassement de l'art sont loin en arrière, Debord et ses camarades ressentent encore le besoin d'affirmer que ce «mouvement général d'émancipation [...] portait en lui la réalisation même de l'art»<sup>5</sup>, s'obstinant donc à faire de ce dernier l'étalon de l'action révolutionnaire.

Les traductions de ce paradoxe sont multiples dans la postérité du mouvement situationniste, et la question de la performance peut permettre de les déplier dans le champ politique comme dans le champ esthétique. Nous

l'étudierons donc à travers deux exemples empruntés à l'un comme à l'autre: d'un côté, le cas des actions de lutte contre les OGM menées par René Riesel et appuyées par le groupe de l'Encyclopédie des Nuisances à la fin des années 1990; de l'autre, le cas de l'«artiste collectif» Claire Fontaine, dans les années 2004-2012.

### RENÉ RIESEL, L'ENCYCLOPÉDIE DES NUISANCES ET LES ACTIONS ANTI-OGM

Le 2 juin 1999, à Gaudiès, petit village de l'Ariège, plusieurs centaines de personnes envahissent un terrain expérimental sur lequel le Centre technique interprofessionnel des oléagineux métropolitains a mis en culture du colza transgénique. En une demi-heure, un hectare de cette plantation d'OGM est fauché, les gerbes récoltées étant ensuite incendiées. La foule d'activistes comprend aussi bien des syndicalistes paysans (notamment de la Confédération paysanne) que des militants écologistes, mais on y retrouve aussi une quarantaine de paysans indiens venus d'une «caravane intercontinentale» parcourant l'Europe pour protester contre la mondialisation néolibérale, et plus particulièrement l'appropriation du vivant par les multinationales de l'agrochimie. Tous sont rassemblés ce jour-là sous une banderole proclamant: «Nous très fâchés, nous tout faucher»<sup>6</sup>.

1- En 1961, les situationnistes allèrent jusqu'à définir toute œuvre d'art qu'ils pourraient produire comme «anti-situationniste» (cf. «La cinquième conférence de l'I.S. à Göteborg», *Internationale situationniste*, n° 7, avril 1962, p. 27-28).

2- Raison pour laquelle ils revendiquent encore, après leur tournant «politique», de «n'avoir pas abandonné l'art, comme la quasi-totalité des artistes» («Les mauvais jours finiront», *I.S.*, n° 7, p. 13).

3- David Zerbib, «Le spectacle et son double. Présence, performance et opérations dans la praxis esthétique situationniste», in Jacob Rogozinski et Michel Vanni (dir.), *Dérives pour Guy Debord*, Paris, Van Dieren, 2010, p. 199-201.

4- *Ibid.*

5- *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations* [1968], Paris, Gallimard, 1998, p. 147.

6- Jean-Paul Besset, «Indiens et Ariégeois contre les OGM: "Nous très fâchés, nous tout faucher"», *Le Monde*, 5 juin 1999.

Parmi les personnes présentes, plusieurs ont déjà participé à des sabotages d'OGM, contre les entreprises Novartis et Monsanto, en janvier et septembre 1998. José Bové et René Riesel, inculpés pour ces actions, sont de ceux-là. Si les deux sont éleveurs, le premier vient de la mouvance pacifiste et antimilitariste, tandis que le second est issu de l'Internationale situationniste. Il a en effet été l'une des figures des Enragés de Nanterre, un groupe d'étudiants lié aux situationnistes qui a joué un rôle important avant et pendant Mai 68. Il a ensuite intégré l'I.S. elle-même, de juin 1968 à l'automne 1971. Vingt ans plus tard, en 1991, il a adhéré à la Confédération paysanne, dont il démissionnera en mars 1999, rejoignant au même moment l'Encyclopédie des Nuisances, un groupe post-situationniste «anti-industriel» avec lequel il était probablement déjà en contact, et qui venait de faire paraître (en février) une critique radicale des OGM<sup>7</sup>. Dans les années qui suivront, il fera paraître à l'enseigne de la maison d'édition du collectif trois ouvrages revenant sur ces événements, pour en expliciter le contenu politique<sup>8</sup>.

Le matin du 5 juin 1999, Bové, Riesel et les personnes qui avaient détruit les cultures expérimentales de Gaudiès descendent à Montpellier et se livrent à la destruction de plants de riz transgéniques abrités dans les serres du Centre de coopération internationale en

recherche agronomique pour le développement (Cirad). Interpellés par la police, Bové et Riesel comparaîtront devant le tribunal correctionnel de Montpellier les 8 et 9 février 2001. Au terme du procès très médiatisé qui s'ensuivra<sup>9</sup>, ils recevront des peines relativement légères de six et huit mois de prison avec sursis<sup>10</sup>, tandis que la question des OGM fera dès lors l'objet d'un débat public de grande ampleur, entraînant aussi bien la défiance de la population qu'une deuxième campagne de sabotages, clandestins cette fois<sup>11</sup>.

À aucun moment ces opérations n'ont été définies comme artistiques ou comme relevant de la performance. Elles se rattachent à une tradition politique clairement identifiable: celle du sabotage et de l'action directe, dont l'histoire court des luddites anglais du début du XIX<sup>e</sup> siècle au syndicalisme révolutionnaire des années 1900-1910, ce que n'ont pas manqué de relever certains spécialistes<sup>12</sup>. Il n'en reste pas moins que le soin apporté à la préparation des sabotages de Gaudiès et de Montpellier, le souci de produire un effet frappant par la radicalité des moyens employés et l'irruption incongrue de paysans indiens en pleine campagne française, l'élément humoristique apporté par la banderole «Nous très fâchés, nous tout faucher» parodiant le sabir attribué par les Occidentaux aux peuples du tiers-monde, et enfin l'inscription franche de ces opérations dans l'espace public: tout cela les rattache à la pratique situationniste du scandale, et par là à une certaine tradition du happening ou de la performance. C'est d'ailleurs comme cela que ces interventions ont été comprises par des sociologues qui en ont livré l'analyse a posteriori: «Il s'agit de "performances" au sens artistique en raison des techniques de protestation utilisées»<sup>13</sup>, et dans la mesure où ces actions étaient «parfois inspirées des (voire par les) "performances" de l'art contemporain», et ces militants «pourraient passer pour des enfants de Debord et Rancière, formés aux techniques de la guérilla»<sup>14</sup>.

En outre, on ne peut ignorer que ces actions, par leur forme spécifique, s'inscrivent dans l'apparition plus générale au milieu des années 1990 de ce qu'on a appelé l'«artivisme», ce mot désignant les interventions artistiques dans la vie quotidienne proches de la performance et qui assument un caractère engagé ou subversif. Sans pour autant appartenir strictement à cette catégorie alors en pleine émergence, les sabotages de Gaudiès et de Montpellier en offrent plusieurs des traits: la mise en scène travaillée, le «rire de résistance potentiellement insurrectionnel», la transgression organisée de la loi, et bien sûr la filiation situationniste en la personne de Riesel<sup>15</sup>. Ces sabotages pourraient donc s'apparenter à des performances, mais non présentées comme telles. En ce sens, ils reconduisent la contradiction relevée par David Zerbib au sujet des situationnistes: si tout en eux les rattache à la performance, ce mot lui-même ainsi que «le paramètre de l'art comme critère d'identification» y sont court-circuités, de peur que l'action soit

7— Remarques sur l'agriculture génétiquement modifiée et la dégradation des espèces, Paris, éd. de l'Encyclopédie des Nuisances, 1999.

8— René Riesel, *Déclarations sur l'agriculture transgénique et ceux qui prétendent s'y opposer, puis Aveux complets des véritables mobiles du crime commis au Cirad le 5 juin 1999, suivis de divers documents relatifs au procès de Montpellier*, et enfin de *Du progrès dans la domestication*, publiés par les éditions de l'Encyclopédie des Nuisances respectivement en 2000, 2001 et 2003.

9— Sur ces actions anti-OGM, le procès de Montpellier et leurs diverses répercussions, cf. Hervé Kempf, *La Guerre secrète des OGM*, Paris, Seuil, 2007.

10— La cour d'appel de Montpellier alourdira toutefois la condamnation en 2003, avec une peine de dix mois de prison ferme, plus quatre avec sursis. Bové obtiendra une grâce présidentielle que Riesel refusera de demander.

11— Cf. Sébastien Denys, «OGM: à quoi servent les fauchages?», *L'Écologiste*, n° 5, 2004, p. 15-18, et la brochure anonyme *Textes et documents choisis pour instruire le public et ceux qui font métier de l'informer sur la deuxième campagne contre le génie génétique*, Montpellier, août 1999-avril 2002, s.l.n.d.

12— Nicolas Chevassus-au-Louis, *Les Briseurs de machines. De Ned Ludd à José Bové*, Paris, Seuil, 2006.

13— Francis Chateauraynaud, Antoine Bernard de Raymond, Marie-Angèle Hermitte et Gilles Tétart, *Les OGM entre régulation économique et critique radicale*, GSPR-EHESS, Paris, 2010, p. 66-67.

14— *Ibid.*, p. 166. Précisons toutefois que le rapport établi par ces sociologues avec les théories de Jacques Rancière nous paraît franchement discutable.

15— Cf. Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010.



Claire Fontaine, performance *P.I.G.S.*, 2011. © Galerie Chantal Crousel.

ramenée sur le plan d'une forme de spectacle, et par là vidée de son contenu politique. De ce point de vue, le partage des tâches lors de l'intervention à Montpellier – Riesel appelant les Indiens et Bové, les médias<sup>16</sup> – annonce déjà la séparation qui se produira peu après entre les deux hommes, l'ancien situationniste dénonçant chez José Bové le choix de l'action purement spectaculaire lors du «démontage» du McDonald's de Millau, en août 1999<sup>17</sup>.

On observera d'ailleurs en parallèle que le collectif rejoint par René Riesel, l'Encyclopédie des Nuisances (EdN), se trouve pris dans le même type de paradoxe, entre esthétique et politique. À l'origine d'une revue du même nom publiée de 1984 à 1992 puis d'une maison d'édition qui poursuit aujourd'hui ses activités, l'EdN est un groupe de critique sociale très fortement influencé par les situationnistes<sup>18</sup>. L'originalité de ce groupe – emmené par Jaime Semprun jusqu'à sa disparition en 2010<sup>19</sup> – est d'avoir déplacé la critique sociale situationniste du terrain de l'économie à celui de la technologie. Mais si ce collectif s'est livré, à travers sa revue

et ses diverses publications, à un important renouvellement de l'héritage politique de l'I.S., il est resté largement orthodoxe sur la question des arts et de la littérature, comme en témoignent ses attaques contre des écrivains et artistes contemporains, présentés comme

16– Selon les propos de René Riesel dans un entretien donné à *Traits noirs*, n° 9, 2003.

17– Cf. *Aveux complets...*, *op. cit.*, p. 47.

18– Il compte même dans ses rangs un ancien membre de l'I.S. (Christian Sébastiani), tandis que Jaime Semprun était en relation (entrecoupée de ruptures) avec Debord. Ce dernier participera brièvement à la revue en lui donnant des textes.

19– Jaime Semprun était le fils de Jorge Semprun, avec lequel il coupa rapidement tous les ponts. Cf. à ce sujet Soledad Fox, Jorge Semprun, *L'Écriture et la Vie*, Paris, Flammarion, 2017, notamment p. 249-253. Voir aussi Jean-Luc Porquet, « Quand un ami s'en va », *Le Canard enchaîné*, 11 août 2010, ainsi que notre texte : « Jaime Semprun », in Cédric Biagini, David Murray et Pierre Thiesset, *Aux origines de la décroissance. Cinquante penseurs*, Paris-Montréal, L'Echappée-Ecosociété, 2017, p. 276-281.



Claire Fontaine, *Consumption*, 2010-2011. © Galerie Chantal Crousel.

les continuateurs de pratiques périmées relevant fondamentalement du spectacle. Ces attaques reprennent d'ailleurs presque mot pour mot le vocabulaire situationniste diagnostiquant la mort de l'art<sup>20</sup>.

Et pourtant, traduction du paradoxe que nous avons signalé d'emblée, au moment même où l'EdN répudie violemment l'art et la littérature, plusieurs de ses membres ont une activité de type littéraire ou

artistique, à l'image de Pierre Lepetit ou de Jaime Semprun lui-même. Pierre Lepetit, par exemple, multiplie les recherches graphiques et plastiques, empruntant un registre assez large allant des natures mortes à l'abstraction, en passant par des tableaux de type surréaliste, comme celui qui figure en couverture du catalogue posthume de ses œuvres publié en 2013<sup>21</sup>. De leur côté, les textes de l'EdN et les livres qu'écrivit Jaime Semprun tout au long des années 1980 à 2000 témoignent d'une grande sûreté de style et d'une indubitable recherche formelle. Semprun usait tour à tour de l'écrit de circonstance, du dialogue, du pamphlet ou de l'essai, et l'élégance de son écriture lui vaudra la reconnaissance de lecteurs étrangers aux milieux post-situationnistes<sup>22</sup>. Mais cela n'empêche pas l'EdN de se récrier lorsque des adversaires la présentent comme «une entreprise littéraire»<sup>23</sup>. Il faudra pourtant attendre l'édition posthume de textes retrouvés de Jaime Semprun pour apprendre qu'il était aussi l'auteur d'un magnifique hommage à sa mère, tiré à une cinquantaine d'exemplaires hors commerce, ou de «Notes sur des tableaux» destinées à préfacier une monographie

20– Cf. par exemple, pour les artistes contemporains, «L'absence matérialisée», encart inséré dans *Encyclopédie des Nuisances*, n° 3, mai 1985, p. 1, et «La raie du culturel», encart inséré dans *Encyclopédie des Nuisances*, n° 8, août 1986, p. 1.

21– [Claudine Caruette, éd.], *Pierre Lepetit. Peintures-dessins-gravures*, [Paris], C. Caruette, 2013.

22– Les ouvrages de Jaime Semprun ont tous été publiés aux éditions Gérard Lebovici et aux éditions de l'Encyclopédie des Nuisances.

23– Voir les réactions à cette accusation, reprise et réfutée d'ailleurs à deux reprises, dans *Encyclopédie des Nuisances*, n° 12, février 1988, p. 277 et p. 1 de l'encart.

sur le peintre Pascal Vinardel<sup>24</sup>. Dessin, peinture, écriture: des activités artistiques et littéraires donc, mais qui dans l'Encyclopédie des Nuisances sont restées à la marge, silencieuses, inavouées ou clandestines, comme si elles étaient l'objet d'une occultation volontaire.

#### CLAIRE FONTAINE

Intéressons-nous maintenant au versant esthétique de l'héritage situationniste, et aux manifestations dans ce domaine du paradoxe évoqué en introduction. On sait que, en dépit de leur volonté de nier et de dépasser l'art, les situationnistes ont ouvert en quelque sorte « malgré eux » de nouveaux domaines à la création artistique contemporaine, et qu'un certain nombre d'artistes multiplient depuis trois décennies les références directes à Debord et à l'I.S. C'est le cas notamment de Claire Fontaine, nom que s'est choisi le duo d'artistes Fulvia Carnevale et James Thornhill, qui a commencé ses activités en 2004, et dont la notoriété lui a valu d'être nommé en 2013 pour le prix Marcel-Duchamp. Ce duo s'est fait connaître par une série d'installations assez frappantes qui véhiculent un message révolutionnaire sans ambiguïté. Fulvia Carnevale ne fait d'ailleurs pas mystère de son propre parcours au sein de la mouvance post-situationniste: elle a participé pendant quelque temps à la revue *Tiqqun*, qui à la fin des années 1990 et au début des années 2000 avait entrepris de croiser les analyses de l'I.S. avec la philosophie heideggerienne, les théories de Michel Foucault et de Giorgio Agamben, ou encore le post-opéraïsme italien. Comme s'en souviendra peut-être le lecteur, la revue *Tiqqun* est brutalement devenue célèbre en 2008 quand l'un de ses auteurs, Julien Coupat, a été visé avec huit de ses camarades habitant à Tarnac par une opération antiterroriste de grande ampleur. Dans le dossier qui les accusait d'avoir tenté de saboter une ligne de TGV, la principale pièce à conviction était un livre, *L'Insurrection qui vient*, rédigé par un mystérieux « Comité invisible » – l'« affaire de Tarnac » faisant aussitôt de cet opuscule un succès de librairie<sup>25</sup>.

Dans leurs interventions artistiques, James Thornhill et Fulvia Carnevale portent, comme *Tiqqun* et le Comité invisible, une critique sans concession du capitalisme et de l'État, et promeuvent en filigrane d'autres formes d'organisation du collectif, d'autres formes de « présence au monde », qui sont centrées sur l'idée de communisme. Marqué par l'art minimal et conceptuel, dont le duo détourne les codes et les techniques (notamment l'usage de néons et de matériaux industriels), Claire Fontaine multiplie les allusions transparentes aux situationnistes, comme avec *La Société du spectacle Brickbat*, œuvre de

2006 constituée d'un morceau de brique de fabrication industrielle emballé dans une photocopie couleur reproduisant la couverture de l'essai de Guy Debord, ou *Playstation PSP playing Guy Debord's La Société du Spectacle (1973) – mute*, œuvre de 2007 diffusant sur une console de jeu le film de Debord adapté du livre éponyme, mais sans le son.

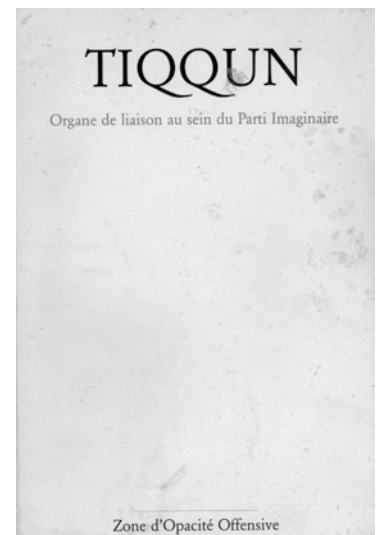
Parmi toutes les œuvres de Claire Fontaine mettant en avant une critique radicale du monde contemporain, une série de performances a assuré sa notoriété: celles qui consistent, après avoir planté des milliers d'allumettes sur un mur de manière à dessiner la forme d'un ou de plusieurs États, à les embraser avec une torche et à les laisser brûler jusqu'à ce que l'image des pays concernés soit réduite à une surface carbonisée.

L'installation *Consumption*, réalisée à la galerie Helena Papadopoulos d'Athènes fin 2010-début 2011, en a été comme une première version demandant à être activée. Les allumettes ont d'abord été insérées dans les murs de la galerie dans des trous faits à la perceuse, et disposées de manière à produire les lettres du mot « consumption », suggérant à la fois la consommation et la consumation. L'œuvre se veut à la fois une allusion directe à la situation socio-politique de la Grèce, qui à l'époque se consume littéralement du fait de la crise économique, et à la logique qui a conduit à cette crise: la société de consommation parvenue à son stade libéral et mondialisé. Simultanément, cette installation joue avec sa propre condition d'objet spectaculaire. Il suffirait que n'importe qui enflamme l'une des allumettes pour que l'œuvre tout entière prenne feu. Le fait que personne n'ose le faire marque bien le respect des spectateurs pour l'objet d'art, qui produit donc la passivité de celui qui la contemple. Plus généralement, *Consumption* incite à réfléchir au statut du spectateur dans la société contemporaine: pourquoi n'intervenons-nous pas lorsque des peuples, ailleurs dans le monde, se révoltent?

Cette installation se développe un peu plus tard sous la forme d'une performance, sous le nom de *P.I.G.S.*, à l'été 2011, au musée d'Art contemporain de Castille et León. Ici, les allumettes ont été disposées de manière à figurer quatre pays en crise dont Claire Fontaine dénonce le sort: Portugal, Italie, Grèce, Espagne. Mais les initiales des pays concernés se retournent ici en une insulte, « porcs », jetée à la face des puissances capitalistes – avec en outre une référence discrète au fait que « pigs » est aussi l'insulte destinée aux policiers aux États-Unis, notamment mise en usage de

24– Jaime Semprun, *Andromaque, je pense à vous !* Suivi de *Fragments retrouvés*, Paris, Encyclopédie des Nuisances, 2011.

25– Cf. David Dufresne, *Tarnac, magasin général*, Paris, Pluriel, 2013, et *Lundimatin papier. Textes et documents relatifs à l'affaire dite « de Tarnac »*, 2008-2018, Rouen, éd. Lundimatin, 2018.



*Tiqqun*, n° 2, octobre 2001.  
© DR.

manière systématique par les Black Panthers. Dans le cas présent, l'installation se fait action, puisque la performance va consister à franchir le pas: l'un des membres de Claire Fontaine, habillé d'un vêtement de protection évoquant l'uniforme des Black Blocs et muni d'une torche, entreprend de «mettre le feu», au sens littéral du terme, à cette partie de l'Europe figurée sur le mur du musée. La performance exhibe donc des pays en flammes, jouant sur l'ambivalence que nous avons déjà soulignée: d'un côté, elle métaphorise le sacrifice de pays soumis à la logique de consommation-consumation qui anime le capitalisme mondialisé; de l'autre, elle métaphorise les manifestations de masse et les révoltes qui embrasent ces pays, le feu de joie auquel se livrent les foules insurgées sur les symboles de leur aliénation, qu'il s'agisse des voitures, des supermarchés ou des bâtiments officiels. Dénonciation de la destruction capitaliste en cours, cette performance entend simultanément être un appel à l'émeute. Si elle peut être adaptée à chacun des contextes dans lesquels elle prend place, son appel est universel, comme le montre sa réitération aussi bien au Portland Institute for Contemporary Art, avec une carte des États-Unis sous le titre *U.S.A. (burnt/unburnt)* en septembre-octobre

2011, qu'au centre d'art contemporain du parc Saint-Léger, dans la Nièvre, dans le cadre de l'exposition *Atlas critique*, avec une carte de la France, pour *France (burnt/unburnt)* le 5 mars 2012.

Au-delà des interprétations auxquelles ces performances peuvent donner lieu, on voit bien que le paradoxe situationniste joue à plein dans le travail de Claire Fontaine: ses œuvres montrent que le duo n'est pas à l'aise avec le fait de «faire de l'art». Et ce malaise est présent dès l'intitulé du collectif: Claire Fontaine se présente comme «une artiste ready-made». Son nom fait bien sûr référence au premier ready-made de l'histoire, la célèbre *Fontaine* (1917) de Duchamp. Claire Fontaine veut affirmer par là que «l'artiste elle-même est l'équivalent subjectif d'un urinoir ou d'une boîte Brillo – aussi déplacée, privée de sa valeur d'usage et interchangeable que les produits qu'elle crée»<sup>26</sup>. Comme l'écrit Tom McDonough, c'est une manière de souligner que «la marchandise que l'artiste produit aujourd'hui, c'est précisément l'artiste lui/elle-même»: «Appliquer la logique du ready-made de Duchamp au métier de l'artiste, dans un geste post-warholien, implique de reconnaître que c'est sa figure subjective elle-même qui a été intégrée dans les opérations de la forme-marchandise.»<sup>27</sup> Le nom de Claire Fontaine est révélateur de ce devenir-marchandise de l'artiste, dans la mesure où il est emprunté à une marque, celle des cahiers qu'on peut trouver dans n'importe quel supermarché en France. Ce qui explique que le duo d'artistes ait pu produire un certain nombre d'œuvres soulignant la dimension marchande de l'objet d'art, à l'image de la série «This neon sign was made by...» (2009-10),

26– Dossier de presse Claire Fontaine diffusé par la galerie Chantal Crousel, Paris, 2012, p. 2.

27– Tom McDonough, «Unrepresentable Enemies: On the Legacy of Guy Debord and the Situationist International», *Afterall*, n° 28, automne-hiver 2011, p. 53 (notre traduction).



déclarant à la face du monde le prix que chacun de ses exemplaires a coûté.

Nous nous trouvons donc face à un duo qui se situe dans le champ de l'art mais avec une certaine mauvaise conscience: sa radicalité politique assumée, revendiquée, devient presque une manière de faire excuser son positionnement sur un terrain esthétique. Fulvia Carnevale et James Thornhill sont mal à l'aise dans le monde des galeries et des musées, parce que l'art contemporain reste un spectacle (d'où la volonté de faire sentir au spectateur son inertie, le fait qu'il ne sait se décider à agir, comme le souligne *Consumption*). Et cela d'autant plus aujourd'hui, où la dimension marchande de l'art est accentuée par des logiques de marketing et de financiarisation. Énonçant dans son œuvre *The True Artist* (2004) que «le vrai artiste est celui qui produit la marchandise la plus prestigieuse», Claire Fontaine s'efforce de souligner ce caractère spectaculaire-marchand de l'œuvre d'art; mais le duo n'échappe pas à cette logique: il ne peut qu'adopter une attitude ironique par rapport à elle, comme lorsqu'il expose le prix de son travail. On peut d'ailleurs se demander également si cette attitude ironique, qui consiste à parodier les codes de mouvements artistiques préexistants tels que l'art minimal et conceptuel, n'est pas la preuve que Claire Fontaine a intégré la lecture historiciste de l'art du xx<sup>e</sup> siècle propre aux situationnistes, celle de l'irréversible épuisement formel des arts, puisque cette démarche de citation et de parodie souligne que l'artiste contemporain ne peut plus rien apporter de nouveau.

Certains ont voulu voir une forme de cynisme dans cette attitude ambivalente consistant à critiquer les logiques spectaculaires-marchandes de l'art contemporain tout en continuant d'en être un protagoniste. Dans *Artist as enterprise*, Jean-Claude Moineau affirme ainsi que Claire Fontaine a «basculé dans une forme de cynisme post-idéologique et post-critique», consistant «à "jouer le jeu des stratégies marketing" dans le but de s'enrichir et de "construire" sa carrière, à l'encontre du désintéressement affiché par le régime vocationnel» de l'art<sup>28</sup>. Cela paraît effectivement évident. Mais il nous semble aussi que d'autres conclusions doivent être tirées de l'exemple de Claire Fontaine, comme d'ailleurs du statut ambivalent des actions anti-OGM de René Riesel.

#### « S'EN SORTIR SANS SORTIR »

Jérôme Duwa a proposé de considérer que le dépassement de l'art avait été dans le mouvement situationniste «une manière d'impératif moral, d'horizon du devoir-être, dont l'effectivité reste problématique»<sup>29</sup>. On ne saurait mieux dire: chez les membres du mouvement comme chez ses héritiers, ce concept a pesé comme une loi transcendante, d'autant plus forte qu'elle se cachait sous des oripeaux historiques, ceux de

# L'HUMANITÉ

## DIMANCHE PROCHAIN

TELS QUE NOUS SOMMES ENCORE / AOÛT 1986

### LA RAIE DU CULTUREL



À l'origine et selon la volonté de son promoteur le duc d'Orléans, connu plus tard sous le nom de Philippe-Égalité, les jardins du Palais Royal étaient interdits à la police, aux soldats, ainsi qu'aux domestiques en livrée. Aujourd'hui s'y installent les artistes en gilets à rayures (8,7 centimètres). Certains ont pu parler à ce propos de plaisanterie — comme si ce qui émane des dirigeants de cette époque pouvait avoir un quelconque aspect plaisant —, les autres d'aberration; et d'autres encore ont vu là une provocation. Ils ont vite été démentés: «L'idée de faire un travail dans la cour d'honneur du Palais Royal ne vient pas de moi. C'est une idée de l'État», précisait l'artiste au plus fort de la rumeur. «Il n'y a aucune "ironie" — on l'a parfois écrit — dans ce travail.» (*Le Monde*, 4-5 mai 1986) Appelé en renfort, un professionnel du plaidable rentable, l'inévitable Kiejman, ajoutait: «Ce qui me gêne dans cette histoire, c'est que l'État accomplit son devoir quand il est en avance sur les goûts de ses citoyens. Malheureusement, si l'on organisait un référendum, il n'est pas sûr que Buren en sortirait victorieux. Ce qui ne veut pas dire que Buren a tort. Ce qui veut dire que, précisément, le devoir de l'État est d'être à l'avant-garde en matière culturelle.» (*Ibidem*)

L'État moderne, conscient de ses devoirs, est assurément d'avant-garde dans de nombreux domaines, qui s'étendent de l'énergie nucléaire à la communication de masse centralisée et contrôlée par ses ordinateurs, et où il précède audacieusement les goûts de ses citoyens. Mais «en matière culturelle», il ne fait qu'inscrire le néant qui est son seul programme, la seule «idée» qu'il possède: la pérennité de l'inhumain. De même que l'on a pu autrefois établir une correspondance entre architecture gothique et pensée scolastique, de même peut-on constater de nos jours la parfaite adéquation entre la commande étatique et son expression formelle. L'extrême appauvrissement de celle-ci transcrit éloquentement le genre de qualités humaines qui convient à celle-là. Et l'on peut dire que la société nucléariste a trouvé les artistes capables de célébrer son avènement là où s'est perdue jusqu'à la prétention de continuer la *liberté* autrefois prise par l'art moderne: dans les poubelles de l'abstraction géométrique devenue pur académisme du vide.

Le public, qui ne peut même plus être rétrograde au nom de ce qu'il connaîtrait déjà, mais qui se croit moderne au nom de ce qu'il ignore toujours plus, est sans regard depuis qu'il l'a laissé fuir vers des représentants incontrôlés, et convient assez aisément de son incompétence. Puisque je n'y comprends rien, pense le spectateur nouvellement câblé, ce doit être de l'art. Et quel scandale! C'est donc de l'art moderne. La perte du jugement amène, avec la même logique, à voir ailleurs de la science, et des plus

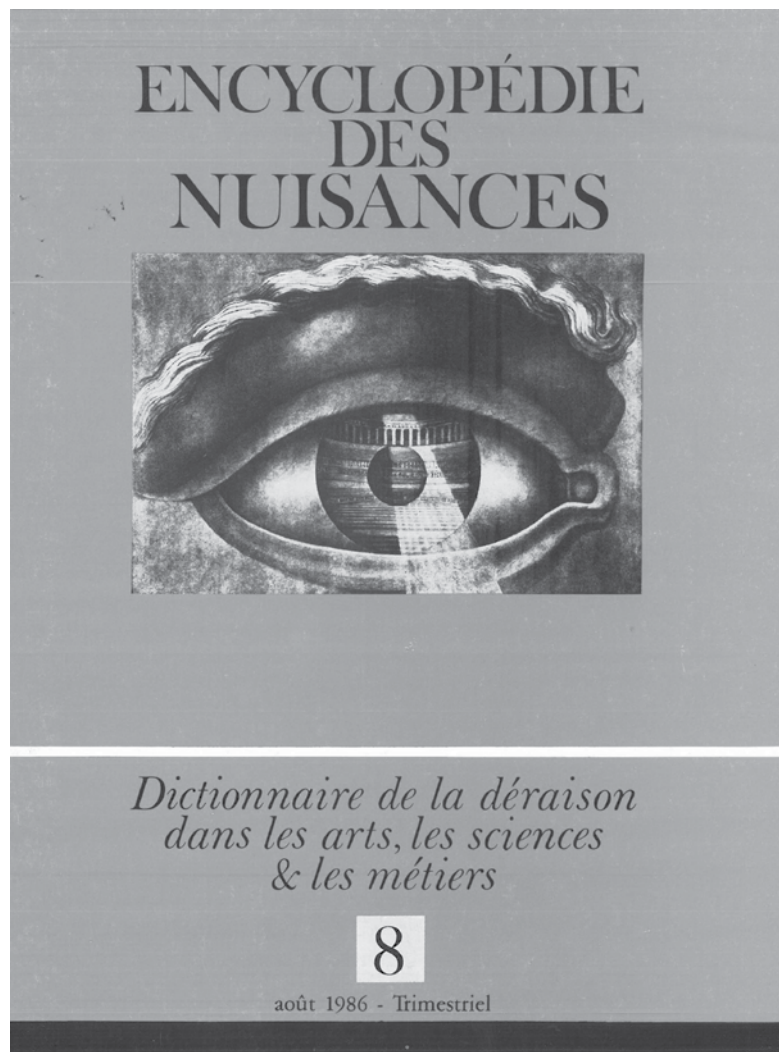
*Encyclopédie des Nuisances*, n° 8, août 1986. © DR.

la fin de l'art hégélienne et de l'historicisme marxiste. Comme tout impératif moral enveloppant un interdit, le mot d'ordre situationniste du dépassement de l'art a donc exercé une censure. Il est interdit de faire de l'art: d'abord parce que l'évolution des formes artistiques a rendu cette activité obsolète; ensuite parce que l'œuvre d'art, y compris la performance, est un spectacle, et le plus souvent un spectacle marchand. Cependant, cela n'empêche pas l'art de s'obstiner à «travailler» les post-situationnistes.

À partir de là, nous pourrions dire que les deux cas ici analysés sont finalement deux modalités de réaction face à l'interdit. Dans le premier cas, celui de René Riesel, de l'*Encyclopédie des Nuisances* et des

28— Jean-Claude Moineau, *Artist as enterprise*, Paris, Art Book Magazine éd., 2015.

29— Jérôme Duwa, *Surréalistes et situationnistes. Vies parallèles*, Paris, Dilecta, 2008, p. 105.



*Encyclopédie des Nuisances*, n° 8, août 1986. © DR.

actions anti-OGM, l'impératif du dépassement de l'art agit comme une loi transcendante énoncée par le surmoi, et l'activité artistique ne peut être que refoulée, clandestine, même si elle continue de se manifester souterrainement, en silence ou dans l'ombre. Dans le second cas, celui de Claire Fontaine, l'activité artistique est assumée, mais l'impératif situationniste est une sorte de mauvaise conscience, qui introduit ce que nous pourrions appeler un rapport contrarié à l'art. L'ironie, l'autodérision dont font preuve les artistes post-situationnistes par rapport à leur propre statut et leur propre activité apparaissent dès lors comme des formes de compromis avec la culpabilité qu'induit la transgression de l'interdit posé par l'I.S.

Alors, pour reprendre l'expression de Ghérasim Luca, « comment s'en sortir sans sortir ? » Peut-être une partie de la solution réside-t-elle dans la position assumée par Debord lui-même dans la seconde moitié de sa vie, après la fin de l'I.S. et jusqu'à sa disparition en 1994 : celle d'un écrivain et d'un cinéaste s'assumant de plus en plus comme tel, abandonnant donc la grille de lecture historiciste de l'avant-garde situationniste, avec sa philosophie du progrès implicite, sans rien renier de la critique sociale radicale qu'il avait pu développer dans les années 1950 et 1960, l'approfondissant même en fonction des évolutions sociales contemporaines<sup>30</sup>. Le fait que les artistes contemporains qui revendiquent son influence fassent majoritairement référence à sa période situationniste, et très peu à celle des années 1980 à 1994, alors que le « dernier Debord » est paradoxalement plus proche de nous dans le temps, reste de ce point de vue une énigme à élucider.

30— Nous nous permettons de renvoyer ici à notre texte « Guy Debord et l'art : l'avant-garde ou la sauvegarde ? », in François Coadou et Philippe Sabot (dir.), *Situations, dérives, détournements : statuts et usages de la littérature et des arts chez Guy Debord*, Paris, Art Book Magazine éd., 2017, p. 105-119.



# « Une terrible beauté est née »

## Sur la relation entre les situationnistes et le Mouvement de 77 en Italie

MARCELLO TARI

*In girum imus nocte et consumimur igni*, le film autobiographique de Guy Debord de 1978, se termine sur des images mélancoliques de Venise, la ville italienne où s'est déroulé le dernier congrès de l'I.S., en 1969. Une date et un lieu qui, même si les choses se sont étalées encore sur quelques années, ont marqué la fin effective de cette expérience: c'est le destin de toutes les organisations révolutionnaires de s'achever lorsque le mouvement réel les dépasse, quitte à en analyser les raisons. En quelque sorte, Mai 68 exécuta à proprement parler l'I.S. Et ce fut toujours en Italie, en 1957, à Cosio d'Arroscia, que se déroula la réunion durant laquelle l'Internationale situationniste fut fondée; que l'un de ses membres principaux, Asger Jorn, séjourna de manière stable à partir de cette année-là et jusqu'à sa mort; ou encore que Debord habita en Italie pendant de longues périodes...

À la manière de l'intitulé palindrome du film, l'aventure « historique » de l'I.S. semble dessiner un cercle: elle fait un tour et elle revient sur elle-même en se consumant dans une violente flambée. Mais la fin de l'I.S. en tant qu'organisation n'a pas signifié la fin de son influence dans le monde, bien au contraire, et les dernières images de *In girum...* nous en donnent le sens: la voix qui les accompagne dérive dans les canaux vénitiens, pour enfin se diriger vers le large, et c'est alors comme si le navire situationniste et ses cendres se désintégraient en s'éparpillant dans la mer inconnue, dans ce mouvement du monde où, et pour lequel, « la sagesse n'arrivera jamais ». Car, pour les révolutionnaires, qui sont comme des chevaliers errants modernes, une fois l'aventure terminée, il faut tout « reprendre depuis le début ». Le cercle ne se ferme pas mais s'interrompt et recommence à un autre niveau: il s'agit plus d'une spirale en mouvement dans le temps que d'un cercle fixé de manière géométrique entre deux instants. Il n'y a jamais, pour eux, la fin, mais l'encore une fois, et pour toujours.

Le lien entre la France et l'Italie est bien établi, et peut-être n'est-ce pas tout à fait un hasard si Debord, après la

dernière « véritable » scission de l'I.S., trouve à ses côtés uniquement Gianfranco Sanguinetti — peut-être le seul véritable situationniste italien —, ni que parmi les rares philosophes vivants, Giorgio Agamben soit précisément le seul à faire un usage dans ses écrits du mouvement situationniste, en particulier de l'œuvre de Guy Debord, auquel il adresse une pensée émue dans la préface de *L'Usage des corps*, le volume avec lequel il « abandonne » une recherche de vingt ans sur *Homo sacer* et qu'il a consacrée à la pensée de la politique en Occident.

Concernant l'Italie, c'est précisément à partir de 1969 que le mouvement situationniste a commencé à influencer certaines expériences subversives, lesquelles auront une vie brève, mais, à leur tour, auront un grand impact sur ce qui sera appelé le « Mouvement de 77 ». Et la thèse, modeste, qu'on présente ici entend démontrer que le mouvement italien de 1977 a été une explosion insurrectionnelle qui a réalisé plusieurs prémisses énoncées par l'Internationale situationniste. Ce mouvement a cherché à accomplir, en y réussissant en bonne partie, ce qui, en France et ailleurs, en ces mêmes années, n'avait pas pu se réaliser, à savoir non pas tant le fait d'abolir l'art dans une forme de vie révolutionnaire que le fait de créer une situation de masse dans laquelle la distinction entre l'art et la vie (révolutionnaire) ne soit plus possible. C'est le même Sanguinetti qui énumère les caractéristiques de ce mouvement dans un récent texte publié à l'occasion d'une exposition romaine consacrée au Mouvement de 77: « 1) refus généralisé de la société du spectacle; 2) les communistes sont montrés du doigt comme la police principale de la société de classe; 3) refus du travail, même de la part des chômeurs; 4) refus de la logique du militantisme, de la direction et de la hiérarchie des groupuscules bureaucratiques, et refus de la politique; 5) découverte de la démocratie réelle, et révocabilité des délégués; 6) mise en œuvre cohérente du détournement<sup>1</sup> dans les rues, dans les radios libres, dans les manifestes, etc.; 7) naissance d'un esprit nouveau, très

moderne, plein d'auto-ironie, invention, humour noir, sarcasme; 8) proclamation que la révolution doit être une fête. Ces idées étaient, de fait, situationnistes.»<sup>2</sup> L'avant-garde n'était pas devenue de masse, comme l'a écrit l'historien de l'art Maurizio Calvesi, mais elle s'était littéralement désintégrée dans le Mouvement de 77, et en ce sens il n'y avait plus aucune avant-garde, ni artistique ni politique, mais seulement une forme de vie inédite qui commençait à devenir réelle.

Mais, au fond, Marx n'avait-il pas déjà parlé de l'insurrection en tant qu'art? Peut-être faudrait-il dire, en nous réappropriant les intuitions de l'Internationale situationniste, que l'insurrection est l'interruption de l'art comme de la politique, dans la mesure où ceux-ci sont des domaines séparés de la vie. Elle est ce geste qui à la fois met en suspens le monde-tel-qu'il-est et qui permet à une pluralité de mondes d'émerger de cette crevasse qu'elle a réussi à ouvrir dans le temps, dans l'espace, ainsi que dans la subjectivité même.

Et s'il est vrai qu'au temps de Marx l'Allemagne était le pays où l'on théorisait la révolution mais que c'était en France qu'on la réalisait, il est tout aussi vrai que pour les années dont nous parlons, tandis qu'en France Debord, Foucault, Blanchot, Deleuze-Guattari et Lyotard mettaient au point la machine théorique insurrectionnelle pour en finir avec la modernité, c'est en Italie qu'on l'a expérimentée. C'est en effet en Italie que la transversalité comme forme d'organisation, la critique pratique des institutions, le désœuvrement en tant que refus du travail, la construction des situations en tant que bouleversement de l'ordre métropolitain et production sauvage d'intensité ont trouvé leur champ d'application révolutionnaire. Et comme déjà Mai 68 en France, le Mouvement de 77 italien a été une gigantesque fête destituante, peut-être même plus intense. Tous les artistes qui y ont participé, et ils ont été nombreux, y sont arrivés à travers un même geste: poètes, acteurs, metteurs en scène, peintres, musiciens, tous ont abandonné leur rôle social pour se recomposer dans le corps multiple du Mouvement. Comme déjà dans les années précédentes, la classe ouvrière dut se battre contre elle-même en tant que partie prenante du

capital, et ce furent ensuite d'autres figures de l'époque, intellectuels et artistes compris, qui refusèrent d'être les acteurs de la production et de la reproduction de la société du spectacle. Le Mouvement de 77 n'a été rien d'autre qu'un gigantesque mouvement de désertion de toute identité sociale, une messe en grève de la subjectivité, la désactivation de la représentation politique et culturelle.

Même si en Italie on a parlé de «situationnisme» à propos de différentes expériences artistiques, en cataloguant de ce fait des choses que Debord et ses camarades auraient rejetées avec horreur, pour les années 1970, je crois qu'on ne peut pas vraiment parler d'une grande influence du mouvement situationniste sur les pratiques artistiques conçues dans un sens traditionnel, c'est-à-dire en tant que séparées, en admettant que cela ait été jamais l'objectif des situationnistes. Et comme le disent les mêmes situationnistes, il n'existe pas quelque chose comme «le mouvement situationniste dans l'art» ou «une œuvre d'art situationniste» — c'est dans la V<sup>e</sup> Conférence de l'I.S. en 1961 qu'il a été établi qu'était anti-situationniste tout produit artistique exhibé par un membre de l'Internationale. Toutefois, on peut affirmer qu'il existe un usage situationniste de l'art.

Certes, à la création de l'I.S. étaient présents des artistes comme Pinot-Gallizio et Piero Simondo, mais il semble que la seule chose qu'ait fait Simondo pour l'I.S. a été de mettre à disposition sa demeure pour le premier congrès et qu'il ait quitté le mouvement après seulement quelques mois. Quant à Pinot-Gallizio, il a été assez vite, et pour de bonnes raisons, expulsé de l'Internationale. On peut penser à des influences de l'«urbanisme unitaire» sur certains groupes importants d'architecture radicale, comme Archizoom et Superstudio, ou sur des pratiques poétiques théâtralisées, comme celles qui, pendant les années 1970, ont trouvé un ancrage à Rome au Beat 72 — la «cave»<sup>3</sup> où, en 1968, Carmelo Bene a présenté d'abord *Notre-Dame-des-Turcs* puis *Salomé* —, et dont l'histoire s'est terminée dans cette situation babélique qu'a été le Festival international des poètes, sur la plage de Castelporziano, à Ostie, du 28 au 30 juin 1979<sup>4</sup>.

Cet événement a clôturé symboliquement les années 1970, et il l'a fait sous le signe de la poésie, laquelle, encore une fois, a été la première et dernière arme de résistance contre la tyrannie de l'Histoire, qui pour nous, contemporains, s'identifie intégralement avec le capitalisme. Ont participé à cet événement entre vingt mille et trente mille personnes, en bonne partie attirées par la présence d'Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Gregory Corso et Lawrence Ferlinghetti, et ce fut comme un Woodstock désespéré, dans lequel le *no future* revendiqué par le punk était palpable, et où le

1— En français dans le texte (note de la traductrice).

2— Gianfranco Sanguinetti, *Un orgasmo della storia: il 1977 in Italia. Digressioni sul filo della memoria di un ex-situazionista*, in Tano D'Amico e Pablo Echaurren, *Il piombo e le rose. Utopia e creatività nel Movimento 1977*, Roma, Postcart, 2017, p. 32.

3— En français dans le texte (note de la traductrice).

4— <https://www.raipplayradio.it/audio/2018/06/WIKIRADIO---Il-Festival-Internazionale-dei-poeti-di-Castel-Porziano-6a78625a-96d3-4fo2-97e0-6c1d82c1b20d.html>; voir aussi *Castelporziano, Ostia dei poeti*, documentaire d'Andrea Anderman, 1980 (1h30).



Manifestation des Indiens métropolitains, Bologne, 1977. © DR.

«public» demandait avec une allégresse angoissée où était passée la promesse que la poésie et la vie seraient devenues des synonymes. Ce fut comme un ultime sursaut anarchique avant le déluge des années suivantes, les années de l'argent facile et de la corruption, de la vulgarité et du mensonge de masse, de la dictature de l'image à travers le «spectacle intégré». Tout semblait faire naufrage sur cette plage, le Mouvement et même la poésie.

Mais sans aucun doute il y eut également une influence du mouvement situationniste sur les individus, comme sur le philosophe Mario Perniola, qui a connu Debord en 1966 et avec lequel il a eu une correspondance intense dans les années suivantes, au-delà de sa participation dans des groupes italiens proches de l'I.S., comme Ludd; Perniola a ensuite créé en 1970 l'importante revue *Agaragar*, dans laquelle il a publié, en 1972, son essai qui analyse pour la première fois en Italie l'activité situationniste et grâce auquel une certaine pensée post-situationniste s'est diffusée. Cependant, les films de Debord n'ont jamais été projetés à cette époque, même pas dans des ciné-clubs d'extrême gauche. Il faudra attendre au moins la décennie suivante pour que certains agitateurs culturels, je pense à la bande d'Enrico Ghezzi, cherchent à appliquer des techniques de composition situationnistes dans le domaine de la télévision, pour ensuite montrer enfin

aux Italiens comment Debord lui-même avait destitué le cinéma en tant que forme aliénée de l'image spectaculaire. Et c'est bien sûr une des nombreuses farces de l'histoire des vainqueurs, que l'un des premiers directeurs artistiques de la télévision de Berlusconi, Carlo Freccero, se soit toujours déclaré un fidèle adepte de Debord. D'autre part, si aujourd'hui certaines académies militaires de l'État étudient Deleuze et Guattari, on ne voit pas pourquoi les seigneurs du spectacle le plus trivial ne devraient pas réutiliser les propos et les instruments de leur critique la plus féroce: «À la guerre comme à la guerre»<sup>5</sup>...

En revanche, on peut tout à fait parler d'une influence réelle de l'Internationale situationniste dans le mouvement révolutionnaire italien des années 1970. En fin de compte, malgré la grande popularité de Debord et des situationnistes dans le monde de l'art et de la communication des ces dernières trente années, leur désir véritable a été celui de mener le seul travail qu'à leurs yeux méritait d'être mené, le travail révolutionnaire.

Bien que le célèbre pamphlet strasbourgeois «De la misère en milieu étudiant» ait été publié dès 1967 par la maison d'édition Feltrinelli et que certains très jeunes *beat*, parmi lesquels le même Sanguinetti, aient commencé autour de 1968 à se mouvoir dans l'orbite situationniste, à travers des revues comme *Onda verde/Mondo Beat*, *S*, *Bleu* (qui a repris son titre de la revue dada de Mantoue des années 1920), en tant que force active, l'influence situationniste s'est insinuée dans le mouvement italien seulement après 1968. C'est en 1969, en effet, que le premier et unique numéro de la revue de la section italienne de l'I.S. est édité, et que commencent à paraître des documents situationnistes dans les publications d'un groupe qui se réclamait principalement du conseillisme et d'un certain bordighisme, grâce à la médiation de Jacques Camatte. Et ce groupe entretenait des relations avec Socialisme ou barbarie et Informations et correspondances ouvrières: il s'agit de Ludd-Consigli Proletari, auquel ont participé différents militants qui étaient déjà passés par l'expérience opéraïste. De leur dissolution en 1971 étaient nés d'abord l'Organizzazione Consiliare, puis le Comontismo. On notera que tous ces activistes fondaient alors leur idée d'organisation révolutionnaire essentiellement sur la critique de la vie quotidienne, pour «se séparer du monde de la séparation», en s'inspirant de manière explicite des réflexions de l'I.S. L'expression «separ/azione» («sépar/action») est ainsi devenue extrêmement importante dans la pratique des mouvements autonomes vers le milieu des années 1970, au point que son emploi figurait presque dans tout type de publication...

5- En français dans le texte (note de la traductrice).



Le dragon de Giuliano Scabia, Bologne, 1977. © Robert Schirer.

Ces groupes conseillistes-situationnistes ont été minoritaires par rapport à d'autres formations comme Lotta Continua, Avanguardia Operaia ou Potere Operaio; cependant, même après la dissolution de ces groupes, les idées qui avaient été développées en leur sein ont continué à agir et à influencer le vaste champ politique et existentiel qu'a été l'Autonomie. Et c'est ce qui a contribué à instaurer une situation pré-insurrectionnelle en 1977. Ce courant a été appelé «critique radicale» ou «négationniste», et pendant la première moitié des années 1970 son principal organe de diffusion a été une revue de «contre-bande dessinée», *Puzz*, née en 1971, qui petit à petit s'est transformée en une revue aussi théorique, et dans laquelle est paru en 1975 l'un des documents les plus importants de l'époque, «Chronique d'un bal masqué», où on lit: «La critique

radicale est le mouvement même dans lequel les prolétaires luttent contre la domination du fictif, en démasquant l'organisation des apparences».

À côté de ce courant décidément plus «politique», un autre s'est développé, surtout dans le milieu de la contre-culture, à partir de la revue «maoïste-psychédélique» *Re nudo* («Roi nu»), de laquelle sont sortis des personnages comme Gianni-Emilio Simonetti, qui a publié, avec d'autres, le livre le plus célèbre de la contre-culture italienne des années 1970, *Ma l'amor mio non muore* («Mais mon amour ne meurt pas»), où, parmi des recettes pour réaliser des explosifs, des drogues et des radios pirates, ont été publiés des textes situationnistes. Ce qui peut être affirmé avec certitude, c'est que, malgré le fait que ces deux courants ne soient pas

complètement superposables, ils ont tout deux conflué dans le Mouvement de 77 en lui donnant la marque unique de son allure créativo-guérillière.

Giorgio Cesarano a été la figure emblématique de cette tendance subversive. Cesarano a d'abord été un poète milanais — il a publié à la fin des années 1950 son premier recueil de poèmes, *L'Erba bianca* («L'Herbe blanche»), avec une prestigieuse préface de Franco Fortini — et il était resté tel, au sens où il vivait dans le milieu littéraire, jusqu'en 1968. À ce moment, en quelques semaines seulement, il a vécu une sorte de conversion — «une conversion à la révolution», aurait dit Foucault — comme en témoigne son roman-journal *I giorni del dissenso* («Les jours du dissensus»), paru immédiatement après les faits; un événement bouleversant qui a amené Cesarano, qui connaissait déjà la théorie situationniste, à faire le choix d'abandonner la littérature et son milieu pour se consacrer à cette étrange œuvre de «décréation» qu'est le fait de réaliser la poésie dans la vie à travers l'activité révolutionnaire. Vivre la «vraie vie», comme l'appelait Cesarano, ne pouvait qu'investir et mettre en crise la subjectivité dans sa totalité, ne pouvait que vouloir dire la déposition du Moi. C'était cela la «vraie guerre», qui demandait de détruire toutes les dimensions qui séparaient la vie de la possibilité d'une existence pleine, y compris donc celle de l'art et de la politique même. Cesarano a traversé les différentes expériences conseilleristes et, avec certains, en 1970-71, il a tenté de construire une forme de vie en commun, dans une vieille ferme en Toscane, mais les choses sont allées de travers. Rentré à Milan, il s'est immergé, lui qui avait plus de 40 ans, dans le magma de ce qui a été appelé à l'époque «le jeune prolétariat», lequel lui semblait la couche de la société qui, à ce moment-là, précisément pour sa condition de marginalité, était la plus sensible à une nouvelle praxis révolutionnaire. Dans ses écrits — *L'Utopie capitaliste*, écrit avec Eddi Ginosa, *Apocalypse et révolution*, écrit avec Gianni Collu, *Critique de l'utopie capitaliste*, gigantesque brouillon resté inachevé, et enfin *Manuel de survie* (dont la traduction en français est en cours aux éditions de la Tempête<sup>6</sup>) —, Cesarano a développé un anti-système de la pensée qui anticipe de nombreuses analyses qui aujourd'hui paraissent presque évidentes, comme celle de l'anthropomorphose du Capital, qui fait de chacun de nous une entreprise économique, et du monde une immense étendue de marchandises et de ruines; ou la critique de la politique, y compris celle des groupuscules extra parlementaires; ou encore celle du progrès catastrophique de la modernité, jusqu'à imaginer une «insurrection érotique» qui ait comme finalité immanente l'émancipation non pas de la classe, mais de l'espèce: véritable révolution biologique contre ce qui n'avait pas encore été théorisé avec le nom de «biopouvoir». Mais, comme cela est arrivé à bien des hommes et des femmes généreux de sa génération, il

n'a pas réussi à faire reconnaître tout cela durant sa propre existence. Parfois, il suffit d'un détail pour que tout déraile, et en 1975 Giorgio Cesarano a mis fin à ses jours en se tirant une balle dans le cœur.

Néanmoins, et précisément cette année-là, a commencé à se diffuser en Italie ce nouvel esprit révolutionnaire en faveur duquel il avait lui-même tant travaillé: de nouveaux modes d'existence, de nouvelles formes communautaires, de nouvelles formes de vie et de combat, des manières d'écrire, des usages du corps qui étaient les mises en pratique de ce que toutes les avant-gardes du xx<sup>e</sup> siècle avaient toujours poursuivi. Un nouvel esprit révolutionnaire s'est incarné d'une part dans l'émergence du mouvement féministe, de l'autre dans celle du jeune prolétariat. La classe ouvrière — et cela, Cesarano comme déjà Pasolini et le même Debord le savaient bien — était désormais hors jeu.

En mai 1975 est paru le premier numéro de *A/traverso*: cette revue de Bologne, qui a connu une grande diffusion, employait habilement la technique du détournement et, à la place des textes sacrés du marxisme, se référait à ceux des avant-gardes, notamment dada, mais aussi au futurisme russe, au surréalisme, à Artaud et à l'Internationale situationniste: «Nous allons organiser des événements, réaliser des gestes capables de ressusciter la vie contre l'économie.» Du même noyau est née l'expérience fondamentale de Radio Alice, une des premières radios libres italiennes, dans laquelle fut expérimentée une modalité de prise de parole, anonyme et collective, qui se proposait d'interrompre le langage, aussi bien celui du travail que celui de la politique, à travers le déchaînement de flux désirants. En particulier, durant ces années, Bologne a été un laboratoire exceptionnel pour l'expérimentation artistico-révolutionnaire: non seulement pour la sensibilité singulière diffuse parmi les étudiants, mais aussi pour la présence de certains enseignants universitaires particulièrement heureux comme Gianni Celati, pour la littérature, Giuliano Scabia, pour le théâtre, Piero Camporesi, pour une certaine anthropologie historico-littéraire, ou le même Umberto Eco, pour l'emploi du langage. Les idées de la révolution comme fête, de l'insurrection comme carnaval et de l'ironie comme arme sont nées sur les bancs de l'université de Bologne en révolte, tout spécialement grâce au travail de Scabia qui, avec les étudiants, a élaboré une nouvelle manière de descendre dans la rue pour manifester: dragons chinois, clowns, musiciens, performances improvisées ou non, slogans a-signifiants, ont transformé le mouvement bolognais en une sorte de grande compagnie circassienne, mais

6- Parution annoncée sur le site des éditions La Tempête pour janvier 2019. <https://editionslatempete.com/manuel-de-survie/>



Radio Alice, Bologne, 1977. © DR.

armée. Il faut préciser que Scabia avait déjà une histoire importante derrière lui : né comme poète, il a commencé au début des années 1960 à travailler pour le théâtre, tout d'abord comme auteur dramatique, puis comme metteur en scène ; mais ses travaux, bien évidemment, lui ont procuré pas mal d'ennemis, et lui-même a été ostracisé par le Parti communiste. C'est ainsi qu'il a décidé, lui aussi, que la vie était ailleurs, et qu'il a quitté le théâtre plus ou moins institutionnel pour amener son art dans la rue, en élaborant l'hypothèse pratique d'un « théâtre errant » dans les campagnes et dans les usines. *Teatro nello spazio degli scontri* (« Théâtre dans l'espace des affrontements ») était en effet le titre de son livre de 1973 dans lequel il se proposait d' « inventer le domaine de la joie ».

Durant la même période commençaient à naître à Milan, dans les banlieues, les premiers Clubs du jeune prolétariat et différents cercles liés à la sphère de l'Autonomie – du point de vue historique, il y a eu une certaine différence entre Autonomie organisée et Autonomie diffuse – qui ont développé eux aussi une

dimension festive dans le fait de rester dehors dans les places publiques, en tant que critique de la politique mais aussi en tant qu'expérimentation de nouvelles formes d'être ensemble. Leur revues (rien qu'à Milan et en Lombardie, il y en avait des dizaines) ont été très influencées par l'Internationale situationniste, aussi bien en ce qui concerne l'aspect graphique – l'emploi de bandes dessinées détournées, par exemple, est devenu une pratique de masse – qu'en ce qui concerne les contenus, fondés essentiellement sur la critique de la vie quotidienne. Leurs premières actions directes ont été les auto-réductions hebdomadaires pour aller au cinéma ainsi que l'organisation de fêtes improvisées sur les places du centre-ville, qui se terminaient souvent par des affrontements avec la police.

C'est à partir du croisement de ces expériences que l'année 1977 a vu l'apparition, cette fois-ci à Rome, des Indiens métropolitains : non pas un groupe, non pas une organisation, mais une tendance, une manière d'être et d'agir qui a frappé profondément un « ancien » situationniste comme Sanguinetti. Cette expérience a



été animée par de jeunes artistes qui concevaient leur pratique comme seulement possible à l'intérieur du mouvement. Pablo Eucharren, Carlo Infante et Angelo Pasquini en ont été les chamanes, avec leurs splendides revues aux titres fantastiques, tels que *Oask?* et *Zut*. Pablo Eucharren, qui avait atteint une certaine «position» dans le milieu de l'art — bien qu'il ait collaboré comme dessinateur à des publications d'extrême gauche —, décida en 1977 de l'abandonner, tout comme il souhaite abandonner le geste d'auteur, à la faveur de pratiques collectives dans lesquelles art et politique pouvaient coïncider, et donc se destituaient l'une l'autre: la vie, seulement elle, demeurait alors comme la vraie et seule protagoniste de la Révolution.

Il y eut deux «performances» du Mouvement de 77 qui furent vraiment réussies. La première a été connue par la suite sous le nom de «la chasse au Lama» lorsque, le 17 février, Luciano Lama, secrétaire du syndicat communiste italien (la Cgil), s'était présenté avec son service d'ordre pour évacuer les étudiants qui occupaient l'université de la Sapienza de Rome a dû rebrousser chemin. L'action conjointe des Indiens, avec leur slogans ironiques et *nonsense*, et des militants des différents collectifs autonomes, a alors coupé de manière définitive le cordon ombilical du Mouvement avec la gauche historique. La deuxième a eu lieu lors de la manifestation nationale à Rome, le 12 mars, tandis qu'une insurrection était en cours à Bologne à la suite de l'assassinat par la police d'un étudiant, Francesco Lorusso. Il s'est agi de la plus grande manifestation armée depuis la Deuxième Guerre mondiale, et Franco Piperno, déjà protagoniste des événements de 1968 et parmi les fondateurs de *Potere Operaio*, n'a pas trouvé des mots meilleurs pour la décrire que ceux écrits par William Butler Yeats à propos des émeutes irlandaises de Pâques en 1916: «Une terrible beauté est née»...

Dans son essai sur 77, Sanguinetti raconte qu'il a cherché à faire part à Debord des aspects les plus beaux et les plus innovants de ce mouvement, sans négliger d'en critiquer les dérives «luttarmatistes», mais Debord ne paraissait pas s'y intéresser, pris cette année-là par le tournage de son film, *In girum...*

Il était déjà loin, et regardait le vieux monde s'éloigner derrière lui, depuis la poupe de ce navire lancé à la dérive dans la lagune vénitienne.



Revue *Poesia metropolitana*/Gatti selvaggi, novembre-décembre 1975. © DR.



Revue *A/traverso*, septembre 1977. © DR.

---

mis  
cel  
lan  
ées

---

## LETTRE AUX ACTEURS ET AUX ACTRICES

PAR ANNE PELLOIS

À Jean-Loup Rivière, pour l'amour de cet « art sans histoire ».

« L'acteur n'est ni un instrument ni un interprète,  
mais le seul endroit où ça se passe et c'est tout. »

Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*<sup>1</sup>



*L'Avare*, de Molière, mise en scène Jean Vilar, 1966 (Christiane Minazzoli et Jean-Pierre Cassel).  
© Coll. Armelle et Marc Enguerand.

Chères actrices, chers acteurs,

Vous devez en avoir assez de toutes ces lettres que l'on vous écrit. Ou plutôt de toutes ces lettres que l'on s'écrit en votre nom et sur votre dos. La « lettre aux / à l'acteur(s) », bien plus qu'à l'actrice d'ailleurs, est presque un exercice de style. Auteur, metteur en scène, directeur d'acteur profitera de la lettre à vous adressée pour développer les préceptes d'un art encore à venir dont il/elle serait le grand ordonnateur et vous les interprètes idéaux.

Et pourtant, Je ne peux m'empêcher de vous écrire à mon tour.

Sans opter pour le générique, j'ai décidé de vous écrire à toutes et à tous, sans distinguer les « grands acteurs », les « monstres sacrés », et les autres, qui seraient quoi d'ailleurs ? Des « petits acteurs », des « normaux profanes », des « merveilles laïques » ?

<sup>1</sup>— *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, p.30.

2– Contrairement à Novarina donc, qui écrit « par les oreilles. Pour les acteurs pneumatiques ». « Lettre aux acteurs », in *Le Théâtre des paroles*, op. cit., p. 9.

3– Par exemple : « Je vous envoie, mon cher Talma, les petits changements que vous avez désirés dans l'*Œdipe* de Voltaire. Je n'en ai oublié aucun ; j'ai fait de mon mieux et avec ce désir d'obliger que l'on sent pour les hommes que l'on aime et sur lesquels on compte. » Lettre de Ducis à Talma, Versailles, 17 mars 1796, in *Correspondance avec madame de Staël*, suivie de toute la correspondance léguée à la bibliothèque Mazarine (Fonds Lebrun). Paris, éd. Montaigne, 1928, p. 65.

4– « Il est important que Mme Vestris connaisse très promptement ce qu'elle doit apprendre, à cause de sa mémoire, et aussi pour qu'elle s'assure bien d'un grand effet dans ce dénouement où il faut qu'elle soit déchirante et épouvantable. » Lettre de Ducis à Talma, Paris, 5 avril 1798, in *Correspondance avec madame de Staël*, op. cit., p. 66.

5– « Lettres à mademoiselle Jodin », in *Diderot et le théâtre : l'acteur*, préface, notes et dossier Alain Ménil, Pocket, Agora, « les classiques », 1995, p. 139-157.

6– Sans date, 1954, p. 85.

J'écris à votre communauté disparate, je ne vous ajoute pas d'épithète particulière, et je compte bien vous écrire avec mes doigts, et pas par les oreilles<sup>2</sup>.

Je t'écris donc à toi qui sais parler de ton art et à toi qui ne sais pas, ou ne veux pas ; à toi qui as quelque chose à dire plutôt que rien, à toi qui parles pour ne rien dire, à toi qui prends la parole au nom d'un autre ou bien à toi qui parles en ton nom ; à vous toutes et tous qui parlez devant l'étrange présence des spectateurs cois. Je vous écris à vous, actrices et acteurs de proximité, qui faites et donnez la possibilité de faire sans rien céder à la magie du théâtre, qui dites et faites dire depuis un autre que soi en restant soi. Je vous écris à vous, collectifs d'actrices et d'acteurs, décriés comme tout ce qui reste trop longtemps à la mode, soupçonnés de dissimuler une hiérarchie encore plus aliénante parce qu'invisible, suspectés d'angélisme, d'hypocrisie ou de démagogie au nom d'un *there is no alternative* théâtral qui signe la nécessité absolue d'une hiérarchie, d'une direction, d'une autorité. Je t'écris à toi le bon acteur, à toi le mauvais, toi le raté, le déçu, le pathétique, le drôle, l'imbu, le brillant, l'incroyable, le virtuose, l'amateur, le professionnel, le timide, le névrosé, le snob. Je vous écris à vous toutes et tous qui ne comptez pas vos heures pour qu'advienne le spectacle. Avouons qu'on ne voit pas cette ardeur, cette joie dans le travail, cet acharnement dans la recherche de la justesse, dans tous les métiers. À côté de quelques expériences douloureuses, combien de certitudes d'avoir à dire cela plutôt que rien, parfois jusqu'à l'aveuglement, et cela pour parfois tout flamber pour une ou deux représentations. Tout ça pour ça. Voilà toute la beauté et toute la mélancolie de vos entreprises.

Mais c'est d'abord du passé que je convoquerais vos présences, qui est pour moi tout le théâtre, pour faire sortir ce que j'ai à vous dire de ce qu'on vous a déjà dit.

Car votre correspondance est pléthorique. On trouve d'abord des lettres d'auteurs adressées à tel acteur ou telle actrice, s'inscrivant dans un geste de correspondance plus que dans une logique de lettre publique. Ces lettres font état d'un travail en cours, à l'occasion d'une représentation passée ou imminente. Des correspondances complètes, qui n'étaient pas nécessairement destinées à la publication, permettent de documenter le travail qui s'effectuait entre l'auteur et l'acteur. Ducis, par exemple, prodiguait dans ses lettres à Talma force louanges pour s'adjoindre les bonnes grâces du tragédien adulé, lui communiquait les derniers changements opérés à sa demande dans l'œuvre à venir<sup>3</sup>, l'exhortait à faire travailler le reste de la troupe du Français à la hauteur de son talent<sup>4</sup>. L'auteur signe ainsi sa reconnaissance à l'égard de celui ou de celle qui porte son œuvre à la scène. Grosse avant la représentation de toutes les angoisses d'une veillée d'armes, elle éclate en compliments, louanges ou récriminations au lendemain des batailles. De telles lettres sont parfois rendues publiques à l'occasion de la publication de la pièce, mais elles ont rarement, à cette exception près, vocation à être publiées. D'autres correspondances ont un statut plus ambigu. Ainsi des lettres de Diderot à mademoiselle Jodin, écrites entre 1765 et 1767, qui mêlent considérations techniques, conseils pour la pratique du jeu et réflexions éthiques sur la profession du comédien. À travers cette correspondance, ce sont les prémices du *Paradoxe* qui sont mises en débat<sup>5</sup>.

On trouve ensuite des lettres de metteurs en scène et de directeurs d'acteur. Là aussi, la lettre qu'on vous écrit se réfère à une œuvre dont le dessein n'est pas le vôtre, alors que vous en êtes la réalisation ultime. Le principe est le même que celui de la lettre de l'auteur ou du philosophe. Celle-ci juge, encourage, valide ou critique votre performance sur scène, mais aussi votre attitude pendant le travail. Ainsi des lettres de Vilar qui s'adressent privément à tel ou tel acteur, et notamment à Gérard Philipe, le génial complice, « le seul comédien de la génération d'après-guerre qui ait compris sentimentalement le problème populaire »<sup>6</sup>. Les lettres de Vilar à Philipe témoignent de la relation privilégiée d'un metteur en scène avec l'acteur qui incarne non seulement à merveille les rôles qui lui sont confiés, mais l'idée même que le metteur en scène se fait de l'acteur, de sa fonction, de sa place dans le processus théâtral, de son rapport à l'idée du théâtre populaire. Les lettres pour les acteurs épinglées au tableau

du TNP, les fameuses « notes », constituent un mode de communication singulier au sein de la maison, prodiguant conseils techniques (« enchaînez réplique à réplique » ; « ne pas faire un sort aux mots »<sup>7</sup>), livrant des mea culpa précis (« je suis le principal fautif en ce qui concerne le rythme donné à la pièce, mercredi »<sup>8</sup>), des réprimandes sur la représentation ou sur l'attitude au travail (« nous jouons un peu trop comme des gens compliqués et profonds »<sup>9</sup>), des conseils (« Puis-je me permettre de conseiller aux rôles principaux de revoir tous les jours de représentation, chez eux, au calme, leur rôle »<sup>10</sup>), des déclarations d'enthousiasme (« Toute pièce de Hugo est une pièce éclatante »<sup>11</sup>). Toutes ces lettres dessinent une ligne propre à l'appartenance de l'acteur ou de l'actrice à la maison TNP : rigueur dans le travail, appartenance à une troupe, tenue des interprétations dans un contexte de répertoire et donc de reprise, précision de l'exécution technique, devoir de service public.

Toutes ces lettres qui vous sont adressées désignent le temps d'un théâtre en cours, l'imminence d'un événement scénique ou le constat d'un échec, dont vous êtes en dernier ressort les garants. Ces lettres remercient les combattantes et les combattants<sup>12</sup> d'avoir défendu, dans une logique d'avant-garde, de nouvelles manières de représenter, blâment la mauvaise recrue d'avoir cédé à ses penchants d'avant, encouragent les débutantes et les débutants, louent la performance extraordinaire. Ce sont des lettres de créateurs aux interprètes qui servent ensemble l'avènement d'une même œuvre.

Ce n'est qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qu'apparaissent des lettres d'un nouveau genre : la lettre ouverte. Ces lettres consistent à non plus s'adresser à l'un ou l'une d'entre vous en particulier à propos d'un événement théâtral passé, en cours ou imminent, mais pour ce qu'il serait bon qu'il advienne, à travers vous, sur la scène, et pourquoi pas dans le monde. Ainsi de la lettre qu'Antoine écrit publiquement à Le Bargy, jeune sociétaire de la Comédie-Française, qu'il publie dans la deuxième brochure du Théâtre Libre en 1893. Cette lettre dresse le constat d'un état déplorable de l'art de l'acteur, inadapté à servir de nouvelles dramaturgies, incarné par le destinataire. Antoine y fustige les modes de jeu en vigueur à son époque pour plaider en faveur de nouvelles pratiques. Il s'adresse spécifiquement à l'acteur pour en condamner le rapport au texte : vous n'avez pas à donner votre avis, ni même à analyser le texte que l'on vous demande de jouer. Vous devez être « instrument », « mannequin », ou « marionnette plus ou moins perfectionnée »<sup>13</sup> dont l'auteur, puis le metteur en scène jouent à leur gré. La lettre n'a pas d'autre finalité que de vous dénier la capacité de lire, et d'une certaine manière, de créer. Vous voilà donc interprètes, aux côtés des musiciens et des danseurs.

Mais ni Antoine ni Zola, malgré toutes les incapacités dont ils vous accablent à l'époque, ne sont assez fous pour penser que, sans vous, un autre théâtre est possible. Le Bargy peut bien être l'avatar abhorré d'un acteur incapable de s'oublier pour qu'advienne le personnage, il reste celui qu'il faut convaincre de la pertinence de nouvelles manières de faire. Vous restez in fine ceux qui font et défont les succès des nouvelles vagues. Sans vous, point de nouveau théâtre. La (sur)marionnette, l'avatar ou l'androïde de Maeterlinck<sup>14</sup> ou de Craig<sup>15</sup> ne sont que des instruments de la critique appelant à plus d'effacement de votre part, à un mode de présence qui ne trahit pas votre existence en tant qu'être soumis aux accidents, qui véhicule le fantasme d'un effacement total de votre personnalité derrière le texte, le poème ou le personnage, pour faire de vous l'acteur prêtre rêvé par Mallarmé<sup>16</sup>, médium d'une parole d'essence supérieure dont vous n'êtes que l'impersonnel véhicule.

Une chose est sûre : le nombre de lettres que l'on vous adresse atteste de votre absolue nécessité.

Avec cette lettre publiée dans une brochure de théâtre, et donc diffusée, Antoine ouvre l'ère des lettres de metteurs en scène aux acteurs. Un homme de scène et non plus de texte envisage de formuler, à destination de l'acteur, les attributs, compétences et qualités de « l'instrument » dont il a besoin pour réaliser ses visions, le « clavier » dont il peut jouer pour réaliser son œuvre, voire le type d'homme ou de femme nécessaire

7– Note du 22 octobre 1947, p. 24.

8– *Ibid.*

9– « Note pour les comédiens », 22 février 1954, p. 80.

10– Note sans date, 1951-52, p. 32.

11– « Note pour les comédiens », 22 février 1954, à propos de *Ruy Blas*, p. 79.

12– Voici comment Zola s'adresse à ses acteurs au lendemain de la représentation de *Thérèse Raquin* : « Je dis ce qu'un capitaine devrait dire à ses soldats au lendemain d'une bataille ; merci à tous ces grands artistes, c'est par eux seuls que j'ai vaincu. » Cette lettre ouvre la voie aux lettres publiques ou aux lettres ouvertes puisqu'elle est publiée sous forme de préface à l'adaptation théâtrale de *Thérèse Raquin*. In « Préface », *Thérèse Raquin*, Paris, Charpentier et C<sup>e</sup>, 1873, p. 16.

13– Antoine, André, « Lettre à Le Bargy », in Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou (dir.), *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Arles, Actes Sud, p. 93.

14– Maurice Maeterlinck, « Menus Propos. Le théâtre », in *Œuvres I, Le réveil de l'Âme* [1890], Paul Gorceix (éd.), Bruxelles, Complexe, 1999, p. 457-463.

15– E.G. Craig, « L'acteur et la sur-marionnette » [1908], in *De l'art du théâtre*, Paris, Circé, 1999, p. 79-106.

16– C'est Bertrand Marchal qui propose cette interprétation et fait du prêtre le « modèle du non-acteur pour l'anti-théâtre mallarméen ». In Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé (poésie, mythologie et religion)*, Paris, Corti, 1988, p. 300-301.

# mis cel lan ées

## ANALYSE

17— Ce qui n'empêche pas parfois de voir poindre un destinataire singulier sous la dimension générique de telles lettres. Il est par exemple difficile de ne pas voir dans les lettres de Krystian Lupa Piotr Skiba, son acteur fétiche. Georges Banu souligne cette particularité du « metteur en scène d'exception » : il « porte en lui-même une attente de théâtre, un vœu et un horizon qui ne s'accomplissent que grâce à la rencontre avec un acteur unique, exemplaire, son acteur ». La relation permet de mettre en place une adéquation complète entre « ce que l'un désire » et ce que « l'autre, scéniquement, réalise ». Et de citer en exemple Cieslak pour Grotowski, Rasmussen pour Barba, Huppert pour Warlikowski, Eidinger pour Ostermeier. Georges Banu, « Lupa, un théâtre de l'intransigeance », *Utopia, lettres aux acteurs*, Arles, Actes Sud, 2016, p.12.

18— Dans ce type de lettres, nous avons découvert un seul ouvrage de *Lettres à une jeune actrice*, de Claude Confortès. Avant même de les lire, la couverture, dessinée par André François, installe un certain malaise. Elle représente la silhouette nue d'une actrice sans tête, aux seins et aux fesses rebondies, face à une plume dégoulinante de gouttes d'encre sortant du trou du souffleur. Dès le seuil de cette correspondance à sens unique, la dimension sexuelle et fantasmagique de la jeune actrice cornaquée par son Pygmalion est affichée. Claude Confortès, *Lettres à une jeune actrice*, Paris, Merville, 2004. Dans un tout autre genre, dans une lettre inachevée adressée à Christiane Minazzoli, Vilar souligne la difficulté de s'adresser aux femmes de sa troupe et la chance de pouvoir s'appuyer

à son projet de théâtre, à l'idée qu'il se fait de la fonction du théâtre dans le monde. Ce n'est pas encore ce type de lettre qui vous affranchira de la tutelle de celui ou celle qui signe le texte ou le spectacle.

La « lettre » ou « l'épître » aux / à l'acteur(s) devient, à l'ère du metteur en scène triomphant, un véritable exercice de style. Écrite de plus en plus sur un mode anonyme<sup>17</sup>, elle s'adresse à l'acteur en général, de préférence jeune, de préférence homme sous couvert d'une adresse bien évidemment a-générique<sup>18</sup>, parfois plurielle, non pas au nom d'une pratique qui serait collective, mais parce que peu importe à lequel ou laquelle d'entre vous l'on s'adresse pour peu que l'on obtienne l'effet voulu sur scène. Cette correspondance à sens unique, souvent magistrale, parfois ratée, est adressée à l'acteur qui vient, l'acteur idéal que le metteur en scène en Pygmalion entend faire advenir. La lettre devient alors manifeste, essai, leçon, dissertation de présence, formule d'incarnation. L'acteur y est pur adressé, s'absente, s'abstrait, devient chimère d'acteur.

Dans ces lettres, vous devenez tout. Vous voilà sommé de devenir trou<sup>19</sup>, commissionnaire ou bernard-l'hermite<sup>20</sup>, prêtre ou serviteur du Verbe<sup>21</sup>, du service public<sup>22</sup> ou du personnage<sup>23</sup>, corps-rêve ou paysage<sup>24</sup>, décédé, pneumatique ou suicidé<sup>25</sup>. En bref, projection de tous les fantasmes, dans le meilleur des cas artistiques, de celui qui vous écrit, en l'occurrence la plupart du temps le metteur en scène. Vous voilà transformé en tout autre que vous-même, puisque tel est votre métier, ou en rien d'autre que vous-même, précisément pour la même raison. Cette lettre est plus ou moins délicatement prescriptive, vous enjoignant d'adopter de nouvelles manières de faire, de fabriquer, d'être ou de n'être pas le personnage, de le porter devant vous, de vous mettre dedans, d'user avec virtuosité ou discrétion de votre corps, de témoigner du texte, de l'incarner ou de le créer, d'être le monde ou de vous laisser traverser par lui. La lettre à l'acteur idéal porte souvent en creux la critique de celui à qui l'on n'écrit pas, celui qui refuse obstinément de faire taire l'acteur en lui pour laisser place au comédien<sup>26</sup>, celui qui ne s'oublie pas pour exister dans l'art, ou celui qui s'efface trop selon les goûts, celui qui ne travaille pas, celui qui ne s'exerce pas.

Ainsi, c'est à vous qu'on écrit, chers acteurs, chères actrices, mais au fond, l'auteur de la lettre n'écrit qu'à lui-même, pour ne dire que ce qu'il veut que vous soyez.

Entendons-nous bien : loin de moi l'idée de condamner pour autant ces lettres que l'on vous écrit. Il n'est pas une lettre, même d'amour, même d'insulte, qui ne parle de celui qui l'écrit tout autant sinon plus que de celui qui la reçoit. Il serait ainsi de mauvais ton de faire ce genre de procès à la lettre à l'acteur. En outre, la plupart de ces lettres sont des trésors de réflexion sur les conditions d'exercice de votre art. La plupart. Mais pas toutes. Il faut bien le dire, certaines lettres que l'on écrit sur votre dos sont insupportables. Elles ne sont que l'expression d'un fantasme banal que l'on projette, par exemple et pour n'en prendre qu'un, sur toi, jeune actrice nécessairement séductrice, belle, et dont l'art ne peut s'entendre, puisque tu es femme, qu'à travers la métaphore de l'accouchement<sup>27</sup>.

Mais à côté de ces lettres, combien de lettres lumineuses qui, pour vous être adressées, n'en parlent pas moins à toutes celles et tous ceux qui se soucient de la fabrication du théâtre, des modalités du faire, des conditions du travail théâtral. J'aime lire et proposer à la lecture Juvet feignant d'être le personnage écrivant à l'acteur pour s'en faire le messenger<sup>28</sup>, Novarina traquant le souffle, le vide, les tuyaux et les fluides d'un acteur suicidé<sup>29</sup> au service d'une matière textuelle presque organique, Lupa usant de la lettre à l'acteur comme Stanislavski usa du roman d'apprentissage, en proposant un cours fictif sous forme de journal épistolaire, l'exposition d'une méthode, les exercices et les conditions d'une direction, le choix de l'ivresse<sup>30</sup>.

Toutes ces lettres, magnifiques, fécondes, nécessaires non seulement à la compréhension de vos pratiques mais aussi à la constitution de leur histoire — je ne peux me résoudre à l'idée que votre art en serait dépourvu<sup>31</sup> —, sont tout autant des documents

---

 mis  
cel  
lan  
ées
 

---

## ANALYSE



Louis Jouvet, 1950. © Jac de Nij/Anefo.

que la preuve de votre absolue nécessité, quand ce ne sont pas de sublimes déclarations d'amour à votre trouble présence.

Oui mais voilà. Tout cela, fait au nom de l'acteur, justifie un travail que vous ne signerez finalement pas. La lettre à l'acteur témoigne de votre nécessité quand il s'agit de réaliser n'importe quelle utopie scénique, et de votre subordination non moins nécessaire. L'on vous écrit pour vous demander de modifier vos pratiques, travailler vos techniques, généralement en vue d'un projet qui n'est pas le vôtre. L'on vous écrit souvent depuis le bord du plateau, la salle de répétition, les espaces de travail. Rarement depuis la scène même. Et encore plus rarement depuis le monde. L'on vous écrit. Littéralement. Alors que vous avez tant de choses à dire.

Et pourtant je vous ai vus, lors d'ateliers, transmettre passionnément vos pratiques, divulguer joyeusement ce que vous ne considérez pas le moins du monde comme des secrets de fabrication, moquer gentiment l'étudiant ou l'étudiante en flagrant délit de croyance en le génie, l'inspiration, le « je-ne-sais-quoi ». À vous écouter parfois, rien n'est plus simple que de jouer. Il suffirait selon les cas et les pratiques, d'être ou d'être là, de dire, d'écouter ou de lire, de restituer ou d'être témoin. Rien n'est plus simple, et rien n'est plus difficile, car il ne s'agit pas de penser qu'il suffit de jouer. Ainsi, si j'ai rarement vu la transmission de techniques à proprement parler, sur la voix, l'articulation, j'ai vu des manières singulières de faire, des états singuliers et, surtout, la nécessité du travail. J'ai rarement vu l'un ou l'une d'entre vous s'octroyer le privilège du sens ou le surplomb du point de vue. Pourquoi diable alors n'écrivez-vous pas de lettres à vos semblables ? La lettre induit-elle un mode d'absence qui serait incompatible avec votre pratique même ? Pourquoi être si souvent réticent à s'écrire alors que vous vous dites si bien ?

À cette question je n'ai pas de réponse. Et il me reste encore à vous dire pourquoi, au fond, je vous écris.

Finalement, c'est peut-être depuis le monde plus que depuis l'histoire que je souhaiterais avant tout vous écrire, puisque nous vivons, in fine, dans le même espace troué

sur l'actrice pour trouver la bonne adresse : « Que va-t-il faire ? Que fait-il ? Qu'a-t-il fait ? Désarçonné ? Non. Timide ? Pas du tout. Coquin ? Peut-être et parfois, mais est-ce la bonne méthode ? Galant ? Courtois ? Amène ? Intelligent ? Convaincant ? Disert ? Clair ? Féminin puisqu'il s'adresse à une femme ? Hélas, non. Alors, quid ? C'est ici que le patron remercie le destin d'avoir associé à sa tâche des êtres comme toi ». *In Notes de service, op. cit.*, p. 231.

19– Valère Novarina, « Pour Louis de Funès » [1986], in *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 2007, p. 174.

20– Louis Jouvet, « Lettre à l'acteur » [1940], in *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1995, p. 84 et 106.

21– Olivier Py, *Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la parole à la parole*, Arles, Actes Sud, 2000.

22– Jean Vilar, *Notes de service, op. cit.*

23– C'est le cas dans l'ensemble des écrits de Jouvet.

24– Krystian Lupa, *Utopia, lettres aux acteurs*, Arles, Actes sud, 2016, p. 83 et 92.

25– Valère Novarina, « Pour Louis de Funès », *op. cit.*, p. 194 ; « Lettre aux acteurs », *op. cit.*, p. 9.

26– La distinction est de Jouvet dans *Le Comédien désincarné, op. cit.*, p. 135-137.

27– Claude Confortès, *Lettres à une jeune actrice, op. cit.*, p. 79.

28– La « lettre à l'acteur » est composée d'une collection de fragments qui rendent compte d'un « projet d'un petit conte, sous forme de lettres ou autrement ». Jouvet imagine faire parler le personnage à l'acteur, et définit par la même occasion ce qu'il entend par « comédien désincarné ».

*In Le Comédien désincarné, op. cit.*, p. 105-139.

29– Valère Novarina, « Lettre aux acteurs », *op. cit.*, p. 9.

30– Krystian Lupa, *Utopia*, *Lettres aux acteurs*, op. cit.  
 31– Cette idée que l’art de l’acteur est « un art sans histoire » est très répandue. Par exemple, dans le numéro d’*Alternatives théâtrales* intitulé « Lettres aux acteurs », Michèle Fabien, autrice, exprime son désarroi quand elle doit parler aux acteurs et aux actrices. Pour elle, cette difficulté tient au fait qu’ils ne partagent pas la même temporalité. L’art de l’acteur est du présent : « l’art du jeu est un art à l’histoire très petite, il ne se mesure à l’aune que d’une génération et ne remonte pas le temps. L’acteur ne peut avoir aucun accès direct à l’histoire, au passé. » In « Une lettre aux acteurs ? Impossible ! » *Alternatives théâtrales*, n° 47, « Lettres aux acteurs », Bruxelles, 1998, p. 12. C’est aussi le titre sous forme de question de l’article de Jean-Loup Rivièrre « Jouer : un art sans histoire ? », question à laquelle il répond par contre par la négative. Voir *Le Théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L’Avant-scène théâtre, 2011, p. 457.  
 32– Alain Cofino Gomez, « À propos du catéchisme de l’acteur », *Alternatives théâtrales*, op. cit., p. 15.  
 33– *Ibid.*



Piotr Skiba dans *La Chambre transparente*, création au Teatr CK. Norwid, Jelenia Gora, 1979. © Collection privée de Krystian Lupa.

d’autres espaces, ailleurs et en même temps, peuplé de corps absents et d’avatars, et perclus de violence. Peu de lettres s’adressent à vous depuis un autre endroit que le théâtre. L’on cherche bien parfois à vous compter parmi les « profanateurs, les violeurs, les poseurs de bombes et tout ce monde de hors-la-loi », faisant de vous des anarchistes révolutionnaires, mandatés par aucun autre que vous-même pour faire vaciller les frontières entre la scène et le monde<sup>32</sup>. « Perdus », « irrécupérables »<sup>33</sup>, réactivant en cela la vieille antienne du saltimbanque marginal, vous seriez justement précieux pour cela même. L’on fait de la présence de votre corps une « menace, à prendre au sérieux, pour l’ordre dicté au corps, pour l’état sexué »<sup>34</sup>. Votre étrangeté au monde ferait de vous des points de critique, des îlots de subversion, des points d’implosion. Ou au contraire, l’on vous demanderait de faire preuve d’exemplarité dans vos comportements mondains, de discipline dans le travail et de recueillement dans l’exercice de la mission qui vous incombe<sup>35</sup>. Vous seriez alors des hommes et des femmes exemplairement du monde. Que ce soit d’ordre ou de désordre, vous seriez un modèle enfin, un symbole, une icône, l’image d’une opinion, l’étendard d’une cause, le héraut de l’art vivant. Anarchistes, porte-paroles ou archétypes, quand vous n’êtes pas érigés en modèle de l’intégrité de l’individu, preuve tangible qu’on n’en finit pas d’être soi malgré tous nos avatars sociaux, familiaux, professionnels, qui peuplent le grand théâtre de notre quotidien<sup>36</sup>. Soit. Mais pas nous.

Je voudrais vous dire alors qu’il n’est peut-être plus l’heure d’être trou, absence, effacement, réceptacle, médium d’une parole ou d’une pratique tombée d’ailleurs, mais au contraire réelle présence (et il n’y a rien de religieux là-dedans, puisque l’absence n’est plus l’apanage des dieux). Je vous écris, acteurs, actrices, pour votre présence au monde. Au nom de cela même. Je vous enjoins à résister à votre mise en absence, votre évanouissement, votre transhumanisation, votre augmentation de réalité. Je vous prie de rester présentes et présents pour nous rappeler aux joies, à la douleur, à la nécessité enfin d’être là, ensemble. Je ne voudrais pas rabâcher de vieilles lunes théâtrales, mais enfin, force est de constater que nos présences concomitantes, dans un endroit donné, à un moment donné, reste pour moi la définition même du théâtre. Quelque chose



d'essentiel se joue du théâtre dans cette fameuse co-présence, sans quoi le théâtre n'advient pas complètement pour moi. Quelque chose du théâtre et quelque chose de plus, quelque chose qui résiste à la déréalisation du monde et des humains, qui ramène mélancoliquement à notre mort à tous en pulvérisant le fantasme dangereux de notre invincibilité virtuelle. Votre présence témoigne de la fragilité de la présence humaine. En témoignant pour d'autres, en parlant pour vous-même, en redisant ce qu'il s'est passé, en portant la matière du texte ou la rudesse du document, en transposant depuis un personnage que vous portez en vous, devant vous ou à côté de vous ce que vous avez à dire sur scène, vous ne cessez de ramener la présence. Celle de celui ou de cela qui est absent et qui parle par vous, celle de celui à qui vous vous adressez explicitement et qui ne devrait pas s'absenter totalement au fond de son fauteuil, la vôtre enfin, indéniable, puisque vous êtes là. Peu importe les moyens pour vous d'y parvenir, tant que vous nous prouvez que nous sommes toujours là, vivants pour encore quelque temps.

Vous le voyez, ce n'est pas tant la question du « comment faire ? » qu'il m'importe de vous poser ici, et encore moins de vous enjoindre à une manière de faire que celle-ci, que je reprendrai à Vilar<sup>37</sup> et qui signe notre désarroi face à l'état du monde :

« Que faire ? »

Voilà une bien étrange question à vous poser, à vous dont on pourrait croire que vous ne faites que semblant d'agir<sup>38</sup>. Loin de moi l'idée de vous demander d'appeler à la révolution, de nous sortir du théâtre en cortège. Mais si vous pouviez ne serait-ce que continuer à nous faire prendre le risque de l'autre, à nous indiquer les débuts, les surissements, quitte à nous laisser poursuivre le chemin, puisque vous ne nous accompagnez finalement que rarement dehors, du moins pas tout de suite, pas au sortir de la représentation, pas en tant qu'actrice ou acteur finalement. Et même si l'action n'est « que » théâtrale, « que » représentée, ce sera toujours mieux que l'impuissance.

Allons un peu plus loin. Et si la représentation n'était plus le seul endroit de nos rencontres ? J'aimerais que nous inventions davantage d'espaces communs — il en existe déjà — qui ne soient pas de part et d'autre de la scène, qui ne soient pas réservés qu'aux gens de théâtre, qui ne soient pas non plus d'une autre qualité ou d'une autre nature ou sur un autre plan que la pratique de votre art. Aurions-nous quelque part les ressources d'un « art vivant » qui ne fasse pas pour autant disparaître le théâtre<sup>39</sup> ? Je rêve d'un théâtre contagieux dont vous seriez les virus. Un théâtre qui poserait la question de la délégation, de la possibilité d'un travail collectif, sans hiérarchie, d'une pratique gratuite, de l'expérience de la parole de l'autre en soi, de la prise en charge d'un territoire, d'un événement, du monde tel qu'il va ou tel qu'on souhaiterait qu'il soit, de la nécessité absolue du jeu. Quoi ? Serait-ce là souhaiter faire de vous des animateurs culturels comme au bon vieux temps de la décentralisation ? Quid de la frontière soigneusement tracée par les spectateurs professionnels entre l'art avec un grand A et l'animation populaire ? Je ne crois pas que cela soit déroger à l'art qui est le vôtre que de le faire nôtre, voire même, j'ose sauter le pas, de l'appliquer à des fins, sinon plus politiques, du moins plus citoyennes. Je parle d'une pratique partagée du jeu qui donnerait à chacun le sentiment et la mesure de soi parmi tous, du territoire habité, de la nécessité de la langue et du pouvoir des mots, des répercussions d'un événement, d'une décision, d'une catastrophe.

Quel que soit le lieu de notre rencontre, vous avez un rôle à jouer dans le monde plus important que celui de porter haut et beau un art vivant dans de petits cénacles de convaincus. Dans le désarroi du monde, frappés souvent d'impuissance, souvent renvoyés à la nécessaire et noble inutilité de l'art pour justifier de notre existence, nous ne savons plus trop qui nous sommes et à qui nous parlons. Et surtout, nous ne savons plus trop ce que nous pouvons, et si même nous pouvons encore quelque chose. Nous ne savons tout simplement plus être nous.

Je vous écris pour que nous nous rappelions sans cesse de ne pas oublier d'être là, d'être nous, et de faire quelque chose.

34– Valère Novarina, « Lettre aux acteurs », *op. cit.*, p. 35.

35– C'est ce que des metteurs en scène et pédagogues comme Stanislavski ou Copeau demandent à leurs acteurs, d'être des femmes et des hommes exemplaires tout autant que des artistes impeccables.

36– C'est Georg Simmel qui modélise ainsi le comédien. Voir l'étude de François Thomas sur cette question : « Le comédien chez Simmel : figure sociale et modèle conceptuel », in Olivier Bara, Mireille Losco-Lena, Anne Pellois (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, PUL, 2014, p. 305-316.

37– Dans une lettre inachevée adressée à Christiane Minazzoli, datée de 1963, in *Notes de service*, *op. cit.*, p. 233.

38– C'est toute la réflexion de Denis Guénoun dans son article « De Proust à Novarina, les actes des acteurs ? », in *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, 2005, p. 121-149.

39– Adolphe Appia, *L'Œuvre d'art vivant [1921]*, in *Œuvres complètes*, t. 3, édition élaborée et commentée par Marie L.

Bablet-Hahn, Lausanne, L'Âge d'homme, 1988, p. 355 et suiv.



## PLUS UN SPECTACLE EST EFFICACE, MOINS IL EST DISSENSUEL SUR LA MÉTHODE DE LA SCÈNE<sup>1</sup>, DE JACQUES RANCIÈRE, AVEC ADNEN JDEY

PAR FLORE GARCIN-MARROU

« Je ne propose pas des formules qui seraient les bonnes formules de l'art politique, j'essaie de voir quelles sont les formules qui sont dissensuelles... » (p. 70) Voici le fil que j'ai choisi de tirer dans l'entretien touffu, hétérogène, parfois cryptique du philosophe Jacques Rancière avec Adnen Jdey, chercheur en philosophie contemporaine à Tunis, publié par les éditions Lignes, sous le titre *La Méthode de la scène*. Dans la lignée de l'entretien mené par Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan, *La Méthode de l'égalité* (Bayard, 2012), Jacques Rancière renoue avec l'exercice de l'interview-fleuve qu'il considère efficient pour éprouver une pensée au travail et préciser des notions choisies faisant parfois l'objet de malentendus ou de reprises systématiques (à force d'avoir été utilisées à tout-va, les notions de dissensus, de partage du sensible, d'émancipation ont été figées, voire asséchées). Dans cet entretien, ce sont les concepts de scènes, de dramatisation, de dramaturgie qui sont remis sur le métier par un Jacques Rancière artisan des idées.

La méthode de la scène est avant tout une méthode de pensée, une « scénographie théorique » (p. 11) qui permet de former un raisonnement à partir d'une scène, c'est-à-dire à partir de ce qui est en jeu dans la singularité d'un événement, différant ainsi d'un type de rationalité à long terme. Penser « en scènes », pourrais-je reformuler à mon tour, revient à considérer les scènes comme des lieux où le risque de la parole est pris, comme des lieux de dissidence et de visibilité de ce qui ne serait pas apparu en soi dans le continuum de l'existence. On ne peut que parler de « scènes » au pluriel, lieux de sédimentation d'une épaisseur sensible à la puissance condensatrice singulière. Parler de « la » scène reviendrait à la penser comme institution, comme lieu de domination qui enserre et contraint celles et ceux qui « la » parcourent dans un réseau de coordonnées assignées — la rupture avec la logique de domination ne peut se faire que dans la mise en relation de « scènes » émancipatrices qui mettent l'acteur (et le spectateur) en capacité de construire un nouveau réseau de coordonnées, de nouveaux points de fuite, aiguisant un nouveau regard permettant de se déconditionner. Ces scènes agissent sur les dimensions spatiales et tem-

porelles : la discontinuité qu'induit la parole révolutionnaire quand elle divise le réel, la coupure de l'événement révolutionnaire sur l'échelle du temps, ne peuvent être séparées d'une coupure spatiale — autrement dit, de scènes, d'espaces de recomposition du visible et du pensable. Déjà *Les Scènes du peuple* (Horlieu, 2003) et *Aisthesis* (Galilée, 2011) avaient, pour l'un, abordé la singularité des scènes de révolte comme espaces d'invention dissensuelle et, pour l'autre, collecté quatorze scènes du régime esthétique (celles de Loie Fuller, Maeterlinck, Deburau, Murillo, Craig, Appia, Chklovski...). Quelle urgence en 2018 à affirmer de nouveau pour Jacques Rancière qu'il y a une pertinence aiguë à « penser en scènes » ?

C'est le principe du politique que de rediviser les cristallisations, en encourageant d'autres scènes de parole, en développant d'autres intrigues, en distribuant autrement les positions et les capacités entre qui agit, parle et pense. Sous couvert d'un rapport d'égalité, dans la « mise en formule d'un litige » (p. 31), les scènes se déprennent de leur propre condition, formant un nouveau regard, reconfigurant une politique dans une perspective d'émancipation. Les scènes, ainsi, permettent une « reconstruction du rapport entre un lieu, une condition et une capacité — ou une incapacité » (p. 20). Voilà comment les scènes rationnelles créent du dissensus, c'est-à-dire des mondes sensibles différents dans le monde sensible existant, appelant la constitution d'autres peuples, différents de celui que l'État dirige — une différence qui pose le nouveau peuple en sujet politique (alors que l'État y voit davantage le symptôme d'une maladie du corps social), en rupture avec l'horizon d'attente formulée par la scène de domination. Un sujet politique qui se constitue néanmoins dans une dés-identification — le préservant ainsi d'une tentation identitaire et communautaire : celui qui monte sur les scènes de parole est celui qui se déprend de son identité énonciative (il cesse de « parler ouvrier » s'il est un ouvrier) et se réapproprie d'autres possibilités d'expression venant du registre qui s'est formé dans le rapport et l'écart entre deux scènes. La possibilité d'émancipation vient ainsi d'une énonciation renouvelée, protégée de toute assignation identitaire et communautaire, travaillant ce qui peut émerger d'une mise en rapport, d'une jonction de deux scènes différentes, peuplées de corps, gestes, regards, paroles, significations hétérogènes...

1- Paris, Lignes, mai 2018.

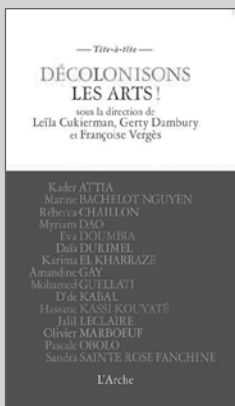
Ainsi, comment les scènes de théâtre peuvent-elles se faire aussi les lieux de ces scènes de transformation émancipatrice? Cela peut-il se faire encore en 2018 par les voies de récits marxiste, réaliste, naturaliste? Jacques Rancière penche pour prendre en considération le phénomène, qui s'est accentué ces dernières années, des places occupées à travers le monde, comme la place Taksim à Istanbul (je recommande à ce propos *Le Livre des places*, collectif, Inculcte, 2018). Ces places sont des scènes d'invention politique, des isolats, des monades: elles disent pour Rancière davantage de nos systèmes d'intelligibilité contemporains post-idéologiques que le théâtre brechtien et son système d'analyse de la domination et de ses effets. Les limites du théâtre brechtien résident dans le fait que ce théâtre se produit dans la perspective de ses effets (sur les spectateurs) et de ses conséquences (sur le monde), suivant une chaîne de montage, allant de la production à l'interprétation, puis à l'action politique. Une telle mise en scène qui prédétermine ses effets est, pour Rancière, non moins qu'une « pauvre dramaturgie des fins » (p. 53) basée sur l'aliénation du spectateur, considéré comme celui qui ne sait pas par celui qui sait et à qui on va pouvoir apprendre. Plutôt que de persévérer dans ce type de théâtre édifiant, pourquoi ne pas penser plutôt les conditions d'un théâtre capable de transformer la sensibilité des spectateurs, de transformer des dispositifs éducatifs en production de dissensus? Qu'arrive-t-il au théâtre de Brecht quand les effets qu'il recherche sont obsolètes? Si la foi est partie, que reste-t-il du modèle en 2018? Que reste-t-il de son efficacité? Les effets d'un théâtre édifiant ont paradoxalement lieu quand on a la foi. Celui qui prêche des effets qui ne sont plus préalablement partagés (ou consensuellement partagés) n'a alors d'autres effets que le spectacle de ses effets tournant à vide.

Il faut prendre en compte cet écart qui existe aujourd'hui entre la proposition théâtrale brechtienne et son effet, l'écart déplaçant le théâtre d'un régime assertif à un régime de possibilité. Jacques Rancière développe un exemple parlant. Que signifie pour un artiste contemporain « mettre en scène un malheureux immigré, chômeur, etc. » (p. 63)? Est-ce une « figure de la désolation et de l'exploitation », ou la figure de quelqu'un qui « a traversé une certaine histoire qui porte une certaine parole, une certaine mémoire, une force d'élocution... » (p. 63)? Si l'effet escompté est la désolation et la dénonciation de l'exploitation, la représentation théâtrale devient une démonstration assertive et une vérification de ces effets. Or le théâtre peut produire des effets qui n'existent pas a priori. L'artiste doit alors produire une action dont il ne connaît pas les effets — exactement comme lorsque l'on donne rendez-vous pour une manifestation dans la rue! Y aura-t-il du monde? Le message aura-t-il été transmis? Le pire qu'il puisse arriver au théâtre dit politique est de tourner en rond dans l'espace qui lui est concédé, de répondre aux attentes d'un certain « public de gauche » habitué à un certain formatage des effets qui, à force de

revenir sur les scènes sous les mêmes formes énonciatives, finissent par relever du politiquement correct tout à fait consensuel (je parle par exemple, pour ma part, de la dénonciation naïve de la domination, de la culpabilisation du spectateur bourgeois par l'artiste engagé se présentant en curé récitant une messe faussement subversive ou, plus grave, servant la soupe aux idéologies populistes...). Le dissensus s'insère dans l'écart et construit une autre forme de sensibilité qui n'est pas attendue. L'art politique peut sortir de son régime prétendument efficace (consensuel, voire bien-pensant), qui postule que l'artiste engagé est là pour faire la leçon à un public déjà conquis. On ne sait, à l'inverse, jamais ce que les scènes dissensuelles peuvent produire: au mieux transformer les sensibilités et les capacités des spectateurs de manière diffuse et différée. Moins il est aisé de mesurer l'efficacité d'un spectacle, plus il est probable que ce spectacle se situe précisément dans cet écart dissensuel... Plus il est facile de mesurer les effets politiques d'un spectacle, plus il est probable que le spectacle participe d'un régime du consensus, car si l'on a pour dessein de formater, il est toujours possible de vérifier si l'objectif a été atteint. Tomber dans le panneau du formatage, cela peut arriver à un public par facilité, par habitude... Quand cela arrive à un artiste, c'est par idéologie. Ne pas travailler en vue d'effets escomptés et décider de s'ouvrir à d'autres modes de sensibilité et de capacité: voilà le risque du dissensus pour l'artiste engagé d'aujourd'hui. En somme, le théâtre contemporain transformateur ne peut être ni dans l'édifiant où les effets politiques sont prémédités, ni dans la transformation de la figure de l'immigré par l'esthétique documentaire ou par l'esthétique tragique, ni dans les dramaturgies d'exacerbation de la violence.

La rupture esthétique que Rancière appelle de ses vœux pour sortir le théâtre politique contemporain du paradigme édifiant consiste à mettre le spectateur non pas dans une disposition à recevoir des leçons de la part de l'artiste engagé, mais dans celle de conduire son propre poème, de partager des formes d'indistinction. Dans un régime édifiant, le *Jeune mendiant* de Murillo (musée du Louvre, 1645) peut être transformé en sujet politique, assigné à sa condition sociale, puisque ses petits pieds sales occupent le premier plan du tableau... Différemment, le régime esthétique fait du petit mendiant un sujet esthétique, de sorte que ce gamin du peuple échappe à l'effet politique attendu et produise d'autres émotions esthétiques que celles que le formatage du consensus aurait, par paresse, suscité. Imaginer le *Jeune mendiant* de Murillo dans d'autres capacités d'agir plutôt que de l'assigner socialement dans un système de domination, voilà ce qui est en mesure de transformer nos regards, d'ouvrir des écarts, de travailler de nouvelles coordonnées dans l'espace sensible, en portant attention à la puissance de la parole, de la pensée, de la beauté, au risque qu'une certaine gauche hurle à « l'esthétisme ».





## À PROPOS DE **DÉCOLONISONS LES ARTS!** SOUS LA DIRECTION DE LEÏLA CUKIERMAN, GERTY DAMBURY ET FRANÇOISE VERGÈS<sup>1</sup>

PAR SONIA DAYAN-HERZBRUN

Le collectif Décoloniser les arts a été créé en 2015, après les polémiques autour de la programmation d'*Exhibit B*, au TGP de Saint-Denis, et des débats extrêmement houleux autour de la « diversité », au Théâtre de la Colline, en mars 2015<sup>2</sup>, puis au Festival d'Avignon. À la question aseptisée de la diversité s'est substituée celle du racisme, mais également du sexisme. Pour reprendre les mots du comédien Jean-Baptiste Anoumon, qui participait à la table ronde de la Colline sur l'absence de diversité sur les plateaux de théâtre français : « Je suis là parce que je ne m'accommode pas de la marginalité des femmes, des Noirs, des Arabes sous des prétextes fallacieux divers. Je ne suis le Nègre de personne, je suis un être humain vivant et avançant. » Décoloniser les arts répond à la volonté d'ouvrir largement le débat sur le racisme dans le monde culturel et artistique français. Ce livre important n'est pas seulement le manifeste d'un collectif d'artistes. Il entremêle analyses, témoignages, récits d'expériences de tous ceux qui ont fait le constat que « l'on trouvait plus souvent les « racisé(e)s » dans les postes de vigile ou les métiers de nettoyage, parfois dans les métiers techniques, que dans les postes de direction, les grands rôles, les mises en scène, les réalisations ou les programmations » (p. 7).

Ici les mots sont importants. Certes, la race comme donnée biologique n'existe pas. Mais il ne suffit pas de le dire pour se débarrasser du racisme. Celui-ci repose précisément sur la « racisation » de groupes ou d'individus, à l'aide de différents dispositifs — juridiques, culturels, sociaux, politiques. Du fait de ce que l'on nomme, depuis les travaux du sociologue péruvien Anibal Quijano, la « colonialité du pouvoir »<sup>3</sup>, la colonisation n'a pas cessé de faire effet dans les pays colonisés mais aussi chez les colonisateurs avec la fin de la domination politique directe, ou avec l'intégration dans l'ensemble national. Ce syndrome se maintient même « dans l'esprit d'une intelligentsia racisée et des classes populaires, racisées ou non » (Daïa Durimel, p. 38).

Mais cet « effet retour » du colonialisme, comme l'appelait Aimé Césaire, est le plus souvent dénié ou refoulé. Il saute parfois au visage, sans crier gare. Jeune étudiant français, venu de Martinique, Frantz Fanon, un jour blanc d'hiver, entend un enfant dire à sa mère : « Regarde le Nègre !...Maman, un Nègre !... »<sup>4</sup> Rassemblant, en quelque sorte, les morceaux de son corps « étalé, disjoint, rétamé », il entre en lice et décide de s'affirmer en tant que NOIR<sup>5</sup>. Cependant la lutte politique ou même économique ne suffit à décoloniser les imaginaires. Seul « le champ d'expression théorique et émotionnel de l'Art » (p. 13) le permet, écrit Kader Attia, qui a ouvert à Paris ce bel espace nommé *La Colonie*, où s'inventent, s'échangent et dialogues toutes les formes de décolonisation de l'art, du savoir et de la culture.

La référence à Fanon est implicitement ou explicitement présente tout au long du livre. Les quinze contributeurs et contributrices avaient, du reste, comme consigne de répondre à trois questions, dont l'une, partant de l'analyse fanonienne du racisme, pose la question d'une possible dénationalisation ou désoccidentalisation de la « version française de l'universel ». Les deux autres portaient sur leur

1— Paris, L'Arche, 2018.

2— Claire Dao en a fait le compte rendu sur le site d'Africultures <http://africultures.com/ier-acte-12874/>

3— Anibal Quijano, « Race et colonialité du pouvoir », *Mouvements*, n° 51, 2007-3. Voir aussi Zahra Ali et Sonia Dayan-Herzbrun (dir.), « Pluriversalisme décolonial », *Tumultes*, n° 48, mai 2017, éd. Kimé.

4— Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* [1952], Points Seuil, 1971, p. 91.

5— *Ibid.*, p. 93.

pratique artistique décoloniale et leur expérience de racisé(e)s. Leïla Cukierman, Gerty Dambury et Françoise Vergès, qui est aussi la présidente de l'association Décoloniser les arts et organise maintenant une université ouverte sous forme d'un séminaire mensuel, se sont réservé, en fin d'ouvrage, quelques pages d'analyses plus théoriques.

Dans cette succession de textes où les artistes de différents horizons prennent la parole à tour de rôle, avec chacun(e) son style d'écriture, on voit émerger des questionnements communs, d'autant plus percutants qu'ils ne sont pas énoncés dans le morne langage académique. Ces voix ne sont pas consonantes. Elles font advenir une pluriversalité, ou, comme l'écrit Marine Bachelot Nguyen, une « polyphonie de tous les récits, croisement de voix et corps multiples, somme infinie des subjectivités, des particularismes et des points de vue » (p. 18). Chacune cependant dit un « Je » et en même temps un « Nous », car pour « décoloniser son art, il faut se décoloniser soi-même » (Rébecca Chaillon, p. 24), « apprendre à voir de nouveau » (Françoise Vergès, p. 120) et « s'accorder le droit de grandir » (D'de Kabal, p. 60). C'est alors que la création est possible. « Nous créons à partir de nous-mêmes, de la mémoire de nos corps, de nos langues, de nos histoires intimes et collectives » (Leïla Cukierman, p. 87).

Être racisé(e), comme l'écrit Gerty Dambury, c'est d'abord être réduit à un corps, à un corps dévalorisé — la chanteuse à la peau noire est confondue avec la femme de ménage (p. 39) —, désacralisé, à la différence du corps blanc. Il faut faire taire, ou faire disparaître ce corps, avec son histoire qui est celle de la colonisation, de la mise en esclavage. Quel emploi trouver pour Bakary Sambaré ? disait Muriel Mayette, « car lorsqu'il (r)entre en scène, il entre avec toute son histoire » (p. 69). Il, ce n'est pas le comédien comme personne, mais son corps noir de racisé. Ce corps, inapte donc à jouer les rôles d'un répertoire qui se révèle réservé aux seuls corps blancs, inapte à dire l'universel, « leur universel », réduit qu'il est « aux quartiers, aux génocides. Qu'il reste où il est cantonné, ce corps, à la classe des banlieues, de la racaille, des pauvres, des réfugiés, des morts en Méditerranée » (Jalil Leclaire, p. 71).

Présents ou absents, les corps racisés sont des révélateurs de ce que « la version occidentale de l'universel est une tricherie » (Sandra Sainte Rose Fanchine, p. 81), même quand cet universel « pratique l'appropriation culturelle de masse », et cantonne par exemple les danseurs et les chorégraphes racisés « aux seuls endroits de la pop culture ou du folklore » (Sandra Sainte Rose Fanchine, p. 83). Décoloniser les arts, c'est faire tomber « le masque du jeu colonial » (Hassane Kassi Kouyaté, p. 67), dans tous les lieux et selon tous les modes possibles. À l'école, par exemple, où Myriam Dao donne à des enfants de quartiers dits « prioritaires » parisiens un espace d'expression graphique ou plastique où les références ne sont pas nécessairement occidentales. Elle propose même de créer pour les enfants à partir de 6 ans des « anti-conservatoires » où toutes les pratiques, de la culture dite urbaine aux arts dits beaux, coexisteraient, autour desquels « il n'y aurait ni "culture d'en haut" ni "culture d'en bas" mais une circulation » (Myriam Dao, p. 31).

La colonisation a infligé des blessures béantes, géantes, qui semblent irréparables. Ce thème de la réparation est présent dans nombre de textes. Il est central pour Kader Attia, qui travaille autour de ce concept. Dans son œuvre *Open Your Eyes*, il a projeté côte à côte des photographies d'objets traditionnels réparés et des portraits de gueules cassées de la Première Guerre mondiale, de façon à révéler « l'ambivalence de la réparation » (p. 13). « Car la réparation, c'est la conscience de la blessure, même lorsque la réparation semble irréparable » (p. 14). Il faut donc inventer des mises en images ou des dramaturgies pour dire et redire l'histoire de l'esclavage et de la colonisation, celle aussi de l'immigration, comme le fait Mohamed Guellati dans ses spectacles qui interrogent ses « frontières intérieures et celles de la cité » (p. 57).

Certains artistes parlent de « faire de la résistance en refusant les injonctions esthétiques institutionnelles », comme Sandra Sainte Rose Fanchine, danseuse et chorégraphe qui a fait le choix du hip-hop, ou en se rendant « maître de son histoire et de sa mémoire » (p. 79), comme Pascale Obolo, la rédactrice en chef d'*Afrikadaa*. Pour eux tous qui se sentent « assignés à résidence » (Karima El Kharraze, p. 44), « cantonnés dans une sorte de ghetto de la francophonie » (Hassan Kassi Kouyaté, p. 66), le travail sur les dispositifs, les langages et la langue est essentiel. Eva Doumbia raconte comment s'est posée pour elle la question du rapport scène/salle, quand elle a « compris que la scénographie frontale dans le spectacle vivant est liée à une culture de la domination » (p. 33). Elle met également en cause l'usage du « phrasé » par les acteurs formés aux intonations de la bourgeoisie parisienne. « Non seulement je ne peux pas m'identifier aux acteurs qui parlent ainsi mais je me sens infériorisée » (p. 34). Dans sa compagnie de théâtre musical RIPOSTE, D' de Kabal utilise notamment le rap, le *spoken word* et le slam.

Résister, c'est aussi choisir le marronnage comme le firent des esclaves, c'est fuir « l'hospitalité toxique où nous sommes invités à nous tenir » (Olivier Marbœuf, p. 75), s'éloigner au moins pour un temps de cette « scène étrange qui maintient, malgré les apparences, l'attention sur le corps blanc, placé au cœur du jeu comme un corps malade qu'il s'agirait de soigner de sa culpabilité » (p. 75), mais aussi entraîner avec soi ses poursuivants. « Nous ne pourrions décoloniser si nous n'emmenons pas les maîtres blancs dans la mangrove, là où nous devons parler une autre langue à partir d'autres corps » (p. 76).

C'est alors que pourra être tracé un chemin vers une communauté en devenir. Pascale Obolo parle de « bâtir un monde commun » (p. 77) et Françoise Vergès de « libération de l'énergie créatrice dans la société » (p. 127). Amandine Gay, Françoise Vergès formulent pour cela un certain nombre de propositions concrètes. Les détracteurs du mouvement Décoloniser les arts l'accusent d'être communautariste. En refusant d'être assignés à leurs origines réelles ou supposées, d'être relégués dans des rôles et des espaces minorisés sinon stigmatisés, les artistes engagés dans la démarche décoloniale participent au contraire à ce qu'Achille Mbembe appelle une « montée en universel ». Ils et elles n'ont aucune intention de s'en prendre à l'héritage culturel de l'Occident, comme semblent le suggérer des vignettes postées sur Facebook qui, sous le titre « Décolonisons les arts », représentent des destructions de statues par des individus qui pourraient bien être des membres de Daech. La chanteuse lyrique Daïa Durimel, seule artiste racisée noire au sein des trois ensembles professionnels de Radio France, se désole de ce que la musique classique ou savante soit réservée aux « Blancs riches » et rêve « du jour où les salles de concerts classiques seront remplies aux couleurs de notre belle diversité française » (p. 40). Décoloniser les arts, c'est donc assumer une véritable réciprocité et ainsi donner enfin aux arts une réelle portée universelle, « une fois exclu irrévocablement le statut colonial »<sup>6</sup>.




---

6– Ces derniers mots sont empruntés à l'intervention de Frantz Fanon au 1<sup>er</sup> Congrès des écrivains et artistes noirs, tenu à Paris, en septembre 1956.

## CONTREDIRE LA PEUR

MARION AUBERT

« Rien n'est sacré. Pas même ta propre mère, pas même les martyrs juifs, pas même ceux qui crèvent de faim. C'est du pire qu'il faut rire le plus fort, la faim, la torture, la misère, l'exploitation, la guerre... Rions de nos propres gueules. Les autres, c'est nous aussi. »

Je ne sais si j'ai lu cette citation de Cavanna plus jeune, mais, sans doute, en moi, elle existait. « Mais oui bien sûr ! C'est ça qu'il faut faire ! » Et l'idée que je me faisais de « l'excès » donnait sinon un sens à mon travail, du moins une odeur. Longtemps, mes pièces ont été irriguées, par penchant naturel, admiration, incubation, ou réaction, par le besoin d'outrance. Ça rit dans la page, ça veut en sortir (et c'est pour ça, sans doute, que j'écris du théâtre). J'aime, oui, les œuvres qui débordent, celles qui me font rire et me tordent en même temps, celles qui m'encombrent, et, si elles ne me disent pas comment vivre, en moi elles vivent. Longtemps, donc, j'ai écrit « haut ». Et puis, il y a eu les « événements » (cf. extrait n° 1). Et « quelque chose », soudain, a changé. Ou peut-être « les choses » avaient-elles changé depuis longtemps, mais je ne m'en étais pas vraiment rendu compte. J'avais vécu comme ça, au dedans des choses qui changeaient, et sans en déceler rien. Sans doute est-ce mon incapacité à aller à la vitesse où vont « les choses » qui m'a poussée, une fois de plus, avec les camarades, à aller y voir de plus près. « Eh ! C'est quoi là ? Qu'est-ce qui est en train de se passer ? ! C'est quoi ce climat ? ! Et "la liberté d'expression", qu'est-ce que c'est ? Est-ce qu'on va devoir s'autocensurer pour toujours ? Est-ce qu'on a peur ? »

Dans l'extrait n° 1, une troupe d'acteurs est en train de se poser, à la table, les questions que, justement, nous nous posions, et dans l'extrait n° 2, elle éprouve ces questions au plateau. Tel est le processus : la pièce est constellée de ces allers-retours entre table de travail et plateau, entre les « scènes » que l'on tente, et les doutes, malentendus, gênes, renouvelés qu'elles suscitent. (Et si je devais nommer le moteur d'écriture des « scènes au plateau », sans doute ai-je écrit à partir de cette hypothèse : « Si je poussais le curseur de ma propre bêtise, jusqu'où ça me mènerait ? Jusqu'à quelle destruction ? Traquer la bêtise que nous avons en nous permettrait-il d'y voir plus clair ? »)

Au troisième mouvement de la pièce, les acteurs, effarés par leur geste de création, décident d'inventer le procès de l'œuvre qu'ils sont en train de créer (cf. extraits n°s 3 et 4). Mais, aussitôt, le procès lui-même se révèle,

irréductiblement, tissé de farce, d'excès et de théâtralité. La caricature, insidieuse, pénètre tous les espaces. L'espace sacré du Tribunal, mais aussi le corps même des acteurs, leurs gestes et leurs pensées. Et si toutes les peurs, les lâchetés remontent à la surface et deviennent ostensibles parce que poussées à l'excès dans le cadre du travail, elles infusent, aussi, les vies des acteurs, en sourdine, et malgré eux. « Ça ressort. » « Ça remonte. » « Ça apparaît. » Et c'est bien ces apparitions, vives, de nos violences, nos désirs, nos effrois, nos silences, qui m'intéressent. Tenter de comprendre, grâce aux outils du théâtre, de quoi nous sommes faits : nos sales petites humeurs, nos habitus, nos terreurs profondes, et les angoisses que nous avons en nous sans toujours bien savoir où elles s'originent, et de quoi elles peuvent être l'origine. Tenter de se questionner sur ce qu'on reconnaît, peu à peu, comme notre caricature.

Dans l'extrait n° 5, les personnages font l'expérience de l'incompréhension. Ils ont le désir de se rejoindre, mais il y a, entre eux, une béance, douce, terrible. Les questions premières de la pièce se sont déplacées, pour laisser place à d'autres questions, encore : « C'est quoi la brutalité de la parole ? Quelles sont nos limites ? Comment se sont-elles construites ? Est-il possible de les déconstruire ? Peut-on aimer sans s'accorder ? À défaut de s'aimer, peut-on, au moins, ne pas s'entretuer ? Comment trouver, dans nos vies, une "juste mesure" ? »

La pièce ne donne pas de réponse, mon théâtre (je dis « mon théâtre » mais il faudrait lire ici « ce que nous tentons, depuis vingt ans, avec la compagnie ») n'a pas vocation pédagogique (même si de plus en plus de demandes de dossiers pédagogiques, de « demandes de justificatifs », accompagnent désormais les projets — la pièce parle aussi, beaucoup, je crois, de l'autocontrôle qui a surgi dans nos vies d'artistes, et de la façon dont il impacte notre travail), « ce que nous avons tenté », donc, n'a pas vocation à être édifiant, et si la pièce parle beaucoup de la mesure et de la démesure, des limites de l'une, et de l'autre, des frontières de notre propre tolérance, elle parle, surtout, je crois, de comment « les événements » ont agi en nous (quelles peurs ils ont réveillées, quelles bêtes ils ont libérées, quel besoin nous avons de terroriser l'autre, de le réduire). Et le grain à moudre proposé aux spectateurs est, sans doute, davantage à trouver dans l'effort même des acteurs en train de tenter de s'éclairer eux-mêmes, de ne pas être broyés par leur propre bêtise, que dans une « bonne (ou mauvaise) marche à suivre ».

# Les Juré.e.s

## Extraits

MARION AUBERT

### Extrait n° 1

JUDITH.— (à la table de travail) Ok. (*Temps*) C'est bon, Jo ?

BADARA.— Pardon. (*Temps*) Si je suis allé trop loin, pardon. (*Temps*) T'es... T'es allé trop loin, toi aussi. Non ?

JONATHAN.— Oui. (*Temps*) Mais c'était mon personnage ! C'est quoi le problème ?

JUDITH.— Ok, on repart du début. (*Temps*) Jo ?

JONATHAN.— Ok. (*Temps*) C'était quoi le début ?

CAROLINE.— Les événements. (*Temps*) C'est les événements, le début.

JONATHAN.— Les événements ?

RODOLPHE.— Hum.

JONATHAN.— On dit « les événements » ?

JUDITH.— « Il était une fois les événements ! » (*Elle émet une sorte de son d'asphyxie*) Han.

CAROLINE.— Ils sont hébétés.

JONATHAN.— C'est qui « ils » ?

BADARA.— Des artistes en milieu de vie.

RODOLPHE.— Hum.

JONATHAN.— Nous, quoi ?

RODOLPHE.— Hum.

JONATHAN.— Vaudrait pas mieux dire « nous » ?

JUDITH.— C'est qui, « nous » ?

JONATHAN.— Ben nous, c'est nous.

RODOLPHE.— Hum.

BADARA.— Enfin, c'est pas vraiment nous.

RODOLPHE.— Hum.

CAROLINE.— Arrête avec ce « hum » !

RODOLPHE.— Hum. Pardon. (*Temps*) À mon avis, il faut définir les personnages.

JONATHAN.— À qui ? Au public ?

CAROLINE.— Ok. Tu présentes, Judith ?

JUDITH.— Quoi ? Moi ?

CAROLINE.— Les personnages !

JUDITH.— Lesquels ? !

JONATHAN.— Tu peux pas l'appeler « Judith » !

RODOLPHE.— Hum ?

JONATHAN.— T'es pas toi ! T'es le personnage.

JUDITH.— Quoi « le personnage » ?

JONATHAN.— Le personnage de la troupe. Il faudrait qu'on te trouve un autre nom pour le réel.

JUDITH.— Je suis pas moi ? !

JONATHAN.— Si, t'es toi. Mais pas toi. T'es une fiction.

JUDITH.— Je suis une fiction ? (*Temps*) Et tu veux me changer mon vrai nom ? Tu veux garder mon vrai nom pour la fiction, et m'en donner un faux pour la vie ?

JONATHAN.— Ben oui. Parce que c'est aussi une fiction. Euh...

CAROLINE.— Présentons les personnages de la troupe ! (*Au public*) Alors, ici, on a Rodolphe. Vous pouvez pas le rater, Rodolphe. Tu veux dire quelque chose de toi, Rodolphe ? Peut-être on peut noter deux, trois trucs. Badara ?

BADARA.— Oui ?

CAROLINE.— Un mémo pour les spectateurs. Au cas où ils oublieraient Rodolphe.

BADARA.— Je note quoi ?

CAROLINE.— Gros. Blanc. Voilà. Ça suffit pour Rodolphe. Judith. Alors, Judith, elle est un peu angoissée.

JUDITH.— HANHANHANHANHAN.

CAROLINE.— Voilà, quand vous entendez ce cri, c'est Judith.

JUDITH.— HANHANHANHANHAN.

CAROLINE.— C'est une femme.

RODOLPHE.— Ok. Caroline. Féministe. Athée. Allez. Hop hop hop. On a deux heures de spectacle à tenir ! Jonathan, de Limoux. Tu veux dire quelque chose, Jonathan ? (*Il sourit*) Voilà. Il a rien à dire, Jonathan. Badara. Voilà. Badara c'est... Il est... Enfin. Vous voyez...

CAROLINE.— Il faut le dire aux spectateurs, Badara. Même si dans la vie, tu ne le dis pas particulièrement, là, pour le projet, c'est quand même un peu...

RODOLPHE.— Hum.

BADARA.— Quoi ?

CAROLINE.— On peut le dire, Badara ?

RODOLPHE.— MUSULMAN !

JONATHAN.— On va jamais arriver à commencer.

RODOLPHE.— Ok. On repasse une fois. Badara : Noir. Noir. Rodolphe : Gros. Gros.

BADARA.— Tu mets sur le même niveau noir et gros ?

RODOLPHE.— ON RÉFLÉCHIT PAS JE TE DIS. Judith : « HANHANHANHAN ». Jonathan : Bas de plafond.

BADARA.— Tu peux pas nous définir comme ça !

RODOLPHE.— C'est des bases. Ça va évoluer.

CAROLINE.— Ou empirer.

RODOLPHE.— CAROLINE ! Je t'oublie tout le temps. Voilà. Un peu raide la meuf. Un peu coincée.



mis  
cel  
lan  
ées  
CRÉATION



Les Juré.e.s, de Marion Aubert, mise en scène Marion Guerrero, 2018. © Jean-Louis Fernandez.

JONATHAN.— Et c'est ceux-là qui réfléchissent ?  
*Temps.*

JUDITH.— Non mais ils croient à « l'intelligence collective », non ?

JONATHAN.— « Ils » c'est toujours nous ?

JUDITH.— Et puis, les spectateurs sont là ! *(Temps)* Ils...  
*(Au public)* Vous... *(À la troupe)* Ils... nous complètent.  
*(Au public)* On compte bien sûr sur vos lumières !  
*(Elle fait des sortes de courbettes au public)*

RODOLPHE.— Qu'est-ce que tu fais ??

JUDITH.— *(À la troupe)* On pourrait implorer leur clémence ? Comme dans Shakespeare là ! Au début ! Ils implorent la clémence des spectateurs. *(Au public)* En tout cas, il faut que vous soyez bien détendus. Voilà. HANHAN. Détente. HANHAN. Respiration. HAN. Faut remettre la tête à zéro. HANHAN. Parce que forcément. C'est un sujet. HANHANHAN. Super complexe.

BADARA.— *(Au public)* Épineux.

CAROLINE.— *(Au public)* Badara, il dit toujours ça.

BADARA.— *(Au public)* « C'est épineux ! ». *(Temps)* Et puis, vous aussi, vous avez vos souvenirs. *(Temps)* Vos besoins de recueillement. Et... ça embrouille. Et vous voudriez pas qu'on dise n'importe quoi. *(Temps)* Ça vous appartient aussi. *(Temps)* « Les événements ».

JUDITH.— Han !

BADARA.— *(Au public)* Et des fois, on s'est dit... On aimerait bien vous les rendre, « les événements ».

JUDITH.— Han !

BADARA.— *(Au public)* Qu'ils n'aient jamais eu lieu. *(Temps)* Que ça n'ait jamais eu lieu, « les événements ».

JUDITH.— Han !

BADARA.— *(Au public)*. Et tout ce qu'il y a eu après. *(Temps)* Et souvent, on a eu envie de partir.

### Extrait n° 2

RODOLPHE.— *(Au plateau)* « Tes cheveux ressemblent à des poils pubiens ! » Caroline ! Je peux pas m'en empêcher. C'est... C'est. Ça ressemble à des poils pubiens. Vous avez vu ? Caroline, elle a des cheveux qui ressemblent à des poils pubiens ! Vous voulez pas lui trifouiller ? Pour voir. Caroline. Allez. Viens. On va te trifouiller les cheveux. On pourrait lui lisser. T'as les cheveux vraiment crépus, Caroline. Tu viens d'où avec tous ces cheveux crépus que t'as ? Vous pouvez vous mettre au carreau pour regarder. Montre-toi, Caroline ! Montre-toi aux bons Français derrière leurs carreaux ! Tu sais, les cheveux crépus ont toujours troublé le sang des bons Français. *(Il lit)* « Au temps de l'esclavage, les femmes blanches coupaient souvent les cheveux de leurs esclaves femmes sous prétexte que ça troublait l'homme blanc. » Tu vas pas cacher tes cheveux, Caroline ? ! Vous avez vu comme ils sont sauvages, ses cheveux ? ! Ouuh. Sauvage. Sauvage. Ouuh tes cheveux. Ils me rendent fou, Caroline, tes cheveux. On dirait. On dirait... des poils pubiens. Caroline ! Cheveux ! Je vais te les couper. Tu sais ce que je vais faire ? Maintenant, ça suffit. Tu viens. Et je te les coupe, les cheveux. Y a quarante-sept espèces de poux dedans. Tu ressembles à quoi avec tes cheveux comme ça, Caroline ? Est-ce que tu ressembles à une Française ? ! Est-ce que c'est ça, une Française ? Et qui tu fréquentes ? Je t'ai vue fréquenter des gens qui n'étaient pas tout à fait... Comment dire sans le dire ??... Des gens qui à mon avis ne mangeaient pas des tranches de pâté du Béarn ! Si tu vois ce que je veux dire. Et tu vois, moi, que les gens n'aiment pas mon pâté, ça passe pas. Y a des choses qui vraiment passent pas. Alors tu vas le manger, mon pâté du Béarn. Tiens ! Tiens ! Tu aimes mon pâté du Béarn ? Il est

bon. Mange. Mange, Caroline. Ces cheveux ! Toujours ces cheveux ! Mange ton pâté. Tu crois que je ne te vois pas qui recrache, Caroline ? Mange. Mange ou j'appelle Jonathan tu vas voir ce qu'il va te faire bouffer, Jonathan. Avec son nanoracisme. Donne-moi la tondeuse. T'aurais pas une tondeuse ? C'est pour les cheveux de Caroline. Ils m'énervent sexuellement. J'ai envie de les tondre. Aaaaah ! Ils m'échauffent le sang. Tu m'échauffes le sang, Caroline, avec tes cheveux. En plus, ils sont blancs. Vous avez vu, elle les a blancs. Ah. Ça me dégoûte. Le blanc là. Le blanc qu'elle a dans ses cheveux. Poil de cul. Poil de cul à cheveux. Cougar. Tu crois qu'on t'a pas vue ? Elle a voulu se les faire colorer ! Démasquée ! Elle a les racines blanches et elle se les cache. Mais tu veux masquer quoi Caroline avec tes mèches ? Je vais tout te faire rentrer dans l'ordre naturel. Tu sais ce que c'est l'ordre naturel, Caroline ? C'est pas toi. Pas ce que t'es. Pas tes cheveux. Tes poils pubiens sur la tête. Tu crois que je supporte d'avoir une chatte comme ça tous les jours sous les yeux ? Ta touffe. Laisse-moi toucher ta touffe là. Elle m'énerve, ta touffe. C'est quoi cette touffe que t'as ? Je peux pas te parler avec cette touffe. C'est quoi ça ? Comment veux-tu qu'on ait une conversation sérieuse avec ça ?

CAROLINE.— Mais c'est mes cheveux. Arrête. Ça me fait mal. C'est mes vrais cheveux.

RODOLPHE.— Si. C'est une perruque. Enlève cette perruque.

CAROLINE.— Si. C'est moi. C'est comme ça.

RODOLPHE.— C'est pas des vrais. Prouve-moi que c'est des vrais. Ils ont des papiers, tes cheveux ? D'où qu'ils viennent, tes cheveux ? Moi, je sens qu'on dirait que ses cheveux que c'est pas des vrais qu'on n'en connaît pas très bien l'origine. Note, Badara ! « Origine bizarre des cheveux et ne veut rien dire. Origine des cheveux très vague. » L'individu ne veut pas nous parler de l'origine de ses cheveux comme si qu'elle en savait rien. C'est bizarre. Moi je vous le dis : « Très, très bizarre. » Oh j'ai faim. Quelle heure il est. Midi. Je me boufferais bien une tranche de pâté du Béarn. T'en veux, Badara ? Oh. Pardon. J'oublie tout le temps. Pardon. C'est pas toi qui mangerais du pâté du Béarn, Caroline !

CAROLINE.— Si. J'en veux bien. J'ai faim. J'ai faim.

RODOLPHE.— Ah on renonce à ses convictions ! On arbore une chevelure turgescence mais on renonce vite à ses convictions ! On fait pas la grève du pâté longtemps. Turgescence. Viciieuse. Viciieuse avec tes cheveux qui sont des poils de cul. T'as vu. Tout le monde te regarde. T'es contente. T'es contente d'être au centre.

CAROLINE.— J'ai rien fait. C'est mes cheveux. Ça pousse. C'est comme ça. Ils me poussent comme ça. J'ai rien fait.

RODOLPHE.— Et tes seins ? Tu vas me dire qu'ils te sont poussés comme ça aussi ? Elle a des seins, ils lui sont poussés comme ça ! Fais voir tes seins. J'aimerais bien voir s'il y a des poils de cul sur tes seins. Tu nous montres ? Oh la dégoûtante. Ça me dégoûte. Ça te dégoûte pas trop d'avoir tous ces poils de cul sur la tête ? Et ton lait ? Est-ce qu'il sent le cul, ton lait ?

JONATHAN.— *(Avec l'accent québécois)* Laisse-la tranquille, y a erreur.

RODOLPHE.— Non. Elle pue du cheveu plus de la bouche. Ça veut dire qu'elle ment. Ah ! Elle me dégoûte, avec son odeur de bouche ! Bouche. Bouche. Bouche qui pue. J'ai envie de te scalper. Tu sais ce que ça veut dire « scalper », Caroline ? *(Il lit)* « L'invention humaine est toute offensive. L'Indien a trouvé le casse-tête, le couteau de pierre à scalper ; l'oiseau n'a trouvé que le nid. » Michelet, *Oiseau*, 1856. « Arracher accidentellement tout ou partie du cuir chevelu de quelqu'un. » T'as vu. C'est écrit ça dans la définition, Caroline : « Accidentellement. »

JONATHAN.— Vas-y mollo. Câlice. *(Temps)* On a fait une connerie là, mon gars. *(Temps)* C'est la nièce du Juge. *Temps*.

BADARA.— Ok, on arrête.

RODOLPHE.— Quoi ?

BADARA.— Rien. *(Temps)* J'ai mal au cœur.

RODOLPHE.— Mais c'est pour dénoncer, Badara.

JUDITH.— Ok, on fait une pause.

RODOLPHE.— C'est quoi le projet ? Vous voulez faire un projet sur la liberté d'expression où on dit rien ?

JUDITH.— On arrête, Rodolphe. Ok ?

RODOLPHE.— On a qu'à s'adresser qu'à des gens d'accord avec nous.

JUDITH.— Rodolphe, on arrête. Ok ?

### Extrait n° 3

« L'impartialité du Président ».

RODOLPHE.— *(En Président, au public)* *(Temps)* Voilà. *(Long temps)* Vous avez été tirés au sort pour être jurés, et il vous faut savoir, messieurs les jurés, mesdames, je vous le dis tout de suite, on ne prend pas trop de femmes parce que les femmes ne savent pas trop garder la tête froide n'est-ce pas ? Elles sont souvent dans l'émotion, sensibles, elles ont du mal à dormir, donc on fait très attention avec les femmes, et très souvent, j'ai remarqué ça, aussi, elles manquent de discernement, c'est-à-dire qu'elles sont trop clémentes, on peut constater ça, elles peuvent même tomber amoureuses de l'assassin, elles tombent dans des panneaux, c'est systématique, surtout si l'assassin est mignon, ça arrive, ou s'il a une belle prestance, du charme, s'il se comporte bien, elles n'arrivent plus du tout à juger, elles perdent la tête, voilà, elles sont très com-

préhensives, et surtout si c'est un bel orateur, ah ça, oui, elles aiment ça, s'il arrive à raisonner, elles en perdent, elles, la raison, c'est un phénomène assez curieux le degré d'excitation dans lequel on peut retrouver les femmes, l'intelligence des criminels les laisse pantoises, on pourrait même dire qu'elle les troue, elles sont là, bouche bée, trouées de partout, mais on n'est pas ici pour juger l'intelligence ou la beauté, ni même la perfection du crime, on n'est pas là pour être sur le cul, il n'est pas question ici de cul, Judith, mais d'impartialité, on est ici pour faire preuve d'objectivité, d'un tant soit peu de distance, et se défier, toujours, des préjugés.

### Extrait n° 4

La salle des Juré.e.s. La séance, les fruits, les bouteilles et les esprits sont déjà bien entamés.

(...)

JONATHAN.— *(De plus en plus confiant)* On est sans cesse là à se fliquer les uns les autres ! Et finalement pour condamner qui ? Les puissants dans l'histoire de la censure ont toujours dit ce qu'ils avaient à dire, non ?

RODOLPHE.— *(Haut)* Je suis d'accord avec vous, Jonathan. Plus on attaque, plus on alimente les tensions. CAROLINE.— *(Dans sa tête)* Pourquoi tu parles pas ? C'est toujours les types qui parlent. Le gros là, « Rodolphe ». Kshhhh !

JONATHAN.— *(Assuré)* Qui sont-ils finalement ? Des clowns ! Des clowns terribles mais des clowns. Et vous faites d'eux des dieux !

JUDITH.— *(Dans sa tête)* C'est vrai ça. On leur prête trop d'attention.

JONATHAN.— *(Presque arrogant)* Personnellement, je dis toujours à ma fille : « Si on te fait chier, tu les ignores. »

JUDITH.— *(Dans sa tête)* Il a une fille ?

BADARA.— *(Haut, avec une grande douceur)* En même temps, si on continue à la faire « chier », votre fille, vous prenez rendez-vous avec le directeur, non ?

CAROLINE.— *(Dans sa tête)* Directrice.

BADARA.— *(Haut, toujours très doux)* Ça fait du bien de savoir qu'il y a quelque part un cadre. Des limitations.

RODOLPHE.— *(Dans sa tête)* Il nous veut quoi, le Noir ? ! UN RÉGIME TOTALITAIRE ? ! ! *(Haut)* Le problème de cette loi, Badara — « Badara » ? c'est qu'elle ne fait plus de distinction entre la parole et l'action.

JUDITH.— *(Dans sa tête)* La loi Pleven ? *(Temps)* Poser ou ne pas poser la question. Telle est la question.

CAROLINE.— *(Haut)* La loi Pleven ? *(Dans sa tête)* Personne ne me répond. Cool. Gros porc de Blanc.

RODOLPHE.— *(Haut)* C'est vague, ce concept d'intention. Si je vous dis que je vais vous tuer, Caroline, rien ne prouve que je vais le faire. Rien ne prouve

que la parole crée de la réalité. La stigmatisation, elle, crée du réel. Et on ne peut pas nier que l'instauration de l'état d'urgence, ou les arrêtés « anti-burkini » n'ont pas contribué à apaiser les esprits.

JONATHAN.— Vous pensez vraiment que cette œuvre a l'intention de nuire ? C'est une œuvre de gusses !

JUDITH.— (*Dans sa tête*) On condamne qui ? Les personnages ou leurs auteurs ?

JONATHAN.— (*Galvanisé*) Et peut-être font-ils fausse route ! Mais qui aujourd'hui fait vraie route dans notre pays ? Ils sont nombreux ceux qui prétendent faire vraie route mais ceux-là, justement, ils me font peur. Leurs certitudes me font peur. Leurs airs de gagnants me font peur.

RODOLPHE.— (*Haut*) Je pense que vous n'avez pas du tout saisi la portée de l'œuvre, Jonathan.

JUDITH.— (*Dans sa tête*) Voilà. Ce Rodolphe, il ne doute pas.

RODOLPHE.— (*Dans sa tête, et pas que*) Aïe ! J'ai mal au ventre.

JONATHAN.— (*Dans sa tête*) Ah non. Pas le... Non, Rodolphe. Non. Pas le...

RODOLPHE.— (*Dans sa tête, et pas que*) Caca.

JONATHAN.— (*Dans sa tête*) Non !

RODOLPHE.— (*Haut*) L'entreprise des auteurs est de pointer la déshumanisation à l'œuvre dans notre société.

JUDITH.— (*Dans sa tête, et pas que*) Oooooooh !

RODOLPHE.— (*Dans sa tête, et pas que*) Caca. Vite.

JUDITH.— (*Dans sa tête, et pas que*) Ce léger complexe de supériorité, j'aime bien.

RODOLPHE.— (*Dans sa tête, et pas que*) Aïe. À chaque fois qu'il joue des gros cons, c'est comme ça.

JONATHAN.— (*Dans sa tête*) « Il » ? C'est qui, ce « il » ?

RODOLPHE.— (*Dans sa tête*) Ça le tord jusqu'au tréfonds.

BADARA.— (*Dans sa tête*) Piscine. (*Temps*) Rêve. (*Temps*) Ailleurs.

CAROLINE.— (*Dans sa tête*) Il est doux, ce Noir.

BADARA.— (*Dans sa tête*) Vous rêvez, Caroline ?

JUDITH.— (*Dans sa tête*) Qui rêve ? Les personnages ? Nous ?

JONATHAN.— (*Dans sa tête*) Qui « nous » ? !

BADARA.— (*Haut*) Ça fait un mois que je n'ai pas mes règles. Je ne sais pas ce qui se passe. Mais franchement. C'est pas normal de plus avoir de règles à mon âge. (*Dans sa tête*) Qui m'a mis ça dans la bouche ?? !

#### Extrait n° 5

JONATHAN.— Jonathan ouvre la fenêtre. (*Temps*) C'est ramadan. (*Temps*) Il y a une putain de sale ambiance dans le quartier. (*Temps*) Un immeuble

a brûlé il y a trois jours. En plus, on vient de lui voler la trottinette. Tout à l'heure, il est allé en ville. Quelqu'un a écrasé sa cigarette sur le siège bébé. Et laissé le mégot. Comme une menace. Ça lui a fait dans la gorge comme une putain d'envie de pleurer. « Le prochain qui touche à mon môme, je le bute. »

BADARA.— Pourquoi tu précises que c'est le ramadan ?

JONATHAN.— Ben parce que c'était ramadan.

BADARA.— T'insinues quoi ?

JONATHAN.— Rien.

BADARA.— T'insinues qu'un musulman a cramé le siège de ton enfant ?

JONATHAN.— Mais non. C'était en centre-ville.

BADARA.— Y a pas de musulman en centre-ville ??

*Temps.*

JONATHAN.— C'était toi ? C'était toi qu'as écrasé ton mégot sur mon siège bébé ? (*Temps*) Badara ? T'en as rien à foutre de Limoux ?

BADARA.— J'ai pas voulu dire ça, man.

JONATHAN.— Non mais je sais pas. Ce que t'as dit sur Limoux, le type sympatoche, c'est pas du tout comme ça, Limoux.

BADARA.— Ouais. Scuse-moi, man. C'était pas perso.

*Temps.*

JONATHAN.— Parce qu'on est amis en vrai ?

BADARA.— Oui mais tu sais l'amitié ça se fait aussi en trouvant l'autre un peu con. Et en l'aimant quand même. C'est un peu con comme la famille.

JONATHAN.— Tu me trouves un peu con comme la famille ?

*Temps.*

JUDITH.— Badara ? J'ai été hyper conne de te parler de l'Afrique. (*Temps*) J'en reparlerais plus jamais. Non mais parce que je fais hyper bien le distinguo entre les pays maintenant. (*Temps*) Tu veux un verre ?

BADARA.— Non. Je bois pas tu sais.

JUDITH.— Oh pardon. J'avais oublié. Putain. Je suis désolée d'avoir encore oublié.

BADARA.— Non mais c'est pas grave. Ça fait que quinze ans qu'on s'connait.

JONATHAN.— N'empêche, il faudra que tu viennes à Limoux une fois. Parce que quand même, y a des beaux trucs. Enfin. D'autres trucs.

BADARA.— Mais quand même t'en es parti.

JONATHAN.— Ouais. On pouvait pas pousser trop loin pour les études à Limoux. Si tu restes à Limoux, tu pousses pas loin. Enfin. Ça dépend où tu veux pousser. Mais tu sais, Limoux, j'y suis pas particulièrement attaché. Toi, t'as l'air hyper attaché à l'Afrique. (*Temps*) Limoux pour moi c'est ma mère. Et maintenant, elle a Alzheimer. (*Temps*) Et sinon les enfants la vie ça va ?

BADARA.— Oui. Tranquille. Enfin non. Ça va pas du tout. C'est compliqué. C'est compliqué.



*Les Juré.e.s*, de Marion Aubert, mise en scène Marion Guerrero, 2018. © Jean-Louis Fernandez.

JONATHAN.— Ok. Ok. Cool. *(Temps)* On pourrait faire un truc avec les enfants une fois? Nos femmes. Et les enfants.

BADARA.— Ouais super idée. Cool.

JONATHAN.— Badara? Pourquoi t'es pas venu à mon anniversaire?

BADARA.— Oh c'est ton anniversaire. Wesh, man. J'ai oublié. Putain. Bon anniversaire, mec.

JONATHAN.— Tu sais, je t'avais réservé un lit pour mon anniversaire. Et je l'avais payé.

BADARA.— Oh putain. Non mais je suis vraiment désolé.

JONATHAN.— C'est pas le fait de l'avoir payé. Même si je suis un peu en galère de thunes même si Caroline elle est pétée de thunes par ses parents.

BADARA.— Ouais. Ça ira toujours pour vous.

JONATHAN.— Ouais. Ouais ouais. *(Temps)* Toi ça va? Ta carrière?

BADARA.— Je suis vraiment désolé pour ton anniversaire, mec. J'y étais pas du tout. Vraiment.

JONATHAN.— C'est parce que j'ai mis vachement de foi dans notre amitié, mec. *(Temps)* Et toi, je sens bien que t'as fait d'autres connaissances plus intéressantes. *(Temps)* Entre-temps.

BADARA.— Ouais. C'est vrai ouais.

JONATHAN.— Et je me demande à quoi c'est dû. *(Temps)* Où j'ai merdé. *(Avec l'accent)* Et si j'aurais dû perdre mon accent.

BADARA.— Ouais. C'est compliqué. *(Temps)* C'est compliqué. *(Temps)* Les rencontres. *(Temps)* La vie tout ça. *(Temps)* Tu trouves pas qu'il y a pas beaucoup d'action dans cette pièce?

JONATHAN.— Ouais. T'as raison. Il faudrait être tendu vers quelque chose. Et toi, je sens bien que t'as envie de te casser. De parler à quelqu'un d'autre et que je te soûle.

BADARA.— Pardon pour ton anniversaire, mec. Pardon. Ça va comme ça? Ok? Pardon. Pardon.



La revue **théâtre public**

est publiée avec le concours

du ministère de la Culture et de la Communication/  
Direction générale de la création artistique (DGCA),

de la Région Île-de-France,

de l'université Paris Nanterre

et du Crédit coopératif



DANS LES  
PROCHAINS  
NUMÉROS

n° 232 COORDINATION OLIVIER NEVEUX  
avril 2019 Dieudonné Niangouna

n° 233 COORDINATION PAULINE DONIZEAU, YASSAMAN KHAJEHI,  
juillet 2019 NAJLA NAKHLÉ-CERRUTI  
Scènes politiques contemporaines du Proche  
et du Moyen-Orient

n° 234 COORDINATION CHRISTOPHE TRIAU ET SABINE QUIRICONI  
octobre 2019 Claude Régy, regards croisés

# théâtre public

NE MANQUEZ PAS  
UN SEUL NUMÉRO

# Abonnez- VOUS!

Pour continuer à vous proposer chaque trimestre des analyses de qualité, des débats sur ce qui anime la vie théâtrale d'aujourd'hui, des articles des acteurs, chercheurs et artistes qui font référence, *Théâtre/Public* a besoin de votre fidélité.

## Tarifs abonnement annuel 2019

	FRANCE	EUROPE	HORS EUROPE
INSTITUTIONS	68 €	76 €	84 €
INDIVIDUELS	50 €	58 €	66 €
ÉTUDIANTS	40 €	44 €	48 €

Pour souscrire un abonnement, contactez Laura Gelouin  
Tél. : +33 (0)2 31 59 25 02  
Courriel : [gisabo3@gis-routage.fr](mailto:gisabo3@gis-routage.fr)  
Fax : +33 (0)2 31 69 44 35

Théâtre/Public - GIS Logistique  
Z.A. La Tellerie  
C.S. 20016  
61438 Flers Cedex

Règlement par chèque,  
virement bancaire ou PayPal



n° 230 - Enseigner la mise en scène



n° 229 - État de la scène actuelle 2016-2017



n° 228 - La scène lyrique - Échos et regards



n° 227 - Théâtre (jeune) public

## LES CONTRIBUTEURS DU NUMÉRO

**MARION AUBERT** est diplômée de l'Ensad de Montpellier. En 1997, elle fonde la compagnie Tire pas la nappe avec Marion Guerrero et Capucine Ducastelle. Elle est membre fondatrice de la Coopérative d'écriture. Ses textes sont édités chez Actes Sud-Papiers et traduits en allemand, anglais, italien.

**CHRISTIAN BIET** est universitaire (Paris-Nanterre), spécialiste du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, de l'histoire des idées et des questions relatives au spectacle, en particulier de l'Ancien Régime. Il est secrétaire général de la revue *Théâtre/Public* dont il a codirigé plusieurs livraisons. Ses principaux travaux portent, d'une part, sur la littérature de la première modernité (XVI<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles) et sur les questions juridiques et économiques et leur réfraction dans la littérature, et, d'autre part, sur l'histoire et l'esthétique du théâtre.

**JAN BUCQUOY**, très proche du mouvement situationniste, est scénariste de bande dessinée, cinéaste (notamment *La Vie sexuelle des Belges* et *Camping Cosmos*), metteur en scène. Il est connu aussi pour son coup d'état annuel à Bruxelles et ses musées, tel que le musée de la femme (où des femmes nues étaient exposées) ou le musée du slip.

**FRANÇOIS COADOU** enseigne la philosophie à l'École nationale supérieure d'art de Limoges et l'histoire de l'art à l'université de Limoges. Il a récemment édité la correspondance entre Guy Debord et Marcel Marien (La Nerthe, 2015) et dirigé des ouvrages collectifs consacrés à Guy Debord et à Isidore Isou (Art Book Magazine éd., 2017).

**SONIA DAYAN-HERZBRUN** est professeur émérite de sociologie politique à l'université Paris VII – Denis-Diderot, membre du réseau CNRS « Islams et chercheurs dans la cité », et directrice de *Tumultes*. Elle collabore aussi à la revue *En attendant Nadeau*. Ses axes de recherche portent sur la théorie critique dans son lien au post-colonial, et sur le rapport esthétique/politique. Elle a reçu en 2016 le prix Frantz Fanon de la Caribbean Philosophical Association.

**CRISTINA DE SIMONE** est maître de conférences en études théâtrales à l'université de Caen-Normandie. Elle a notamment publié *Proférations! Poésie en action à Paris (1946-1969)* (Les Presses du réel, 2018).

Avant de rejoindre New York, où il dirige le programme doctoral de théâtre et performance au Graduate Center de la City University of New York, **PETER ECKERSALL** a enseigné à l'université de Melbourne (maître de conférences en études théâtrales). En Australie, il a également cofondé la compagnie NYID (Not yet it's difficult) et le groupe de performances The Men Who Knew Too Much. Ses recherches portent sur le théâtre et la performance, le théâtre japonais contemporain et la dramaturgie.

**ANDRÉ ENGEL** a commencé la mise en scène avec le Théâtre de l'Espérance et Jean-Pierre Vincent. Ses premiers spectacles déplacent les spectateurs dans des endroits insolites. Il fonde ensuite le Centre bilatéral de création théâtrale et cinématographique où il poursuit son exploration du répertoire classique (Molière), opératique (Richard Strauss, Weber, Bizet), germanique (Hoffmansthal, Horvath, Büchner, Bernhard) ou anglo-saxon (Synge). Il a été directeur artistique du Centre dramatique national de Savoie (1988-2004), puis artiste associé à l'Odéon-Théâtre de l'Europe (2004-2008).

**CLARE FINBURGH DELIJANI** est enseignante-chercheuse en théâtre à Goldsmiths, University of London. Son domaine de recherche se consacre aux théâtres britannique, français et francophone, notamment l'œuvre de Jean Genet, sur laquelle elle a coécrit *Jean Genet* (2012). Ses publications les plus récentes comprennent la monographie *Watching War on the Twenty-First-Century Stage: Spectacles of Conflict* (2017) et le recueil d'essais *Rethinking the Theatre of the Absurd: Ecology, the Environment and the Greening of the Modern Stage* (2015).

Auteur, réalisateur, acteur, critique littéraire et cinématographique, **NOËL GODIN** intervient dans les arts comme dans la vie: avec érudition, provocation et humour. Sous les traits de Georges Le Gloupier, il fut la figure de proue des attentats pâtisseries. Son *Anthologie de la subversion carabinée* constitue une référence indispensable à toute pensée et pratique engagée dans la contestation ludique.

Depuis 2011, **TIM GRIFFIN** est directeur exécutif et conservateur en chef de The Kitchen, une institution qui occupe une position singulière dans le paysage de plus en plus interdisciplinaire des arts, qu'il considère comme un lieu catalyseur et fédérateur « pour les artistes créant la prochaine génération d'œuvres à New York ». De 2003 à 2010, Griffin a été rédacteur en chef de la revue d'art contemporain *Artforum*. Il est titulaire d'une maîtrise en poésie de la Milton Avery Graduate School of the Arts, Bard College.

**CLAIRE HIND** est Associate Professor à l'université de York St John, en Angleterre. Elle est aussi performeuse, collaborant régulièrement avec Gary Winters. Influencés par le cinéma culte, les icônes décédées et les ballades, ils créent des spectacles intermédiaires qui comprennent des promenades-rêves, des films en super-8, des installations néon dans des paysages perdus, et la sculpture vivante. Elle a codirigé *Ways to Wander* (2015) et *Ways to Wander the Gallery* (2018).

**EMILIO LÓPEZ-MENCHERO** est un artiste plasticien (sculpture, dessin, installation, performance, photographie) vivant à Bruxelles. <http://www.emiliolopez-menchero.be/>

**PATRICK MARCOLINI** est maître de conférences en esthétique à l'université Paul-Valéry de Montpellier et membre du laboratoire Rirra-21. Il a notamment publié *Le Mouvement situationniste. Une histoire intellectuelle* (L'Échappée, 2012), et poursuit sa recherche sur les rapports entre art et politique du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours.

**FLORE GARCIN-MARROU** est maître de conférences en études théâtrales à l'université Jean-Jaurès de Toulouse et membre du laboratoire LLA Créatis. Elle articule aujourd'hui sa recherche autour de la « pensée-théâtre » et du théâtre écosophique.

Plasticien, compositeur et homme de théâtre, **GRAEME MILLER** crée des pièces multimédias, par exemple des spectacles vivants, de la chorégraphie, des installations et des actions. Le lieu et le paysage se situent souvent au centre de son œuvre. Il est également professeur associé à Goldsmiths, University of London.

L'artiste écossais **SCOTT MYLES** travaille à partir de divers médias, y compris la sculpture, la performance, la sérigraphie, la peinture et les installations. On trouve ses œuvres dans des collections partout dans le monde, notamment à la Scottish National Gallery of Modern Art, à la Tate Gallery de Londres et au musée d'Art moderne de New York.

**ESTHER NEFF** se définit comme à la fois théoricienne de la performance, performeuse, librettiste-metteuse en scène, philosophe expérimentale, organisatrice. Fondatrice du Panoply Performance Laboratory, elle fait « des opéras d'opérations, d'institutions, des groupes de réflexion, des conférences, des expositions, des actions, des situations, des installations et sculptures, comprenant souvent des diagrammes dessinés à la main, des enquêtes, des livrets, des textes de poésie-théorie et des entretiens performatifs ».

**DOMINIC PATERSON** est maître de conférences en histoire de l'art à l'université de Glasgow. Influencé par les écrits de Michel Foucault, ses recherches appliquent une méthodologie historiographique à l'étude des œuvres artistiques, en particulier l'avant-garde et la néo-avant-garde, et l'art états-unien des années 1950 et 1960.

**MARIELLE PELISSERO**, docteur en arts du spectacle de l'université Paris-Nanterre, est Visiting Assistant Professor au Pratt Institute à New York et Visiting Scholar en Performance Studies à New York University. Son premier ouvrage, *De l'underground à la superstructure*, paraîtra en 2019 aux éditions Garnier.

**ANNE PELLOIS** est maître de conférences en études théâtrales à l'ENS de Lyon, membre de l'Ihrim et intervenante à la Manufacture de Lausanne (cursus Acteurs et recherche). Elle travaille actuellement sur l'histoire, les théories et les pratiques du jeu de l'acteur au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, ainsi que sur la question de la formation de l'acteur du XIX<sup>e</sup> siècle à l'époque contemporaine. Elle est membre du comité éditorial d'*Agôn*.

**KAROLINA SVOBODOVA** prépare actuellement une thèse de doctorat sur la théâtralisation et le ludisme dans la contre-culture de la fin des années 1970. Elle a rédigé un chapitre du catalogue de l'exposition consacrée en 2018 au Cirque Divers. Elle a également écrit des articles pour les revues *L'Art même*, *Alternatives théâtrales*, *C4* et *Textyles*. Elle développe parallèlement une activité de dramaturgie.

**MARCELLO TARI** est chercheur indépendant. Parmi ses publications récentes: *Autonomie ! Italie, les années 1970* (La Fabrique, 2011); *Non esiste la rivoluzione infelice. Il comunismo della destituzione* (Rome, 2017, en cours de publication aux éd. Divergence); « La commune sauvée », in *Itinérances* (coord. par Josep Rafanell I Orra, Divergence, 2018).

**VANESSA THEODOROPOULOU** est docteur en histoire de l'art, enseignante et critique d'art. En 2008, elle a soutenu une thèse de doctorat sur le mouvement situationniste. Actuellement enseignante à l'Esad Talm-Angers, elle anime un séminaire de recherche intitulé Manières de faire, façons d'agir. Elle a codirigé *Au nom de l'art. Enquête sur le statut ambigu des appellations artistiques de 1945 à nos jours* (Publications de la Sorbonne, 2013) et *Le Chercheur et ses doubles* (B42, 2016).

**KAREL VANHAESEBROUCK** est professeur en histoire et esthétique du spectacle vivant à l'Université libre de Bruxelles depuis 2012, où il dirige le master en Arts du spectacle vivant. Il dirige le centre de recherche en cinéma et arts du spectacle (CIASp) de l'ULB. Par une approche résolument interdisciplinaire, il étudie les formes historiques et contemporaines de la théâtralité en relation avec le contexte culturel et sociétal global. Il enseigne également à l'Esact (Liège) et au RITCS (Bruxelles), où il a dirigé le département de théâtre de 2010 à 2017. Il est auteur et dramaturge, entre autres pour Theater Antigone.

**BENJAMIN VERDONCK** est un artiste *all-round*: acteurs, auteur, plasticien, créateur. Il est connu pour son travail de comédien, dans ses propres spectacles et dans d'autres compagnies, ainsi que pour son travail en espace public. Son parcours reçoit le support du Toneelhuis à Anvers. <https://benjamin-verdonck.be>

**GARY WINTERS** travaille à travers une multitude de médias. En tant que codirecteur artistique de la compagnie de performance Lone Twin, il jouit d'une œuvre fêtée par les critiques depuis plus de vingt ans, qui comprend la performance et l'art participatif. Depuis 2011, il collabore avec la performeuse Claire Hind, et en 2019, il entamera une œuvre avec sa femme et ses jeunes enfants.