

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 considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier»?¹ 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*², 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 festive³.

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 précédente⁴. 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*⁵, 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 Dort⁶. 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.

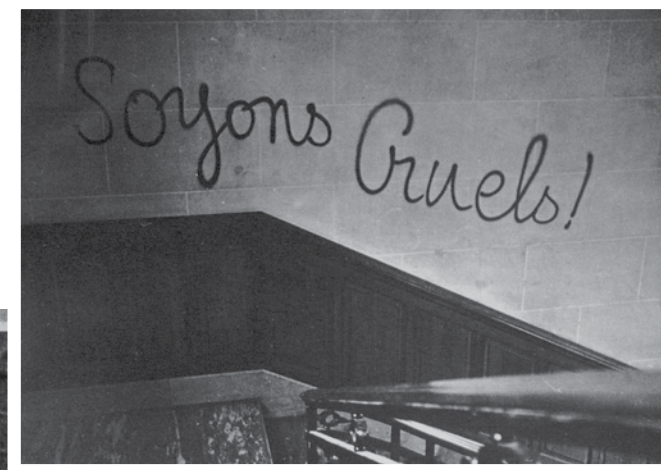
4- Pour un compte-rendu sur le rôle de l'I.S. dans Mai 1968, voir *I.S.*, n° 12, septembre 1969; René Viénet, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris, Gallimard, 1968.

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'urbanisme⁷, le cinéma⁸, la philosophie, la théorie critique⁹ et les arts visuels¹⁰, la littérature critique sur l'importance de l'I.S. par rapport au théâtre reste encore lacunaire¹¹. 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, Hoebeke, 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. »¹² 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 »¹³. 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 réactionnaires¹⁴. 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 capitalistes¹⁵. 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 artistique¹⁶. « La vie quotidienne est la mesure de tout »¹⁷, 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 Debord¹⁸. Frances Tracey, 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. »¹⁹ 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 le critique anglais 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 »²⁰. 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 radicalement²¹.

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*^e 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 jeunes²². On pourrait considérer Michel Vinaver comme le père de cette génération d'auteurs de théâtre qui critiquent la société

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'emballage 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 »²³. Concentrant la plupart de ses attaques sur les arts visuels, le cinéma et le roman incarnés par les « Robbe-Resnais »²⁴, 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 antiréaliste²⁵. 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 sexuelle²⁶. 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 Plant²⁷. 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 »²⁸. 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*^e 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. »²⁹

L'intérêt de l'I.S. pour Brecht est notable, comme Trocchi en témoigne³⁰. 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*^e siècle, *L'Irrésistible Ascension d'Arturo Ui*, de Brecht³¹. 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*^e 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

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 Tracey, *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.*

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 comme réactionnaire et aliénée. »³² 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 »³³. 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 quittent³⁴.

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-situs 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 1968³⁵. 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 Apostolides a rendu compte dans son analyse de la correspondance et des écrits de Debord³⁶. Mais un théâtre situationniste, pour Debord, doit se concentrer non pas sur la littérarité du texte, mais sur la « présentialité » 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 »³⁷ (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 »³⁸. Dans une autre lettre à Frankin, Debord décrit le style de mise en scène et le jeu de l'acteur comme « naturel, réaliste »³⁹.

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 théâtre⁴⁰. Apostolides réduit également la théorisation de Debord sur le théâtre aux espaces



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 »⁴¹. 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^e siècle et est maintenant bien connue de tout spectateur de théâtre. Pour Apostolides, 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 public⁴². 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 « présentialité » 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 »⁴³. 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

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'Arrosia 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 Tracey 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 phallogocentrique 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 Apostolides, « 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.

41– Jean-Marie Apostolides, « 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 donné⁴⁴. 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^e* siècle: Antonin Artaud⁴⁵. Apostolidès raconte comment Artaud a exercé une influence sur l'Internationale lettriste que Debord fonda avant l'I.S., dans les années 1950⁴⁶. 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.

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"»⁴⁷. 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^e* 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 arts⁴⁸. 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.»⁴⁹ 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 Derrida⁵⁰ — peut sembler, au mieux, naïve et, au pis, dangereusement totalisante, la proposition est d'importance⁵¹. *La Société du spectacle* commence par ces mots: «Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.»⁵² 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.»⁵³ 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 visibilités 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

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.

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.»⁵⁴ 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»⁵⁵. 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 Bagnolet⁵⁶, 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-garde⁵⁷. 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*⁵⁸. 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.»⁵⁹

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.