



SITUATIONS
AVEC RECHERCHES SUR
LA NOTION DE SITUATION
SPECTATEURS
NICOLAS FERRIER

III Chapitre 1 – 979-10-231-1360-0

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

SITUATIONS AVEC SPECTATEURS
RECHERCHES SUR LA NOTION DE SITUATION

THEATRUM MUNDI

Collection dirigée par Georges Forestier

Série « Théâtre et Philosophie »

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

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

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

Nicolas Ferrier

Situations avec spectateurs

Recherches sur la notion
de situation

Ouvrage publié avec le concours de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012
© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN PAPIER : 978-2-84050-827-4
PDF COMPLET – 979-10-231-1352-5
TIRÉS À PART EN PDF :

Introduction – 979-10-231-1353-2
I Chapitre 1 – 979-10-231-1354-9
I Chapitre 2 – 979-10-231-1355-6
I Chapitre 3 – 979-10-231-1356-3
II Chapitre 1 – 979-10-231-1357-0
II Chapitre 2 – 979-10-231-1358-7
II Chapitre 3 – 979-10-231-1359-4
III Chapitre 1 – 979-10-231-1360-0
III Chapitre 2 – 979-10-231-1361-7
Conclusion – 979-10-231-1362-4

Maquette et réalisation : Compo-Méca s.a.r.l. (64990 Mouguerre)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren
Version numérique : 3d2s (Paris)

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

sup.sorbonne-universite.fr

TROISIÈME PARTIE

Guy Debord
et la « construction de situations »

GUY DEBORD ET LA GÉNÉALOGIE DE LA « CONSTRUCTION DE SITUATIONS »

LES PRÉMISSSES (1949-1951)

Lecteur de poésie et spectateur de cinéma

D'après sa plus ancienne correspondance publiée à ce jour, nous savons que Debord, né en 1931 à Paris, a lu de nombreux écrivains poètes : Cocteau, Desnos, Gracq, Char, Éluard, Aragon, Breton, Michaux, Apollinaire, Rimbaud, Audiberti, Baudelaire, Cendrars, Prévert, Poe, Joyce, Genet, Cravan, Vaché, Lautréamont... Kafka, Hugo, Sade, Voltaire, Boileau, Ronsard, Villon, Cicéron, Eschyle sont également cités, tout comme des personnages de la mythologie grecque (Orphée, Ulysse) et *L'Apocalypse* que l'école, quand ce n'est pas le cinéma, lui font découvrir¹. La culture cinématographique de Debord est composée de grands classiques : *Un chien andalou* de Buñuel, *Le Cuirassé Potemkine* et *Que Viva Mexico* d'Eisenstein, *Orphée* et *Les Enfants terribles* de Cocteau, *Naissance d'une nation* de Griffith, *Rio Grande* de John Ford, *Johnny Guitar* de Nicholas Ray, *Shangai Gesture* de Joseph von Sternberg, *La Charge fantastique* de Raoul Walsh, *Arkadin* d'Orson Welles, *Pour qui sonne le glas* de Sam Wood, *Les Enfants du paradis* et *Les Visiteurs du soir* de Marcel Carné... Mais ce sont les influences surréalistes qui sont particulièrement déterminantes chez le jeune Debord au vu des nombreux « cadavres exquis » et des déclarations qu'il écrit à cette époque, comme : « Je parlerai du rêve comme de la vie. Il n'y a plus aucune frontière » ou « Je dois reconnaître que la pensée surréaliste m'est essentielle »². Par la suite, les situationnistes ne cesseront de dénigrer le mouvement surréaliste, puisqu'en dignes héritiers autoproclamés du mouvement zurichois Dada, avant-garde artistique parmi les plus novatrices du début du xx^e siècle, les situationnistes s'acharneront à tuer le père. Dans un premier temps, il s'agit d'en découdre avec le surréalisme en général et Breton en particulier. S'affilier à Dada, c'est prendre la relève d'une critique humoristique et méprisante de toutes les formes esthétiques précédentes. Si Lautréamont, l'une des sources fondamentales du

1 Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille* (correspondance de Guy Debord avec Hervé Falcou puis Ivan Chtcheglov, 1949-1953), Paris, Fayard, 2004.

2 *Ibid.*, p. 62 et 97.

surréalisme, conserve les faveurs de Debord, c'est que le poète inaugure un geste fondamental des situationnistes : le détournement. Nous y reviendrons.

Selon ses propres dires, la jeunesse de Debord est ennuyeuse, souvent déprimante et très solitaire, en partie à cause de mauvaises relations familiales³. C'est la raison pour laquelle il nourrit une grande affection pour son ami Hervé Falcou, épris comme lui de poésie :

Si je ne casse pas tous ces jours-ci avec mes relations et ma famille pour prendre la tangente, il faut que tu viennes ici pour Noël. [...] Il est possible qu'ensemble nous définissions une vie et une écriture qui valent la peine d'être joués. Seul j'y renonce⁴.

[...]

Avec toi ce monde [poétique] était transmissible peut-être dans le quotidien le plus triste où j'ai jamais vécu⁵.

152

Seuls les échanges de poèmes, de lectures, de brefs moments rapportés (un vol à l'étalage, un scandale dans la tradition surréaliste, une beuverie...) intéressent Debord, qui veut jouer – un thème permanent dans sa vie –, mais qui ne trouve pas encore de partenaires dans le quotidien. L'ennui de la vie n'est pas encore imputé, à ce stade de la réflexion, au capitalisme régnant de la société contemporaine, comme *La Société du spectacle* s'appliquera à l'analyser en 1967. L'ennui n'en restera pas moins la première et incontournable expérience concrète, négative et douloureuse de la « situation » :

La vie d'un homme est une suite de situations fortuites, et si aucune d'elles n'est exactement similaire à une autre, du moins ces situations sont-elles, dans leur immense majorité, si indifférenciées et si ternes qu'elles donnent parfaitement l'impression de la similitude⁶.

En ce sens, on comprend que le premier roman de Sartre, *La Nausée*, lu par Debord au début des années 1950, suscite en lui un écho profond, bien qu'il en détourne immédiatement la tonalité « existentielle ». Apolitique, la nausée est un ennui métaphysique, fortement et douloureusement ressenti par le personnage principal *et* le lecteur, si tant est que ce dernier y trouve une résonance personnelle. C'est le cas de Debord qui reconnaît intimement ce « mode existentiel » du roman de Sartre : « J'appelle mode existentiel un certain

³ Voir Christophe Bourseiller, *Vie et Mort de Guy Debord*, Paris, Plon, coll. « Agora », 1999.

⁴ Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, éd. cit., p. 72-73.

⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁶ « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, Fayard, 1997, p. 699.

climat déprimé – fréquent – où c'est le besoin de sortir de la solitude qui est essentiel. Ceci n'est pas vraiment lamentable, mais assez triste »⁷. Cependant Debord ne manque pas de rajouter – et cette différence mesure un premier écart entre Debord et Sartre : « DÉFINITIF. Il est vulgaire de connaître une fille sur le mode existentiel, et non sur le mode surréaliste »⁸.

C'est depuis la greffe du surréalisme sur l'existentialisme sartrien que bourgeoise la conception amoureuse, et par conséquent poétique, de Debord. La lecture de *L'Âge de raison* puis du *Sursis*, les deux premiers tomes des *Chemins de la liberté* de Sartre, aura une grande influence. Ivich, personnage féminin apparu dans *L'Âge de raison*, va s'associer dans l'imagination de Debord à une jeune fille, Ephy, dont il s'est épris en 1951. Il écrit à Hervé Falcoü :

Je suis content que tu aies découvert Ivich – je doute que Sartre ait *voulu* ce que j'y trouve – *Ivich qui n'aime pas qu'on la touche*. C'est l'amour de l'impossible. Merveilleux et bête. Le plus grand désastre pour moi, c'est de ne pas avoir rencontré Ivich. C'est vrai. J'avais cru avec Ephy – arbitrairement – pour si peu. Terrible déception.

Réserves d'espoir sur ce point épuisées pour longtemps.

Et non ! Il y a toujours *une chance* d'amour délirant, presque à volonté⁹.

[...]

Je vais relire, les ciseaux à la main, le roman de Sartre pour ajouter des éléments caractéristiques au mythe d'Ivich – à verser au dossier¹⁰.

Avec son « mythe » d'Ivich, Debord élabore une pratique et un imaginaire amoureux à l'origine de la « construction de situations » qu'il s'agira de hisser progressivement à la hauteur d'une révolution sociale. Ivich sera présente dans les articles de *Potlatch* jusqu'en 1954, année du mariage de Debord avec Michèle Bernstein qui signe, en toute logique... Ivich¹¹ ! Il s'avère que Michèle Bernstein possède une solide culture théâtrale contemporaine¹².

Avant de travailler explicitement avec des référents théâtraux, Debord va élaborer une conception du « poème mouvant », prototype de la « construction de situations ». On voit poindre dans une lettre de 1950 une première formulation

7 Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, op. cit., p. 93.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 92.

10 *Ibid.*, p. 156.

11 Michèle-Ivich Bernstein, « Tout s'explique », *Potlatch*, n° 3, 6 juillet 1954, dans *Guy Debord présente Potlatch (1954-1957)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 25. Michèle Bernstein et Guy Debord divorceront en 1972.

12 Kafka, Adamov, Ionesco, Artaud sont cités dans l'article « La fleur de l'âge » de Michèle Bernstein, *Potlatch* n° 15, 22 décembre 1954, *ibid.*, p. 93.

par Debord de la future situation. S'y lit déjà avec la force de l'évidence le désir d'une vie-œuvre d'art, dans le souci d'un dépassement de l'art :

Sur le plan esthétique, je crois avoir aperçu une expression qui se rapproche de notre vie – oh notre vie ! et fluide comme elle.

C'est ce que j'appelle le poème mouvant.

Le poème sera écrit, mais jamais fixé ; pris dans une perpétuelle transformation
QUI NE SERA EN RIEN UN SOUCI DE PERFECTION FORMELLE,
mais une poursuite du *moment* car la poésie doit être immédiate¹³.

154 Un an plus tard, Debord parle toujours d'un « néo-poème [qui] n'a pas d'importance formelle, mais UTILITAIRE »¹⁴. Comme on peut le constater, dès ses débuts littéraires, Debord a la volonté d'une écriture pratique, effective, utile, qui puisse s'inscrire dans l'instant de la vie même. Un style s'impose peu à peu et cherche à déjouer les pièges de la « perfection formelle »¹⁵. Cette écriture à la « poursuite du *moment* »¹⁶ vise constamment à déborder la page figée, immobile. « Pris dans une perpétuelle transformation »¹⁷, le néo-poème doit pousser à l'action, mouvoir, transformer, libérer la vie engluée, à commencer par celle de l'auteur puis celle du lecteur. Un paradoxe apparaît, qui semble irréductible : le poème doit être écrit, mais non fixé, il est poursuite du moment et immédiateté. Bien des années plus tard, Debord le résoudra en fusionnant la pratique d'une écriture au style de plus en plus ouvertement classique avec la réalisation d'une vie asociale, en tout point en conformité avec ce qu'il pense et écrit. Avant d'y parvenir, Debord veut réaliser son « poème mouvant »¹⁸ en réunissant les personnes adéquates, puis les conditions culturelles, sociales, économiques et politiques de sa construction. Dans ce vaste mouvement de décentrement du poème hors de la page et le désir de mobiliser autour de lui une collectivité, et éventuellement de transformer cette collectivité, le théâtre a depuis longtemps fait ses preuves. Il va permettre à Debord de préciser sa pensée.

La lecture de *La Nausée* de Sartre

Dans les années 1949-1951, Debord lit de nombreux écrivains dramaturges contemporains qu'il rejettera très vite, sort qu'il réserve à la plupart des artistes vivants reconnus. Sa correspondance avec Hervé Falcou fait état de ses lectures

13 Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, op. cit., p. 63.

14 *Ibid.*, p. 92.

15 *Ibid.*, p. 63.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

de Sartre¹⁹, nous l'avons dit, mais également des *Lettres à un ami allemand*, des *Justes*, de *Caligula* de Camus²⁰, d'*Euridyce* d'Anouilh, dont il apprécie la représentation en 1950²¹. Il cite Pirandello²². Mais c'est moins le théâtre que l'existentialisme diffus tiré de sa lecture de *La Nausée* qui marque Debord. En effet, il est fort probable qu'il emprunte à ce premier roman de Sartre, paru chez Gallimard en 1938, la notion même de « situation ». Boris Donné a souligné cette filiation dans son ouvrage *Pour mémoires. Un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*²³. Plusieurs raisons accèdent cette thèse. La première est la formule souvent utilisée par Debord : « l'aventurier est celui qui fait arriver les aventures, plus que celui à qui les aventures arrivent », qu'il dit avoir détournée de Lautréamont. Debord stipule immédiatement après : « C'est bien ça (construction de situations) »²⁴. On trouve cette même formulation dans le roman de Sartre, au moment où Antoine Roquentin, le personnage principal, retrouve Anny, son ex-amante, après quatre années sans nouvelles : « [Anny :] Tu sais, quand nous jouions à l'aventurier et à l'aventurière : toi tu étais celui à qui il arrive des aventures, moi j'étais celle qui les fait arriver »²⁵. L'échange entre Anny et Antoine va s'avérer déterminant pour Debord. Tout au long de sa courte apparition dans *La Nausée*, Anny va agir comme Diotime dans *Le Banquet* de Platon, seule femme étrangère autorisée (par Socrate) à parler de l'amour, comme si l'origine de l'amour relevait avant tout d'une parole féminine. Si Diotime est invitée à donner sa version mythologique de la naissance d'Éros, Anny, l'ancienne amoureuse, délivre sa conception de la « situation », dont l'amour ne constitue qu'un cas de figure. On va découvrir dans le récit d'Anny une intrication permanente et conflictuelle entre théâtre, « situation privilégiée » et « moment parfait », autant d'événements tirailés par une forte contradiction entre la volonté rationnelle et l'emportement par la passion.

Attardons-nous sur quelques pages du roman de Sartre. Après avoir quitté Antoine, Anny est devenue pour un temps actrice de théâtre. Elle a joué dans des pièces de Sean O'Casey, de Synge, et dans *Britannicus* de Racine²⁶ (nous

19 *Ibid.*, p. 91, 96 et 161.

20 *Ibid.*, p. 51, 156, 52, où est extraite cette phrase de *Caligula* : « Les hommes meurent et ne sont pas heureux ».

21 *Ibid.*, p. 72.

22 *Ibid.*, p. 140.

23 Allia, 2004, p. 126-129.

24 Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, *op. cit.*, p. 134. Voir aussi « ... Une idée neuve en Europe », *Potlatch*, n° 7, 3 août 1954, dans *Guy Debord présente Potlatch*, *op. cit.*, p. 51.

25 Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 213.

26 *Ibid.*, p. 198.

retrouverons Racine cité par les futurs situationnistes). Nous comprenons la raison de cette éphémère vocation théâtrale au fil du récit. Mais avant de parler spécifiquement de théâtre, c'est d'abord de l'amour que parlent Antoine et Anny. L'échange entre eux – un échange au demeurant très théâtral, tant l'occurrence de « masque tragique » revient souvent dans ce passage – est l'occasion de reparler des « moments parfaits ». Les « moments parfaits » sont exclusivement vécus entre deux amants, mais sur un mode explicitement théâtral, et selon une distribution des rôles assurée seule par Anny :

– [Anny :] Eh bien, tu peux m'en croire : il n'y en a plus.

– [Antoine :] Plus de moments parfaits ?

– Non.

Je suis ahuri. J'insiste.

– Enfin tu ne... C'est fini ces... tragédies, ces tragédies instantanées où les masques, les châles, les meubles et moi-même nous avons chacun notre petit rôle – et toi un grand ?

Elle sourit.

– L'ingrat ! Je lui ai donné quelquefois des rôles plus importants qu'à moi-même : mais il ne s'en est pas douté²⁷.

La cause de la disparition des « moments parfaits », explique Anny, c'est la perte de la passion. On pourrait parler d'une véritable *dépassion*, variable de la dépression ou de la nausée. Tant d'énergie à mobiliser décourage désormais Anny :

Je sais que je ne rencontrerai plus jamais rien ni personne qui m'inspire de la passion. Tu sais, pour se mettre à aimer quelqu'un, c'est une entreprise. Il faut avoir une énergie, une générosité, un aveuglement... Il y a même un moment, tout au début, où il faut sauter par-dessus un précipice : si on réfléchit, on ne le fait pas. Je sais que je ne sauterai plus jamais²⁸.

On reconnaît un découragement proche de celui qu'éprouve parfois Debord face à la vie, et qu'il confesse volontiers à Hervé Falcou. Devant l'insistante sollicitation d'Antoine pour comprendre réellement ces « moments parfaits » que sa raison n'a jamais bien saisis, Anny consent à expliquer ce qu'elle nomme des « situations privilégiées »²⁹. Pourquoi distinguer deux expressions (« moment parfait », « situation privilégiée ») pour désigner ce qui semble un même phénomène ? La nuance est fine, mais décisive. La « situation » apparaît

²⁷ *Ibid.*, p. 203.

²⁸ *Ibid.*, p. 205.

²⁹ *Ibid.*, p. 207.

dans un premier temps parce qu'elle renvoie à l'état de passivité du sujet, dans le sens où un sujet commence par subir une passion. Il en est soulevé ou abattu, c'est selon, mais le mouvement l'excède dans tous les cas. Dans un second temps, le « moment » se construit par la mobilisation de la volonté, et une prise de décision ; c'est ce qui peut le rendre « parfait » :

Il y a d'abord des signes annonciateurs. Puis la situation privilégiée, lentement, majestueusement, entre dans la vie des gens. Alors, la question se pose de savoir si l'on veut en faire un moment parfait³⁰.

Le « moment parfait », dont le seul exemple que nous donne Sartre est le moment exclusif de l'amour entre Anny et Antoine, revêt, on l'a vu, les attributs d'une scène de théâtre. Il bâtit, à partir de la passivité subie de la « situation privilégiée », une représentation, ou plutôt la conscience d'une représentation théâtrale. Vue sous cet angle, toute représentation parfaite est une représentation entièrement consciente d'elle-même. Mais Debord ne cherche pas la « perfection formelle » dans son poème mouvant. Le « moment parfait » n'est pas ce qui l'intéresse. Il insiste sur la tonalité surréaliste de l'amour, plus onirique, moins consciente, moins volontaire : ce que manifeste la « situation privilégiée », s'imposant jusqu'à un certain point à notre insu. Attardons-nous donc sur la « situation privilégiée » chez Sartre.

Comment une situation privilégiée « entre[-t-elle] dans la vie » ? Sartre va donner trois exemples puisés dans les souvenirs d'enfance et d'adolescence d'Anny. Ce sont la vision d'une image dans un livre, la vision de son père sur son lit de mort et l'acte d'amour. La première « situation privilégiée » se trouve dans une illustration de l'*Histoire de France* de Michelet :

Je te parle des situations privilégiées. C'étaient celles qu'on représentait sur les gravures [de l'*Histoire de France* de Michelet]. C'est moi qui les appelais privilégiées, je me disais qu'elles devaient avoir une importance bien considérable pour qu'on eût consenti à en faire le sujet de ces images si rares³¹.

La « situation privilégiée », c'est la rencontre entre un sujet et une œuvre d'art, l'expérience d'un spectateur face à une représentation historique exceptionnelle. Pour Anny, cela revient à contempler les rares gravures (« trois ou quatre par volume ») qu'elle découvre enfant dans l'*Histoire de France* de Michelet. Or, ce qui retient le plus sa curiosité et attise sa fascination, ce n'est ni la valeur plastique ni l'intérêt historique des gravures, c'est leur capacité de représenter une foule, et plus précisément un *public* captivé par ce qu'il voit :

³⁰ *Ibid.*, p. 210.

³¹ *Ibid.*, p. 208.

[...] le dessin en était fruste, les bras et les jambes n'étaient jamais très bien attachés aux troncs. Mais c'était plein de grandeur. Quand le duc de Guise est assassiné, par exemple, les spectateurs manifestent leur stupeur et leur indignation en tendant les paumes en avant et en détournant la tête ; c'est très beau, on dirait un chœur. Et ne crois pas qu'on ait oublié les détails plaisants, ou anecdotiques. On voyait des pages qui tombaient par terre, des petits chiens qui s'enfuyaient, des bouffons assis sur les marches du trône. Mais tous ces détails étaient traités avec tant de grandeur et tant de maladresse qu'ils étaient en harmonie parfaite avec le reste de l'image : je ne crois pas avoir rencontré de tableaux qui aient une unité aussi rigoureuse³².

On pourrait prêter à l'imaginaire théâtral de Sartre une passion pour l'histoire que lui ont inspirée les gravures dans l'*Histoire de France* de Michelet. La beauté de l'événement historique, c'est-à-dire ici sa « grandeur », est immédiatement caractérisée de manière théâtrale : « Les spectateurs [...] ; c'était très beau, on dirait un chœur ». Théâtre choral, tragique, théâtre de la Cité, éminemment politique. Le chœur relève la présence d'un public à la hauteur d'un *peuple* – la référence à l'histoire de France, au XVI^e siècle en particulier, impose doublement le terme. Le peuple est non seulement présent lors de l'événement, mais, à l'image de sa délégation dans le chœur antique, il participe émotionnellement à l'action principale, à cette différence essentielle que le chœur antique commente l'action et prodigue des conseils au héros. Anny est fascinée par le public représenté, lui-même emporté, stupéfait par l'événement auquel il assiste malgré lui. La fascination d'Anny naît d'une passivité subie, la même que ressent le peuple devant l'assassinat du duc. Cependant, la fascination envoûtante d'Anny est plus consciente d'elle-même, à distance de l'événement, déjà elle se re-présente. Anny est comme une spectatrice de théâtre, à la différence du peuple plongé dans l'événement historique. Le théâtre désigne avant toute chose – son étymologie nous le rappelle – le lieu *d'où* l'on voit, séparé de *ce* que l'on voit. Sartre insistera sur cette séparation. Chez lui, le théâtre naît dans le regard emporté *par* une passion et porté *sur* elle : passion en recul, point de vue d'aplomb. Le théâtre commence par la passion de voir la passion, une passion au « carré », c'est-à-dire mêlée de la conscience d'elle-même. Il est frappant de découvrir une illustration – muette, par définition – à l'endroit où Sartre évoque, pour la première fois, la grandeur d'une « situation privilégiée ». Comme si l'image sans parole (dessin, peinture, gravure, photographie...) autorisait ou excitait un plus vaste jeu de l'imagination, comme si l'image fixe délivrait une plus large place à l'interprétation du « regardeur ». Comme si, chez Sartre, l'image

³² *Ibid.*

était finalement un prétexte à la voix – plus décisive chez lui – d'un spectateur : commentaire érudit de l'historien, spéculation du philosophe ou imaginaire de l'écrivain.

Dans ce premier exemple, la « situation privilégiée » répond à plusieurs critères que retiendront les situationnistes pour leur « construction de situations » : une « grandeur » que l'on peut qualifier de tragique, un bouleversement dans la « grande » histoire, une mobilisation populaire au sens prolétarien du terme, mais également une passion du voir que les situationnistes en général, et Debord en particulier, soumettront à une critique radicale pour mieux en supprimer toute la passivité et pousser les spectateurs à l'action. Le principal trait commun aux deux conceptions demeure sans doute la contamination émotionnelle, irrépressible, de tout ce qui constitue précisément la situation historique (« je ne crois pas avoir rencontré de tableaux qui aient une unité aussi rigoureuse »³³ dit Sartre) : décors, figures, corps, objets, matières, etc., tout participe à l'importance de la situation, y compris la maladresse car la grandeur veut son contrepoint. Et si le germe de la contamination émotionnelle dans la « situation privilégiée », c'est la mort du duc de Guise, pour les situationnistes c'est la société capitaliste elle-même qui est mortifère, à l'encontre de laquelle il faut « construire des situations » tout aussi contagieuses, émotionnellement parlant, mais par l'intensité de vie et de jouissance qu'elles propagent. Si la situation est indissociablement historique et collective, elle sollicite également de façon particulièrement forte la subjectivité de ceux qui y participent, tant chez Sartre que chez les situationnistes. On voit tout de suite surgir la difficulté à réunir ces trois caractéristiques (l'historique, le collectif, le subjectif) dans une même situation. En effet, dans son deuxième exemple, Anny parle de la mort de son père, comme si Sartre voulait redoubler l'implication intime, passionnelle de la spectatrice, mais cette fois-ci au détriment de la dimension historique et collective de la situation :

[...] la mort étant une situation privilégiée, quelque chose émanait d'elle et se communiquait à toutes les personnes présentes. Une espèce de grandeur. Quand mon père est mort, on m'a fait monter dans sa chambre pour le voir une dernière fois. En montant l'escalier, j'étais très malheureuse, mais j'étais aussi comme ivre d'une sorte de joie religieuse ; j'entrais enfin dans une situation privilégiée³⁴.

Si le sujet « entre » dans une « situation privilégiée », au sens qu'il en est personnellement affecté, il n'est pas pour autant plus actif, au sens d'agissant sur la situation. L'exemple ci-dessus est caractéristique d'une passion subie par

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*, p. 209.

le sujet, qui est pris d'une sorte de transe (« comme ivre d'une sorte de joie religieuse »). Plus la « situation privilégiée » affecte personnellement le sujet, plus celui-ci se trouve dépossédé de lui-même. Cependant, ce deuxième exemple est notablement différent du premier. Anny ne contemple plus une simple image, elle est en présence d'autrui (et non du moindre, puisqu'il s'agit du cadavre de son père). Surgit alors une scission qui peut paraître contradictoire au sein du sujet qui « entre » dans la « situation privilégiée » : le spectateur se divise. Il est lui et un autre, mais un autre contraire à lui : Anny est « très malheureuse, mais [...] aussi comme ivre d'une sorte de joie religieuse ». L'apparente contradiction des émotions d'Anny devant la mort de son père évoque l'anecdote du grand tragédien français du XIX^e siècle Talma. Ce dernier rapporte dans ses mémoires qu'il s'était observé lui-même, marchant derrière le corbillard de son fils, en vue d'extraire des émotions inédites propres à nourrir ses prochains rôles. Passion-action d'acteur dont le caractère paradoxal fut subtilement décrit, un siècle auparavant, par Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien*. L'anecdote de Talma souligne une activité propre au comédien, qui ne subit jamais seulement l'émotion, mais la transforme, l'oriente, la détourne vers ce que lui réclame la situation dramatique à jouer. Si Anny ne pense pas (encore) au théâtre lorsqu'elle se trouve face à son père mort, elle n'en ressent pas moins le plaisir qu'elle a de vivre une situation extraordinaire, même et peut-être d'autant plus si l'événement vécu est un malheur. Cette scission du sujet d'où émerge une contradiction interne forte, et dont le théâtre a si profondément exploré le dispositif, Anny cherche bien plutôt à la vivre dans la vie, en agrandissant le terrain d'apparition des « situations privilégiées ». En ce sens, Anny se présente comme précurseur des situationnistes : « Plus tard, j'ai élargi tout ça ; j'y ai ajouté d'abord une situation nouvelle, l'amour (je veux dire l'acte de faire l'amour) »³⁵.

Avec l'acte d'amour, Sartre concède enfin au spectateur de la « situation privilégiée » une participation active. L'amoureux devient acteur à part entière, c'est-à-dire qu'il fabrique avec l'autre la situation. Faire l'amour n'est pas le voir, le lire, ni le dire. C'est une passion active, qui engage tout l'être au contact d'un ou de plusieurs autres. Il nécessite autrui : sa dimension est plurielle du début jusqu'à la fin de la situation. Dans ce troisième exemple, la subjectivité s'engage encore plus, même si elle y subit des métamorphoses paradoxales. Autour de l'acte d'amour aussi bien qu'en lui-même, se condensent, selon l'expérience de chacun, toutes les passions et actions joyeuses et tragiques de la vie.

L'Histoire (la mort dans l'Histoire) est d'abord l'objet d'une contemplation fascinée, première « situation privilégiée » ; la mort du cher autrui (la mort du père) nous fait « entrer » dans la « situation privilégiée », deuxième étape ;

35 Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, op. cit., p. 213.

enfin l'acte amoureux (avec sa « petite mort ») nous fait participer pleinement à la « situation privilégiée », troisième étape d'une progression vers la passion subie *et* l'action voulue. Depuis la « situation privilégiée » jusqu'au « moment parfait » sartriens, il y a un couplage indéfectible de passivité émotionnelle et d'activité volontaire que l'on retrouvera dans la « construction de situations » des situationnistes, que l'on peut d'ores et déjà définir comme une scène pour acteurs, au cœur même du quotidien.

Pour Sartre, l'ultime vérité de l'existence est son absurdité, perceptible à travers la sensation de « nausée ». Or Debord, s'il veut échapper à la nausée et vivre passionnellement, ne cherche pas à se réfugier dans les lettres ou le théâtre, comme le préconise Sartre à la fin de son roman. Il veut extirper la nausée de la vie sociale elle-même. C'est l'affaire d'un combat, voire d'un combat amoureux, c'est-à-dire d'un combat pour l'amour. Anny, elle aussi, a reconnu secrètement la nécessité de cette lutte pour l'amour. Mais c'est pour mieux avouer sa défaite. Après quatre ans de séparation avec Antoine, Anny revient vaincue. Parce qu'elle n'aime plus, c'est-à-dire parce qu'elle ne lutte plus, il n'y a plus de « situations privilégiées ». Déception, lassitude ou dégoût ?

[Anny :] Je croyais que la haine, l'amour ou la mort descendaient sur nous, comme les langues de feu du Vendredi saint. Je croyais qu'on pouvait rayonner de haine ou de mort. Quelle erreur ! Oui, vraiment, je pensais que ça existait, « la Haine », que ça venait se poser sur les gens et les élever au-dessus d'eux-mêmes. Naturellement, il n'y a que moi, moi qui hais, moi qui aime. Et alors ça, moi, c'est toujours la même chose, une pâte qui s'allonge, qui s'allonge... ça se ressemble tellement qu'on se demande comment les gens ont eu l'idée d'inventer de noms, de faire des distinctions³⁶.

La « nausée » est un dégoût de soi, par conséquent des autres. Elle est le fond existentiel qu'Antoine et Anny partagent au bout du compte, le fond commun au genre humain, pensent-ils. Les dieux se sont enfuis, « comme les langues de feu du Vendredi saint », et avec eux le destin, *fatum* malheureux contre lequel se dressait autrefois le héros, même si son combat était condamné par avance. Il n'y a désormais plus de transcendance qui puisse motiver un combat dans l'existence d'Antoine et d'Anny. Il ne reste qu'une existence nauséuse, informe, absurde, dont les uns et les autres s'ingénient à distinguer des *ego*, à fabriquer des représentations finalement toutes semblables. Rien n'est plus loin de la vision du jeune Debord, dont l'inconscient surréaliste est autrement nourri.

Antoine s'accroche à l'écriture pour se donner une raison de vivre. Anny n'a-t-elle pas le théâtre ? La scène, considérée depuis le point de vue des acteurs,

³⁶ *Ibid.*, p. 212.

n'est-elle pas le lieu socialement prévu pour recréer ces « moments parfaits », et l'écriture dramatique ne se dévoue-t-elle pas à cette tâche ?

– [Antoine :] Tu disais autrefois que tu voulais faire du théâtre parce qu'on devait, sur scène, réaliser des moments parfaits !

– [Anny :] Oui, je les ai réalisés : pour les autres. J'étais dans la poussière, au courant d'air, sous les lumières crues, entre des portants de carton. En général, j'avais Thorndyke pour partenaire. Je crois que tu l'as vu jouer, à Covent Garden. J'avais toujours peur de lui éclater de rire au nez.

– Mais tu n'étais jamais prise par ton rôle ?

– Un peu, par moments : jamais très fort. L'essentiel, pour nous tous, c'était le trou noir, juste devant nous, au fond duquel il y avait des gens qu'on ne voyait pas ; à ceux-là, évidemment, on présentait un moment parfait. Mais, tu sais, ils ne vivaient pas dedans : il se déroulait devant eux. Et nous, les acteurs, tu penses que nous vivions dedans ? Finalement il n'était nulle part, ni d'un côté ni de l'autre de la rampe, il n'existait pas ; et pourtant tout le monde pensait à lui. Alors tu comprends, mon petit, dit-elle d'un ton traînant et presque canaille, j'ai tout envoyé promener³⁷.

162

Au théâtre, le public n'agit pas sur l'histoire qui se déroule sur scène. Si on entend le théâtre comme une représentation sciemment construite devant un public, on comprend que la représentation ne peut pas atteindre le « moment parfait », au sens où Sartre l'entend. Toute représentation théâtrale sépare les individus entre acteurs d'un côté et spectateurs de l'autre, quand le « moment parfait » vise à faire participer amoureusement les protagonistes, chacun de manière aussi passionnelle que consciente, aussi passive qu'active, pour construire ensemble une situation exceptionnelle. Le « moment parfait » ne peut avoir lieu dans ou par une représentation. Dans l'existentialisme naissant de Sartre, le « moment parfait » semble voué à l'échec car la passion s'exténue finalement dans la matière inerte et fade de l'existence, qui ne s'adosse à aucune transcendance, ni à aucun inconscient. Devant la fatigue de vivre la passion dans la nausée, mais avec la possibilité de pouvoir la représenter, Sartre privilégie la fonction de l'écrivain. Il sera celui qui *représente* « quelque chose qui n'existerait pas, qui serait au-dessus de l'existence », comme le dit Antoine à la fin du roman : « Une histoire, par exemple, comme il ne peut pas en arriver, une aventure. Il faudrait qu'elle soit belle et dure comme de l'acier et qu'elle fasse honte aux gens de leur existence »³⁸. Tout au contraire, Debord ne veut pas représenter, mais vivre réellement dans sa propre histoire les plus grandes aventures.

37 *Ibid.*, p. 215.

38 *Ibid.*, p. 250.

Comme nous pouvons le constater, la notion de « situation privilégiée » dans *La Nausée* se construit dès le début par un dialogue étroit entre le théâtre et l'existence. En détournant la « situation privilégiée » à son profit, Debord n'échappe pas à ce dialogue. Il emprunte à Sartre certains traits spécifiques au théâtre, à travers le personnage d'Anny : l'intrication, en un même individu, du spectateur et de l'acteur, du regard fasciné et du désir de mobiliser le public, de l'emportement passionnel et de la maîtrise de la volonté. Mais Debord rejette les caractéristiques spécifiques de la représentation théâtrale. Il ne souhaite pas assister à la représentation, mais la vivre dans la « construction de situations », au sein même du quotidien. Les prémisses de cette future « construction de situations » chez Debord apparaissent clairement dans ce passage particulièrement significatif de *La Nausée* où Antoine parvient enfin à comprendre « la situation privilégiée » :

- [Antoine :] Dans chacune des situations privilégiées, il y a certains actes qu'il faut faire, des attitudes qu'il faut prendre, des paroles qu'il faut dire – et d'autres attitudes, d'autres paroles sont strictement défendues. Est-ce que c'est cela ?
- [Anny :] Si tu veux...
- En somme, la situation c'est de la matière : cela demande à être traité.
- C'est cela, dit-elle : il fallait d'abord être plongé dans quelque chose d'exceptionnel et sentir qu'on y mettait de l'ordre. Si toutes ces conditions avaient été réalisées, le moment aurait été parfait.
- En somme, c'est une sorte d'œuvre d'art.
- Tu m'as déjà dit ça, dit-elle avec agacement. Mais non : c'était... un devoir... Il fallait transformer les situations privilégiées en moments parfaits. C'était une question de morale. Oui, tu peux bien rire : de morale.
- Je ne ris pas du tout³⁹.

Debord, lui non plus, ne rejette pas la morale. Au contraire, évoquant le « jeu » dans ce qui ne s'appelle pas encore « construction de situations », il écrit qu'« il s'agit maintenant de faire passer les règles du jeu d'une convention arbitraire à un fondement moral »⁴⁰. On l'imagine facilement, Sartre et Debord ne partagent pas la même conception de la morale, ni dans sa forme ni dans son contenu. La « construction de situations » chez les situationnistes conservera effectivement du théâtre la notion de « jeu », mais un jeu détourné de sa visée représentative et de son opération de fictionnement. Un jeu réduit à son fondement même : confrontation dévoilée entre la passivité et l'activité du sujet dans l'histoire, entre ce qui l'excède et ce qu'il maîtrise dans la conduite de sa propre vie.

³⁹ *Ibid.*, p. 210.

⁴⁰ Guy Debord, « L'architecture et le jeu », *Potlatch*, n° 20, 30 mai 1955, dans *Guy Debord présente Potlatch*, *op. cit.*, p. 158.

Scandales et dérives

164

Debord s'intéresse aussi passionnément à la poésie qu'à la politique. Il a dix-huit ans quand il manifeste contre la police, avec cinq autres jeunes gens, pour faire relâcher un camarade ayant appelé à signer l'Appel de Stockholm⁴¹. Debord admire saint Just, Anacharsis Cloots (baron allemand qui prit fait et cause pour la Révolution française), « Louis XV dans une moindre mesure »⁴², les enfants de chœur de la Commune... Il prône un sens de l'humour « terroriste » : « Les soulèvements à l'infini se préparent à nous faire rire. J'espère que vous avez tous le sens de l'humour. Nous sommes des terroristes tout de suite »⁴³. Il radicalise ses positions en 1951, suite à son entrée chez les lettristes. Debord les rencontre à l'occasion de la projection du film *Traité de bave et d'éternité* de Jean-Isidore Isou, diffusé en marge du Festival de Cannes cette année-là. Guidés par leur leader Isou, les lettristes se proclament groupe d'avant-garde depuis cinq ans et multiplient les scandales publics dont le plus célèbre reste celui de Notre-Dame-de-Paris. En 1950, l'un d'entre eux, Michel Mourre, déguisé en dominicain, y prononce un sermon blasphématoire devant des fidèles, pendant une brève pause de la grand-messe de Pâques.⁴⁴ Breton les défend dans la polémique qui s'ensuit. Avec Debord, les lettristes manifestent lors du festival de Cannes de 1952 en distribuant un tract « Fini le cinéma français » ; ils interrompent des projections officielles, provoquent des bagarres, recouvrent de slogans les affiches du festival (« le cinéma est mort »). Cocteau les suit, qui s'en amuse et les défend ; il apparaît quelques minutes avec Isou dans *Traité de bave et d'éternité*. Ils sont connus dans le Paris Rive gauche. Orson Welles leur donne la parole, brièvement, dans un court documentaire sur Saint-Germain-des-Prés⁴⁵. Les lettristes déclament de la poésie sonore, onomatopique, évacuant toute construction syntaxique et sémantique, à la manière des premiers poèmes sonores Dada. Ils appliquent une méthode similaire au cinéma, auquel tout le groupe s'essaie. Gil Joseph Wolman, avec *L'Anticoncept* (1951), signe le premier film sans image qui influence décisivement

41 Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, op. cit., p. 23 et 54-55. L'Appel de Stockholm était un appel à l'interdiction absolue de l'usage de l'arme atomique considérée comme un crime contre l'humanité. En 1950, il recueillit 400 millions de signatures dans le monde, dont 14 millions en France.

42 *Ibid.*, p. 164.

43 *Ibid.*, p. 104.

44 Voir Greil Marcus, *Lipsticks Traces, une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2000, p. 344.

45 *Around the World with Orson Welles: Saint-Germain-des-Prés*, documentaire d'Orson Welles. (Image : Alain Pol. Montage : Orson Welles, Michele David. Son : Jacques Carrere. Production : ITV, 27 min, 1955.)

le premier film de Debord. Attiré par leur audace, Debord va pouvoir s'y affirmer artistiquement. En 1951, son « néo-poème » se précise, ses passages à l'acte se confirment : « Le scandale, la provocation, les inscriptions sur les murs sont le cortège du néo-poème, détaché de toute justification esthétique »⁴⁶. En 1952, Debord réalise *Hurlements en faveur de Sade*, avec lequel il veut dépasser le lettrisme. Film sans images, *Hurlements en faveur de Sade* est une longue alternance d'écrans noirs silencieux, et d'écrans blancs sur lesquels on entend les voix de Debord, Isou, Wolman, Berna et Rosenthal, lisant d'une voix monocorde des phrases détournées d'autres œuvres, de codes civils ou de journaux, mais également des phrases écrites par Debord, dont celle-ci :

Une science de situation est à faire, qui empruntera des éléments à la psychologie, aux statistiques, à l'urbanisme et à la morale. Ces éléments devront concourir à un but absolument nouveau : une création consciente de situation⁴⁷.

Cette phrase, reprise vingt-six années plus tard dans le film *In girum imus nocte et consumimur igni*⁴⁸, démontre par là même l'insistance d'un propos, d'un projet, d'une utopie. Dans la première version (non réalisée) du film, des images de scènes d'émeutes accompagnent cette phrase⁴⁹. À propos de son film, Debord parle de « terrorisme cinématographique »⁵⁰. Le caractère propagandiste du geste de Debord s'affiche de plus en plus :

J'affirme la mort de la création artistique (chère à mon ami Jean-Isidore [Isou]). Toute manifestation néo-artistique se range désormais dans la catégorie propagande (scandale et provocation – sous-produits de l'action)⁵¹.

Debord s'éloigne d'Isou en fomentant un nouveau scandale – « sous-produit de l'action », puisque l'action principale va devenir la « construction de situations ». En octobre 1952, aidé par quelques complices, il distribue un tract insultant Charlie Chaplin lors d'une conférence de presse pour la promotion française de son dernier film *Limelight*. Isou n'adhère pas à la provocation. L'Internationale lettriste est désormais lancée autour de la revue du même nom⁵². Elle regroupe

⁴⁶ Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, op. cit., p. 118.

⁴⁷ Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes (1952-1978)*, Paris, Gallimard, 1994, p. 13.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 230. Le titre est un palindrome latin signifiant « Nous tournons dans la nuit et le feu nous dévore ».

⁴⁹ *Ion*, avril 1952, dans Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 49.

⁵⁰ « Manifeste pour une construction de situation », inédit, septembre 1953, dans Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 107.

⁵¹ Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, éd. cit., p. 104.

⁵² *Internationale lettriste*, 4 numéros (décembre 1952, février et août 1953, juin 1954), dans Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 83-103 et 129.

Debord, Wolman, Mension, Brau, Berna. L'année suivante, Debord fait deux rencontres déterminantes : Patrick Straram et Ivan Chtcheglov (également appelé Gilles Ivain). Il écrit à ce dernier : « Les bases de l'anarcho-lettrisme à tendance situationnistes-libertaires se précisent »⁵³. Le mot « situationniste » y apparaît pour la première fois. Dorénavant affranchi de l'autorité d'Isou, Debord affermit sa volonté politique. Il va utiliser à cette fin deux nouvelles notions déterminantes pour la future « construction de situations » : la métagraphie et la psychogéographie.

Métagraphie et psychogéographie

166

La métagraphie est une notion que Debord emprunte à Isou, mais qui désigne à l'origine la « forme de notation la plus concise dans la méthode de sténographie Duployer »⁵⁴. Debord l'utilise pour qualifier un ensemble de collages de phrases et d'images découpées dans des journaux, des magazines ou des livres et reliées en une secrète correspondance. En 1958, il réalise avec le peintre Asger Jorn *Mémoires*⁵⁵, aboutissement définitif de la métagraphie selon lui. Avec l'aide de Chtcheglov, qui parle de « métagraphie influentielle »⁵⁶, Debord veut directement agir sur le comportement des gens qui regardent ses métagraphies. Dès lors, *l'image* ne cessera de devenir l'enjeu passionné d'une critique radicale du capitalisme en même temps qu'une incitation à la révolution. En témoigne d'abord l'amitié qu'il noue avec le peintre Asger Jorn, cofondateur de l'Internationale situationniste, et l'un des très rares individus à bénéficier du lien indéfectible de Debord jusqu'à sa mort. Il y a également les sept films réalisés par Debord (les six premiers en 35 mm, le dernier en vidéo) : *Hurléments en faveur de Sade* (1952), *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*⁵⁷ (1959), *Critique de la séparation*⁵⁸ (1961), *La Société du spectacle*⁵⁹ (1973), *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle »*⁶⁰ (1975), *In girum imus nocte et*

53 Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, op. cit., p. 161.

54 Jean-Marie Apostolidès, Boris Donné, *Ivan Chtcheglov, profil perdu*, Paris, Allia, 2006, p. 65.

55 Guy Debord (avec Asger Jorn) *Mémoires*, édité par *L'Internationale situationniste*, 1959 ; Paris, Allia, 2004.

56 « Manifeste pour une construction de situations », inédit, septembre 1953, dans Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 108.

57 Production Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagnie.

58 *Ibid.*

59 Production Simar Films, dirigée par Gérard Lebovici. Sur la nature des contrats liant Debord à Lebovici, voir Guy Debord, *Des contrats*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1995.

60 Production Simar Films.

*consumimur igni*⁶¹ (1978), Guy Debord. *Son art et son temps*⁶² (1995). Si la dernière œuvre réalisée de son vivant est un téléfilm (*Guy Debord. Son art et son temps*), son dernier ouvrage, *Panegyrique, tome second*, publié en 1997 après sa mort, est un recueil essentiellement constitué de photographies, de dessins et de plans. Influencé par les images de cinéma, mais également par les bandes dessinées (parmi lesquelles *Prince Valiant* de Hal Foster), les illustrés⁶³ et les comics, Debord a toujours été sensible aux mythes populaires que ces dessins véhiculent. Combats entre cow-boys et Indiens, aventures de justiciers (Zorro), de voyous (*Les Pieds nickelés*), de mousquetaires, de chevaliers du Graal, etc., tous ces héros peuplent son imaginaire. L'image et le statut de sa représentation ne cessent de se heurter à la problématique de la « construction de situations », irréprésentable par définition. La pensée du théâtre, plus précisément de la situation théâtrale, s'impose à nouveau ici, qui semble *unifier* les qualités d'un vécu, d'une action, d'une propagande, d'une représentation et d'un jeu. Le troisième numéro de l'*Internationale lettriste* (août 1953) annonce « les principes d'un théâtre nouveau ». On y lit la parution prochaine d'une pièce de Mohammed Dahou qui n'a probablement jamais été écrite, mais, est-il déclaré allusivement, « la phrase [y] est considérée comme unité scénique ». L'« unité scénique » réapparaîtra en 1960 dans un numéro de la revue *Internationale situationniste*. Nous y reviendrons quand nous aborderons l'épineux problème de l'unité dans la « construction de situations ».

Par ailleurs, fort de son expérience d'écumeur de bistrot, fin connaisseur de Paris et avec l'intime complicité de Chtcheglov, Debord développe une « stratégie de la psychogéographie »⁶⁴. « Éthique de la dérive »⁶⁵ ou encore « dérive nomadiste »⁶⁶, la psychogéographie souligne la volonté de théoriser les déplacements erratiques dans un espace essentiellement urbain. La psychogéographie, explique Debord à Ivan Chtcheglov, se présente comme « ce voyage réalisé du désir demeuré désir (détourné de R[ené] Char) »⁶⁷. Un peu plus tard, elle se précise comme la « pratique du dépaysement et le choix des rencontres, le sens de l'inachèvement et du passage, l'amour

61 *Ibid.*

62 Téléfilm de Guy Debord et Brigitte Cornand, Canal +. Tous les films de Debord sont disponibles dans un coffret DVD, *Œuvres cinématographiques complètes*, Gaumont Vidéo 2005.

63 Debord fait mention du *Téméraire*, un périodique enfantin qu'il lisait dans les années 1935-1940. Voir Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, *op. cit.*, p. 175.

64 *Ibid.*, p. 128

65 *Ibid.*, p. 129.

66 *Ibid.*, p. 143.

67 *Ibid.*, p. 154-155.

de la vitesse transposé sur le plan de l'esprit, l'invention et l'oubli »⁶⁸. Des œuvres littéraires comme *Don Quichotte*, *Le Grand Meaulnes*⁶⁹, *A Tale of the Ragged Mountains* (l'histoire de la métépsychose de M. Bedloe) d'Edgar Allan Poe⁷⁰ en nourrissent l'imaginaire. *Les Chemins de la liberté* de Sartre ont significativement défriché le terrain, même s'ils ne tracent pas les mêmes sillons. Détournant un passage du *Manifeste du surréalisme* d'André Breton en 1924, Debord dresse son panthéon de « psychogéographes » (qu'il titre, après l'avoir barré, « Caveau de famille »⁷¹) :

Piranèse est psychogéographique dans l'escalier.
 Claude Lorrain est psychogéographique dans la mise en présence d'un quartier de palais et de la mer.
 Le facteur Cheval est psychogéographique dans l'Architecture.
 Arthur Cravan est psychogéographique dans la *dérive pressée*.
 Jacques Vaché est psychogéographique dans l'Habillement.
 Jack l'Éventreur est probablement psychogéographique dans l'amour.
 Louis II de Bavière est psychogéographique dans la royauté.
 S[ain]t Just est un peu psychogéographique dans la politique.
 Madeleine Reineri⁷² est nettement psychogéographique dans le suicide.
 André Breton est naïvement psychogéographique dans la rencontre.
 Est [*sic*] Leo Cassil⁷³ dans le voyage, Edgar Poe dans le paysage. Et Villiers de l'Isle Adam dans l'agonie ; Évariste Gallois dans les mathématiques.
 Henry de Béarn⁷⁴ est peut-être psychogéographique dans le nivellement⁷⁵.

La psychogéographie se présente comme un relevé de dérives, trace écrite et dessinée des parcours d'une individualité (puis d'un petit groupe, en l'occurrence Debord, Chtcheglov et Staram) à l'intérieur d'un domaine

68 « Réponse de l'Internationale lettriste » dans la revue *La Carte d'après nature*, juin 1954, dans Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 121.

69 Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, op. cit., p. 153.

70 *Ibid.*, p. 173.

71 *Ibid.*, p. 145.

72 Jeune animatrice vedette de radio dans les années 1950, Madeleine Reineri s'est jetée dans l'Isère à douze ans et demi. Un extrait de presse relatant son suicide est lu dans *Hurlements en faveur de Sade*.

73 Auteur du *Voyage imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Les Jeunes Russes », 1937. Roman-clé dans la formation intellectuelle d'Ivan Chtcheglov, conseillé à Debord. Voir Jean-Marie Apostolidès, Boris Donné, *Ivan Chtcheglov, profil perdu*, éd. cit., p. 17-20.

74 Voyageur et ami d'Ivan Chtcheglov.

75 Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, op. cit., p. 145. Cette liste est reproduite dans *Potlatch*, n° 2, 29 juin 1954, mais Leo Cassil et Henry de Béarn, références d'Ivan Chtcheglov désormais exclu du mouvement, n'y figurent plus, à la place desquels apparaît « Pierre Mabile dans la compilation des merveilles ». Pierre Mabile, chirurgien et anthropologue, participa au mouvement surréaliste.

qui la (les) passionne. Les dérives vont devenir autant de manifestations possibles d'une « beauté de situation »⁷⁶. La psychogéographie que pratique Debord apparaît comme une métagraphie à l'échelle urbaine dans laquelle le « dériveur » traverse corps et âme différentes ambiances, quand le spectateur d'une métagraphie les parcourt seulement du regard. Patrick Straram, dont la famille gère le Théâtre des Champs-Élysées⁷⁷ et qui s'essaie un peu à la profession d'acteur⁷⁸, a certainement « théâtralisé » les dérives qu'il a menées avec Debord. Mais Debord est davantage un metteur en scène de mots et d'images qu'un directeur d'acteurs. Il réalise ses films comme autant de métagraphies cinématographiques⁷⁹, où ne figure d'ailleurs aucune scène d'acteurs dirigés par lui-même (hormis quelques ambiances de bistrots ou une balade avec une amie). En ce sens, Debord est un metteur en scène du montage, maître du détournement. Le détournement situationniste sera bientôt théorisé comme une technique de montage d'images non tournées par soi-même, rendant déterminant le commentaire en voix off.

À l'image des scènes d'émeutes accompagnant la définition d'une « science de situation » dans le premier scénario de *Hurléments en faveur de Sade*, ou de son projet métagraphique au sujet du 30 juin 1952⁸⁰, considéré comme « essai d'expression d'une situation »⁸¹, les créations de Debord se radicalisent toujours plus politiquement. Des images d'affrontements civils, extraites des actualités ou de documentaires, se retrouveront d'ailleurs régulièrement dans tous ses autres films. Cette accentuation de la violence dans les projets de l'Internationale lettriste va éloigner Ivan Chtcheglov (et Patrick Straram à sa suite), plus idéaliste et romantique que véritable combattant politique. Avant que Debord ne l'exclue en 1954 pour « mythomanie, délire d'interprétation

76 *Ibid.*, p. 154. Et : « Délibérément au-delà du jeu limité des formes, la beauté nouvelle sera de situation » (*Internationale lettriste*, n° 2, février 1953, dans Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 95). Également : « La beauté nouvelle sera DE SITUATION, c'est-à-dire provisoire et vécue » (*Potlatch*, n° 5, 20 juillet 1954, dans *Guy Debord présente Potlatch*, op. cit., p. 42).

77 Établissement célèbre pour avoir accueilli les scandaleuses créations des *Jeux* de Debussy (15 mai 1913), du *Sacre du printemps* de Stravinsky (29 mai 1913) et de la *Revue nègre* avec Joséphine Baker (2 octobre 1925).

78 Voir Jean-Marie Apostolidès, Boris Donné, *Ivan Chtcheglov, profil perdu*, éd. cit., p. 48.

79 Ivan Chtcheglov avait inventé l'expression « film métagraphique ». *Ibid.*, p. 83.

80 Date officielle de la fin du plan Marshall. Destiné à reconstruire les pays européens victimes de la guerre, le plan Marshall, du nom du secrétaire d'État américain et principal conseiller du président américain Harry Truman, consista en un système d'aide financière (cent soixante-dix milliards de dollars actuels entre 1947 et 1952) distribué entre seize pays européens, dont la France. Ce plan impliquait d'ouvrir l'économie nationale des pays bénéficiaires au marché du libre-échange et facilitait l'importation des produits américains, c'est pourquoi l'Union soviétique et les pays de l'Est le refusèrent. Ce refus marqua le début de la Guerre froide.

81 Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, op. cit., p. 134.

et manque de conscience révolutionnaire »⁸² et avant qu'il ne sombre définitivement dans la folie, interné avec son accord en hôpital psychiatrique jusqu'à la fin de ses jours⁸³, Chtcheglov rédige à la demande de Debord un texte pour le quatrième et dernier numéro de l'*Internationale lettriste*. Écrit fondamental pour les futurs situationnistes, *Formulaire pour un urbanisme nouveau* ne sera publié qu'en juin 1958 dans le premier numéro d'*Internationale situationniste*. De son côté, Debord rédige en septembre 1953 un *Manifeste pour une construction de situations*⁸⁴, texte également matriciel, jamais publié. Trois ans avant le texte fondateur de l'Internationale situationniste, « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et l'action de la tendance situationniste internationale », présenté par Debord à la conférence de Cosio d'Arroschia (Italie) en juillet 1957, ces deux manifestes synthétisent déjà tout l'esprit situationniste. Mais l'heure est à la rupture violente entre Debord et Chtcheglov. Le dernier numéro de l'*Internationale lettriste* de juin 1954 n'est composé que d'une photo (Debord, Chtcheglov, Dahou et son cousin marchant dans la rue) avec une phrase de saint Just : « La Guerre de la Liberté doit être faite avec Colère »⁸⁵.

THÉORIES ET PRATIQUES (1956-1962)

L'aventure de l'Internationale lettriste continue, sans Chtcheglov, à travers la revue distribuée gratuitement *Potlatch* (vingt-sept numéros entre 1954 et 1957). Durant cette période, dérive, psychogéographie et détournement, trois principes déterminants de la « construction de situations », sont théorisés de manière quasi définitive par Debord et Wolman, principalement inspirés par le *Formulaire* de Chtcheglov et le *Manifeste* de Debord. C'est à l'étranger, dans la revue surréaliste belge *Les Lèvres nues* (douze numéros entre 1954 et 1958⁸⁶) dirigée par Marcel Mariën, que Debord et Wolman signent deux articles décisifs : « Mode d'emploi du détournement » (n° 8, mai 1956) et « Théorie de la dérive » suivi de « Deux comptes rendus de dérive » (n° 9, novembre 1956). Ce dernier sera repris dans le n° 2 de l'*Internationale*

⁸² Gil Joseph Wolman, « À la porte », *Potlatch*, n° 2, 29 juin 1954, dans *Guy Debord présente Potlatch*, op. cit., p. 21.

⁸³ Sur cette histoire, on peut se reporter aux travaux détaillés de Jean-Marie Apostolidès et Boris Donné, *Ivan Chtcheglov, profil perdu*, éd. cit., et *Ivan Chtcheglov, écrits retrouvés*, Paris, Allia, 2006. Également : Patrick Straram, *Lettre à Guy Debord (1960)*, préface de Jean-Marie Apostolidès et Boris Donné, Paris, Sens&Tonka, 2006.

⁸⁴ Inédit, publié dans Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 105-112.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁸⁶ Réédités en 1998 par les éditions Allia.

situationniste (décembre 1958) avec quelques variantes significatives sur lesquelles nous reviendrons.

Lautréamont, Asger Jorn et le détournement

Avant d'être précisément définie dans « Mode d'emploi du détournement », la conception du détournement situationniste s'origine dans la lecture que Debord fait de Lautréamont. Dans l'article de 1956, on peut lire : « Un mot d'ordre comme “le plagiat est nécessaire, le progrès l'implique” est encore mal aussi mal compris, et pour les mêmes raisons, que la phrase fameuse sur la poésie qui doit “doit être faite par tous” »⁸⁷. La citation de Lautréamont sera intégralement détournée dans la thèse 207 de *La Société du spectacle* : « Les idées s'améliorent. Le sens des mots y participe. Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste »⁸⁸. La conception du détournement est également enrichie par la fructueuse rencontre entre Debord et Asger Jorn, à la fin de l'année 1954. Peintre, céramiste, tisserand, théoricien d'origine danoise, reconnu dans les milieux de l'avant-garde artistique européenne (et bientôt sur le marché mondial de l'art), Asger Jorn est rompu à l'expérience des revues et des collectifs internationaux d'avant-garde. Avant de connaître Debord, Jorn a participé à *Surréalisme révolutionnaire* (Belgique), à *Cobra* (Copenhague, Bruxelles, Amsterdam), au MIBI (*Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste*, Allemagne⁸⁹), au *Laboratoire expérimental d'Alba du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste* (Italie)... Il est enthousiasmé par la lecture de quelques numéros de *Potlatch*, s'entend immédiatement avec Debord et fait partie des membres fondateurs de l'Internationale situationniste. L'amitié entre les deux hommes ne se démentira jamais malgré sa démission de

87 Guy Debord, Gil Joseph Wolman, « Mode d'emploi du détournement », dans Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 223.

88 *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, § 207, p. 198. La phrase de Lautréamont se trouve dans « Poésies II », dans Lautréamont, Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 281.

89 Le *Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste* (MIBI), a été créé en 1953 en Allemagne par Asger Jorn. Il fonda ce mouvement en réaction à l'école du néo-Bauhaus d'Ulm ouverte en 1950 par Max Bill. Le conflit fondateur du MIBI a pour enjeu l'héritage des réflexions portant sur la place de l'artiste à l'âge de la machine, développées par le Bauhaus originel. Le Bauhaus imaginiste s'oppose en tout point au néo-Bauhaus, qu'il juge doctrinaire et conservateur : à sa quête de la forme parfaite et fonctionnelle de l'objet, le Bauhaus imaginiste rétorque par le mouvement perpétuel des formes, à sa recherche de la symétrie absolue entre forme, structure et fonction, il objecte le dynamisme évolutif d'une dissymétrie des trois éléments.

l'Internationale situationniste en 1961 en raison de ses activités ouvertement artistiques. Il continuera d'y signer sous le pseudonyme de Georges Keller et financera le mouvement avec une partie de la vente de ses œuvres. Debord et Jorn réaliseront ensemble deux métagraphies : *Fin de Copenhague* (1957), et *Mémoires* (1958). Cette dernière « commémore » les années 1952 et 1953 sur lesquelles Debord ne cessera de revenir tout au long de sa vie⁹⁰. *Guy Debord et le problème du maudit* d'Asger Jorn reste, quant à lui, sans doute un des plus beaux textes écrits sur Debord⁹¹. Dans le quinzième numéro de *Potlatch* (22 décembre 1954) sont publiés de courts extraits traduits en français du livre de Jorn *Image et Forme*. L'*Internationale situationniste* éditera en juillet 1958, sous le titre *Pour la forme*⁹², toutes les notes écrites à ce sujet par Jorn. Dans *Potlatch*, les passages cités insistent sur l'importance de la fonction psychologique d'une ambiance, qu'il s'agit de détourner de son pur fonctionnalisme : « [...] Les fonctionnalistes [écrit Jorn], ignorent la fonction psychologique de l'ambiance [...] l'aspect des constructions et des objets qui nous environnent et que nous utilisons a une fonction indépendante de leur usage pratique »⁹³. Les « rationalistes fonctionnalistes » qu'il s'agit de combattre sont rétifs à toute transformation des formes, dans la mesure où celles-ci sont parvenues à leur utilisation idéale. Ces réflexions sont le fruit du MIBI créé en 1953 par Jorn. Il est incontestable que l'approche constructiviste de la vie humaine que le Bauhaus promouvait influença Jorn puis Debord. Si la forme principalement mise en cause dans l'article de *Potlatch* est la forme architecturale, toutes les formes artistiques (et bientôt non artistiques) seront comprises comme possédant une « influence psychologique » qu'il s'agit de détourner.

En mai 1959, Jorn expose ses tableaux à la Galerie Rive Gauche. *Potlatch* relate l'événement : « Cette exposition [...] a été une forte illustration des thèses situationnistes sur le détournement, mode d'action à notre avis essentiel dans la culture de transition »⁹⁴. Que voit-on sur ces tableaux « détournés » ? Achetés chez des brocanteurs, des « tableaux quelconques [...] faits en divers pays dans les cent dernières années, [allant] du style purement pompier à l'impressionnisme »⁹⁵, sont partiellement recouverts par Jorn de formes

90 *Fin de Copenhague* [1957], Paris, Allia, 1986, et *Mémoires* [1958], Paris, Allia, 2004.

91 Préface au livre de Debord *Contre le cinéma* [Aarhus, Institut scandinave de vandalisme comparé, 1964], réédité dans un fac-similé allégé dans *Œuvres cinématographiques complètes*, Gaumont vidéo, 2005.

92 Asger Jorn, *Pour la forme, ébauche d'une méthodologie des arts*, Paris, Allia, 2000.

93 Asger Jorn, « Une architecture de la vie », *Potlatch* n° 15, 22 décembre 1954, dans *Guy Debord présente Potlatch*, op. cit., p. 95.

94 « Dans les galeries de Paris », *Potlatch* n° 30, 15 juillet 1959, *ibid.*, p. 286.

95 *Ibid.*

grossièrement monstrueuses par des à-plats ou des empâtements de couleurs vives. Sur d'autres petites reproductions « modifiées », selon le propre terme du peintre, de simples coups de crayon ou de stylo-bille « rhabillent » les reproductions d'une jeune fille de Manet ou de Renoir⁹⁶. Jorn explique son geste : « Le détournement est un jeu dû à la capacité de dévalorisation. Celui qui est capable de dévaloriser peut seul créer de nouvelles valeurs »⁹⁷.

Qu'il soit pictural, architectural, et bientôt de situation, le détournement agit en deux temps. Une première phase, négative, est « perte d'importance », « dévalorisation », « négation de la valeur de l'organisation antérieure de l'expression »⁹⁸ de l'objet à détourner. Une seconde phase, positive, est « organisation d'un autre ensemble signifiant », « recherche d'une construction plus vaste, à un niveau de référence supérieur »⁹⁹. Les recherches longuement théorisées et pratiquées par Jorn sur le plan de la représentation picturale vont permettre d'étayer les démarches menées intuitivement dans la dérive – c'est-à-dire dans des espaces et pour des temporalités préalablement construits par d'autres – par Debord, Chtcheglov puis Wolman. Parce que la « construction de situations » va finir par se présenter comme la forme la plus évoluée du détournement, le discours situationniste va se concentrer sur deux notions centrales et récurrentes, présentes aussi bien dans la culture que dans la vie quotidienne : le décor (ou espace urbain) et le comportement (de l'homme dans cet espace). La dérive avait permis d'en expérimenter pleinement les potentialités :

Le sentiment de la dérive se rattache naturellement à une façon générale de prendre la vie, qu'il serait pourtant maladroit d'en déduire mécaniquement. [...] Les difficultés de la dérive sont celles de la liberté. Tout porte à croire que l'avenir précipitera le changement irréversible du comportement et du décor de la société actuelle. Un jour, on construira des villes pour dériver¹⁰⁰.

96 Exposition *Asger Jorn. L'univers d'un CoBrA*, à la Maison du Danemark, Paris, mars-avril 2008. Ces « modifications » des reproductions de Manet et de Renoir datent de 1949. Ni les lettristes de *Potlatch* ni le surréaliste José Pierre, qui relatait l'exposition de Jorn dans une revue de l'époque, ne parlent de ces modifications (voir José Pierre, « Asger Jorn et la peinture modifiée », 1959, reproduit dans *Surréalistes et situationnistes. Vies parallèles* de Jérôme Duwa, préface de Christophe Bourseiller, Paris, Éditions Dilecta, 2008, p. 211-213).

97 « Dans les galeries de Paris », *Potlatch* n° 30, 15 juillet 1959, dans *Guy Debord présente Potlatch*, *op. cit.*, p. 286

98 « Le détournement comme négation et comme prélude », *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, *op. cit.*, p. 78.

99 *Ibid.*

100 Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 257.

La « construction de situations » détourne les comportements et le décor. La question de l'*ethos* est indissolublement liée à celle du *topos*, et vice-versa. Relevons ici une prémonition, dont Debord n'est pas avare. Lorsqu'il parle des « villes pour dériver », nous ne manquons pas d'associer cette image à l'actuelle prolifération continue, sous pression, à flux tendus pourrait-on dire, des déplacements humains à travers la planète. Phénomènes d'urbanisation ou de métropolisation exponentiels, ces migrations, émigrations et immigrations ininterrompues, y compris à l'intérieur d'un même pays, peuvent être librement consenties, mais, le plus souvent, elles ont la survie économique pour enjeu. Elles relèvent pleinement du phénomène de la mondialisation en cours, qui a tendance à concentrer de manière spectaculaire les richesses dans les villes. Ces migrations ne se présentent pas comme des dérives, mais elles donnent lieu à des dérives, lorsque les individus n'arrivent pas à se stabiliser professionnellement ou que leurs conditions de logement, souvent indécentes, les obligent à inventer d'autres occupations. « Un jour, on construira des villes pour dériver », écrit Debord. Mais la dérive est avant tout pour lui une poétique du hasard. Poétique qu'il va falloir politiser. En effet, cette même année 1956, Debord insiste sur le *hasard*, dans la « Théorie de la dérive » (publié en novembre). Mais la dérive est une sorte de détournement qui, lui, doit tendre vers la « *lutte des classes bien comprise* »¹⁰¹ (« Mode d'emploi du détournement », publié en mai). Entre le hasard de la dérive et la « lutte des classes bien comprise », une articulation importante a lieu dans la pensée et la pratique situationnistes, et Debord ne sacrifiera jamais le premier sur l'autel de la seconde.

Détournement du hasard

Le hasard et la valeur de « l'arbitraire » ont été présents dès la première correspondance du jeune Debord à Hervé Falcou¹⁰². Comme le proclamait Mallarmé en 1897, si « Toute Pensée émet un Coup de Dés »¹⁰³, jamais aucun d'entre eux n'abolira le hasard. Dans son sillage, les dadaïstes et les surréalistes ont toujours prôné la présence poétique du hasard, garante de leur liberté d'action. La manière de fabriquer avec le hasard est une des grandes affaires des avant-gardes artistiques. Cependant, chacune a une approche spécifique,

¹⁰¹ Guy Debord, Gil Joseph Wolman, « Mode d'emploi du détournement », art. cit., p. 225

¹⁰² Par exemple : « Croyez-le ou non, comme valeur centrale, j'ai choisi ARBITRAIREMENT L'ARBITRAIRE » (Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille*, éd. cit., p. 59).

¹⁰³ Dernier vers du poème « Un Coup de Dés », dans Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 477. Debord écrit dans *Panégyrique, tome premier* : « “La destruction fut ma Béatrice”, écrivait Mallarmé qui, lui-même, a été le guide de quelques autres dans des explorations assez périlleuses » (Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 1663).

parfois violemment opposée à l'autre, comme c'est le cas entre les situationnistes et les surréalistes. Il n'en demeure pas moins que c'est par le biais du hasard, appréhendé poétiquement, que les situationnistes vont s'immiscer dans la lutte des classes.

Nous avons vu que le hasard était un composant essentiel de la dérive, dont la psychogéographie est « l'étude des effets précis »¹⁰⁴. La psychogéographie va servir de base à l'élaboration de « la construction de situations » qui veut détourner l'espace, le temps et le comportement humain des « influences psychologiques » à des fins révolutionnaires (mais d'un point de vue essentiellement artistique, pour l'instant). La dérive est le premier niveau de la « construction de situations », son stade primitif, instinctif, dans lequel « le hasard joue un rôle d'autant plus important que l'observation psychogéographique est encore peu assurée »¹⁰⁵. Au fur et à mesure de l'amélioration et de la diversification des techniques utilisées dans les relevés psychogéographiques (correspondances privées, comptes rendus dans les revues, exposition de métagraphies, films, etc.), la dérive perd son caractère apparemment hasardeux pour refléter les désirs, d'abord inconscients, puis consciemment révolutionnaires de l'homme qui dérive. Il y a un usage situationniste du hasard, comme il y a une définition situationniste du hasard, contre le sens commun du hasard, contre-révolutionnaire en soi :

Mais l'action du hasard est naturellement conservatrice et tend, dans un nouveau cadre, à tout ramener à l'alternance d'un nombre limité de variantes, et à l'habitude. Le progrès n'étant jamais que la rupture d'un des champs où s'exerce le hasard, par la création de nouvelles conditions plus favorables à nos desseins, on peut dire que les hasards de la dérive sont foncièrement différents de ceux de la promenade, mais que les premières attirances psychogéographiques découvertes risquent de fixer le sujet ou le groupe dérivant autour de nouveaux axes habituels, où tout les ramène constamment¹⁰⁶.

Cette « orientation » du hasard à des fins situationnistes, c'est tout l'enjeu du détournement dans la dérive. Le hasard situationniste cherche constamment à briser la tendance conservatrice, répétitive, centripète du hasard, et vise à la rehausser à un niveau supérieur, c'est-à-dire inconnu, et cela, indéfiniment : « La contradiction que la dérive implique entre le hasard et le choix conscient se reconduit à des niveaux d'équilibre successifs, et [...] ce développement est

104 « Définitions », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, *op. cit.*, p. 13.

105 Guy Debord, « Théorie de la dérive », art. cit., p. 252.

106 *Ibid.*

illimité »¹⁰⁷. L'*Internationale situationniste* n° 2 (décembre 1958) reproduit la « Théorie de la dérive », mais tronquée de son dernier paragraphe¹⁰⁸ ainsi que des « Deux comptes rendus de dérive » lui succédant dans *Les Lèvres nues*, à la place desquels on trouve cette conclusion : « (À suivre) » et un article d'Abdelhafid Khatib, « Essai de description psychogéographique des Halles ». En revanche, Debord rajoute une nouvelle phrase dans l'article de l'*Internationale situationniste* : « Ce que l'on peut écrire vaut seulement comme mots de passe dans ce grand jeu ». Autant dire que les mots de la psychogéographie n'épuisent pas la description d'une dérive, mais doivent inciter à s'y plonger ! Cependant, le plus important demeure le fait que pour découvrir l'inconnu d'une situation, le hasard de la dérive situationniste réclame sa correction « par une invention de conditions concrètes déterminant les mouvements de *hasards désirables* »¹⁰⁹. Déjà en 1953, Debord, à vingt-deux ans, rédigeait un « manifeste pour une construction de situations »¹¹⁰ dans lequel on peut lire : « Notre action dans les arts n'est que l'ébauche d'une souveraineté que nous voulons avoir sur nos aventures, livrées à des *hasards communs* »¹¹¹. L'insistance sur la part d'indétermination dans la situation à construire est récurrente. Elle pose le problème de la difficile articulation entre une subjectivité libre, indépendante, inaliénable, et son utilité collective à l'échelle sociale, c'est-à-dire la fomentation de la révolution. C'est à une véritable quête d'un « autre Graal » que la dérive est vouée :

La formule pour renverser le monde, nous ne l'avons pas cherchée dans les livres, mais en errant. C'était une dérive à grandes journées, où rien ne ressemblait à la veille ; et qui ne s'arrêtait jamais. Surprenantes rencontres, obstacles

107 « Deux comptes rendus de dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 263.

108 Voici le paragraphe supprimé : « Le sentiment de la dérive se rattache naturellement à une façon plus générale de prendre la vie, qu'il serait pourtant maladroit d'en déduire mécaniquement. Je ne m'étendrai ni sur les précurseurs de la dérive, que l'on peut reconnaître justement, ou détourner abusivement, dans la littérature du passé, ni sur les aspects passionnels particuliers que cette activité entraîne. Les difficultés de la dérive sont celles de la liberté. Tout porte à croire que l'avenir précipitera le changement irréversible du comportement et du décor de la société actuelle. Un jour, on construira des villes pour dériver. On peut utiliser, avec des retouches relativement légères, certaines zones qui existent déjà. On peut utiliser certaines personnes qui existent déjà ».

109 « Sur le hasard », notes inédites rédigées le 23 mai 1957, dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 296. Nous soulignons.

110 Ce « Manifeste pour une construction de situations » est un texte inédit composé de onze feuillets dactylographiés, portant un en-tête manuscrit « Exemple spécialement corrigé à l'intention de Gil Joseph Wolman », publié pour la première fois dans *Guy Debord. Œuvres*, éd. cit., p. 105-112.

111 *Ibid.*, p. 107. Nous soulignons.

remarquables, grandioses trahisons, enchantements périlleux, rien ne manqua dans cette poursuite d'un autre Graal néfaste, dont personne n'avait voulu¹¹².

Si, par l'action du détournement, les situationnistes veulent composer avec l'infini du hasard « objectif », qui est surgissement d'une imprévisible extériorité, pour le hisser à un plus haut niveau de « hasard supérieur »¹¹³, ils règlent leur compte à la grande figure contemporaine du hasard « subjectif » : l'inconscient psychanalytique. « Il faut donc envisager une sorte de psychanalyse à des fins situationnistes, écrivent-ils, chacun de ceux qui participent à cette aventure devant trouver des désirs précis d'ambiances pour les réaliser, à l'encontre des buts poursuivis par les courants issus du freudisme »¹¹⁴. Non seulement il faut incarner des forces désirantes nouvelles dans des temps et des espaces sociaux anciens, mais les situationnistes veulent infléchir l'orientation de ces désirs vers la révolution totale. C'est sur ce point précis qu'ils reprocheront aux surréalistes leur déviation vers l'occultisme traditionnel. La posture situationniste vis-à-vis de l'inconscient est très clairement exprimée dans le texte de fondation de l'Internationale situationniste de 1957. L'imagination inconsciente, est-il dit en substance, n'est pas une richesse infinie, comme l'ont cru les surréalistes. L'écriture automatique finit par lasser :

En fait, la découverte du rôle de l'inconscient a été une surprise, une nouveauté, et non la loi des surprises et des nouveautés futures. Freud avait fini par découvrir cela aussi quand il écrivait : « Tout ce qui est conscient s'use. Ce qui est inconscient reste inaltérable. Mais une fois délivré, ne tombe-t-il pas en ruine à son tour ? »¹¹⁵

112 Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, dans *Œuvres cinématographiques complètes, 1952-1978*, Paris, Gallimard, 1994, p. 251. Les individus errants sont a priori subversifs, incontrôlables et dangereux non seulement pour eux-mêmes, mais pour la société civile qu'ils traversent ou qu'ils bordent à ses marges. Ce phénomène endémique dans les pays pauvres ou dits en voie de développement touche des enfants très jeunes qui constituent une frange sociale de plus en plus reconnue dans la mondialisation en cours. Il y a là l'émergence de comportements humains encore peu étudiés, qui recèlent une grande puissance poétique et politique. Voir sur ce sujet le travail artistique de La Fabriks, dans Jean-Michel Bruyère (dir.), *L'Envers du jour : mondes réels et imaginaires des enfants errants de Dakar*, Paris, Léo Scheer, 2001.

113 Expression de Debord utilisée dans une lettre à Asger Jorn, en 1959, à propos de la « construction de situations » (Guy Debord, *Correspondance (juin 1957-août 1960)*, éd. Alice Debord, Paris, Fayard, t. I, 1999, p. 243).

114 « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, *op. cit.*, p. 11.

115 « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale », annexe 2 dans *Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 691.

Dans la thèse 51 de *La Société du spectacle*, où la phrase de Freud est intégralement reprise, Debord déclare vouloir explorer non pas l'imagination inconsciente individuelle à la manière des surréalistes, mais « l'inconscient social »¹¹⁶ du capitalisme, afin de le faire « tomber en ruine à son tour ». Depuis son expérimentation du hasard à travers la dérive jusqu'à son analyse d'un « inconscient social » capitaliste, Debord insiste toujours en fin de compte sur le « détournement » qu'il s'agit d'appliquer aux comportements inconscients de l'individu, du groupe, et bientôt du prolétariat, afin de les rendre consciemment révolutionnaires, c'est-à-dire prêts à conquérir un « hasard commun ». Mais de quelle révolution s'agit-il ?

Propagande d'une lutte de classes « bien comprise »

178

Si nous entendons mieux les significations fondamentales du détournement (dévalorisation des anciennes valeurs, création de nouvelles valeurs) et ce à quoi il peut s'appliquer (peinture, architecture, dérive dans l'espace social), il n'en reste pas moins à comprendre ce vers quoi tend le détournement situationniste. L'enjeu est clairement exprimé dans le « Mode d'emploi du détournement » de 1956 : « Dans son ensemble, l'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane »¹¹⁷. De quelle propagande s'agit-il ? La réponse est sans équivoque :

[...] le détournement [...] ne peut manquer d'apparaître un puissant instrument culturel au service d'une lutte de classes bien comprise. Le bon marché de ses produits est la grosse artillerie avec laquelle on bat en brèche toutes les murailles de Chine de l'intelligence. Voici un réel moyen d'enseignement artistique prolétarien, la première ébauche d'un *communisme littéraire*¹¹⁸.

La propagande situationniste a désormais un but explicite : la lutte des classes « bien comprise ». Cette bonne compréhension ne signifie pas seulement le fait d'être comprise par tous, mais, selon la formule de Lautréamont à propos de la poésie, que la révolution doit être faite par tous¹¹⁹. La « bonne compréhension » de la lutte des classes par les situationnistes marque une différence entre eux et les autres mouvements d'extrême gauche (ou d'ultra-gauche) de leur époque. Car si Debord fréquente Socialisme ou Barbarie entre 1959 et 1961, c'est pour

116 Guy Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., § 51, p. 46.

117 « Mode d'emploi du détournement », *Les lèvres nues*, n° 8, mai 1956, dans Guy Debord, *Œuvres*, éd. cit., p. 221.

118 *Ibid.*, p. 225.

119 « La poésie doit être faite par tous. Non par un seul. Pauvre Hugo ! Pauvre Racine ! Pauvre Coppée ! Pauvre Corneille ! Pauvre Boileau ! Pauvre Scarron ! Tics, tics et tics » (Lautréamont, dans Lautréamont, Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 285).

mieux s'en écarter par la suite¹²⁰. Toute la singularité politique des situationnistes réside dans ce « bien compris », que conditionne :

– l'efficacité *esthétique* du détournement, découverte depuis longtemps par les publicitaires, et que n'ont pas manqué de relever Debord et Wolman : « Plus que dans la production esthétique finissante, c'est dans l'industrie publicitaire qu'il faudra chercher les plus beaux exemples [de détournements] »¹²¹. L'impact affectif de l'esthétique sur les individus est d'une importance centrale pour Debord ;

– l'efficacité *politique* du détournement. Le détournement esthétique de l'espace et du temps quotidiens n'a aucun intérêt s'il n'incite pas les individus à renverser le capitalisme par la lutte des classes tout en y ménageant l'espace pour le « hasard supérieur » : c'est leur jeu.

Comme on peut le constater, dès 1956, le détournement est chargé de lourds enjeux idéologiques, politique et esthétique inextricablement mêlés. Raisons pour lesquelles Debord et Wolman parlent d'« ultra-détournement », évidente préfiguration de la « construction de situations » :

Pour finir, il nous faut citer brièvement quelques aspects de ce que nous nommerons l'ultra-détournement, c'est-à-dire les tendances du détournement à s'appliquer dans la vie sociale quotidienne. Les gestes et les mots peuvent

¹²⁰ Voir l'ouvrage de l'ex-militant de Socialisme ou Barbarie (S. ou B.), Daniel Blanchard alias Pierre Canjuers, *Debord, dans le bruit de la cataracte du temps*, Paris, Sens&Tonka, 2005. Cet ouvrage contient un texte signé par Debord et Canjuers, « Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire », paru en 1960 sous forme d'une feuille pliée en deux représentant quatre pages d'un format de 19,7 cm x 26 cm. Il est brièvement signalé par *l'Internationale situationniste*, n° 5, décembre 1960 : « Le 20 juillet a été publié, en France, un document établi par Pierre Canjuers et Debord, sur le capitalisme et la culture : *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire*. C'est une plate-forme de discussion dans l'Internationale situationniste ; et pour sa liaison avec des militants révolutionnaires du mouvement ouvrier ». Sur les rapports entre Debord et S. ou B., voir également l'article de Bernard Quiriny, « Socialisme ou Barbarie et l'Internationale situationniste : notes sur une "méprise" », *Archives et documents situationnistes*, n° 3, automne 2003, Paris, Denoël, 2003, p. 27-65. S. ou B. était une organisation politique révolutionnaire fondée en 1948 par, notamment, Cornelius Castoriadis et Claude Lefort. Ce dernier s'en sépara en 1958. La revue *Socialisme ou Barbarie* édita 40 numéros de 1949 à 1965. L'organisation se dissout en 1967. « Le socialisme, pour Castoriadis, écrit Bernard Quiriny, est avant tout l'activité autonome des masses, c'est-à-dire la domination par les hommes de leur activité et de leurs produits. Cette domination commence dans le milieu du travail, qui devra faire l'objet d'une véritable révolution dans le sens de la gestion ouvrière. Dès le premier jour de la prise du pouvoir par les travailleurs, il faudra supprimer la division du travail et asservir la technique en brisant la technologie (c'est-à-dire le choix des techniques utilisées) capitaliste, "qui n'est nullement neutre" (Castoriadis) » (*op. cit.*, p. 60).

¹²¹ Guy-Ernest Debord, Gil Joseph Wolman, « Mode d'emploi du détournement », art. cit., p. 223.

être chargés d'autres sens, et l'ont été constamment à travers l'histoire, pour des raisons pratiques. Les sociétés secrètes de l'ancienne Chine disposaient d'un grand raffinement de signes de reconnaissance, englobant la plupart des attitudes mondaines (manière de disposer des tasses ; de boire ; citations de poèmes arrêtées à des moments convenus). Le besoin d'une langue secrète, de mots de passe, est inséparable d'une tendance au jeu. L'idée-limite est que n'importe quel signe, n'importe quel vocable, est susceptible d'être converti en autre chose, voire en son contraire. Les insurgés royalistes de la Vendée, parce qu'affublés de l'immonde effigie du cœur de Jésus, s'appelaient l'Armée Rouge. Dans le domaine pourtant limité du vocabulaire de la guerre politique, cette expression a été complètement détournée en un siècle.

Outre le langage, il est possible de détourner par la même méthode le vêtement, avec toute l'importance affective qu'il recèle. Là aussi, nous trouvons la notion de déguisement en liaison étroite avec le jeu. Enfin, quand on en arrive à construire des situations, but final de toute notre activité, il sera loisible à tout un chacun de détourner des situations entières en en changeant délibérément telle ou telle condition déterminante¹²².

Outre la référence aux « sociétés secrètes » que nous ne développerons pas ici¹²³, nous remarquons la prépondérance du jeu inscrite au cœur même du processus du détournement. Nous l'avons déjà souligné, le jeu est un leitmotiv récurrent dans la vie et les écrits de Debord. Il devient rapidement une éthique. Déjà, *La Nausée* de Sartre mêlait intimement morale, théâtre et situation, mais Debord cherche à échapper aux limites d'un jeu circonscrit à un temps et un espace théâtral trop exigus parce que délimités par des séparations propres à la bourgeoisie. La société doit devenir le terrain même de l'activité ludique situationniste qui s'ingénie à briser les limites entre vie courante et jeu. Dès lors, tout ce qui constitue le quotidien, c'est-à-dire *n'importe quel* mot, geste, vêtement, etc., devient sujet au détournement et à son jeu. La spécificité de la lutte des classes situationniste, son fameux « bien compris », consiste sans doute dans *le jeu* avec lequel ils s'engagent dans cette lutte. Jeu qui doit transformer la banalité des jours et des nuits (c'est-à-dire, dans le langage situationniste, l'aliénation des hommes au capitalisme) en un théâtre révolutionnaire secret et contagieux. Pour aider à l'accomplir, Debord va s'inspirer d'un artiste et de sa troupe qui n'hésitent pas à utiliser les bâtiments du théâtre pour propager leur travail : Brecht et le Berliner Ensemble.

¹²² *Ibid.*, p. 229.

¹²³ Nous renvoyons aux travaux de Boris Donné, suite à sa contribution « Du collègue invisible aux internationales imaginaires : Debord et la mystification Rose-croix », donnée au colloque « Guy Debord » organisé par Pierre Brunel et Yalla Seddiki, le 23 septembre 2006, au Centre de recherche en littérature comparée de l'université Paris-Sorbonne.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES DE GUY DEBORD, DES SITUATIONNISTES OU SUR LES SITUATIONNISTES

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

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

258

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OUVRAGES D'ESTHÉTIQUE OU DE PHILOSOPHIE

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

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

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

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

OUVRAGES DE THÉÂTRE OU PORTANT SUR LE THÉÂTRE

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

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

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

Autres sources

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

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

- TARKOVSKI, Andréï, *Le Temps scellé*, trad. Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989.
- TELLENBACH, Hubertus, *La Mélancolie* [1961], éd. Yves Pélucier, trad. Louise Claude, Daniel Macher, Anne de Saint-Sauveur, Christiane Rogowski, Paris, PUF, coll. « Psychiatrie ouverte », 1979.
- VAX, Louis, *La Séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	7
INTRODUCTION	9
PROLOGUE	17

PREMIÈRE PARTIE

SPECTATEUR(S) ET SITUATION EXISTENTIELLE

CHAPITRE I

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

267

CHAPITRE II

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

CHAPITRE III

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

DEUXIÈME PARTIE

SPECTATEUR(S) ET SITUATION DRAMATIQUE

CHAPITRE I

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

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

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

