

# «Élargir la part non médiocre de la vie»

## La situation construite et le théâtre contemporain\*

CLARE FINBURGH DELIJANI

Une porte entrouverte.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5- Martin Puchner, *op. cit.*, p. 8.

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

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

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

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

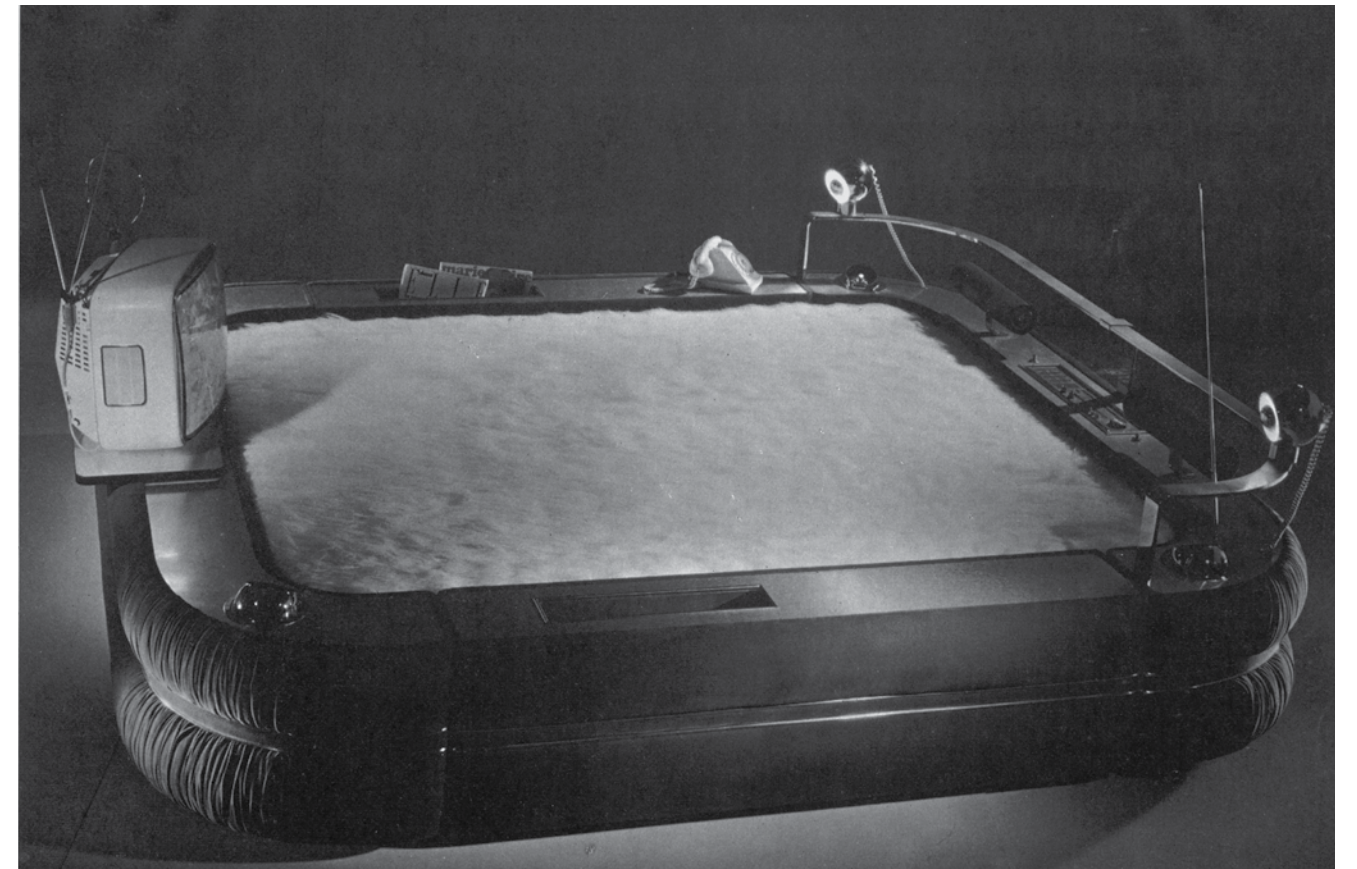
« La construction de situations commence au-delà de l'écroulement moderne de la notion de spectacle. Il est facile de voir à quel point est arraché à l'aliénation du vieux monde le principe même du spectacle : la non-intervention. On voit, à l'inverse, comme les plus valables des recherches révolutionnaires dans la culture ont cherché à briser l'identification psychologique du spectateur au héros, pour entraîner le spectateur à l'activité... La situation est ainsi faite pour être vécue par ses constructeurs. Le rôle du "public", sinon passif, du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours tandis qu'augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs mais, dans un sens nouveau de ce terme, des "viveurs". »<sup>9</sup>

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

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

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

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



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

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

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

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

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

10– « Définitions », *ibid.*, p. 13.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

28– *Ibid.*, p. 31.

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

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

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

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

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

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



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

### SITUATIONS CONSTRUITES, JEU ET THÉÂTRE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

38– Platon, *Les Lois*, livre 7.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

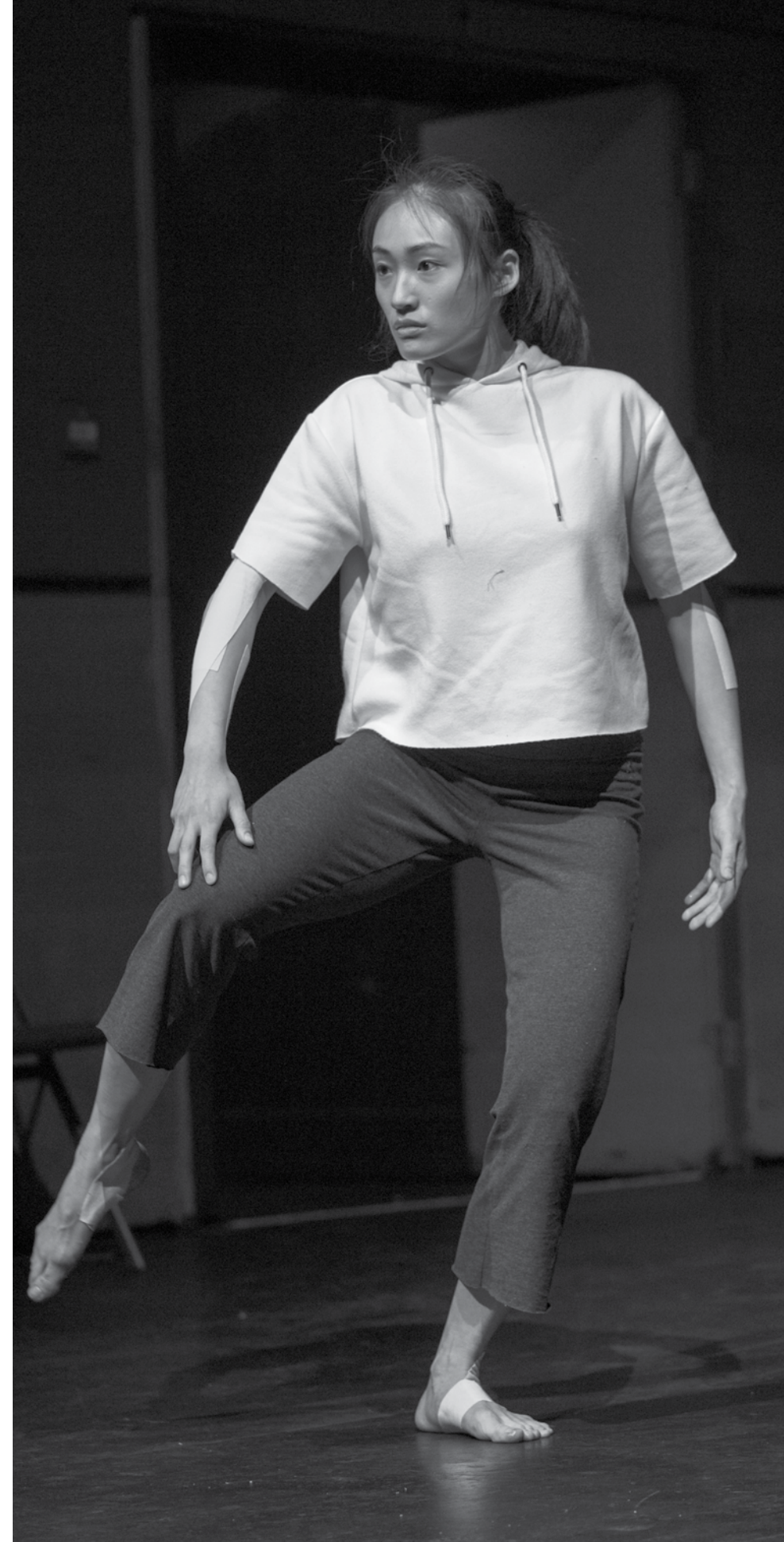
49- «Encore une fois, sur la décomposition», *I.S.*, n° 6, août 1961, p. 13. La série de tableaux de Saint Phalle intitulée «Tirs» (1961) consiste en couches de matériau superposées sur une toile avant d'être visées par un revolver. *Hommage to New York* (1960) de Tinguely a été conçu pour s'autodétruire.

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

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

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

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



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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

61— *Ibid.*

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

63— *Ibid.*

64— *Ibid.*

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

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

#### PORTE OUVERTE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

