
La poétisation de l'existence. Sur l'usage du terme « poésie » dans l'œuvre de Guy Debord

The poetization of existence. On the use of the term "poetry" in the work of Guy Debord

Bertrand Cochard

Pour citer cet article

Bertrand Cochard, « La poétisation de l'existence. Sur l'usage du terme « poésie » dans l'œuvre de Guy Debord », dans *Fabula-LhT*, n° 18, « Un je-ne-sais-quoi de « poétique » », dir. Nadja Cohen et Anne Reverseau, Avril 2017, URL : <https://fabula.org/lht/18/cochard.html>, article mis en ligne le 15 Avril 2017, consulté le 28 Avril 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.1919>

Bertrand Cochard, « La poétisation de l'existence. Sur l'usage du terme « poésie » dans l'œuvre de Guy Debord »

Résumé - Guy Debord avait fait de la *réalisation* de la poésie l'un des principaux mots d'ordre de la pratique révolutionnaire. Au cours de cet article, il s'agira de déterminer quels sens Debord attribue au terme « poésie » dans son œuvre, et de montrer quelles formes ce programme de poésie réalisée a prises dans les théories et pratiques situationnistes.

Mots-clés - Debord (Guy), Mouvement situationniste, Philosophie, Poésie, Urbanisme

Bertrand Cochard, « The poetization of existence. On the use of the term "poetry" in the work of Guy Debord »

La poétisation de l'existence. Sur l'usage du terme « poésie » dans l'œuvre de Guy Debord

The poetization of existence. On the use of the term "poetry" in the work of Guy Debord

Bertrand Cochard

Dans une lettre à son ami Hervé Falcou du 15 avril 1951, Guy Debord écrit : « La poésie ne survivra que dans sa destruction¹ ». Debord a alors 20 ans, et annonce quel sera son programme de travail : la révolution à venir devra passer par la libération du potentiel créatif de chaque individu, et par l'application de cette créativité, non plus à la production d'œuvres d'art, mais à la vie quotidienne elle-même, élevée de la sorte au rang de la poésie. Le concept de poésie se trouve ici resémantisé, et placé au cœur d'un dispositif théorique au sein duquel l'art et la vie fusionnent pour donner lieu à une pratique révolutionnaire consistant dans la création de comportements et de désirs novateurs. La poésie, dès lors, se *réalise*, au sens où elle trouve son achèvement dans la matière même de l'existence, faisant de l'espace urbain le lieu privilégié de sa manifestation. Dérive, psychogéographie et urbanisme unitaire seront alors pour Debord autant de moyens, comme nous le verrons, de redonner à la ville une texture poétique, contre la rationalisation et la standardisation des pratiques urbaines.

Cet article n'a pas l'ambition de montrer quel *usage* Debord a fait de la poésie, que ce soit dans ses films ou dans ses textes théoriques. Il s'agit plutôt ici de déterminer quels *sens* revêt le terme chez lui, surtout lorsqu'il l'emploie en dehors du champ littéraire, ou à propos de ce qui, pour lui, relève d'une force révolutionnaire de la langue. Nous montrerons d'abord comment la conception debordienne de la poésie s'origine dans le travail mené par les avant-gardes au xx^e siècle, avant de présenter les théories et pratiques situationnistes de la ville comme la traduction la plus éminente de ce programme de réalisation.

¹ Guy Debord, « Lettre à Hervé Falcou » (15 avril 1950), dans *Œuvres*, éd. Jean-Louis Rançon, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, p. 36.

Destruction et réalisation de la poésie

Poésie et avant-garde : le surréalisme en héritage

Pour les avant-gardes, la poésie a constitué l'un des principaux terrains d'expérimentation. S'il s'agissait pour Dada de conduire le poème à la limite du non-sens, pour Isidore Isou et le lettrisme de le réduire à son ultime composant (la lettre) ou encore pour le surréalisme de Breton de libérer la parole et l'imagination poétiques par la sollicitation des pouvoirs de l'inconscient, on identifie dans ces courants — comme, déjà, dans le romantisme du xix^e siècle — une même volonté de rupture avec l'esthétique classique, qui avait fait du poème la forme littéraire privilégiée de l'expression de la sensibilité. La poésie moderne s'autodétruit, et, tout en même temps, se réfléchit elle-même comme pratique. Autrement dit, la poésie avant-gardiste du xx^e siècle se veut surtout métopoétique.

C'est le cas du surréalisme que nous retiendrons ici, car, à bien des égards, les réflexions menées par Breton dans le champ poétique ont eu une influence considérable sur le projet debordien d'achèvement de l'esthétique². Dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924), André Breton entend affranchir l'imagination de cette « impérieuse nécessité pratique³ » qui la soumet à des impératifs utilitaires, et borne le champ des expériences que nous pouvons faire. À l'heure de la standardisation des désirs, de la précarité de l'existence et d'un rigorisme moral qui aurait selon lui investi l'espace poétique lui-même, Breton cherche à s'appuyer sur les découvertes freudiennes pour produire une poésie capable de faire éclater le carcan de la rationalité. Il s'agit « de remonter aux sources de l'imagination poétique⁴ », c'est-à-dire d'atteindre cet espace au sein duquel les désirs sont générés et satisfaits « en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale⁵ ».

C'est donc, en dernière instance, un bouleversement de la sensibilité que Breton entend produire, une libération du désir capable de pallier la pauvreté d'une vie placée sous le joug de l'esprit critique. Le *poétique* désigne en ce sens tout ce qui

² On trouvera également dans le lettrisme d'Isidore Isou des éléments théoriques importants sur le lien entre poésie et existence, et qui n'ont d'ailleurs pas été sans influence sur la conception debordienne de la poésie. Voir Éric Brun, *Les Situationnistes. Une avant-garde totale*, Paris, CNRS, 2014, p. 49-77.

³ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

relève d'un non-conformisme affectif, et la fonction du *poème* sera précisément de provoquer cet état dans lequel l'individu ne censure plus ses désirs, mais les situe au contraire au principe de sa démarche créatrice. La poésie n'a alors pas pour fonction d'être lue ; elle doit être pratiquée :

L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs. La poésie le lui enseigne. Elle porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons⁶.

Debord, lorsqu'il s'efforce à son tour de repenser la poésie et de l'extraire du champ littéraire au sein duquel elle est habituellement saisie, reconnaît l'importance primordiale du surréalisme dans cette entreprise de destruction de la forme poétique. Si, dans l'histoire de l'art, le mouvement d'André Breton peut à juste titre être considéré comme un *événement*, c'est parce qu'il a montré que la poésie n'était en réalité que le « simple moyen d'approche d'une vie plus cachée et plus valable⁷ » et que la poésie pouvait et devait désormais être située hors du livre. En dissociant l'état poétique de la poésie, il a ouvert une brèche dans laquelle Debord et l'Internationale Lettriste (I.L.), à la suite d'Isidore Isou, se sont engouffrés. Cependant, affirme Debord, il a échoué au moins à deux niveaux : non seulement il a été incapable de mener à son terme sa mission initiale — celle de réaliser la poésie dans l'existence — et s'est contenté d'enrichir l'imaginaire à l'aide des pouvoirs de l'inconscient plutôt que la vie à l'aide de moyens esthétiques. Mais il a surtout péché par défaut d'ambition : il a cru pouvoir être révolutionnaire à *l'intérieur* du champ littéraire, quand la révolution exigeait que ce champ soit détruit pour qu'advienne une nouvelle pratique poétique, consistant, comme nous le verrons, dans la production d'expériences, de désirs et de comportements radicalement nouveaux. Autrement dit, selon Debord, Breton avait bien compris que c'était dans l'ordre du sensible et de l'affectif qu'il était nécessaire d'agir ; il a montré le lien fondamental entre l'art et la vie, mais s'est révélé incapable de réaliser le premier dans la seconde⁸.

C'est pour toutes ces raisons que le surréalisme, aux yeux de Debord, ne constitue qu'un moment au sein du mouvement dialectique qu'a connu l'art au xx^e siècle : Dada, le surréalisme et le lettrisme ont conduit l'art jusqu'à sa propre négation, et c'est à la négation de cette négation que Debord et l'I.L. (dont il a été l'un des fondateurs) estiment être parvenus. Selon eux, la destruction de l'esthétique

⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁷ Guy Debord, « Manifeste pour une construction de situations », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 106.

⁸ Dans la fiche de lecture inédite qu'il fait du premier *Manifeste du surréalisme*, Debord parle en effet de « fuite idéaliste, hors du monde » à propos des thèses de Breton. Cité dans Gabriel Ferreira Zacarias, *Expérience et représentation du sujet : une généalogie de la pensée de Guy Debord*, thèse de doctorat, Université de Perpignan, 2014, p. 130. En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01142990>.

comme discipline autonome a permis une réalisation définitive de l'art dans la vie, en réponse aux possibilités offertes par le progrès technique, qui autorise en effet une « construction intégrale des styles de vie⁹ ». Une lecture dialectique également teintée de matérialisme : si, pour Debord, Breton a échoué, c'est que les conditions objectives de réalisation de l'art dans la vie n'étaient pas, au moment où il écrivait, réunies. Il manquait à l'art cette base matérielle (les techniques de production existantes, notamment les innovations en matière d'architecture) qui permettait une diffusion massive de la poésie dans l'existence¹⁰. Breton est donc présenté comme un homme de son temps, comme un auteur qui a rempli sa fonction dans « l'évolution des arts¹¹ », et qui doit désormais laisser la place à la seule poésie qui compte : celle qui sera mise au service de l'enrichissement du vécu et qui fera de chaque individu, non plus le spectateur, mais l'acteur de sa propre vie.

On reconnaîtra dans cette critique du surréalisme une posture typiquement avant-gardiste, consistant à se présenter comme le mouvement contemporain le plus radical et le plus novateur, et donc le plus apte à achever ce que les avant-gardes précédentes n'ont fait que promettre ou esquisser. De ce point de vue, les accusations d'arrivisme, de conservatisme et de sénilité adressées à Breton sont autant de manières pour Debord et l'Internationale Lettriste de s'ériger en seuls continuateurs légitimes de cette ambition avant-gardiste de dépassement définitif de l'art dans la vie¹².

Vers un au-delà de l'esthétique

Dans leur « Acte additionnel à la constitution d'une Internationale Lettriste » de 1953, Brau, Debord, Langlais et Wolman écrivent qu'il s'agit pour eux de provoquer « un bouleversement définitif de l'Esthétique et, au-delà de l'Esthétique, de tout comportement¹³ ». La poésie, dans ce cadre, ne saurait être maintenue comme activité artistique autonome et autotélique, se complaisant dans une série d'innovations formelles opérées dans la langue et participant au maintien de ce

⁹ Michèle Bernstein, Mohamed Dahou, Guy Debord, Jacques Fillon, Véra et Gil J. Wolman, « Les distances à garder », dans Guy Debord, *Œuvres, op. cit.*, p. 185. Publié initialement dans *Potlatch*, n° 19, avril 1955.

¹⁰ « [...] tout le travail de Debord, suivi en cela par Wolman, va consister à édifier une conception *matérialiste* des transformations historiques de l'esthétique, en considérant la création en tant que *production*, pour la réinsérer dans les rapports de production de son temps ». (Patrick Marcolini, *Le Mouvement situationniste : Une histoire intellectuelle*, Paris, L'échappée, 2012, p. 38.)

¹¹ Guy Debord, « Voilà une lettre comme on en fait plus », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 113.

¹² Voir à ce sujet les travaux d'Anna Boschetti : « La recherche de l'originalité s'impose avec une urgence particulière à ces producteurs qui ne reconnaissent comme juges que leurs pairs (et concurrents), car c'est le défi décisif aux yeux des initiés. Le mot "avant-garde", par lequel ce circuit en vient de plus en plus souvent à se désigner, indique qu'il se définit, précisément, par la tâche d'explorer des voies nouvelles ». (Anna Boschetti, *La Poésie partout*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 2001, p. 27.)

¹³ Bull D. Brau, Guy Debord, Gaëtan M. Langlais et Gil J. Wolman, « Acte additionnel à la constitution d'une Internationale Lettriste », dans Guy Debord, *Œuvres, op. cit.*, p. 102. Publié initialement dans *Internationale Lettriste*, n° 3, août 1953.

qu'ils dénoncent comme relevant d'une « position idéaliste bourgeoise dans les arts¹⁴ ». Cette position était alors caractérisée par une absence de pensée historique et, corrélativement, par la croyance en « une évolution formelle n'ayant de causes ni de fins qu'en elle-même¹⁵ ». La poésie doit, au contraire, être réalisée, mise au service de l'enrichissement des expériences vécues ; sa fonction est d'investir le sensible, d'agir directement sur le comportement des individus en créant de nouveaux désirs, de nouvelles passions et de nouvelles valeurs capables de mettre un terme à la pauvreté actuelle de la vie quotidienne. Si la poésie doit alors d'après eux être détruite, ce n'est pas au sens où le monde à venir n'aurait plus rien de *poétique*, au contraire, mais au sens où il est nécessaire que la poésie comme forme littéraire disparaisse afin de devenir le mot d'ordre de toute expérience existentielle. La poésie écrite doit disparaître au profit d'une poétique de l'existence.

Cette promotion du poétique prend donc en même temps la forme d'une promotion du *poïétique*¹⁶ : faire œuvre de poésie, chez Debord, c'est avant tout *créer*, non pas des poèmes, mais des *situations*, c'est-à-dire des moments de vie passagers, éphémères, mais intenses, dans lesquels la vie est pleinement vécue, en marge de la grammaire de la consommation inculquée par la société :

La poésie a épuisé ses derniers prestiges formels. Au-delà de l'esthétique, elle est toute dans le pouvoir des hommes sur leurs aventures. La poésie se lit sur les visages. Il est donc urgent de créer des visages nouveaux¹⁷.

La poésie serait donc sortie de sa phase de décomposition formelle pour entrer dans une phase matérielle — le poète étant désormais celui qui met son énergie au service de la construction d'aventures absolument neuves, « celui qui fait arriver les aventures, plus que celui à qui les aventures arrivent¹⁸ », inventant de nouveaux comportements au cours desquels il s'échappe d'un temps et d'un espace économiquement réglés. En ce sens, la tâche de la poésie est double : « La poésie ne signifie rien d'autre que l'élaboration de conduites absolument neuves, et les moyens de s'y passionner¹⁹ ». Elle doit permettre la construction de situations, et en même temps rendre aux individus l'énergie qui leur a été dérobée par ce que Debord appellera, plus tard, le *spectacle* : « Une civilisation complète devra se faire,

¹⁴ Guy Debord et Gil J Wolman, « Pourquoi le lettrisme ? », dans *ibid.*, p. 196. Publié initialement dans *Potlatch*, n° 22, septembre 1955.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Nous mobilisons ici le terme de « poïétique » pour insister sur la dimension productive, créatrice, de la poésie chez Debord. Il s'agit en effet beaucoup moins de dire ou de décrire que de *construire*.

¹⁷ Mohamed Dahou, Henry de Béarn, Guy Debord, Gilles Ivain, Gaëtan M. Langlais et Gil J Wolman, « Réponses de l'Internationale Lettriste à deux enquêtes du groupe surréaliste belge », dans Guy Debord, *Œuvres, op. cit.*, p. 119.

¹⁸ *Ibid.*, p. 120.

¹⁹ *Ibid.*, p. 119.

où toutes les formes d'activité tendront en permanence au bouleversement passionnel de la vie²⁰ ». La poétisation de l'existence prend donc bien la forme, chez Debord, d'une poétique des situations : elle consiste dans l'expérimentation de nouvelles manières de vivre, détachées des impératifs spatio-temporels propres à l'organisation marchande du monde.

La redéfinition du concept de poésie exige en même temps une redéfinition de ce que l'on pourrait considérer comme étant l'un de ses objets principaux : la Beauté. « La beauté nouvelle sera de situation, c'est-à-dire *provisoire* et *vécue*²¹ », écrit Debord en 1954. Il entend lui aussi²² rompre avec une conception classique qui avait fait du poème l'espace privilégié de manifestation de la beauté. La beauté ne peut plus consister en la saisie inspirée, dans la langue, d'un au-delà de la réalité quotidienne, de quelque chose qui la transcende et auquel seul le poète pourrait accéder. La beauté chez Debord n'est pas intemporelle ; elle est provisoire, elle est la marque d'un comportement au sein duquel s'exprime, de manière fugitive, une nouvelle manière possible, plus riche, plus intense, de conduire son existence.

Cette redéfinition vaut également pour la peinture. À propos des toiles de Chirico et du Lorrain il écrit en effet :

On entend bien ici qu'en parlant de beauté je n'ai pas en vue la beauté plastique — la beauté nouvelle ne peut être que de situation — mais seulement la présentation particulièrement émouvante, dans l'un et l'autre cas, d'une *somme de possibilités*²³.

Debord choisit ainsi de ne pas orienter l'art vers le passé et sa nostalgie, mais vers le possible, animé par cette conviction que le possible peut influencer le réel, contribuer à lui donner une direction, contre la linéarité et l'inertie du mouvement du spectacle. L'art, chez Debord, est important, car il permet de représenter ce que la philosophie ne peut que conceptualiser : de nouvelles manières de vivre, qu'il s'agit désormais d'inventer. Est alors beau, et poétique, ce qui donne à voir *autre chose*, ce qui permet d'entrevoir des alternatives à l'atonie ambiante. L'art n'est donc jamais, dans la pensée de Debord, que le moyen par lequel l'artiste enrichit sa propre vie, et se propose d'enrichir celle des autres en leur fournissant des contre-

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.* L'auteur souligne.

²² « Lui aussi », car il s'inscrit ici dans la droite ligne des révolutions introduites dans le champ littéraire au XIX^e et au XX^e siècles, de Baudelaire à Breton, en passant par Apollinaire et par le prologue d'*Une saison en enfer* de Rimbaud. À partir des *Petits poèmes en prose*, Baudelaire avait en effet prôné un anti-idéalisme poétique, choisissant d'introduire la modernité de la ville dans l'espace poétique. Le langage poétique, tout comme son objet, se trouvait alors ramené du côté du narratif, de la prose et, sans doute, du prosaïque. C'est donc à une conception anachronique de la beauté que Debord choisit de se référer ici, pour mieux illustrer, par effet de contraste, la radicalité du propos qu'il tient.

²³ Guy Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 208. Publié initialement dans *Les Lèvres nues*, n° 6, septembre 1955.

modèles d'organisation du vécu. Autrement dit, comme les avant-gardes antérieures l'avaient revendiqué avant l'I.L.²⁴, il n'est pas question de produire un nouveau « isme », mais de transformer l'état d'esprit et les conduites des individus. Dès lors :

À ce qui précède, on a dû comprendre que notre affaire n'était pas une école littéraire, un renouveau de l'expression, un modernisme. Il s'agit d'une manière de vivre qui passera bien par des explorations et des formules provisoires, qui tend elle-même à ne s'exercer que dans le provisoire²⁵.

L'insoumission des mots

Comment comprendre alors la réflexion suivante : « le programme de la poésie réalisée n'est rien de moins que créer à la fois des événements *et leur langage*, inséparablement²⁶ » ? Si la poésie consiste bien, en priorité, à créer des situations, elle est également indissociable d'un travail sur le langage. Et c'est d'ailleurs au sein de ce travail, comme nous allons le voir, que se fait jour une nouvelle conception de la poésie dans l'œuvre de Debord.

Dans l'article « All the King's Men » qu'il co-écrit avec Vaneigem en janvier 1963, Debord annonce :

Le problème du langage est au centre de toutes les luttes pour l'abolition ou le maintien de l'aliénation présente : inséparable de l'ensemble du terrain de ces luttes. Nous vivons dans le langage comme dans l'air vicié. Contrairement à ce qu'estiment les gens d'esprit, les mots ne jouent pas. Ils ne font pas l'amour, comme le croyait Breton, sauf en rêve. Les mots *travaillent*, pour le compte de l'organisation dominante de la vie²⁷.

Les mots ont ici un pouvoir. Selon les significations qu'on leur attribue, ils sont susceptibles de déterminer des manières spécifiques de penser, d'agir, de vivre et, plus fondamentalement, de communiquer. Le propre du spectacle, c'est précisément de maintenir la séparation des individus entre eux par la mainmise qu'il a sur le langage, et la captation de toute possibilité de dialogue que cette mainmise implique. Pour Debord, les moyens actuels de communication de masse (la presse, la télévision, la publicité) orientent le dialogue, imposent des significations et du même coup une certaine conception du monde — étant

²⁴ Voir par exemple Tristan Tzara, « Lettre ouverte à Jacques Rivière », dans *Littérature*, n° 10, décembre 1919, reproduite dans Georges Sebbag (éd.), *Manifestes DADA-surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 2005, p. 16-17.

²⁵ Guy Debord et Gil J Wolman, « Pourquoi le lettrisme ? », art. cit., p. 202.

²⁶ Guy Debord et Raoul Vaneigem, « All the King's Men », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 615. Publié initialement dans *Internationale situationniste*, n° 8, janvier 1963. Nous soulignons.

²⁷ *Ibid.*, p. 613.

entendu que c'est dans les mots que nous pensons. Ils privent ainsi les individus des conditions nécessaires à la possibilité d'un dialogue authentique. Les termes de ce dialogue sont en effet prédéfinis, de telle sorte que tout échange en dehors des cadres spectaculaires de traitement et de diffusion de l'information est rendu, selon ces deux auteurs, impossible²⁸. Chaque mot, chaque phrase, chaque discours fait donc signe vers le spectacle et sa perpétuation.

Le mérite que Debord et Vaneigem reconnaissent alors à la poésie moderne — au sens traditionnel du terme — c'est son caractère insoumis, la résistance qu'elle a pu offrir à cette mainmise du pouvoir sur la signification des mots. La poésie, et plus généralement l'ensemble de « l'écriture moderne (depuis Baudelaire jusqu'aux dadaïstes et à Joyce)²⁹ », a donc toujours constitué pour eux l'espace privilégié de la critique du pouvoir, et le prélude nécessaire à toute organisation révolutionnaire :

Or, qu'est-ce que la poésie, sinon le moment révolutionnaire du langage, non séparable en tant que tel des mouvements révolutionnaires de l'histoire, et de l'histoire de la vie personnelle³⁰ ?

La poésie consiste donc également, dans ce texte du moins, en une révolution introduite dans la langue, et c'est cette subversion d'ordre linguistique que Debord entend transposer sur le plan des conduites individuelles. C'est pour cette raison que l'aventure révolutionnaire est pensée comme une « aventure poétique³¹ ». Deviennent poétiques « toutes les conduites *presque impossibles* dans une époque³² », c'est-à-dire tout comportement qui témoigne d'un refus et d'une mise en crise des cadres — linguistiques et politiques — qui maintiennent les individus dans un état de survie :

Toute révolution a pris naissance dans la poésie, s'est faite d'abord par la force de la poésie. C'est un phénomène qui a échappé et continue d'échapper aux théoriciens de la révolution — il est vrai qu'on ne peut le comprendre si on s'accroche encore à la vieille conception de la révolution ou de la poésie —, mais qui a généralement été ressenti par les contre-révolutionnaires. La poésie, là où elle existe, leur fait peur ; ils s'acharnent à s'en débarrasser par divers exorcismes, de l'autodafé à la recherche stylistique pure³³.

²⁸ Comme l'écrit très justement Anselm Jappe dans sa monographie, le spectacle « accapare à son profit toute la communication : celle-ci devient exclusivement unilatérale, le spectacle étant celui qui parle tandis que les "atomes sociaux" écoutent. Et son message est Un : l'incessante justification de la société existante, c'est-à-dire du spectacle lui-même et du mode de production dont il est issu ». (Anselm Jappe, *Guy Debord*, Marseille, Via Valeriano, 1995, p. 23.)

²⁹ Guy Debord et Raoul Vaneigem, « All the King's Men », art. cit., p. 613.

³⁰ *Ibid.*, p. 614-615.

³¹ *Ibid.*, p. 615.

³² *Ibidem*. Les auteurs soulignent.

³³ *Ibid.*, p. 616.

Encore une fois, on voit que la poésie est pensée sous le régime du rapport entre le possible et le réel : la poésie a pour fonction d'ouvrir des possibles, de les figurer, et donc de provoquer la nécessaire prise de conscience, par les individus, de l'aliénation qui est la leur — l'aliénation étant alors pensée ici comme privation de ces possibles.

Si bien que la poésie, ainsi comprise, n'a pas d'autre fonction que celle d'exprimer, sur le plan des conduites et de leur langage, la totalité du vécu, contre tout ce qui entretient un rapport tronqué et unilatéral — un rapport *spectaculaire* — au réel :

La mainmise du pouvoir sur le langage est assimilable à sa mainmise sur la totalité. Seul le langage qui a perdu toute référence immédiate à la totalité peut fonder l'information. L'information, c'est la poésie du pouvoir (la contre-poésie du maintien de l'ordre), c'est le truquage médiatisé de ce qui est. À l'inverse, la poésie doit être comprise comme communication immédiate dans le réel et modification réelle de ce réel³⁴.

Réaliser la poésie, c'est donc tout aussi bien construire des situations que combattre ce qui est, à proprement parler, une aliénation de type discursif. La poésie désigne en ce sens chez Debord tout langage qui s'accomplit dans une pratique communicative authentique, dans une pratique de mise en liaison des individus, contre le spectacle et le « monologue de la marchandise³⁵ » qui le caractérise.

Il est donc possible, à ce stade, de distinguer au moins deux sens du terme « poésie » dans la philosophie de Debord. Est qualifié de « poétique » tout comportement construit dans le but d'enrichir la vie quotidienne, et toute subversion d'ordre linguistique visant à se réapproprier les moyens de penser et de communiquer en dehors d'une logique spectaculaire. Ces deux sens, que l'on pourrait d'abord croire éloignés, voire opposés, se rejoignent pourtant : les situationnistes entendent en effet reproduire, dans l'ordre de l'existence, le geste révolutionnaire introduit par la poésie moderne dans l'ordre du langage.

Au sein des deux acceptions données à ce terme, nous avons pu reconnaître des formes de prolongement ou d'actualisation des potentialités contenues dans les avant-gardes précédentes, et notamment dans le programme surréaliste — dont Debord, dans un texte comme le *Rapport sur la construction de situations*, reconnaissait tout le mérite. Ce que l'on va voir, désormais, c'est ce qui constitue sans doute la proposition la plus avant-gardiste, originale et novatrice de Debord et

³⁴ *Ibid.*, p. 615.

³⁵ Pierre-Ulysse Barranque, « De la "séparation" au "spectacle", Guy Debord et l'aliénation sociale », dans Pierre-Ulysse Barranque et Laurent Jarfer (dir.), *In Situs : Théorie, Spectacle et Cinéma chez Guy Debord et Raoul Vaneigem*, Paris, Gruppen, 2013, p. 110.

de l'Internationale Situationniste (I.S.) dans la seconde moitié du xx^e siècle : l'application de cette pensée de la poésie à l'architecture et à l'urbanisme.

Une poésie dans la ville

La dérive

Le but de l'I.S. était donc de construire une vie imprégnée par la poésie. Mais comment vivre de manière poétique dans un espace urbain dont l'agencement répond à des impératifs utilitaires et techniques ? Comment habiter la ville à l'heure où, comme le souligne Patrick Marcolini,

les déplacements dans l'espace urbain sont soumis à la même rationalité que celle qui ordonne le système capitaliste : une rationalité instrumentale, qui détermine les moyens les plus efficaces pour atteindre des fins posées à l'extérieur³⁶ [?]

La ville peut-elle offrir les conditions nécessaires à cette poétisation de l'existence que les situationnistes appellent de leurs vœux ? Il s'agira de se réapproprier cet espace, et pour cela la *dérive* — technique de déplacement non-utilitaire dans la ville — constituera la pratique privilégiée. Elle est sans doute l'une des manifestations les plus éminentes de cette *poésie réalisée* que sont les situations³⁷.

La dérive consiste en une exploration poétique — selon le sens que nous avons donné plus haut à ce terme — de l'espace urbain :

Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent³⁸.

³⁶ Patrick Marcolini, *Le Mouvement situationniste, op. cit.*, p. 92.

³⁷ Sans doute peut-on à nouveau voir dans cette promotion de la dérive ce que nous avons relevé précédemment à propos de la conception debordienne de l'esthétique, à savoir une stratégie avant-gardiste de dépassement de tous les écrivains précédents. En effet, avant les situationnistes, de nombreux auteurs avaient fait de la flânerie et de l'errance des moyens privilégiés d'une expérience poétique de la ville. Chez Baudelaire déjà, les *Petits poèmes en prose* — dans « Les foules » par exemple — mettaient en scène la figure du promeneur révélant cette vie parisienne « féconde en sujets poétiques et merveilleux » (Baudelaire, *Salon de 1846*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 496). De même l'errance chez les surréalistes était-elle l'occasion pour le poète de s'approprier, le temps d'une déambulation, l'espace urbain, donnant libre cours à son imagination, se laissant guider par le hasard et « ses manifestations parfois infimes, toujours inattendues, inscrites dans le tissu même de l'existence » (Michel Murat, *Le Surréalisme*, Paris, Le Livre de Poche, 2013, p. 252).

³⁸ Guy Debord, « Théorie de la dérive », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 251. Publié initialement dans *Les Lèvres nues*, n° 9, novembre 1956.

Dériver, c'est substituer un rapport ludique à un rapport utilitaire au monde. C'est se laisser porter par les ambiances des quartiers par lesquels nous passons, accepter de ne pas se rendre d'un lieu à un autre en fonction des impératifs de travail, par exemple, et accorder un rôle important au hasard dans son itinéraire. Celui qui dérive multiplie alors, pour les situationnistes, les possibilités de rencontres fortuites et d'aventures singulières. Dériver, en un sens, c'est faire de la ville un cadre propice à l'advenue de situations³⁹. Cela rejoint ce que Debord écrivait dans son « Manifeste pour une construction de situations » : « Notre action dans les arts n'est que l'ébauche d'une souveraineté que nous voulons avoir sur nos aventures, livrées à des hasards communs⁴⁰ ».

Si, dans cette référence au hasard, il est tentant d'apercevoir à nouveau un héritage surréaliste, encore faut-il préciser que le hasard, tel qu'il s'exprime dans la dérive, n'est jamais chez Debord qu'une modalité provisoire de notre expérience vécue, et le rôle de la *psychogéographie* — science, construite par l'I.L. dans les années 1950, se proposant de dégager les lois des différentes influences du milieu géographique sur l'esprit et l'état affectif des individus — sera de limiter cette importance accordée au hasard dans l'exploration poétique de l'urbain⁴¹. La psychogéographie permet en effet de théoriser ce dont la dérive était la pratique. Elle cherche à en dégager les lois ; elle se propose, comme nous venons de le mentionner, de déterminer les rapports qui existent entre l'agencement du décor et les influences que ce décor exerce sur les comportements :

L'utilisation consciente du décor conditionnera des comportements toujours renouvelés. La part de ces petits hasards qu'on appelle un destin ira diminuant. À cette seule fin devront concourir une architecture, un urbanisme et une expression plastique influentielle dont nous possédons les premières bases. La pratique du dépaysement et le choix des rencontres, le sens de l'inachèvement et du passage, l'amour de la vitesse transposé sur le plan de l'esprit, l'invention et l'oubli sont parmi les composantes d'une *éthique de la dérive* dont nous avons déjà commencé l'expérience dans la pauvreté des villes de ce temps. Une science des rapports et des ambiances s'élabore, que nous appelons *psychogéographie*. Elle rendra le jeu de société à son vrai sens : une société fondée sur le jeu. Rien n'est plus sérieux. Le divertissement est bien l'attribut de la royauté qu'il s'agit de donner à tous⁴².

³⁹ « [...] la pratique de la dérive se présente comme entreprise à la fois militaire, érotique et (donc) poétique de conquête ou de reconquête de terrain perdu ou cédé à l'ennemi, une technique de réappropriation subjective de l'espace social fonctionnalisé » (Vincent Kaufmann, *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, Paris, Fayard, coll. « Histoire de la Pensée », 2001, p. 157).

⁴⁰ Guy Debord, « Manifeste pour une construction de situations », art. cit., p. 107.

⁴¹ « [...] alors que Breton réserve toujours une place fondamentale au hasard, Debord croit qu'il doit être surmonté par la connaissance objective des causes qui déterminent le hasard — faute de quoi la promenade hasardeuse retomberait dans l'habitude » (Gabriel Ferreira Zacarias, *Expérience et représentation du sujet*, op. cit., p. 130).

⁴² Mohamed Dahou, Henry de Béarn, Guy Debord, Gilles Ivain, Gaëtan M. Langlais, et Gil J. Wolman, « Réponses de l'Internationale Lettriste à deux enquêtes du groupe surréaliste belge », art. cit., p. 120-121. Les auteurs soulignent.

L'exploration poétique de la ville, chez les situationnistes, ne suffit donc pas. Il faut selon eux s'efforcer de construire des villes passionnantes, autorisant des expériences dont la dérive leur a fourni le modèle : « La poésie est dans la forme des villes. Nous allons donc en construire de bouleversantes⁴³ ».

Pour un urbanisme poétique

La nécessité de s'acheminer vers ce que les situationnistes appelleront un « urbanisme unitaire » — « théorie de l'emploi des arts et des techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement⁴⁴ » — se fonde sur la manière dont, justement, ils ont théorisé l'influence du « Décor » sur les comportements :

Le Décor nous comble et nous détermine. Même dans l'état actuel assez lamentable des constructions des villes, il est généralement au-dessus des actes qu'il contient, actes enfermés dans les lignes imbéciles des morales et des efficacités primaires.

IL FAUT ABOUTIR À UN DÉPAYSEMENT PAR L'URBANISME, à un urbanisme non utilitaire, ou plus exactement conçu en fonction d'une autre utilisation.

La construction de cadres nouveaux est la condition première d'autres attitudes, d'autres compréhensions du monde⁴⁵.

À leurs yeux, la disposition urbaine trace en effet pour les individus des chemins similaires, économiquement réglés, les maintenant dans un état non pas de *vie* mais de *survie*. Le décor a en ce sens une influence *déterminante* sur les comportements. Plus qu'un agencement, il est une *base matérielle* qui conditionne le vécu, c'est-à-dire détermine des manières de sentir et de penser : « Ceci ne sort pas de la perspective matérialiste du conditionnement de la vie et de la pensée par la nature objective⁴⁶ ». C'est pourquoi il est si important pour Debord, les lettristes puis les situationnistes, de critiquer l'architecture fonctionnaliste de Le Corbusier, telle qu'elle s'était exprimée dans la Charte d'Athènes notamment, rédigée en 1933 à l'occasion du IV^e Congrès international d'architecture moderne (CIAM). Pour eux, il est évident que Le Corbusier travaille pour « la Police », qu'il est au service du contrôle social, non seulement parce qu'il construit des habitations-cellules dont Debord entend montrer *l'influence* néfaste sur les esprits, mais encore parce qu'il prévoit, par exemple, de supprimer la rue, organisant de la sorte la séparation des individus

⁴³ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁴ Guy Debord, Claude Frère, Serge Korber, « Message de l'Internationale situationniste », dans Guy Debord, *Œuvres, op. cit.*, p. 467.

⁴⁵ Id., « Manifeste pour une construction de situations », art. cit., p. 108.

⁴⁶ Id., « Intervention du délégué de l'Internationale lettriste au Congrès d'Alba », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 244.

entre eux. Il les prive de ce terrain de jeu au sein duquel les rencontres peuvent se faire et les dialogues se nouer. Au sens propre, l'architecture de Le Corbusier est présentée comme une entreprise de dépoétisation de la ville. Et si « les formes matérielles des sociétés, la structure des villes traduisent l'ordre des préoccupations qui sont propres à ces sociétés », de nouveaux monuments devront être construits, qui exprimeront « un nouveau mode de vie, dont la victoire est certaine⁴⁷ ».

L'architecture situationniste à venir devra donc épouser au plus près les besoins des hommes ; elle devra donner à la vie un cadre qui ne la limite pas : « L'Architecture en tant qu'art n'existe qu'en s'évadant de sa notion utilitaire de base : l'Habitat⁴⁸ ». C'est toujours ce même combat contre l'utilité — combat qui est constitutif du poétique chez Debord — qui doit caractériser l'architecture. Il s'agit de détruire ces bâtiments qui enferment les individus dans une certaine compréhension du monde, dictée par la rationalité marchande. Au sein de la société dont rêvent les situationnistes, l'architecture et l'urbanisme ont donc une importance considérable. Comme l'indique Patrick Marcolini : « L'architecture et l'urbanisme, venant rassembler les expérimentations développées en peinture, en sculpture, au théâtre ou en musique, deviennent ainsi les premiers moyens de construction d'une vie *intégralement poétique*⁴⁹ ». Par rapport à l'architecture, Debord pense les autres arts comme des « objets pratiques d'accompagnement⁵⁰ », et espère arriver à faire de l'architecture cette « synthèse directrice des arts qui marquait les grandes époques de l'Esthétique⁵¹ ». Dans l'architecture et l'urbanisme à venir, le passage d'un quartier à un autre, par exemple, devra permettre l'enrichissement de ces humeurs, passions et désirs que l'organisation économique du monde, selon Debord, interdit. L'urbanisme unitaire entend débarrasser la ville future de toute notion d'utilité et de rentabilité, plaidant en faveur d'un temps et d'un espace proprement humains. Les propositions pour redonner à la ville un cadre favorisant la multiplication des expériences poétiques n'ont pas manqué — chacune assumant, bien évidemment, sa dimension utopique. Le fameux « Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris⁵² » prévoyait par exemple : l'ouverture des couloirs du métro la nuit, « après la fin du passage des rames », la mise en place d'interrupteurs sur les lampadaires, l'ouverture des toits de Paris à la promenade par la construction de passerelles entre les bâtiments, *etc.*

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ Guy Debord, « Manifeste pour une construction de situations », art. cit., p. 109.

⁴⁹ Patrick Marcolini, « L'Internationale Situationniste et la querelle du romantisme révolutionnaire », *Noesis*, n° 11, 1er semestre 2007, p. 31.

⁵⁰ Guy Debord, « Manifeste pour une construction de situations », art. cit., p. 109.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² Guy Debord, « Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 213-216. Publié initialement dans *Potlatch*, n° 23, 13 octobre 1955.

Dans cette optique, le projet de ville futuriste « New Babylon » porté par l'architecte hollandais Constant dans les années 1960 avait vraiment de quoi séduire les situationnistes. Ce projet, resté à l'état de croquis, maquettes, plans et dessins, consistait à appliquer les théories situationnistes à l'échelle d'une ville : construction de labyrinthes intérieurs et extérieurs, possibilité pour les habitants de reconstruire perpétuellement leur cadre de vie en jouant avec la mobilité des murs, privilège accordé aux espaces de rencontres comme la rue, contrôle de l'éclairage laissé à l'initiative des individus, *etc.* À propos de ce projet, Debord écrivait :

Constant, qui demandait dans son intervention au congrès d'Alba, en 1956, que la nouvelle architecture fût une poésie pour loger, montrait qu'en se servant des nouveautés de la technique et du matériau « pour la première fois dans l'histoire, l'architecture pourra devenir un véritable art de construction »⁵³.

Une « poésie pour loger », l'expression résume bien, à elle seule, l'ambition situationniste placée dans l'urbanisme futur. Si la rupture avec Constant fut ensuite radicale — ce dernier étant notamment accusé de participer au maintien d'une division du travail artistique — il n'en reste pas moins que ce projet de « New Babylon » a porté en lui, pendant un temps, cette exigence situationniste de débarrasser l'urbanisme de ses finalités utilitaires bourgeoises au sein d'une ville entièrement consacrée aux loisirs et au jeu, capable d'accueillir des aventures, rencontres et expériences originales, sans cesse réinventées.

Un romantisme révolutionnaire

Le dépassement de l'art par la promotion d'une créativité au service de l'enrichissement du vécu apparaît donc bien comme l'un des éléments cardinaux de la pensée de Debord. Ce dernier a sans cesse plaidé en faveur d'une poésie réelle, *réalisée*, c'est-à-dire matérialisée jusque dans la forme des villes, avec pour horizon la construction consciente et passionnée de nouvelles manières de vivre.

À cet égard, le projet debordien de réalisation de la poésie s'est présenté comme une tentative d'*Aufhebung* (au sens hégélien du terme) de l'ancien romantisme, qui avait fait de l'expression du déchirement entre le poète et le monde la marque la plus significative de l'attitude poétique. Un romantisme, donc, mais révolutionnaire — pour reprendre l'expression forgée par Henri Lefebvre —, non plus tourné vers la déploration du passé et de sa fuite, mais vers le futur, vers l'ensemble des possibles contenus dans la société, et dont il appartiendrait à la *praxis* révolutionnaire de s'emparer. Mais alors qu'Henri Lefebvre serait resté « prisonnier des anciennes

⁵³ Guy Debord, « Constant et la voie de l'urbanisme unitaire », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 447.

catégories esthétiques d'*œuvre* et de *genre*⁵⁴ », les situationnistes, eux, auraient compris que seule la vie quotidienne pouvait être l'objet du futur travail poétique.

Que reste-t-il de cette entreprise debordienne d'extension du domaine de la poésie, vers l'urbanisme et l'architecture notamment ? Peu de chose, si l'on considère les réalisations architecturales contemporaines et l'avènement des *smart cities*, ou villes connectées. Mais beaucoup, si l'on s'efforce de pratiquer cette critique pour lutter contre la gestion numérique et algorithmique croissante de nos déplacements. Tout un programme donc.

⁵⁴ Patrick Marcolini, « L'Internationale Situationniste et la querelle du romantisme révolutionnaire », art. cit. p. 37.

BIBLIOGRAPHIE

Barranque Pierre-Ulysse, « De la "séparation" au "spectacle", Guy Debord et l'aliénation sociale », dans Pierre-Ulysse Barranque et Laurent Jarfer (dir.), *In Situs : Théorie, Spectacle et Cinéma chez Guy Debord et Raoul Vaneigem*, Paris, Gruppen, 2013.

Baudelaire, *Salon de 1846*, dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

Boschetti Anna, *La Poésie partout*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 2001.

Breton André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985.

Brun Éric, *Les Situationnistes. Une avant-garde totale*, Paris, CNRS, 2014.

Debord Guy, *Œuvres*, éd. Jean-Louis Rançon, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006.

Jappe Anselm, *Guy Debord*, Marseille, Via Valeriano, 1995.

Kaufmann Vincent, *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, Paris, Fayard, coll. « Histoire de la Pensée », 2001.

Marcolini Patrick, *Le Mouvement situationniste : Une histoire intellectuelle*, Paris, L'échappée, 2012.

—, « L'Internationale Situationniste et la querelle du romantisme révolutionnaire », *Noesis*, n° 11, 1^{er} semestre 2007.

Murat Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Le Livre de Poche, 2013.

Tzara Tristan, « Lettre ouverte à Jacques Rivière », dans *Littérature*, n° 10, décembre 1919, reproduite dans Georges Sebbag (éd.), *Manifestes DADA-surréalistes*, Paris, Jean-Michel Place, 2005.

Ferreira Zacarias Gabriel, *Expérience et représentation du sujet : une généalogie de la pensée de Guy Debord*, thèse de doctorat, Université de Perpignan, 2014. En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01142990>.

PLAN

- Destruction et réalisation de la poésie
 - Poésie et avant-garde : le surréalisme en héritage
 - Vers un au-delà de l'esthétique
 - L'insoumission des mots
- Une poésie dans la ville
 - La dérive
 - Pour un urbanisme poétique
- Un romantisme révolutionnaire

AUTEUR

Bertrand Cochard

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : bertrand.cochard@unice.fr