

À propos de la matière spectaculaire

Richard Martel

Numéro 89, hiver 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/45824ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

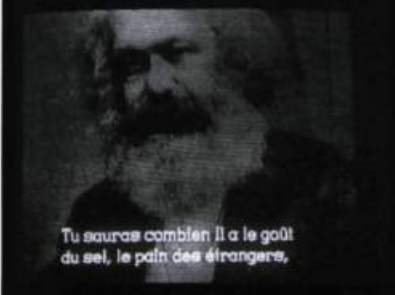
0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Martel, R. (2005). À propos de la matière spectaculaire. *Inter*, (89), 20–21.



Tu sauras combien il a le goût du sel, le pain des étrangers.

« C'est évidemment dans le cadre cinématographique que le détournement peut atteindre sa plus grande efficacité [...]. » Cela implique le déroulement d'une matière spectaculaire par le cinéma. À propos du quotidien aussi, dans ce même texte, « il nous faut citer brièvement quelques aspects de ce que nous nommerons l'ultra-détournement, c'est-à-dire les tendances du détournement à s'appliquer dans la vie sociale quotidienne ».

DEBORD et WOLMAN, « Mode d'emploi du détournement » *Les lèvres nues*, n° 8, 1956.

À propos de la matière spectaculaire

Richard MARTEL

Dans les années trente, ARTAUD demandait une participation totale dans l'univers théâtral, qui reste un univers de spectacle. Cette remise en question du texte et de la valeur même du dispositif scénographique était un questionnement sur les critères culturels, ce que Dada avait aussi investigué et devancé. ARTAUD semblait déceler que l'univers spectaculaire devait complètement s'émanciper parce que le cinéma devrait prendre de plus en plus la scène dans l'univers de la spectacularisation. Ce cinéma semblait donc être, au tout début du lettrisme, après la Seconde Guerre mondiale, ce qui pouvait être le support artistique privilégié, ce qui permettait de contacter les masses dans une situation de complicité par une captivité contraire. Questionner le cinéma, c'est donc questionner l'univers du spectaculaire. Du côté du spectacle, et de la société qui l'engendre, on aura compris que les efforts de théorisation, par DEBORD particulièrement, semblaient une nécessité, au début des années cinquante principalement.

De même, l'idée de considérer le quotidien, la maison, disons, renvoie les préoccupations sociales au plan nucléaire. LEFEBVRE, déjà au moment où les lettristes s'acharnaient à intervenir par le cinématographique, investiguait du côté du quotidien dans le grand branle-bas des idéologies dites progressistes et des tendances dominantes de l'époque où tout semblait vouloir se généraliser. Il est évident que l'apport des intellectuels de Socialisme de Barbarie, par des contacts réguliers de DEBORD, aura stimulé l'auteur de la *Société du spectacle*. Mais de là à affirmer ceci, comme le fait Bernard QUIRINY dans *Archives et documents situationnistes*, numéro 3, il y a une limite : « DEBORD n'en sera pas moins fortement influencé par les idées du «Mouvement...» ; peut-être est-ce même à CASTORIADIS qu'il doit l'institution du concept qui fut la fortune de sa pensée – celui du «spectacle» ». Ici, lorsqu'on parle de « Mouvement », c'est du texte de CASTORIADIS de 1959 qu'il est question. Que DEBORD ait régulièrement été en contact avec les intellectuels de ce groupe de Socialisme de Barbarie, de 1959 au 22 mai 1961, date de la démission formelle de DEBORD², soit ! L'apport des sociologues, la relation avec LEFEBVRE, est connue mais, du côté de l'univers du spectaculaire, ces questions existaient déjà. Et à propos du cinéma, particulièrement de la question du spectaculaire, de la position du spectateur et aussi même de la matière spectaculaire, on peut dire que cela aura été investigué par le cinéma lettriste au début des années cinquante.

QUIRINY mentionne que DEBORD aurait puisé chez CASTORIADIS et Socialisme de Barbarie pour interroger le spectacle. Ce serait dans un texte de 1959 de CASTORIADIS, qui ne sera publié qu'en décembre 1969 : « Le spectacle [...] devient ainsi le modèle de socialisation contemporaine, dans laquelle chacun est passif relativement à la communauté et ne perçoit plus autrui comme sujet possible d'échange, de communication et de coopération, mais comme corps inerte limitant ses propres mouvements. » Et de continuer : « Bien que le terme «spectacle» n'ait pas été explicitement employé dans la version du B. I. de 1959, beaucoup plus courte que le texte définitif, il est tout à fait probable que c'est au contact de S. ou B. et de CASTORIADIS que Guy DEBORD a «découvert» la notion et l'a ensuite développée³... » Attention ! L'investigation de la matière spectaculaire fut analysée et investiguée bien avant 1959 !

Dans le texte fondamental, soit le *Rapport sur la construction des situations...*, de 1957, DEBORD mentionne : « Dans les États ouvriers, seule l'expérience menée par BRECHT à Berlin est proche, par sa mise en question de la notion classique de spectacle, des constructions qui nous importent aujourd'hui. » Si DEBORD est en 1957 en train de discuter de la « notion classique de spectacle », c'est qu'il y en a une autre, ou d'autres ! Toujours dans ce même texte, quelques lignes plus loin, DEBORD écrit : « La construction des situations commence au-delà de l'écroulement moderne de la notion de spectacle. » Ici, nous avons tous les éléments du théoricien situ, et c'est en 1957.

Du côté du quotidien, on décèle aussi chez DEBORD et WOLMAN, déjà en 1956 dans *Les lèvres nues* (numéro 8) avec l'article *Mode d'emploi du détournement*, ce détournement qui semble pouvoir s'appliquer au cinéma, ce que d'ailleurs les cinémas lettriste et situ auront bien réalisé. Dans ce texte de 1956, il est écrit : « C'est évidemment dans le cadre cinématographique que le détournement peut atteindre sa plus grande efficacité [...]. » Cela implique le déroulement d'une matière spectaculaire par le cinéma. À propos du quotidien aussi, dans ce même texte, « il nous faut citer brièvement quelques aspects de ce que nous nommerons l'ultra-détournement, c'est-à-dire les tendances du détournement à s'appliquer dans la vie sociale quotidienne ». La vie sociale quotidienne, signée DEBORD et WOLMAN en 1956.

Toutefois, le cinéma, par la nature de sa matière et celle de sa morphologie, et aussi par la relation privilégiée entre l'auteur et le spectateur, reste une

investigation réalisée au début des années cinquante. En témoigne l'unique numéro de la revue *ION*⁴.

Dans le texte de présentation de Marc'O (mars 1999), il est mentionné : « Pourtant en 1952, dans la revue *ION*, nous avons été quelques-uns à penser ce «bouleversement du spectateur lui-même» que nous voulions considérer comme un acteur à part entière du processus artistique. Évidemment avec le spectateur, c'est la question du spectacle qui se posait⁵. » Un numéro, donc, entièrement consacré au cinéma, avec à la fin la liste des œuvres du groupe lettriste. Ce numéro comporte d'abord un long exposé d'ISOU sur *l'Esthétique du cinéma*, couvrant la moitié du numéro et sur lequel nous reviendrons. Les autres textes sont de POMERAND, de WOLMAN qui publie le texte de *l'Anti-concept*, de DUFRÈNE avec son *Tambours du jugement dernier*, de DEBORD avec *Pro-légomènes à tout cinéma futur*, d'où est issue la phrase importante pour le futur situationniste : « Les arts futurs seront des bouleversements de situations, ou rien⁶. » C'est dans ce même *ION* de 1952 qu'on trouve le script du film de DEBORD *Hurlément en faveur de SADE*. Puis, vers la fin, est publié le texte de Marc'O : *Première manifestation d'un cinéma nucléaire*.

Mais revenons au texte d'ISOU qui traite de plusieurs de ses préoccupations du moment, soit en 1952. Certains concepts, déjà chez ISOU, sont prémonitoires : « Le besoin de l'expression claire, embrassant les limites et le contenu des valeurs, dérive aussi de la **situation historique*** de l'auteur⁷. » Ici, la dérive, la situation, l'auteur ! ISOU confirme, et l'arrivée de ce *ION* de 300 pages en est aussi la démonstration, ceci : « Le cinéma part d'une fixation de l'art (qui a construit) et non d'une fixation de la réalité (à construire). On pourrait dire, dans ce sens, que le cinéma est l'art des arts⁸. »

« [D]e même, la reproduction de la représentation évolue en soi, en tant que particule formelle indépendante, mais n'écrase pas le monde du **spectacle** d'où elle dérive⁹. S'y trouve aussi la dérive !

Plus loin, ça sent le situ : « L'art, qui semble un domaine épuisé, n'est représenté que par certains moyens (outils) assez pauvres qui durent depuis des siècles et qui sont en train d'épuiser le nombre de leurs combinaisons esthétiques¹⁰. » Mais à la page 120 de ce *ION* de 1952, il est écrit ceci : « Nous savons déjà que la particule spécifique du cinéma est la **re-production**. Celle-ci, constituant un en soi évolutif vis-à-vis du **Spectacle général**, s'est rompue du spectacle afin de former un art soumis à des lois propres. » La thèse du spectaculaire se confirme donc chez ISOU en 1952 !

Toujours dans cet *ION*, Marc'O amène des notions qu'on retrouvera plus tard, autant chez KAPROW et le happening que chez les problématiques situs. En voici un extrait : « Le spectateur devient peu à peu un acteur, s'agite avec le film qui devient secondaire, alors qu'augmente la densité d'action, des éléments jusqu'ici considérés extrinsèques à l'art cinématographique. **Ces éléments s'incorporent à lui et fondent le cinéma, O.i-en-inédit**. Plus de spectateurs mornes, immobiles, assoupis, qui souffrent, rient, agissent métaphysiquement – « La séance de cinéma d'aujourd'hui égale l'onanisme mental en amour » – avec les héros du film. Ils deviendront eux-mêmes des héros, ils s'applaudiront, extérioriseront leur enthousiasme. Je, O. ajoute **l'action directe** au cinéma (et non pas le **scandale**, comme nous allons le voir)¹¹.

Dans le texte *Le cinéma nucléaire, ou l'École Dienne du cinéma*, il est écrit, au tout début, que « [l]e cinéma nucléaire (Diagramme, O, du cinéma) est la **mise en scène** de la **salle** (et ses composés) ou du **spectateur-acteur** (élément récepteur) considéré comme atome, autour duquel (**atome = salle plus spectateur-acteur**) gravite une masse anonyme, peureuse, oisive de **spectateurs quelconques** »¹². Ici, c'est toute l'approche de la participation, du happening, par exemple, comme des théories situs de transformation du spectateur en acteur, en viveur ! Il est impossible que DEBORD n'ait pas lu ces

textes, car son *Hurléments en faveur de SADE* y est aussi publié. Ils devaient être fiers, les jeunes lettristes, de cette publication sortie en 1952. C'est quand même plusieurs années avant le texte de CASTORIADIS de 1959 !

Bien des idées ont circulé, les concepts se sont lentement confirmés par l'analyse et la théorie, mais en ce qui concerne l'idée d'une transformation de la matière spectaculaire, dans le déroulement de sa rythmique accumulatrice, les lettristes l'ont investiguée déjà au début des années cinquante, et les films existent aussi comme témoignage. En ce sens, *Le film est déjà commencé ?* de Maurice LEMAÎTRE est préconceptuel, et c'est la dernière annonce qui figure à la fin de cet *ION*, spécial cinéma d'avril 1952.

Le cinéma nucléaire

(Diagramme, O,

du cinéma) est la **mise**

en scène de la **salle**

(et ses composés) ou du

spectateur-acteur

(élément récepteur)

considéré comme atome,

autour duquel (**atome =**

salle plus spectateur-

acteur) gravite une masse

anonyme, peureuse,

oisive de **spectateurs**

quelconques.



* Les mots en caractères gras sont tels qu'ils étaient dans la citation

1 Bernard QUIRINY, « Socialisme ou Barbarie et l'Internationale situationniste : notes sur une "méprise" », *Archives et Documents situationnistes*, numéro 3, [S. l.], Denoël, automne 2003, p. 49.

2 *Id.*, *ibid.*, p. 41.

3 *Id.*, *ibid.*, p. 51.

4 *ION*, centre de création, numéro spécial sur le cinéma, Paris, Jean-Paul ROCHER, éditeur, avril 1952, réédité en 1999.

5 *ION*, Marc'O, *ibid.*, p. 7.

6 *ION*, Guy DEBORD, *ibid.*, p. 216.

7 *ION*, Isidore ISOU, *ibid.*, p. 45.

8 *Id.*, *ibid.*, p. 51.

9 *Id.*, *ibid.*, p. 52.

10 *Id.*, *ibid.*, p. 115.

11 Marc'O, *op. cit.*, p. 245.

12 *Id.*, *ibid.*, p. 253.