



Géocritique de la dérive : sur le passage de quelques fragments de ville dans les deux premiers courts métrages de Guy Debord

Clément Lévy

► To cite this version:

Clément Lévy. Géocritique de la dérive : sur le passage de quelques fragments de ville dans les deux premiers courts métrages de Guy Debord. Clément Lévy; Bertrand Westphal Géocritique : État des lieux / Geocriticism: A Survey, Pulim, p. 71-78, 2014, Espaces humains. hal-02021954

HAL Id: hal-02021954

<https://unilim.hal.science/hal-02021954>

Submitted on 17 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Géocritique de la dérive : Sur le passage de quelques fragments de ville dans les deux premiers courts métrages de Guy Debord

Clément Lévy
Università degli Studi di Bari "Aldo
Moro" – EHIC

Depuis longtemps, les commentaires, travaux critiques ou expositions consacrés à l'Internationale situationniste tombent dans un travers dont on voudrait se garder. Shigenobu Gonzalvez relevait en 1998 dans la première édition de son essai sur Guy Debord (mort en 1994) combien le discours récent sur les situationnistes consistait en une « manœuvre intellectuelle »¹ visant à la « panthéonisation »² de Debord, au détriment d'autres figures importantes du mouvement, artistes et écrivains qui, au moins pendant un temps, auront été largement éclipsés. Ici, on souhaite procéder à une étude de la représentation de l'espace urbain dans deux films des débuts de Guy Debord. Ce travail se concentre sur deux films de Debord et cherche à apporter la contribution de la géocritique à l'étude du courant artistique et politique qu'ils font émerger sur les écrans. La théorie situationniste, ses origines multiples et ses nombreux enjeux ne seront évoqués qu'en arrière-plan. La réflexion menée ici permettra de rappeler comment la ville est envisagée dans les œuvres cinématographiques et théoriques de Debord, comment elle est représentée dans deux films de 1959 et 1961, et surtout comment les lettristes et situationnistes des débuts de cette aventure ont pratiqué la ville.

Après un bref rappel consacré à l'Internationale situationniste, on présentera deux techniques qui ont marqué le mouvement : le détournement et la dérive, puis on étudiera quelques plans filmés dans Paris et présentés par Debord dans deux courts métrages.

Dans le texte programmatique qui précède la fondation de l'Internationale situationniste, quand Guy Debord affirme que la révolution vise la fin de l'exploitation capitaliste, il ajoute à ce projet d'inspiration marxiste une description des buts de l'I.S. :

Il faut définir de nouveaux désirs, en rapport avec les possibilités d'aujourd'hui. [...] Nous devons construire des ambiances nouvelles qui soient à la fois le produit et l'instrument de comportements nouveaux. Pour ce faire, il faut utiliser empiriquement, au départ, les démarches quotidiennes et les formes culturelles qui existent actuellement, en leur contestant toute valeur propre.³

Changer le milieu de vie, en expérimentant la « construction de situations »⁴, est ce qui fait l'originalité de cette nouvelle tendance, proclamée à la veille de la conférence

¹ Shigenobu Gonzalvez, *Guy Debord ou la beauté du négatif*, Paris, Nautilus, 2002, p. 72.

² *Ibid.*

³ 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), in *Œuvres*, Paris : Gallimard, coll. Quarto, éd. Jean-Louis Rançon, 2006, p. 321.

⁴ *Ibid.*, p. 322.

de Cosio d'Arroschia. C'est en effet dans les Alpes ligures qu'on institue alors l'I.S., en juillet 1957. Huit délégués de trois mouvements d'avant-garde de l'époque : l'Internationale lettriste, le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste, et le Comité psychogéographique de Londres, déclarent alors leur unification au cours d'un week-end de débats, et de ce petit village aux capitales européennes est alors en marche un courant artistique et politique mobilisant dès le départ guère plus d'une vingtaine de personnes et au total (y compris les membres successivement exclus) soixante-douze⁵, mais qui a eu par la suite des répercussions importantes sur toute la culture de l'époque. Les douze numéros de la revue *L'Internationale situationniste* (1958-1969) proposent non seulement des analyses de faits sociaux culturels contemporains, de la célébration au sarcasme, des annonces d'exclusion de membres déviants, mais aussi des comptes rendus des « comportements nouveaux » annoncés par le texte cité ci-dessus. Et par là se définissent de nouvelles pratiques de l'espace, qui mettent en jeu sa description dans des textes, sa représentation cinématographique, photographique et cartographique, et modifient la perception du réel. Pour cette raison, la géocritique peut étudier un corpus situationniste et en tirer des analyses fructueuses.

Après *Hurllements en faveur de Sade* (1952), *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) et *Critique de la séparation* (1961) sont deux court-métrages provocants qui mettent en œuvre une critique radicale du cinéma, tout comme le premier film de l'auteur, mais ils contiennent, en dehors de quelques minutes d'écran noir ou blanc (là où *Hurllements...* ne montrait que cela), principalement des images filmées, en particulier à la dérive dans les rues de Paris, et pas seulement des citations détournées d'autres films (procédé employé beaucoup plus largement dans les films suivants). Pour saisir l'intérêt de ces deux films, il peut sembler bon de rappeler ce que sont la dérive et le détournement, procédés qui y sont employés avec succès.

Le détournement, présenté comme la « signature »⁶ de l'I.S., est « le réemploi dans une nouvelle unité d'éléments artistiques préexistants »⁷. Citation parodique, il a pour fonction de nier toute valeur aux extraits de textes ou de films repris, afin de créer « un autre ensemble signifiant, qui confère à chaque élément sa nouvelle portée »⁸. Déjà en 1954, les membres de l'Internationale lettriste, en particulier Gil J Wolman, avaient inauguré cette pratique du détournement lors de l'exposition dans une galerie parisienne de « 66 métaphories influencielles », collages de photos de presse, photos

⁵ Stefan Zweifel, Juri Steiner et Heinz Stahlhut (Éds), *In girum imus nocte et consumimur igni: The Situationist International 1957-1972* [catalogue accompagnant l'exposition présentée au Central Museum Utrecht, déc. 2006-mars 2007 et au Musée Tinguely de Bâle, mars-août 2007], Zürich : JRP Ringier Kunstverlag, 2006, p. 7.

⁶ « Le détournement comme négation et comme prélude », *Internationale situationniste* 3, décembre 1959, p. 11. Facsimilé en ligne : http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_3.pdf

⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁸ *Ibid.*

d'actualité, annonces publicitaires et de textes produits à partir de la remotivation d'expressions figées. Par cette critique des médias, à laquelle Debord confère plus tard une visée bien plus large sous la forme de critique du spectacle, « ce qui se joue, c'est la prise du pouvoir »⁹. En effet, la provocation que représente par exemple la juxtaposition d'une photo de la guerre d'Espagne et d'un slogan publicitaire pour un rouge à lèvres contribue au projet plus large de négation de l'art et de la société de l'époque, qui sont les buts des travaux de l'Internationale situationniste et de Debord. Ce dernier et Wolman écrivent justement, dans un article paru deux ans plus tard dans une revue lettriste, que le détournement, caractéristique d'un mouvement innovant et contestataire, par sa généralisation, « loin de vouloir susciter l'indignation ou le rire en se référant à la notion d'une œuvre originale, mais marquant au contraire notre indifférence pour un original vidé de sens et oublié, s'emploierait à rendre un certain sublime. »¹⁰ Derrière la dérision apparente de cette catégorie du discours esthétique classique, il ne faut cependant pas négliger le fait qu'à ses débuts, l'Internationale situationniste rassemble surtout des artistes qui envisagent de modifier radicalement la société, au cours d'une révolution, par leur art. Parler de sublime n'est donc pas hors de propos, dans ce contexte. Anselm Jappe, dans sa biographie de Debord, écrit aussi que le but de l'I.S. est

[de] réaliser directement dans la vie quotidienne les valeurs artistiques comme un art anonyme et collectif, un « art du dialogue » (IS n° 4, p. 37). Cela signifie l'abandon de toute « œuvre » qui vise à durer et à être conservée comme marchandise d'échange, non pour la remplacer par un art sans œuvres, par des *happenings* ou des *performances*, mais pour dépasser la dichotomie entre moments artistiques et moments banals¹¹.

Cette donnée fondamentale du dépassement de l'art fait de l'Internationale situationniste un mouvement d'avant-garde opposé à l'art moderne des années cinquante et soixante, et correspond précisément à la remise en cause de la séparation entre les domaines de l'art et de la vie quotidienne. Pour les réunifier, les lettristes puis les situationnistes proposent un ensemble de pratiques dont les deux films qui seront brièvement étudiés ici, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) et *Critique de la séparation* (1961), se font l'écho. La dérive, pratiquée par des membres du groupe lettriste dès le milieu des années cinquante, permet un nouvel usage de l'espace urbain, en valorisant une recherche sur le terrain apparemment privée de méthode et soumise au hasard. Elle est formalisée par Guy Debord, qui publie « Théorie de la dérive » dans le numéro des *Lèvres nues* de décembre 1956, puis une nouvelle fois dans le numéro 2 de l'*Internationale situationniste* (décembre 1958). Contrairement au situationnisme qui n'a ni programme ni corpus dogmatique, la dérive, présentée comme un des « divers

⁹ « Avant la guerre », affiche de l'exposition 66 *Métagraphies influentielles*, Paris, Galerie du Passage, juin 1954, Guy Debord, *Œuvres*, op. cit., p. 126.

¹⁰ Guy-Ernest Debord et Gil J Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues* 8 (mai 1956), in Guy Debord, *Œuvres*, op. cit., p. 223.

¹¹ Anselm Jappe, *Guy Debord* (1993), tr. Claude Galli, Marseille : Via Valeriano ; Cabris : Sulliver, 1998, p. 104-105.

procédés situationnistes »¹² se laisse théoriser. Elle est mise en relation avec la psychogéographie, qui désigne, dans les « Définitions » proposées dans le premier numéro d'*Internationale Situationniste*, l'« étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus »¹³. En effet, la dérive est décrite de façon très succincte « comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées »¹⁴. Cette pratique est définie de manière négative. Il s'agit, pour les personnes qui s'y livrent, de « renonce[r] 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 correspondent »¹⁵. La dérive a deux buts bien distincts : on la pratique en vue de « l'étude d'un terrain »¹⁶ ou pour rechercher « des résultats affectifs déroutants »¹⁷. Ces deux aspects se mêlent le plus souvent, et Debord reconnaît qu'ils sont difficiles à séparer l'un de l'autre. Cet aspect expérimental à vocation tantôt scientifique, tantôt subjective est intéressant dans la mesure où l'on pourrait considérer cette ambition scientifique comme un prétexte pour justifier la flânerie et les tournées des bars, dans lesquelles les situationnistes se sont illustrés. C'est en cela que la dérive construit un rapport direct entre l'espace géographiques et les expériences vécues.

Le résultat de ces expériences consiste en deux types de productions : des comptes rendus de dérives et des cartographies. Un bon exemple de carte réalisée par Guy Debord est ce plan de Paris reprenant une planche de Georges Peltier (*Plan de Paris à vol d'oiseau*, 1951)¹⁸, où les immeubles et les rues apparaissent en perspective cavalière. La plus grande partie de la carte a été découpée aux ciseaux et écartée par Debord, qui ne garde que des fragments du quartier latin, des Halles, des îles sur la Seine et de quelques autres parties de la ville qu'il jugeait significatives. Et sur ce collage, des flèches rouges indiquent les trajets possibles d'un quartier à l'autre, flux et détours recomposant un Paris de la dérive. Dans un article publié en 1956, Debord rend compte d'une tentative de traverser Paris depuis la « rue des Jardins Paul »¹⁹,

¹² Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Internationale situationniste* 2, décembre 1958 p. 19. Facsimilé en ligne :

http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_2.pdf

¹³ « Définitions », *Internationale situationniste* 1 (juin 1958), p. 13. Facsimilé en ligne :

http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_1.pdf

¹⁴ Guy Debord, « Théorie de la dérive », *ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Guy Debord, *Guide psychogéographique de Paris, Discours sur les passions de l'amour, Pentec psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance*, Copenhague, Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste, 1957. Il est reproduit dans le catalogue de l'exposition présentée à Paris, à la Bibliothèque nationale François-Mitterrand en 2013 : Emmanuel Guy et Laurence Le Bras (Éds), *Guy Debord, Un art de la guerre*, Paris : Gallimard, coll. Livres d'art, 2013. Également en ligne : <http://www.frac-centre.fr/collection/collection-art-architecture/index-des-auteurs/auteurs/projets-64.html?authID=53&ensembleID=135>

¹⁹ Guy Debord, « Relevé d'ambiances urbaines au moyen de la dérive », in « Deux comptes rendus de dérive », *Les Lèvres nues* 9, in *Œuvres, op. cit.*, p. 261. Dans cet article, les toponymes à nom

dans le Marais, vers le Nord. En compagnie de Wolman, il avance au gré d'intuitions qui infléchissent leur course jusqu'à les conduire notamment place Stalingrad où ils remarquent « l'admirable rotonde de Claude-Nicolas Ledoux, presque ruinée, laissée dans un incroyable abandon, et dont le charme s'accroît singulièrement du passage, à très proche distance, de la courbe du métro suspendu. »²⁰ Plus loin, Debord et Wolman s'accordent pour considérer ce lieu comme une « importante plaque tournante psychogéographique [...] qui peut se définir comme une unité Jaurès-Stalingrad, ouverte sur au moins quatre pentes psychogéographiques notables (canal Martin, boulevard de la Chapelle, rue d'Aubervilliers, canal de l'Ourcq) »²¹. La notion de pente évoquée ici rend compte des parcours insensiblement suivis lors des dérives, et ce sont précisément ces pentes que représentent les flèches rouges de la carte citée plus haut. Elles relient les uns aux autres des quartiers ménageant diverses ambiances spécifiques, selon leurs « microclimats », leurs « centres d'attraction » et même leur « terrain passionnel »²². Cela témoigne donc de la dimension expérimentale de ces déplacements urbains pourtant soumis au hasard : il s'agit de trouver dans le tissu urbain des zones cohérentes du fait de leur animation, de leur fréquentation et des effets affectifs qu'elles produisent sur le sujet.

Il est évident que vouloir transposer dans un film la démarche situationniste, caractérisée par le recours au détournement et à la dérive, est difficile, voire hasardeux. Cela demande de s'écarter des ambitions narratives classiques du cinéma de fiction et d'aborder le genre documentaire avec un projet à définition minimale, mais qui permette d'offrir à l'inattendu une part importante. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) et *Critique de la séparation* (1961) tentent d'inscrire la dérive dans une œuvre de cinéma, sans être des films aussi ambitieux et novateurs que le demanderait une véritable dérive cinématographique. Le premier de ces deux films donnait une large part au détournement, dans son état préparatoire, mais les producteurs des films que Debord voulait citer ayant refusé de lui vendre le droit d'exploiter ces images, il a dû renoncer à ces « cas-limites de citation »²³, pour faire, « en revanche, le plus grand usage d'un film publicitaire produit par Monsavon »²⁴ et où la vedette filmée au bain n'était autre qu'Anna Karina, par la suite actrice principale de plusieurs films de Jean-Luc Godard. Le second se présente pourtant, avec humour, comme « un des plus grands anti-films

de saints sont-ils tous privés du mot « Saint » dans l'esprit de 1789 ? Le projet est dans ce cas de partir du quartier Saint-Paul, dans le Marais pour gagner le Nord de Paris, mais la dérive s'infléchit vers le Nord-Est.

²⁰ *Ibid.*, p. 262.

²¹ *Ibid.*

²² Guy Debord, « Théorie de la dérive », art. cit., p. 251.

²³ Guy Debord « Fiche technique » de *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, in *Contre le cinéma*, Paris : Institut scandinave de vandalisme comparé, 1964, in *Œuvres*, op. cit., p. 488.

²⁴ *Ibid.*

de tous les temps »²⁵, par un des cartons qui entrecoupent les images précédant le générique de début. Anti-films, ils le sont, car ce sont des montages de textes divers, souvent détournés, sur des images variées, photographies de groupes, séquences filmées dans les rues de Paris, films publicitaires et d'actualités. Les textes sont dits « par les voix, plutôt indifférentes et fatiguées »²⁶ de Debord et quelques comédiens qui parlent à la première comme à la troisième personne du réalisateur et de son entourage. De plus, des cartons et des sous-titres, parfois accompagné de musique, viennent perturber la réception de l'ensemble, parfois difficile à suivre. L'aspect critique de ces films, également souligné par Debord dans les textes où il les commente, transparaît dans la présence en leur sein de moments où l'écran reste blanc (neuf fois dans *Sur le passage...*), ou noir (à deux reprises dans *Critique de la séparation*), pour laisser plus de place aux textes lus ou au silence. Ainsi ces films proposent un discours articulé et riche, jouant sur le montage audiovisuel dans une esthétique de la profusion des signes pour mettre en question leur valeur de manière efficace.

Ainsi l'usage d'images d'actualités fait écho aux textes lus montés sur ces images, mais de façon ironique, et pour proposer un discours apparemment désespéré, par exemple sur « l'atomisation des fonctions sociales » (manifestations étudiantes et affrontements avec la police au Japon dans *Critique de la séparation*)²⁷. Le colonialisme français est vu avec mépris, dans des formules assez éclatantes : « Le grotesque des conditions dominantes, ils ont pu l'aggraver selon leur cœur. Ils ont décoré leur système avec les pompes funèbres du passé » (les généraux Massu et Salan à Alger en 1958 dans *Sur le passage...*)²⁸. Et ces détournements sont accompagnés d'images témoignant des activités des lettristes ou des situationnistes, parmi lesquels on reconnaît notamment Debord ou Asger Jorn. Il s'agit de photos filmées au banc-titre, avec de nombreux gros plans sur des visages, des gestes et des objets, ce qui rend évidente la volonté de documenter au plus près la vie de cette « micro-société provisoire »²⁹, de même que dans ses derniers livres, Debord n'a de cesse de revenir sur lui-même, commentant sa vie et ses œuvres, qui forment un même ensemble³⁰.

Plus intéressantes, les prises de vue qui semblent ressortir à la dérive. Elles ont l'intérêt de compléter les comptes rendus comme celui qu'on a cité ci-dessus, et de donner un sens nouveau à des techniques cinématographiques dont l'usage, à

²⁵ Guy Debord, « Fiche technique » de *Critique de la séparation*, in *Contre le cinéma*, Paris : Institut scandinave de vandalisme comparé, 1964, in *Œuvres*, op. cit., p. 556.

²⁶ Guy Debord « Fiche technique » de *Sur le passage...*, art. cit., p. 486.

²⁷ Guy Debord, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* [synopsis], in *Œuvres*, op. cit., p. 476.

²⁸ *Ibid.*, p. 479.

²⁹ *Ibid.*, p. 472.

³⁰ Voir notamment son *Panegyrique*, tomes I et II (1989, 1990), *Cette mauvaise réputation* (1993) et le scénario du documentaire de Brigitte Cornand, *Guy Debord, son art et son temps* (1994) in *Œuvres*, op. cit., p. 1656-1760, p. 1796-1840, et p. 1870-1876.

l'époque, se modifie. Il s'agit ainsi de trois passages de *Critique de la séparation* : avant la fin de la première minute apparaissent à l'écran les passants sur le trottoir et la circulation automobile sur le boulevard Saint-Germain, au niveau de la place Saint-Germain-des-Prés. Dix minutes plus tard, à peu près vers la onzième minute, la façade de la gare Saint-Lazare et la rue du Havre sont filmées à leur tour. Et à la treizième minute un plan montre des passants, devant les grilles du musée de Cluny, boulevard Saint-Michel. Ces images de Paris ont été filmées en travelling arrière : la caméra fixée à l'arrière d'un véhicule qui avance sur la voie de droite et probablement à moins d'un mètre du sol. Ce qu'elle embrasse couvre une grande partie du paysage environnant ; on aperçoit néanmoins les silhouettes de quelques situationnistes, au moins dans le dernier de ces travellings. Ces quelques minutes de circulation en ville peuvent frapper par deux aspects. D'une part, elles semblent hors sujet. Leur intérêt documentaire est très restreint, et leur rapport au texte lu simultanément à leur présence à l'écran est indirect : le film se contente si l'on veut de faire allusion au texte, en l'illustrant dans un sens très large (et jamais la personne lisant le texte n'est filmée). Ainsi le second travelling, rue du Havre, pourrait par les automobiles en mouvement illustrer les paroles prononcées, « la disparition, la fuite [...] l'écoulement des choses, et même au sens social dominant, au sens donc le plus vulgaire de l'emploi du temps, ce qui s'appelle le temps perdu »³¹. Mais ce lien d'illustration semble surtout relever de l'association métaphorique. L'autre point à relever au sujet de ces plans en mouvement d'une ville elle-même parcourue par des personnes et des autos en mouvement, c'est qu'ils constituent un élément du style du cinéma de la Nouvelle vague qui émerge à l'époque. *À bout de souffle*, de Jean-Luc Godard, sorti en mars 1960, parmi tant d'effets de montage, comprend un travelling arrière sur les deux personnages principaux descendant les Champs-Élysées. *Zazie dans le métro*, de Louis Malle (sur les écrans en octobre 1960) contient plusieurs scènes de poursuite filmées uniquement selon le même procédé. Mais si Debord refuse les artifices de montage et de mise en scène que Jean-Luc Godard³² a tant utilisés au début des années 1960, l'usage de ces travellings arrière dans *Critique de la séparation* (1961) est remarquable. Il faut noter également qu'ils ne sont pas une seule fois utilisés dans *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, qui lui est antérieur de seulement deux ans. Ce dernier contient certes des prises de vue de certains lieux de la ville de Paris, mais il s'agit le plus souvent de plans d'ensemble et de panoramiques, et des mêmes lieux (le quartier des Halles et les grilles du musée de Cluny sont ainsi filmés dans les deux courts métrages). Pour autant, plus qu'une concession au style en vogue au moment où Debord réalise *Critique de la séparation*, les travellings arrière de scènes de rue y représentent une façon d'évoquer la dérive, car comme elle, ces plans sont contemplatifs, dirigeant le regard du spectateur vers

³¹ Guy Debord, « Fiche technique » de *Critique de la séparation*, art. cit., p. 548.

³² Son cinéma est l'objet d'une forte critique dans « Le rôle de Godard », dans la section « De l'aliénation » d'*Internationale situationniste* 10, 1966, p. 58-59.

l'arrière, comme celui de Frédéric Moreau remontant la Seine vers Nogent au début de *L'Éducation sentimentale*. Comme la dérive, ces plans sont trop rapides : ils durent quelques secondes, et l'espace parcouru dans la ville est inférieur à 300 mètres. Cependant, ils thématisent une réalité évidente dans tout plan filmique : le cinéma représente la vie en mouvement, ce que les comptes rendus de dérive ou les cartographies psychogéographiques ne peuvent représenter dans un tel rapport d'analogie.

La dérive situationniste pose en effet la question de la vitesse des déplacements en ville, et ne peut la représenter de façon immédiatement adéquate. Les comptes rendus et les cartes de Debord sont des transpositions de dérives dans un autre médium, le récit écrit, et la perte d'information est grande. Le « relevé d'ambiances »³³ visé par la dérive n'est pas noté sur la carte, quant au rapport écrit, il les détaille de façon précise parfois, mais sans pouvoir échapper vraiment à la contamination générique consubstantielle au récit. Les textes cités plus haut contiennent en effet des allusions à « une affaire de fausse monnaie », du « trafic de stupéfiants », et les situationnistes qui « passent la nuit à boire au comptoir », un 31 décembre, évoquent « la question de savoir qui doit mourir cette année ou l'année prochaine »³⁴, ce qui semble faire entrer ce texte tout droit dans le roman noir. Ainsi le cinéma documentaire – et ces quelques images prises à la sauvette dans les rues de Paris sont précisément documentaires – se distinguant des détournements cités plus haut, semble pour Debord un moyen de contourner les difficultés qu'il y avait à représenter la dérive. Cela permet en outre de répondre avec succès à l'échec auquel s'est heurté le situationniste Abdelhafid Khatib, auteur d'une étude du quartier des Halles de Paris, qu'il a dû interrompre, « victime des règlements de police qui, depuis le mois de septembre, interdisent la rue aux nord-africains après 21 h 30 », en raison du couvre-feu imposé aux Maghrébins³⁵. La dérive était certes conçue comme limitée dans l'espace et dans le temps³⁶, mais dans le contexte d'alors, elle se voit restreinte par des décisions politiques, dont les plus scélérates conduisent notamment à la répression meurtrière de la manifestation du 17 octobre 1961. Commentant les images tournées aux Halles et présentes dans *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, Soyoung Yoon détaille les décisions gouvernementales qui ont rendu les dérives de Khatib impossibles, et montre combien elles révèlent la justesse de la conception situationniste de l'urbanisme de l'époque. Pour Debord et ses camarades, écrit-elle, « l'urbanisme représentait une image de cohésion sociale, un idéal d'ordre qui

³³ Guy Debord, « Relevé d'ambiances urbaines au moyen de la dérive », art. cit.

³⁴ *Ibid.*, p. 259 pour ces quatre citations.

³⁵ Abdelhafid Khatib, « Essai de description psychogéographique des Halles », Internationale situationniste 2, (décembre 1958), p. 18. Facsimilé en ligne : http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_2.pdf

³⁶ Selon Guy Debord, sa « durée moyenne [est] la journée », mais elle peut se prolonger « plusieurs jours sans interruption » et ne saurait dépasser « dans son étendue maximum [...] l'ensemble d'une grande ville et de ses banlieues », « Théorie de la dérive », art. cit., p. 253-254.

normalisait et naturalisait la hiérarchie existante ; c'était une spectacularisation par laquelle était appliquée une stratégie de ségrégation socio-spatiale »³⁷. Le couvre-feu par lequel on répondait en métropole à la guerre civile en Algérie, tout en l'y important, manifestait clairement combien l'habitat et la circulation urbaine sont déterminés par la domination sociale. Attila Kotányi et Raoul Vaneigem insistent en particulier sur ce point dans un article qui développe la critique de l'urbanisme proposée par l'architecte néerlandais Constant au sein de l'IS³⁸. Ainsi, pour eux, « on n'habite pas un quartier d'une ville, mais le pouvoir. On habite quelque part dans la hiérarchie »³⁹. Ce que propose l'urbanisme unitaire est la création « de bases pour une vie expérimentale : réunion de créateurs de leur propre vie sur des terrains équipés à leurs fins. Ces bases ne sauraient être réservées à des loisirs séparés de la société. Aucune zone spatio-temporelle n'est complètement séparable. »⁴⁰ Les situationnistes proposent en effet de réunir l'art et la vie, l'étude et le jeu, dans une façon nouvelle d'envisager l'espace urbain : la dérive le permet, et sa représentation filmique, dans *Critique de la séparation* et *Sur le passage...*, le montre assez clairement.

Les images filmées dans Paris présentées par les deux courts métrages de Debord servent à réaliser ce projet, puisqu'elles font circuler la caméra dans la foule, le long des trottoirs et dans la circulation automobile, sans porter le regard du spectateur vers l'avant, mais en lui faisant contempler ce mouvement incessant. Sa vitesse est mise en évidence par le mouvement de la caméra, puisque du point de vue de l'opérateur, comme du spectateur, c'est la ville qui bouge tout autour. Le film permet donc de percevoir et même d'apprécier la beauté, ou le caractère vain (et alors de le critiquer), de la circulation en ville. Le citoyen s'extrait du flux et regarde derrière lui, grâce à la prise de vue, et peut alors réfléchir au sens de sa vie dans une société fondée sur le travail et l'exploitation, et lutter contre la séparation entre les activités qui lui permettraient de se réaliser et celles qui sont imposées.

Ainsi, l'étude de quelques plans filmés en ville dans les deux premiers courts métrages de Debord a permis de porter sur la dérive un regard plus englobant. Les réalisations accomplies par ce type de promenade ne se réduisent pas à une sociologie à peu près privée de méthode et inachevée, et des cartographies dont l'impact visuel

³⁷ Soyoung Yoon, « Cinema against the Permanent Curfew of Geometry: Guy Debord's *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) », *Grey Room* 52 (Summer 2013), p. 45 : « Urbanism represented an image of social cohesion, an ideal of order that normalized and naturalized the existent hierarchy; it was a spectacularization that enforced a strategy of sociospatial segregation » (nous traduisons).

³⁸ Les situationnistes travaillent dès 1957 à un « urbanisme unitaire », puis Constant (Constantin Nieuwenhuys), probablement auteur de « L'urbanisme unitaire à la fin des années 50 », *Internationale situationniste* 3 (décembre 1959), p. 11-16, développe l'idée seul après un désaccord avec Guy Debord et sa démission de l'I.S. en 1960.

³⁹ Attila Kotányi et Raoul Vaneigem, « Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire », *Internationale situationniste* 6 (août 1961), p. 17. Facsimilé en ligne : http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_6.pdf.

⁴⁰ *Ibid.*

est fort, mais dont la signification est trop liée aux expériences personnelles des lettristes et situationnistes qui se sont engagés dans la dérive. Par le film, le projet de critique de l'urbanisme moderne porté par les situationnistes prend une dimension tangible⁴¹, et la réunion de l'art et la vie, de l'approche géographique et de l'expérience urbaine se prêtent à l'étude géocritique de façon fructueuse. Cette nouvelle façon de vivre et de penser la ville, dans les années 1950, sans être limitée par ses objectifs politiques et sa dimension contestataire, est aussi une intervention artistique, subjective certes, mais destinée à être appréhendée par un public plus large grâce au médium cinématographique. Elle ne se limite pas à un discours nostalgique et anti-moderne, car elle promeut une large gamme d'expériences destinées à révolutionner la vie en ville. En cela, elle offre à la géocritique un vaste domaine d'étude qui comprend la théorie situationniste, ses applications cinématographiques, et ses influences dans le champ littéraire.

Références

(Anonyme) « Définitions », *Internationale situationniste* 1 (juin 1958), p. 13.

Facsimilé en ligne :

http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_1.pdf

(Anonyme), « Le détournement comme négation et comme prélude », *Internationale situationniste* 3 (déc. 1959), p. 10-11. Facsimilé en ligne :

http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_3.pdf

Debord, Guy, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957), in *Œuvres*, Paris : Gallimard, coll. Quarto, éd. Jean-Louis Rançon, 2006, p. 308-328.

—, *Guide psychogéographique de Paris, Discours sur les passions de l'amour, Pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance*, Copenhague, Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste, 1957, Emmanuel Guy et Laurence Le Bras (Éds), *Guy Debord, Un art de la guerre* [catalogue de l'exposition présentée à la BNF, mars-juil. 2013], Paris : Gallimard, coll. Livres d'art, 2013. Également en ligne :

<http://www.frac-centre.fr/collection/collection-art-architecture/index-des-auteurs/auteurs/projets-64.html?authID=53&ensembleID=135>

—, « Relevé d'ambiances urbaines au moyen de la dérive », in « Deux comptes rendus de dérive », *Les Lèvres nues* 9 (nov. 1956), in *Œuvres, op. cit.*, p. 257-263.

⁴¹ Le projet d'urbanisme unitaire poursuivi par Constant à partir de 1959-1960 avait pris un tour trop structuraliste aux yeux de Debord, ce qui poussa l'architecte à démissionner de l'Internationale situationniste. Mais Archigram, le groupe d'architectes britanniques, dans son exposition *Living City* (1963) fait référence à l'I.S., expose une cartographie de Guy Debord et montre de l'intérêt pour le projet de Constant, *New Babylon*. Voir Simon Sadler, *The Situationist City*, Cambridge (Mass.): MIT Press, 1998, p. 132-134.

—, « Théorie de la dérive », *Internationale situationniste* 2 (déc. 1958), p. 19-23. Facsimilé en ligne :

http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_2.pdf

—, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* [synopsis], in *Œuvres*, op. cit., p. 470-483.

Guy-Ernest Debord et Gil J Wolman, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues* 8 (mai 1956), in Guy Debord, *Œuvres*, op. cit., p. 221-229.

Gonzalvez, Shigenobu, *Guy Debord ou la beauté du négatif*, Paris, Nautilus, 2002.

Jappe, Anselm, *Guy Debord* (1993), tr. Claude Galli, Marseille : Via Valeriano ; Cabris : Sulliver, 1998.

Khatib, Abdelhafid, « Essai de description psychogéographique des Halles », *Internationale situationniste* 2, (décembre 1958), p. 13-18. Facsimilé en ligne :

http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_2.pdf

Kotányi, Attila, et Raoul Vaneigem, « Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire », *Internationale situationniste* 6 (août 1961), p. 16-19. Facsimilé en ligne :

http://www.larevuedesressources.org/IMG/pdf/internationale_situationniste_6.pdf.

Yoon, Soyoung , « Cinema against the Permanent Curfew of Geometry: Guy Debord's *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) », *Grey Room* 52 (Summer 2013), p. 39-61.

Zweifel, Stefan, Juri Steiner and Heinz Stahlhut (Éds), *In girum imus nocte et consumimur igni: The Situationist International 1957-1972* [catalogue accompagnant l'exposition présentée au Central Museum Utrecht, déc. 2006-mars 2007 et au Musée Tinguely de Bâle, avr. -août 2007], Zürich : JRP Ringier Kunstverlag, 2006.

Films

Debord, Guy, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959, 20 min. Disponible en DVD, in *Œuvres cinématographiques complètes*, Paris: Gaumont, 2013 et en ligne : <http://youtu.be/AstzaqM2x8E>

—, *Critique de la séparation*, 1961, 20 min. Disponible en DVD, in *Œuvres cinématographiques complètes*, Paris : Gaumont, 2013, et en ligne :

<http://youtu.be/bDkLPyHp0Q0>

Résumé : Avec le détournement et la dérive, Guy Debord et les membres de l'Internationale situationniste mettent au point de nouvelles façons de faire du cinéma et de vivre en ville. Sont analysés dans cet article deux courts métrages documentaires qui permettent de proposer une rapide étude géocritique de ces deux techniques et de leurs enjeux politiques et artistiques dans la représentation de la ville de Paris au tournant des années 1950 et 1960.

Mots clés : Guy Debord, Internationale situationniste, dérive, détournement, espace urbain, urbanisme, jeu, travelling, révolution, impérialisme.