

Internationale situationniste

Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste

Numéro 3

Décembre 1959 — Directeur : G.-E. Debord — Rédaction : 32, rue de la Montagne-Geneviève, Paris-Ve
Comité de Rédaction : CONSTANT, ASGER JORN, HELMUT STURM, MAURICE WYCKAERT

Tous les textes publiés dans Internationale Situationniste peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés même sans indication d'origine.

NOTES ÉDITORIALES

Le sens du dépérissement de l'art

LA CIVILISATION BOURGEOISE, maintenant étendue à l'ensemble de la planète, et dont le dépassement n'a encore été accompli nulle part, est hantée par une ombre : la mise en question de sa culture, qui apparaît dans la dissolution moderne de tous ses moyens artistiques. Cette dissolution s'étant manifestée d'abord au point de départ des forces productives de la société moderne, c'est-à-dire en Europe et plus tard en Amérique, elle se trouve être depuis longtemps la vérité première du modernisme occidental. La libération des formes artistiques a partout signifié leur réduction à rien. On peut appliquer à l'ensemble de l'expression moderne ce que W. Weidlé écrivait en 1947, dans le numéro 2 des Cahiers de la Pléiade à propos de Finnegans Wake : « Cette Somme démesurée des plus alléchantes contorsions verbales, cet Art poétique en dix mille leçons n'est pas une création de l'art : c'est l'autopsie de son cadavre ».

Les critiques réactionnaires ne manquent pas de signaler, pour soutenir leur stupide rêve d'un retour aux belles manières du passé, que derrière la floraison inflationniste de nouveautés qui peuvent servir une seule fois, la route de cette libération ne mène qu'au vide. C'est Émile Henriot notant (Le Monde, 11-2-59) : « Le tour, maintes fois signalé déjà, qu'a pris une certaine littérature d'aujourd'hui, dans la direction "langage de formes" à l'usage de littérateurs spécialisés dans l'exercice d'une "littérature pour littérateurs", à elle-même son propre objet, comme il y a une recherche de peintures pour peintres chercheurs et une musique pour musiciens ». Ou Mauriac (L'Express, 5-3-59) : « Il n'est pas jusqu'aux philosophes dont la leçon est que l'aboutissement du poème doit être le silence, qui n'écrivent des articles pour nous en persuader, et qui ne publient des romans pour nous prouver qu'il ne faut pas raconter d'histoire ».

En face de ces moqueries, les critiques qui se sont choisis modernistes louent les beautés de la dissolution, en souhaitant qu'elle ne se poursuive pas trop vite. Ils sont embarrassés, comme Geneviève Bonnefoi rendant compte, sous le titre « Mort ou transfiguration ? » de la malheureuse Biennale de Paris (Lettres Nouvelles, numéro 25). Elle conclut mélancoliquement : « L'avenir seul dira si cette "néantisation" du langage pictural, assez semblable à celle tentée sur le plan littéraire par Beckett, Ionesco et les meilleurs jeunes romanciers actuels, prélude à un renouveau de la peinture ou à sa disparition en tant qu'art majeur de notre époque. La place me manque ici pour parler de la sculpture qui semble en totale désintégration. » Ou bien, abdiquant tout sens du comique, ils prennent hautement le parti du quasi-néant en des formules dignes de passer à l'histoire pour résumer l'indigence d'une époque, comme Françoise Choay qui intitule élogieusement un article sur Tapiès : « Tapiès, mystique du presque rien » (France-Observateur, 30-4-59).

L'embarras des critiques modernistes est complété par l'embarras des artistes modernes à qui la décomposition accélérée dans tous les secteurs impose sans cesse l'examen et l'explication de leurs hypothèses de travail. Ils s'y emploient dans la même confusion, et souvent dans une imbécillité comparable. Partout on distingue la trace, chez les créateurs modernes, d'une conscience traumatisée par le naufrage de l'expression comme sphère autonome, comme but absolu ; et par la lente apparition d'autres dimensions de l'activité.

L'œuvre fondamentale d'une avant-garde actuelle doit être un essai de critique générale de ce moment ; et un premier essai de réponse aux nouvelles exigences.

Si l'artiste est passé, par un lent processus, de l'état d'amuseur — meublant joliment quelques loisirs — à l'état de l'ambition prophétique, qui pose des questions, prétend donner le sens de la vie, c'est parce que, de plus en plus, la question de l'emploi de la vie est effectivement posée

dans la marge de liberté déjà atteinte, et grandissante, de notre appropriation de la nature.

Ainsi la prétention de l'artiste dans la société bourgeoise va de pair avec la réduction pratique de son domaine d'action réel vers le zéro et le refus. Tout l'art moderne est la revendication révolutionnaire d'autres métiers, qui sont au-delà de l'abandon des actuelles spécialisations de l'expression unilatérale en conserve.

On sait les retards et les déformations du projet révolutionnaire à notre époque. La régression qui s'y est manifestée n'a nulle part été si évidente que dans l'art. Elle y fut d'autant plus facile que les classiques du marxisme n'avaient pas développé là une critique réelle. Dans une célèbre lettre à Mehring, Engels notait à la fin de sa vie : « Nous avons surtout mis l'accent, et nous étions obligés de le faire, sur la manière dont les notions politiques, juridiques, et les autres notions idéologiques, enfin les actions qui naissent de ces notions, dérivent des faits économiques fondamentaux. Mais ce faisant, nous négligions le côté formel — le mode d'apparition de ces notions — en faveur du contenu. » À l'époque où s'est constituée la pensée marxiste, le mouvement formel de dissolution de l'art n'était d'ailleurs pas encore apparent. De même, on peut dire que c'est seulement en présence du fascisme que le mouvement ouvrier a rencontré pratiquement le problème du « mode d'apparition » formel d'une notion politique. Il s'est trouvé peu armé pour le dominer.

Les représentants d'une pensée révolutionnaire indépendante manifestent eux-mêmes une certaine carence à tenir un rôle dans la recherche culturelle d'aujourd'hui. Si nous envisageons les démarches, à bien des égards différentes, de philosophes comme Henri Lefebvre — ces dernières années — et Lucien Goldmann, nous leur trouvons ce trait commun d'avoir assemblé beaucoup d'apports positifs, comme d'importants rappels à la vérité progressiste dans un moment où l'idéologie de la gauche se perd dans un confusionnisme dont on voit bien les in-térêts ; et en même temps d'être absents ou insuffisants dans deux ordres de question : l'organisation d'une force politique, la découverte de moyens d'action culturels. Ces questions sont justement deux éléments essentiels et inséparables de l'action transitoire qu'il faudrait mener dès à présent vers cette praxis enrichie qu'ils nous présentent généralement comme une image extérieure, entièrement séparée de nous, au lieu d'y être liée, par le lent mouvement de l'avenir.

Dans un article inédit de 1947 (« Le matérialisme dialectique est-il une philosophie ? »), recueilli dans son livre Recherches dialectiques, Goldmann analyse très bien le résultat, dans l'avenir, du mouvement culturel qu'il a sous les yeux, en écrivant : « ... Comme le droit, l'économie ou la religion, l'art en tant que phénomène autonome séparé des autres domaines de la vie sociale, sera amené à disparaître dans une société sans classes. Il n'y aura probablement plus d'art séparé de la vie parce que la vie aura elle-même un style, une forme dans laquelle elle trouvera son expression adéquate. » Mais Goldmann qui trace cette perspective à très longue échéance en fonction des prévisions d'ensemble du matérialisme dialectique, n'en reconnaît pas la vérification dans l'expression de son temps. Il juge l'écriture ou l'art de son temps en fonction de l'alternative classique - romantique, et il ne voit dans le romantisme que l'expression de la réification. Or, il est vrai que la destruction du langage, depuis un siècle de poésie, s'est faite en suivant la tendance romantique, réifiée, petite-bourgeoise, de la profondeur ; et, comme l'avait montré Paulhan dans Les Fleurs de Tarbes, en postulant que la pensée inexprimable valait mieux que le mot. Mais l'aspect progressif de cette destruction, dans la poésie, l'écriture romanesque ou tous les arts plastiques, c'est d'être en même temps le témoignage de toute une époque sur l'insuffisance de l'expression artistique, pseudo-communication. C'est d'avoir été la destruction pratique des instruments de cette pseudo-communication, posant la question de l'invention d'instruments supérieurs.

Henri Lefebvre (La Somme et le Reste) en vient à se demander « si la crise de la philosophie ne signifie pas son dépérissement et sa fin, en tant que philosophie », en oubliant que ceci fut à la base de la pensée

révolutionnaire depuis la onzième Thèse sur Feuerbach. Il a présenté une critique plus radicale, dans le numéro 15 d'Arguments, envisageant l'histoire humaine comme la traversée et l'abandon successifs de diverses sphères : le cosmique, le maternel, le divin, et aussi bien la philosophie, l'économie, la politique et enfin « l'art, qui définit l'homme par des éclairs éblouissants et l'humain par des instants exceptionnels, donc encore extérieurs, aliénants dans l'effort vers la délivrance. » Mais nous rejoignons là cette science-fiction de la pensée révolutionnaire qui se prêche dans Arguments, aussi audacieuse pour engager des millénaires d'histoire qu'incapable de proposer une seule nouveauté d'ici la fin du siècle ; et naturellement acoquinée dans le présent avec les pires exhumations du néo-réformisme. Lefebvre voit bien que chaque domaine s'effondre en s'explicitant, lorsqu'il est allé au bout de ses virtualités et de son impérialisme, « lorsqu'il s'est proclamé totalité à l'échelle humaine (donc finie). Au cours de ce déploiement, et seulement après cette illusoire et outrancière proclamation, la négativité que ce monde portait déjà et depuis longtemps en soi s'affirme, le dément, le rongé, le démantèle, l'abat. Seule, une totalité accomplie peut révéler qu'elle n'est pas la totalité. » Ce schéma, qui s'applique plutôt à la philosophie après Hegel, définit parfaitement la crise de l'art moderne, comme il est très facile de le vérifier en étudiant une tendance extrême : par exemple, la poésie, de Mallarmé au surréalisme. Ces conditions, déjà dominantes à partir de Baudelaire, constituent ce que Paulhan appelle la Terreur, considérée par lui comme une crise accidentelle du langage, sans tenir compte du fait qu'elles concernent parallèlement tous les autres moyens d'expression artistiques. Mais l'ampleur des vues de Lefebvre ne lui sert à rien quand il écrit des poèmes qui sont, quant à leur date, sur le modèle historique de 1925, et quant au niveau d'efficacité atteint par cette formule, au plus bas. Et quand il propose une conception de l'art moderne (le romantisme-révolutionnaire), il conseille aux artistes de revenir à ce genre d'expression — ou à d'autres plus anciens encore — pour exprimer la sensation profonde de la vie, et les contradictions des hommes avancés de leur temps ; c'est-à-dire indistinctement de leur public et d'eux-mêmes. Lefebvre veut ignorer que cette sensation et ces contradictions ont déjà été exprimées par tout l'art moderne, et justement jusqu'à la destruction de l'expression elle-même.

Il n'y a pas, pour des révolutionnaires, de possible retour en arrière. Le monde de l'expression, quel que soit son contenu, est déjà périmé. Il se répète scandaleusement, pour se maintenir aussi longtemps que la société dominante réussira à maintenir la privation et la rareté qui sont les conditions anachroniques de son règne. Mais le maintien ou la subversion de cette société n'est pas une question utopique : c'est la plus brûlante question d'aujourd'hui, celle qui commande toutes les autres. Lefebvre devrait pousser plus loin la réflexion à partir d'une question qu'il a posée dans le même article : « Chaque grande époque de l'art ne fut-elle pas une fête funèbre en l'honneur d'un moment disparu ? » Ceci est également vrai à l'échelle individuelle, où chaque œuvre est une fête funèbre et commémorative d'un moment disparu de sa vie. Les créations de l'avenir devront modeler directement la vie, créant et banalisant les « instants exceptionnels ». La difficulté de ce saut est mesurée par Goldmann quand il remarque (dans une note de Recherches dialectiques, page 144) : « Nous n'avons aucun moyen d'action directe sur l'affectif. » Ce sera la tâche des créateurs d'une nouvelle culture d'inventer ces moyens.

Il faut trouver des instruments opératoires intermédiaires entre cette praxis globale dans laquelle se dissoudra un jour chaque aspect de la vie totale d'une société sans classes, et l'actuelle pratique individuelle de la vie « privée », avec ses pauvres recours artistiques ou autres. Ce que nous appelons situations à construire, c'est la recherche d'une organisation dialectique de réalités partielles passagères, ce qu'André Frankin a désigné comme « une planification de l'existence » individuelle, n'excluant pas mais, au contraire, « retrouvant » le hasard (dans sa Critique du Non-Avenir).

La situation est conçue comme le contraire de l'œuvre d'art, qui est un essai de valorisation absolue, et de conservation, de l'instant présent. Ceci est l'épicerie fine esthétique d'un Malraux, dont il est à noter que les « intellectuels de gauche », qui s'indignent de le voir aujourd'hui à la tête de la plus méprisable et imbécile escroquerie politique, l'avaient auparavant pris au sérieux — aveu qui contresigne leur faillite. Chaque situation, aussi consciemment construite qu'elle puisse être, contient sa négation et va inévitablement vers son propre renversement. Dans la conduite de la vie individuelle, une action situationniste ne se fonde pas sur l'idée abstraite du progrès rationaliste (selon Descartes « nous rendre maîtres et possesseurs de la nature »), mais sur une pratique de l'arrangement du milieu qui nous conditionne. Le constructeur de situations, si l'on reprend un mot de Marx, « en agissant par ses mou-

vements sur la nature extérieure et en la transformant... transforme en même temps sa propre nature ».

Une thèse d'Asger Jorn, dans les conversations qui ont mené à la formation de l'I.S., était le projet de mettre fin à la séparation qui s'est produite vers 1930 entre les artistes d'avant-garde et la gauche révolutionnaire, auparavant alliés. Le fond du problème est que, depuis 1930, il n'y a plus eu ni mouvement révolutionnaire, ni avant-garde artistique pour répondre aux possibilités de l'époque. Un nouveau départ, ici et là, devra certainement se faire dans l'unité des problèmes et des réponses.

Les obstacles évidents de l'actualité déterminent une certaine ambiguïté du mouvement situationniste comme pôle d'attraction pour des artistes prêts à faire tout autre chose. Comme les prolétaires, théoriquement, devant la nation, les situationnistes campent aux portes de la culture. Ils ne veulent pas s'y établir, ils s'inscrivent en creux dans l'art moderne, ils sont les organisateurs de l'absence de cette avant-garde esthétique que la critique bourgeoise attend et que, toujours déçue, elle s'apprête à saluer à la première occasion. Ceci ne va pas sans risque de diverses interprétations rétrogrades, et même à l'intérieur de l'I.S. Les artistes de la décomposition, par exemple à la dernière foire tenue à Venise, parlent déjà de « situations ». Ceux qui comprennent tout en termes de vieilleries artistiques, comme formules verbales anodines destinées à assurer la vente d'œuvres picturales encore plus anodines, peuvent voir l'I.S. déjà parvenue à un certain succès, à une certaine reconnaissance : c'est parce qu'ils n'ont pas compris devant quel grand tournant encore à prendre nous nous sommes rassemblés.

Bien sûr, le dépérissement des formes artistiques, s'il se traduit par l'impossibilité de leur renouvellement créatif, n'entraîne pas immédiatement leur véritable disparition pratique. Elles peuvent se répéter avec diverses nuances. Mais tout révèle « l'ébranlement de ce monde », pour parler comme Hegel dans la préface de la Phénoménologie de l'Esprit : « La frivolité et l'ennui qui envahissent ce qui subsiste encore, le pressentiment vague d'un inconnu sont les signes annonciateurs de quelque chose d'autre qui est en marche. »

Nous devons aller plus loin, sans nous attacher à rien de la culture moderne, et non plus de sa négation. Nous ne voulons pas travailler au spectacle de la fin d'un monde, mais à la fin du monde du spectacle.

Le cinéma après Alain Resnais

LA « NOUVELLE VAGUE » de réalisateurs qui effectue en ce moment la relève du cinéma français est définie d'abord par l'absence notoire et complète de nouveauté artistique, fût-ce simplement au stade de l'intention. Moins négativement, elle est caractérisée par quelques conditions économiques particulières dont le trait dominant est sans doute l'importance prise en France, depuis une dizaine d'années, par une certaine critique de cinéma qui représente une force d'appoint non négligeable pour l'exploitation des films. Ces critiques en sont venues à employer cette force directement à leur usage, en tant qu'auteurs de films. Ceci constitue leur seule unité. Les valorisations respectueuses qu'ils plaquaient sur une production dont tout leur échappait servent désormais pour leurs propres œuvres, devenues réalisables à bon marché dans la mesure même où ce jeu de valorisation peut remplacer, pour un public assez étendu, les coûteuses attractions du star system. La « nouvelle vague » est principalement l'expression des intérêts de cette couche de critiques.

Dans la confusion dont ceux-ci ont toujours vécu, comme critiques et comme cinéastes, le film d'Alain Resnais, Hiroshima mon amour, passe avec le reste de la fameuse vague, et recueille le même genre d'admiration. Il est facile de reconnaître sa supériorité. Mais il semble que peu de gens se préoccupent de définir la nature de cette supériorité.

Resnais avait déjà fait plusieurs courts-métrages, avec le plus grand talent (Nuit et Brouillard), mais c'est Hiroshima qui marque un saut qualitatif dans le développement de son œuvre et dans celui du spectacle cinématographique mondial. Si l'on met à part des expériences qui sont restées jusqu'ici en marge du cinéma, tels certains films de Jean Rouch, quant au contenu, ou ceux du groupe lettriste vers 1950, quant aux recherches formelles (Isou, Wolman, Marco — les correspondances du premier surtout avec Resnais n'étant curieusement signalées par personne), Hiroshima apparaît comme le film le plus original, celui qui contient le plus d'innovations depuis l'époque de l'affirmation du cinéma parlant. Hiroshima, sans renoncer à une maîtrise des pouvoirs de l'image, est fondé sur la prééminence du son : l'importance de la parole procède non seulement d'une quantité et même d'une qualité inhabituelles, mais du fait que le déroulement du film est beaucoup moins présenté par les gestes des personnages filmés que par leur récitatif (lequel peut aller jusqu'à faire souverainement le sens de l'image,

comme c'est le cas pour le long travelling dans les rues qui termine la première séquence).

Le public conformiste sait qu'il est permis d'admirer Resnais. Il l'admire donc tout comme un Chabrol. Resnais, par diverses déclarations, a montré qu'il avait suivi une ligne réfléchie dans la recherche d'un cinéma fondé sur l'autonomie du son (en définissant Hiroshima comme un « long court-métrage » commenté ; en reconnaissant son intérêt pour quelques films de Guitry ; en parlant de sa tendance vers un opéra cinématographique). Cependant, la discrétion personnelle et la modestie de Resnais ont aidé à estomper le problème du sens de l'évolution qu'il représente. Ainsi, la critique s'est partagée en réserves et éloges également inadéquats.

L'objection la plus banale et la plus fausse consiste à dissocier Resnais de Marguerite Duras, en saluant le talent du metteur en scène pour déplorer l'exagération littéraire des dialogues. Le film est ce qu'il est à cause de cet emploi du langage, que Resnais a voulu, et que son scénariste a réussi. Jean-François Revel, dénonçant très justement, dans Arts (26-8-59), la « révolution rétrospective » menée par le pseudo-modernisme des « nouvelles vagues », romanesque ou cinématographique, commet l'erreur d'y englober Resnais à cause de son commentaire, « pastiche de Claudel ». Ainsi Revel, qui depuis longtemps s'est fait apprécier par l'intelligence de ses attaques sans jamais définir ce qu'il aime, montre une faiblesse soudaine quand il s'agit de distinguer, dans la pacotille à la mode, une nouveauté réelle. Ce qu'il préfère, d'après son article d'Arts, simplement à cause du contenu sympathique, c'est la malheureuse convention cinématographique des Tripes au soleil, de Bernard-Aubert.

Les partisans de Resnais parlent assez libéralement de génie, à cause du prestigieux mystère du terme, qui dispense d'expliquer l'importance objective d'Hiroshima : l'apparition dans le cinéma « commercial » du mouvement d'auto-destruction qui domine tout l'art moderne.

Les admirateurs d'Hiroshima s'efforcent d'y trouver les petits côtés admirables, par où ils le rejoindraient. Ainsi, tout le monde va parlant de Faulkner et de sa temporalité. Là-dessus, Agnès Varda, qui n'a rien, nous dit qu'elle doit tout à Faulkner. En fait, chacun insiste sur le temps bouleversé du film de Resnais pour ne pas en voir les autres aspects destructifs. De la même façon, on parle de Faulkner comme d'un spécialiste, accidentel, de l'émiettement du temps, accidentellement rencontré par Resnais, pour oublier ce qu'il est déjà advenu du temps, et plus généralement du récit romanesque, avec Proust et Joyce. Le temps d'Hiroshima, la confusion d'Hiroshima, ne sont pas une annexion du cinéma par la littérature ; c'est la suite dans le cinéma du mouvement qui a porté toute l'écriture, et d'abord la poésie, vers sa dissolution.

On a aussi tendance à expliquer Resnais, de même que par des talents exceptionnels, par des motivations psychologiques personnelles — les uns comme les autres ayant évidemment un rôle, que nous n'examinerons pas ici. Ainsi, on entend dire que le thème de tous les films d'Alain Resnais est la mémoire, comme par exemple celui des films de Hawks est l'amitié virile, etc. Mais on veut ignorer que la mémoire est forcément le thème significatif de l'apparition de la phase de critique interne d'un art. De sa mise en question ; sa contestation dissolvante. La question du sens de la mémoire est toujours liée à la question du sens d'une permanence transmise par l'art.

Le plus simple accès du cinéma au moyen d'expression libre est en même temps déjà dans la perspective de la démolition de ce moyen. Dès que le cinéma s'enrichit des pouvoirs de l'art moderne, il rejoint la crise globale de l'art moderne. Ce pas en avant rapproche le cinéma de sa mort, en même temps que de sa liberté : de la preuve de son insuffisance.

Dans le cinéma, la revendication d'une liberté d'expression égale à celle des autres arts masque la faillite générale de l'expression au bout de tous les arts modernes. L'expression artistique n'est en rien une véritable self-expression, une réalisation de sa vie. La proclamation du « film d'auteur » est déjà périmée avant d'avoir effectivement dépassé la prétention et le rêve. Le cinéma, qui a virtuellement des pouvoirs plus forts que les arts traditionnels, est chargé de trop de chaînes économiques et morales pour pouvoir être jamais libre dans les présentes conditions sociales. De sorte que le procès du cinéma sera toujours en appel. Et quand le renversement prévisible des conditions culturelles et sociales permettra un cinéma libre, beaucoup d'autres domaines d'actions auront été introduits nécessairement. Il est probable qu'alors la liberté du cinéma sera largement dépassée, oubliée, dans le développement général d'un monde où le spectacle ne sera plus dominant. Le trait fondamental du spectacle moderne est la mise en scène de sa propre ruine. C'est l'importance du film de Resnais, assurément conçu en dehors de cette perspective historique, d'y ajouter une nouvelle confirmation.

Le détournement comme négation et comme prélude

LE DÉTOURNEMENT, c'est-à-dire le réemploi dans une nouvelle unité d'éléments artistiques préexistants, est une tendance permanente de l'actuelle avant-garde, antérieurement à la constitution de l'I.S. comme depuis. Les deux lois fondamentales du détournement sont la perte d'importance — allant jusqu'à la déperdition de son sens premier — de chaque élément autonome détourné ; et en même temps, l'organisation d'un autre ensemble signifiant, qui confère à chaque élément sa nouvelle portée.

Il y a une force spécifique dans le détournement, qui tient évidemment à l'enrichissement de la plus grande part des termes par la coexistence en eux de leurs sens ancien et immédiat — leur double fond. Il y a une utilité pratique par la facilité d'emploi, et les virtualités inépuisables de réemploi ; à propos du moindre effort permis par le détournement, nous avons déjà dit (Mode d'emploi du détournement, mai 1956) : « Le bon marché de ses produits est la grosse artillerie avec laquelle on bat en brèche toutes les murailles de Chine de l'intelligence. » Cependant, ces points par eux-mêmes ne justifient pas le recours au procédé que la phrase précédente montrait « se heurtant de front à toutes les conventions mondaines et juridiques ». Il y a un sens historique du détournement. Quel est-il ?

« Le détournement est un jeu dû à la capacité de dévalorisation », écrit Jorn, dans son étude Peinture détournée (mai 1959), et il ajoute que tous les éléments du passé culturel doivent être « réinvestis » ou disparaître. Le détournement se révèle ainsi d'abord comme la négation de la valeur de l'organisation antérieure de l'expression. Il surgit et se renforce de plus en plus dans la période historique du dépérissement de l'expression artistique. Mais, en même temps, les essais de réemploi du « bloc détournable » comme matériau pour un autre ensemble expriment la recherche d'une construction plus vaste, à un niveau de référence supérieure, comme une nouvelle unité monétaire de la création. L'I.S. est un mouvement très particulier, d'une nature différente des avant-gardes artistiques précédentes. L'I.S. peut être comparée, dans la culture, par exemple à un laboratoire de recherches, et aussi bien à un parti, où nous sommes situationnistes, et où rien de ce que nous faisons n'est situationniste. Ceci n'est un désaveu pour personne. Nous sommes partisans d'un certain avenir de la culture, de la vie. L'activité situationniste est un métier défini que nous n'exerçons pas encore.

Ainsi, la signature du mouvement, la trace de sa présence et de sa contestation dans la réalité culturelle d'aujourd'hui, puisque nous ne pouvons en aucun cas représenter un style commun, quel qu'il soit, c'est d'abord l'emploi du détournement. On peut citer, au stade de l'expression détournée, les peintures modifiées de Jorn ; le livre « entièrement composé d'éléments préfabriqués » de Debord et Jorn, Mémoires (dans lequel chaque page se lit en tous sens, et où les rapports réciproques des phrases sont toujours inachevés) ; les projets de Constant pour des sculptures détournées ; dans le cinéma, le documentaire détourné de Debord Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps. Au stade de ce que le Mode d'emploi du détournement appelait « l'ultra-détournement, c'est-à-dire les tendances du détournement à s'appliquer dans la vie sociale et quotidienne » (par exemple les mots de passe ou le déguisement vestimentaire, appartenant à la sphère du jeu), il faudrait parler, à des niveaux différents, de la peinture industrielle de Gallizio ; du projet « orchestral » de Wyckaert pour une peinture à la chaîne avec division du travail sur la base de la couleur ; des multiples détournements d'édifices qui seront à l'origine de l'urbanisme unitaire. Mais ce serait aussi le lieu de citer les formes mêmes de l'« organisation » de l'I.S., et de sa propagande.

À ce point de la marche du monde, toutes les formes de l'expression commencent à tourner à vide, et se parodient elles-mêmes. Comme les lecteurs de cette revue peuvent le constater fréquemment, l'écriture d'aujourd'hui a toujours quelque chose de parodique. « Il faut, annonçait le Mode d'emploi, concevoir un stade parodique-sérieux où l'accumulation d'éléments détournés, 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. »

Le parodique-sérieux recouvre les contradictions d'une époque où nous trouvons, aussi pressantes, l'obligation et la presque impossibilité de rejoindre, de mener, une action collective totalement novatrice. Où le plus grand sérieux s'avance masqué dans le double jeu de l'art et de sa négation ; où les essentiels voyages de découverte ont été entrepris par des gens d'une si émouvante incapacité.

L'urbanisme unitaire à la fin des années 50

EN AOÛT 1956, un tract signé par les groupes qui préparaient la formation de l'I.S., appelant à boycotter le prétendu « Festival de l'Art d'Avant-Garde » convoqué alors à Marseille, faisait observer qu'il s'agissait de la plus complète sélection officieuse de « ce qui représentera dans vingt ans l'imbécillité des années [19]50 ».

L'art moderne de cette période aura été en effet dominé, et presque exclusivement composé, par des répétitions camouflées, par une stagnation qui traduit l'épuisement définitif de tout l'ancien théâtre d'opérations culturel, et l'impuissance d'en chercher un nouveau. Cependant, souterrainement, certaines forces se sont constituées dans le même temps. Il en va ainsi de la conception d'un urbanisme unitaire, aperçue dès 1953, et désignée pour la première fois à la fin de 1956 dans un tract distribué à l'occasion d'une manifestation de nos camarades italiens, à Turin (« Paroles obscures, écrivait La Nuova Stampa du 11 décembre, dans le genre de cet avertissement : "L'avenir de vos enfants en dépend, manifestez en faveur de l'urbanisme unitaire !" »). L'urbanisme unitaire est au centre des préoccupations de l'I.S. ; et quels que soient les délais et les difficultés d'application, c'est très justement que le rapport inaugural de la Conférence de Munich constate qu'avec son apparition sur le plan de la recherche et du projet, l'urbanisme unitaire est déjà commencé.

Voilà que les années [19]50 vont finir, ces jours-ci. Sans chercher à prévoir si leur imbécillité dans l'art et l'usage de la vie, qui tient à des causes générales, peut s'atténuer ou s'aggraver immédiatement, il est temps d'examiner où en est l'U.U. après un premier stade de développement. Plusieurs points sont à préciser.

D'abord l'urbanisme unitaire n'est pas une doctrine d'urbanisme, mais une critique de l'urbanisme. De la même façon, notre présence dans l'art expérimental est une critique de l'art, la recherche sociologique doit être une critique de la sociologie. Aucune discipline séparée ne peut être acceptée en elle-même, nous allons vers une création globale de l'existence.

L'urbanisme unitaire est distinct des problèmes de l'habitat, et cependant destiné à les englober ; à plus forte raison, distinct des échanges commerciaux actuels. Il envisage en ce moment un terrain d'expérience pour l'espace social des villes futures. Il n'est pas une réaction contre le fonctionnalisme, mais son dépassement : il s'agit d'atteindre, au-delà de l'utilitaire immédiat, un environnement fonctionnel passionnant. Le fonctionnalisme, qui prétend encore à l'avant-garde parce qu'il rencontre encore des résistances passéistes, a déjà largement triomphé. Ses apports positifs : l'adaptation à des fonctions pratiques, l'innovation technique, le confort, le bannissement de l'ornement surajouté — sont aujourd'hui des banalités. Mais son champ d'application tout compte fait étroit n'a pas conduit le fonctionnalisme à une relative modestie théorique. Pour justifier philosophiquement l'extension de ses principes de renouveau à toute l'organisation de la vie sociale, le fonctionnalisme a fusionné, comme sans y penser, avec les doctrines conservatrices les plus immobiles (et, en même temps, il s'est figé lui-même en doctrine immobile). Il faut construire des atmosphères inhabitables ; construire les rues de la vie réelle, les décors d'un rêve éveillé. La question de la construction des églises fournit un critère particulièrement voyant. Les architectes fonctionnalistes ont tendance à accepter de construire des églises, pensant — s'ils ne sont pas des idiots déistes — que l'église, édifice sans fonction dans un urbanisme fonctionnel, peut être traitée comme un libre exercice de formes plastiques. Leur erreur est de négliger la réalité psycho-fonctionnelle de l'église. Les fonctionnalistes, qui expriment l'utilitarisme technique d'une époque, ne peuvent réussir une seule église, au sens où la cathédrale a été la réussite unitaire d'une société qu'il faut bien appeler primitive, enfoncée beaucoup plus loin que nous dans la misérable préhistoire de l'humanité. Les architectes situationnistes, eux, cherchant à créer, à l'époque même des techniques qui ont permis le fonctionnalisme, des nouveaux cadres de comportement délivrés de la banalité aussi bien que de tous les vieux tabous, sont absolument opposés à l'édification, et même à la conservation, de bâtiments religieux avec lesquels ils se trouvent en concurrence directe. L'urbanisme unitaire rejoint objectivement les intérêts d'une subversion d'ensemble.

Autant que de l'habitat, l'urbanisme unitaire est distinct des problèmes esthétiques. Il va contre le spectacle passif, principe de notre culture où l'organisation du spectacle s'étend d'autant plus scandaleusement qu'augmentent les moyens de l'intervention humaine. Alors qu'aujourd'hui les villes elles-mêmes sont données comme un lamentable spectacle, un supplément aux musées, pour les touristes prome-

nés en autocars de verre, l'U.U. envisage le milieu urbain comme terrain d'un jeu en participation.

L'urbanisme unitaire n'est pas idéalement séparé du terrain actuel des villes. Il est formé à partir de l'expérience de ce terrain, et à partir des constructions existantes. Nous avons autant à exploiter les décors actuels, par l'affirmation d'un espace urbain ludique tel que le fait reconnaître la dérive, qu'à en construire de totalement inédits. Cette inter-pénétration (usage de la ville présente, construction de la ville future) implique le maniement du détournement architectural.

L'urbanisme unitaire est opposé à la fixation des villes dans le temps. Il conduit à préconiser au contraire la transformation permanente, un mouvement accéléré d'abandon et de reconstruction de la ville dans le temps, et à l'occasion aussi dans l'espace. On a pu ainsi envisager de tirer parti des conditions climatiques où se sont développées déjà deux grandes civilisations architecturales — au Cambodge et dans le sud-est du Mexique — pour construire dans la forêt vierge des villes mouvantes. Les nouveaux quartiers d'une telle ville pourraient être construits toujours plus vers l'Ouest, défriché à mesure, tandis que l'Est serait à part égale abandonné à l'envahissement de la végétation tropicale, créant elle-même des couches de passage graduel entre la ville moderne et la nature sauvage. Cette ville poursuivie par la forêt, outre la zone de dérive inégalable qui se formerait derrière elle, et un mariage avec la nature plus hardi que les essais de Frank Lloyd Wright, présenterait l'avantage d'une mise en scène de la fuite du temps, sur un espace social condamné au renouvellement créatif.

L'urbanisme unitaire est contre la fixation des personnes à tels points d'une ville. Il est le socle d'une civilisation des loisirs et du jeu. On doit noter que dans le carcan du système économique actuel, la technique a été employée à multiplier les pseudo-jeux de la passivité et de l'émiettement social (télévision), alors que les nouvelles formes de participation ludique également rendues possibles sont réglementées par toutes les polices : ainsi, les sans-filistes amateurs, réduits à un boy-scoutisme technicien.

L'expérience situationniste de la dérive étant en même temps moyen d'étude et jeu du milieu urbain, elle est sur le chemin de l'urbanisme unitaire. Ne pas vouloir séparer le théorique du pratique, à propos de l'U.U., c'est non seulement faire avancer la construction (ou les recherches sur la construction, par les maquettes) avec la pensée théorique ; mais c'est surtout ne pas séparer l'emploi ludique direct de la ville, collectivement ressenti, de l'urbanisme comme construction. Les jeux et émotions réels dans les villes actuelles sont inséparables des projets de l'U.U., comme plus tard les réalisations de l'U.U. ne doivent pas se séparer de jeux et d'émotions qui naîtront dans cet accomplissement. Les dérives que l'Internationale situationniste est appelée à entreprendre au printemps de 1960 à Amsterdam, avec d'assez puissants moyens de transport et de télécommunication, sont envisagées aussi bien comme une étude objective de la ville, et comme un jeu des communications. En effet, la dérive, en dehors de ses enseignements essentiels, ne permet qu'une connaissance très exactement datée. En quelques années, la construction ou la démolition de maisons, le déplacement des micro-sociétés et des modes suffisent à changer le réseau d'attractions superficielles d'une ville ; phénomène d'ailleurs très encourageant pour le moment où nous parviendrons à une liaison active entre la dérive et la construction urbaine situationniste. Il est certain que, jusque-là, le milieu urbain changera tout seul, anarchiquement, démodant finalement les dérives dont les conclusions n'ont pu se traduire en changements conscients de ce milieu. Mais le premier enseignement de la dérive est sa propre existence en jeu.

Nous ne sommes qu'au début de la civilisation urbaine ; nous avons encore à la faire nous-mêmes, quoiqu'en partant de conditions préexistantes. Toutes les histoires que nous vivons, la dérive de notre vie, sont marquées par la recherche, ou le manque, d'une construction supérieure. Le changement de l'environnement fait surgir de nouveaux états de sentiments, d'abord passivement ressentis, puis qui en viennent à réagir constructivement, avec l'accroissement de la conscience. Londres a été le premier aboutissement urbain de la révolution industrielle, et c'est la littérature anglaise du XIXe siècle qui témoigne d'une prise de conscience des problèmes de l'atmosphère et des possibilités qualitativement différentes dans une grande agglomération. La lente évolution historique des passions prend un de ses tournants avec l'amour de Thomas de Quincey et de la pauvre Ann, fortuitement séparés et se cherchant sans jamais se retrouver « à travers l'immense labyrinthe des rues de Londres ; peut-être à quelques pas l'un de l'autre... » La vie réelle de Thomas de Quincey dans la période comprise entre 1804 et 1812 en fait un précurseur de la dérive : « Cherchant ambitieusement mon passage au Nord-Ouest, pour éviter de doubler de nouveau tous les caps et les

promontoires que j'avais rencontrés dans mon premier voyage, j'en traîs soudainement dans des labyrinthes de ruelles... J'aurais pu croire parfois que je venais de découvrir, moi le premier, quelques-unes de ces terræ incognitæ, et je doutais qu'elles eussent été indiquées sur les cartes modernes de Londres. » Et vers la fin du siècle, cette sensation est si couramment admise dans l'écriture romanesque que Stevenson montre un personnage qui, dans Londres la nuit, s'étonne de « marcher si longtemps dans un décor aussi complexe sans rencontrer ne fût-ce que l'ombre d'une aventure » (New Arabian Nights). Les urbanistes du XXe siècle devront construire des aventures.

L'acte situationniste le plus simple consistera à abolir tous les souvenirs de l'emploi du temps de notre époque. C'est une époque qui, jusqu'ici, a vécu très au-dessous de ses moyens.

Renseignements situationnistes

LA SECTION HOLLANDAISE de l'I.S. (adresse : Polaklaan 25, Amsterdam C) a organisé deux manifestations avec conférences prononcées — selon l'usage situationniste — par des magnétophones, et débats très animés : l'une, en avril à l'Académie d'Architecture ; l'autre en juin, au Stedelijk Museum. Elle avait adopté, en mars, une résolution contre la restauration de la Bourse d'Amsterdam, exigée par toute l'opinion artistique, en proposant au contraire « de démolir la Bourse et d'aménager le terrain comme terrain de jeu pour la population du quartier » et en rappelant que si « la conservation des antiquités, comme la peur des nouvelles constructions est la preuve de l'impuissance actuelle... le centre d'Amsterdam n'est pas un musée, mais l'habitat d'hommes vivants ».

En août, les situationnistes hollandais ont exposé dans un numéro spécial de la revue Forum (n° 6), nos positions sur l'unification des arts et leur intégration à la vie quotidienne. Rejetant divers bavardages sur ce thème, la présentation de Constant déclare d'emblée : « Il faut qu'une modification totale de la structure sociale et de la créativité artistique précède l'intégration ».

La section allemande de l'I.S. est à présent organisée à l'adresse suivante : Deutsche Sektion der Situationistischen Internationale, Kaulbachstrasse 2, Munich. Elle a édité, pour servir à la discussion préparatoire de la Troisième Conférence, deux documents traduits sous les titres : « Erklärung von Amsterdam » et « Thesen über die Kulturelle Revolution ».

Une note concernant l'âge moyen des situationnistes, parue dans le n° 2 de cette revue, exige d'être à la fois complétée par l'évolution enregistrée depuis lors, et rectifiée quant à l'interprétation des statistiques — en elles-mêmes correctes — qui avaient été employées. Cette note indiquait que la moyenne d'âge de vingt-neuf ans et demi, qui était celle de la fondation de l'I.S., s'était élevée en une seule année à un peu plus de trente-deux ans. Pour éclairer ce processus de vieillissement accéléré, et considérant que l'I.S. se présentait largement comme une suite du mouvement avant-gardiste « lettriste » du début des années [19]50, on y comparait le chiffre même de vingt-neuf ans et demi avec la moyenne, inférieure à vingt et un ans, qui, quatre années plus tôt seulement, était celle de l'Internationale lettriste « à l'été de 1953 ».

C'est ici qu'il convient d'examiner de plus près les oscillations des chiffres, et leur relation avec les variations dans le recrutement du mouvement. L'âge moyen du mouvement lettriste uni, en 1952, s'élève à 24,4. Au jour de la rupture — la gauche lettriste ayant généralement rassemblé l'aile la moins âgée — il tombe à 23 dans l'Internationale lettriste. Ce dernier mouvement s'orientant vers un extrémisme toujours plus séparé de l'économie culturelle, et étant rejoint par des éléments très jeunes, l'âge moyen descend en effet à 20,8 pour l'été de 1953 (chiffre de base de l'évaluation dans notre n° 2).

En prenant ainsi pour point de départ le chiffre de 24,4 en 1952, le vieillissement normal en 1957 donnerait 29,4. En fait, il est au moment de la Conférence de Cosio d'Arroscia égal à 29,53. Cette analogie montre que les éléments anciens expulsés sont remplacés par une autre couche provenant de différentes tendances avant-gardistes de la même génération. Les adolescents de 1953 ont été dans l'ensemble eux-mêmes remplacés par ces nouveaux professionnels. Après un an d'existence de l'I.S., l'âge s'élève à 32,08 (au lieu du vieillissement normal de 30,4 à partir de 1952, ou de 30,53 à partir de Cosio d'Arroscia). C'est effectivement un vieillissement très notable, traduisant le fait que le ralliement d'éléments préalablement engagés dans l'art expérimental de l'après-guerre se poursuit. Le vieillissement reporté sur une période de six ans est cependant bien loin du taux catastrophique qui apparaissait dans

notre précédente analyse. Mais on peut se préoccuper de l'absence d'un renouvellement par des fractions plus jeunes.

Des signes d'un tel renouvellement se présentent pour la première fois en 1959. Après la Conférence de Munich, en effet, l'âge moyen dans l'I.S. s'établit à 30,8, en recul très important sur le chiffre de l'année précédente (32,08), et en recul même par rapport au chiffre du vieillissement normal depuis l'été de 1952 (31,4).

Il reste que ce recul — outre que ses causes sont principalement localisées en Allemagne — n'introduit, à considérer la période de sept ans, qu'un faible rajeunissement ; et que l'on ne peut parler encore d'une jeune génération ayant globalement remplacé celle de 1952 dans la recherche culturelle la plus avancée.

Une note dans le premier numéro (du 15-7-59) de la nouvelle série de Potlatch (« Sur l'enlèvement des ordures de l'intelligence ») qui rappelle que Hans Platschek a été exclu en février à cause de sa collusion avec la revue « dadaïsto-royaliste » Panderma, souligne à ce propos que « Platschek se trouve être seulement le sixième cas d'exclusion depuis la formation de l'I.S. »

Signalons à titre comparatif que l'Internationale lettriste, dans les deux premières années de son existence, avait déjà exclu douze membres.

Entre juin et octobre 1959, la rédaction d'Internationale Situationniste a reçu 127 lettres anonymes. Toutes paraissent provenir des mêmes personnes, exclues de longue date et demeurées aussi incapables d'accéder à l'indifférence envers leur très ancienne mésaventure qu'à une quelconque réintégration, ici ou ailleurs.

Les survivants du lettrisme classique, dont Isou est le plus notoire, n'arrivent pas à se défaire de plusieurs vieux disciples, qui sont aussi fidèles qu'ils peuvent à la méthode, mais ambitionnent maintenant de tout recommencer pour leur propre compte « créatif » : Isou donne une idée des extrémités atteintes dans le conflit qui les déchire, en polémique (dans le numéro 8 de Poésie Nouvelle) avec le plus mystérieux, qu'il appelle X... :

« X... me traite ensuite d'autodidacte. Or, j'ai presque autant de diplômes que lui et un peu plus que ses amis du mouvement, qui n'ont même pas leur bachot.

« X... vient de décrocher un dernier diplôme supplémentaire avant moi qui en prépare en ce moment d'autres : je suis certain que bientôt j'aurai plus de diplômes que lui...

« Mais déjà, certains d'entre nous utilisent le couteau pour régler leurs différends culturels. Quelques-uns de mes disciples pensent déjà à s'acheter des revolvers pour imposer silence à leurs adversaires. Ici, je surgis et je m'oppose... Même si cette ligne de sang doit être franchie, je ne crois pas que, dans un monde où le racisme et le fascisme renaisent — et où Buffet, Françoise Sagan, "Elle", le "nouveau roman" représentent la "culture moderne" — nous devons la franchir entre nous, créateurs d'avant-garde et, sur certains plans, révolutionnaires. »

Dans un tract diffusé en novembre par le Laboratorio Sperimentale d'Alba, les situationnistes Eisch, Fischer, Nele, Pinot-Gallizio, Prem, Sturm et Zimmer vouent à l'exécration publique le peintre espagnol Cuixard qui, pour bénéficier plus sûrement du Grand Prix de Peinture de Sao-Paulo, n'a pas craint de dénoncer le communisme de ses compatriotes Saura et Tapiès, au risque de les mettre « en de grandes difficultés vis-à-vis des organisations policières de leur pays ».

Le supplément d'information attendu de la série de dérives à effectuer dans Amsterdam en avril et mai 1960, ainsi que de la construction concomitante d'un labyrinthe, nous incite à renvoyer à plus tard la suite de l'étude sur la dérive commencée dans notre précédent numéro, comme le plan de situation alors annoncé.

La Troisième Conférence de l'I.S. à Munich

LA TROISIÈME CONFÉRENCE de l'Internationale situationniste s'est tenue à Munich, du 17 au 20 avril 1959, quinze mois après la Deuxième Conférence de Paris (janvier 1958). Les situationnistes d'Allemagne, Belgique, Danemark, France, Hollande et Italie s'y trouvaient représentés par : Armando, Constant, G.-E. Debord, Ervin Eisch, Heinz Höfl, Asger Jorn, Giors Melanotte, Har Oudejans, Pinot-Gallizio, Heimrad Prem, Gretel Stadler, Helmut Sturm, Maurice Wyckaert, Hans-Peter Zimmer.

La première séance de travail, le 18 avril, débute par un rapport de Constant, sur l'urbanisme unitaire. Il annonce la fondation en Hollande

d'un bureau de recherches pour l'urbanisme unitaire. La discussion qui fait suite à ce rapport s'étend à tous les aspects de l'activité commune des situationnistes. Prem pose diverses questions sur la subordination des recherches individuelles à la discipline du mouvement ; puis, sur la définition même d'une situation construite, et sa liaison avec la réalité globale. En réponse, Jorn expose trois possibilités initiales d'envisager la construction d'une situation « comme un lieu utopique ; ou comme une ambiance isolée où l'on peut passer ; ou bien comme série d'ambiances multiples mêlées à la vie ». L'ensemble des participants, écartant d'emblée la première voie, manifeste sa préférence pour la troisième. Armando pose la question du rôle révolutionnaire du prolétariat actuellement.

Ensuite, la délégation italienne demande des précisions sur le programme concret du « bureau de recherches pour un urbanisme unitaire » ; s'inquiète de l'autonomie qu'il peut prendre dans le mouvement, et (soutenue sur ce point par Jorn) de la dangereuse spécialisation qu'il risque d'y acquérir. Melanotte demande « comment sera évaluée l'importance d'une œuvre, et si l'on ne peut être situationniste dans le développement d'une œuvre qui ne concernerait pas l'urbanisme unitaire ? ». Il fait remarquer que la notion d'urbanisme unitaire recouvrant aussi le comportement, un certain comportement peut mener à être situationniste sans avoir rien créé. Constant répond que c'est à l'ensemble de l'I.S. qu'il appartient de donner des directives pour l'urbanisme unitaire, dont aucun situationniste ne peut se désintéresser. L'activité du « bureau de recherches pour l'U.U. », comme celle du Laboratoire Expérimental d'Alba, dépend du mouvement situationniste — aucun de ces organismes particuliers ne doit engager l'I.S. ; mais l'inverse.

*

La deuxième séance est ouverte par un rapport de Zimmer sur les conditions de notre action en Allemagne, et l'histoire de la formation, depuis 1957, de la nouvelle tendance de l'avant-garde allemande (le groupe « Spur ») qui a maintenant rejoint l'Internationale situationniste. Zimmer et ses camarades, partis d'une opposition simplement picturale à l'uniformité moderniste (en y comprenant bientôt le tachisme, récemment introduit) ont voulu avancer vers une œuvre d'art total — il se réfère ici à l'architecture du roi Louis II de Bavière apparentée à l'opéra wagnerien — incluant des aspects sociaux et politiques. Ils s'aperçurent ainsi qu'« ils avaient d'autres buts encore inexprimés, et différents de tous ceux de l'art allemand ». Dans cette recherche d'un art d'ensemble, ils ont été renforcés par la liaison avec les situationnistes, et par le grand scandale causé ici par leur attaque contre le philosophe Bense, au début de l'année. Ils ont pris Bense pour cible à cause du nombre des disciples de ce qu'ils caractérisent comme « une philosophie d'après-guerre : dans les ruines ». L'action collective qu'ils soutiennent s'oppose au collectivisme anti-créatif de Bense qui vise « à poursuivre le constructivisme dans le menu ». Les revues représentatives de ces positions réactionnaires dominantes en Allemagne sont principalement Kunstwerk, Zero et Kunst Schönehaus.

Jorn réplique en évoquant les relations entre l'unique et la multiplication. Debord apprécie favorablement la décision d'extrémisme manifestée par le rapport de Zimmer. Il insiste sur la nécessité et les difficultés de sa concrétisation ; et met en garde nos camarades allemands contre l'importation dans leur pays de nouveautés factices déjà usées ailleurs. Déjouer ce mécanisme régulier du pseudo-modernisme constitue précisément la première tâche d'une organisation avant-gardiste internationale, à une époque où la culture ne peut plus être envisagée qu'en termes d'unité planétaire.

Oudejans intervient, au nom de la délégation hollandaise, pour rappeler que la rationalisation peut et doit être utilisée. Elle est la base pour des constructions supérieures. La refuser, ce serait choisir les rêves impuissants du passé. Sturm fait une vive critique de ce qu'il considère comme le pragmatisme des positions d'Oudejans. Constant en souligne au contraire le sens dialectique. Pinot-Gallizio et Jorn en commentent ensuite quelques points.

Après une suspension, la séance reprend sur la discussion des onze points de la déclaration d'Amsterdam, présentée à la Conférence comme une proposition de programme minimum pour l'I.S. Après un débat assez long, la déclaration est adoptée à l'unanimité par les participants, des amendements ayant légèrement modifié les premier, troisième, neuvième et onzième points (voir les Documents publiés à la suite de ce compte-rendu).

*

La séance du 20 avril est consacrée aux décisions pratiques d'organisation. La Conférence approuve les manifestations du mouvement depuis la Conférence de Paris, et particulièrement l'action de la section italienne lors de l'affaire Guglielmi, action qui a provoqué l'indignation esthé-

tique des seuls ennemis de la liberté. Constate la quasi-dissolution des activités de groupe de l'I.S. en France ; et l'explique par les conditions de l'écrasant conformisme, d'inspiration militaire et policière, qui domine dès à présent le nouveau régime de ce pays, et la longueur de la guerre colonialiste en Algérie qui a conditionné ou brisé la jeunesse française : Paris ne peut plus être désormais considéré comme le centre des expériences culturelles modernes. La Conférence se félicite au contraire, des progrès de l'I.S. en Allemagne, et en Hollande. Envisage de réunir la Quatrième Conférence en Angleterre, pour développer les possibilités situationnistes qui y apparaissent.

Le comité de rédaction d'Internationale Situationniste, bulletin central de l'I.S., est élargi. L'ancien comité, maintenu en place, est complété par Constant (Hollande) et Helmut Sturm (Allemagne). Wyckaert propose de reprendre la publication de Potlatch comme périodique intérieur de l'I.S. La Conférence approuve ce projet, dont l'exécution est confiée à la section hollandaise. Une édition allemande d'Internationale Situationniste est décidée en principe avant la fin de l'année, sous la direction de Heinz Höfl.

La Conférence adopte la résolution transitoire d'une « présence situationniste dans les arts d'aujourd'hui », se devant d'y déchaîner la plus extrême inflation expérimentale, incessamment reliée aux perspectives constructives que nous découvrons dans l'avenir. Il s'agit de mener une action effective dans la culture, à partir de sa réalité présente. Assouplissant les dispositions antérieures, la Conférence laisse libre les membres de l'I.S. de soutenir nos idées dans des journaux ou revues non contrôlés par nous, sous les seules réserves que ces publications ne puissent être considérées comme réactionnaires, dans quelque secteur que ce soit ; et qu'ils ne laissent aucune équivoque quant à leur non-appartenance aux rédactions responsables de ces publications.

Une dernière discussion sur l'actualité et les projets proprement situationnistes est conclue par une mise au point de Melanotte : « Rien de ce que nous faisons n'est situationniste. C'est seulement l'urbanisme unitaire, quand il sera réalisé, qui commencera d'être situationniste. »

Des allocutions de Pinot-Gallizio, Jorn, Constant et Oudejans marquent la clôture des travaux de la Conférence. On distribue aussitôt dans la salle un alcool expérimental réalisé pour la circonstance par Pinot-Gallizio. Fort avant dans la nuit, les boissons classiques lui succèdent.

*

Au matin du 21 avril, le tract *Ein kultureller Putsch während Ihr schlaft !* (Un putsch culturel pendant que vous dormiez) est distribué dans Munich, alors que les situationnistes commencent déjà à quitter la ville.