

CONSTANT ET LA VOIE DE L'URBANISME UNITAIRE

La crise de la société actuelle est indivisible. Les rapports sociaux dominants ne peuvent s'adapter au développement accéléré des forces productives, et cet antagonisme régit aussi bien la culture que l'économie et la politique. Les efforts qui sont déployés, à tout moment et non sans efficacité, pour nous cacher cette vérité banale obligent à la rappeler au préalable. C'est à partir d'elle que l'on comprend une activité de notre temps. Partout, les nécessités de la création d'un niveau supérieur s'opposent aux habitudes de la pensée et du comportement. Puisque nous nous sommes rangés du côté des promoteurs de cette création, nous ne pouvons nous servir innocemment d'aucune des formes qui appartiennent à la totalité culturelle dépassée. Il nous faut nous étonner des pratiques les plus usuelles, et voir comme elles concourent à former le sens général d'une façon de vivre établie. Ainsi, par exemple, ce que l'on appelle critique d'art. Nous sommes d'accord avec ce qui tendait, dans les mouvements extrémistes dont la succession a fait l'art moderne, à une mise en question d'un cadre de la vie, à son remplacement. Nous sommes plus précisément partisans, maintenant, du programme défini par l'Internationale situationniste. Estimant qu'il est temps d'en venir à construire des situations complètes; rejetant les moyens fragmentaires et usés de l'expression artistique, nous pouvons être des agitateurs; jamais les juges ou les avocats aux tribunaux comiques du goût contemporain. Ce commentaire pour les photographies de quelques objets édifiés par Constant se différenciera donc d'abord de la critique d'art.

La critique d'art, dont l'apparition est directement liée aux conditions bourgeoises du commerce artistique, doit évidemment continuer de nos jours, avec ces conditions. Mais le même processus qui a poussé par degrés à leur destruction les diverses branches esthétiques traditionnelles a réduit parallèlement la prise sur le réel que peut avoir la critique d'art en elle-même, c'est-à-dire indépendamment des travaux sur l'histoire de l'art : un jugement du présent et une reconnaissance de l'avenir. Toute critique véritable met en cause, fondamentalement, la décomposition des superstructures culturelles, et le monde de la décomposition n'a pas besoin de critique. Ainsi la raison d'être et en même temps tout l'arsenal des moyens de la critique d'art du prétendu modernisme tiennent désormais dans l'exposé confus d'un enthousiasme incommunicable. Les professionnels ont pour règle d'employer à cette fin un sous-produit obscur du langage poétique d'il y a quarante ans, coupé d'anecdotes personnelles tout aussi pauvres mais qui l'humanisent.

En reprenant ces quelques traits notoires de la critique d'art d'aujourd'hui, je devrai dire au contraire que pour nos camarades situationnistes, pour Constant et pour moi, les recherches tridimensionnelles dont il est question ici ne sauraient être objet d'enthousiasme, parce qu'elles ne sont que les éléments épars sur la voie d'une future construction des ambiances, d'un urbanisme unitaire. Qu'il est facile de comprendre la signification du travail de Constant, non par l'exposé lyrique des préférences d'un spectateur, mais en considérant ce qu'il a écrit lui-même sur ses positions et ses perspectives, qui sont aussi les nôtres. Enfin, que nous ne favoriserons évidemment pas un culte de la personnalité au moyen des confidences ordinaires, alors que nous voulons aller au-delà de la division du travail artistique.

Le point central de notre entreprise, dans ce moment où elle se constitue, c'est l'obligation de rompre sans esprit de retour avec toutes les modes avant-gardistes que nous connaissons, ou que nous aurions pu nous-mêmes répandre. Le demi-succès de certaines innovations et aussi bien le demi-succès de notre jeunesse — je ne pense pas ici à des succès d'ordre social, c'est-à-dire économique — risquent de nous attacher à une liberté d'idées comme à une liberté de gestes qui demeurent insuffisantes. Un moindre ennui n'est pas encore notre jeu. Il ne faut pas réduire le champ de nos désirs au déjà-vu où nous sommes sentimentalement ramenés, notre approche généralement difficile et incomplète de ces désirs connus contribuant encore à les embellir. Contre ce défaitisme Constant, écrivant en 1949 dans la revue *Cobra* que « parler de désir, pour nous, hommes du vingtième siècle, c'est parler de l'inconnu », désignait l'arme universelle de l'expérimentation permanente : « Pour ceux qui portent loin leur regard dans le domaine du désir, sur le plan artistique, sur le plan sexuel, sur le plan social, sur tout autre, l'expérimentation est un outil nécessaire pour connaître la source et le but de nos aspirations, leurs possibilités, leurs limites. »¹ On sait que l'évolution ultérieure d'un des principaux courants (l'Internationale des artistes expérimentaux puis, après sa dissolution en 1951, le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste) qui devaient composer notre groupement présent a été, à chaque étape, dominée par le mot d'ordre d'expérimentation. Certains en faisaient une étiquette irréaliste couvrant n'importe quelle production personnelle normale. D'autres cherchaient à lui donner une application vérifiable. Constant, qui demandait dans son intervention au Congrès d'Alba, en 1956, que la nouvelle architecture fût une poésie pour loger, montrait qu'en se servant des nouveautés de la technique et du matériau « pour la première fois dans l'histoire, l'architecture pourra

devenir un véritable art de construction ». En 1958, il déclarait dans une discussion sur l'orientation de l'IS : « Pour ma part, j'estime que le caractère choquant qu'exige la construction d'ambiances exclut les arts traditionnels [...] Nous devons donc inventer de nouvelles techniques dans tous les domaines [...] pour les unir plus tard dans l'activité complexe qui engendrera l'urbanisme unitaire. »²

Ces prises de position marquent l'avance de la conception expérimentale, au-delà des formes artistiques abandonnées, vers le travail collectif, les nouveaux modes d'intervention culturels, et dans son stade suprême la transformation ininterrompue et consciente de tout le milieu matériel; c'est-à-dire sur le terrain même qu'offrent aux méthodes expérimentales les pouvoirs auxquels accède l'humanité. Dès avant cette radicalisation progressive des moyens, la ligne générale était bien vue, comme en témoigne le texte déjà cité de Constant : « La liberté ne se manifeste que dans la création ou dans la lutte, qui au fond ont le même but : la réalisation de notre vie. »³

Nous avons donc pris conscience d'être à un tournant de l'histoire de la pratique sociale. Dans la vie quotidienne, dans la totalité culturelle qui est produite par cette vie et réagit créativement sur elle, l'avenir proche appartiendra au renversement des arts-spectacles séparés et durables, au profit de techniques d'intervention unitaires et transitoires. Dans la perspective de ce changement de plan, de cette rupture qualitative, beaucoup ont laissé l'un ou l'autre des domaines artistiques qu'ils avaient spontanément rencontrés mais dans lesquels ils avaient fait l'expérience de l'épuisement de l'esthétique. Constant a abandonné depuis longtemps la peinture, pour construire des objets susceptibles d'être intégrés dans un habitat répondant à des préoccupations ludiques nouvelles; puis enfin des maquettes pour un urbanisme unitaire.

« Dans la période de transition, l'art créatif se trouve en conflit permanent avec la culture existante, tandis qu'il annonce en même temps une culture future [...] L'esprit bourgeois domine encore la vie entière, et il va même jusqu'à apporter aux masses un art populaire préfabriqué. [...] Le vide culturel n'a jamais été si manifeste que depuis cette guerre », lit-on dans le Manifeste du groupe expérimental hollandais, rédigé par Constant en 1948⁴. Les dix années qui ont suivi cette observation ont fait voir, jusqu'à la dérision, l'écoulement régulier de ce vide culturel, fouetté par les attractions de cirque; et son incapacité à se renouveler; et la misère d'une pensée dominante qui ne contrôle plus et ne comprend plus son époque; la misère et la démission des masses qui ont assimilé les sous-produits de l'idée de bonheur de leurs patrons. Pourquoi donc voulons-nous renverser la culture existante,

sortir du plan où elle s'est toujours déroulée avec des alternances de réussite et de vide relatifs, au lieu de parier sur le caractère transitoire de la crise, au lieu d'aider à la réformer? Cette culture a produit ses propres fossoyeurs avec les avant-gardes, plus ou moins conscientes, qui nous ont précédés. Elle passera forcément, avec ce cadre de vie qui, de toutes parts et quel que doive être le suivant, s'effondre. «En fait, écrit Constant, elle n'a jamais été capable, cette culture, de satisfaire un seul homme, ni un esclave, ni même le maître qui se croyait heureux dans un luxe, dans une luxure où se localisaient toutes les possibilités créatives de l'individu.»⁵ Et c'est là le premier motif qui nous oblige, quand le choix personnel nous est laissé, à choisir notre camp, à mépriser la société dominante : même les maîtres ne savent pas, ne peuvent pas s'y plaire. Leur liberté est statique, bornée par les impératifs de leur propre règne. Il n'y a de liberté que théorique pour les ennemis de la liberté. Constant, dans le même texte, rejetant le procès faussé de la compréhension — «un art populaire ne peut pas correspondre actuellement aux conceptions du peuple, car le peuple tant qu'il ne participe pas activement à la création artistique, ne conçoit que des formalismes imposés»⁶ — exprime au contraire l'essentiel de nos intérêts : «Nous ne voulons pas être "compris" mais être libérés.»

L'œuvre de Constant, par ce qu'elle représente d'inachevé, de «modèle réduit», comme plus généralement toutes les tendances de l'activité situationniste, illustre parfaitement la fausse liberté artistique bourgeoise. L'artiste n'a, au mieux, que la liberté de faire son métier d'artiste, c'est-à-dire de réaliser une certaine production normalisée, correspondant aux besoins de telle ou telle couche du public, très différencié, de la culture dominante. Une volonté réellement avant-gardiste aujourd'hui pose immédiatement le problème de nouveaux métiers, qui ne peuvent guère s'exercer dans le cadre de la société bourgeoise, et dont le développement prévisible, étant donnés les moyens étendus qu'il exige, n'est même pas conciliable avec une économie capitaliste. Ces métiers ne sont déjà plus des métiers à proprement parler. Ils sont des emplois d'un type nouveau, dans lequel s'amorce le mouvement de dépérissement des métiers. Ils sont engagés dans la transition vers l'univers des loisirs. Ils devront disposer des techniques anarchiques et inemployées que notre époque a inventées à ce jour, et de leurs emplois futurs. J'ai déjà dit qu'il n'y a pas de liberté dans l'emploi du temps sans la possession des instruments modernes de construction de la vie quotidienne. L'usage de tels instruments marquera le saut d'un art révolutionnaire expérimental⁷. C'est donc par une nécessité interne que nous sommes liés à l'ensemble de l'entreprise révolutionnaire :

«Nous sommes condamnés à l'expérimentation par les mêmes causes qui acculent le monde à la lutte.»⁸

Évidemment, notre position n'est pas facile. Et l'incertitude règne quant aux résultats positifs que nous pourrions atteindre. Irons-nous, les premiers, jusqu'aux jeux supérieurs à venir? Saurons-nous, au moins, travailler utilement dans ce sens? Sinon les constructions intermédiaires ne vaudront rien, marchandises restées simples marchandises, souvenirs vulgairement restés souvenirs.

Nous sommes séparés de la société dominante. Nous sommes également obligés de nous séparer des milieux artistiques dominants, ce qui signifie non seulement ceux qui dominent la consommation bourgeoise encore classique, mais aussi ceux qui, dans le même cadre, sont réputés modernistes. Les individus qui composent cette couche artistique sont naturellement entre eux en état de concurrence. Mais nous, si notre tâche est poursuivie comme il faut, nous nous trouvons en contradiction totale avec leurs intérêts économiques en tant que groupe. «Une liberté nouvelle va naître, notait déjà le Manifeste du groupe expérimental hollandais, qui permettra aux hommes de satisfaire leur désir de créer. Par ce développement l'artiste professionnel va perdre sa position privilégiée : ceci explique la résistance des artistes actuels.»⁹ Les répétitions artistiques sont une noble attitude. Cependant le besoin humain n'a jamais été aussi fort qu'à notre époque, jamais si objectivement valorisé.

Nous sommes séparés du mouvement ouvrier dégénéré, et des intellectuels qui sont à son service avec les armes de classe de la culture bourgeoise. Nulle part on ne diffuse une pensée, un goût, une morale révolutionnaire. Mais l'équilibre actuel ne pourra pas définitivement intégrer les forces déclenchées par le progrès technique, dont un nouveau tournant décisif s'est amorcé. Pas plus qu'il ne saura pleinement employer ces puissances disponibles, le capitalisme, avec ses variantes, en dépit de ses ruses pour le dressage d'un prolétariat consommateur, ne saura abolir la réalité de l'exploitation. Le mouvement révolutionnaire se reformera, et nous croyons que nos positions y participent.

Nous sommes séparés des consolations éprouvées de la vieille culture, et par exemple de la gloire d'avant-garde, et radicalement de l'estime de nos aînés qui firent tant pour la révolte et le beau langage. Mais que disait Constant? : «Nous avons trouvé des amis sans perdre des ennemis. Les ennemis sont-ils indispensables? Ils le sont, ils le seront jusqu'à ce que nos problèmes soient vaincus : nos ennemis nous donnent conscience et de notre pouvoir et de notre faiblesse.»¹⁰

Les méthodes de transformation consciente de notre milieu sont encore jeunes. Dans la culture et

la vie quotidienne, elles viennent seulement d'apparaître. Les situationnistes appellent à s'unir les individus les plus avancés dans tous les secteurs concernés par un tel projet.

Guy Debord

Rédigé en janvier 1959, ce texte était initialement destiné à la première monographie de la «Bibliothèque d'Alexandrie» consacrée au situationniste hollandais Constant. En janvier 1960, une partie seulement de ce texte (moins d'un quart) paraissait en allemand dans le catalogue d'une exposition des maquettes de Constant («Konstruktionen und Modelle», 9 janvier-9 février 1960, galerie Van de Loo à Essen). Guy Debord protesta contre l'utilisation de sa signature à la fin d'un texte dont le sens se trouvait grandement altéré par des coupures («On doit faire savoir que l'on retire sa signature après la moindre censure»).

1. «C'est notre désir qui fait la révolution», *Cobra* n° 4.
2. «Sur nos moyens et nos perspectives», *Internationale situationniste* n° 2.
3. «C'est notre désir qui fait la révolution», *Cobra* n° 4.
4. *Reflex* n° 1.
5. «C'est notre désir qui fait la révolution», *Cobra* n° 4.
6. «Manifeste» du groupe expérimental hollandais, *Reflex* n° 1.
7. «Thèses sur la révolution culturelle», *Internationale situationniste* n° 1.
8. «C'est notre désir qui fait la révolution», *Cobra* n° 4.
9. *Reflex* n° 1.
10. «Høsterport», *Cobra* n° 1.