

## « L'alcool brûle les manuscrits » ; notes sur un détournement

« Une sorte de roman qui aurait été vécu » : employée par Vincent Kaufmann dans la préface aux *Œuvres* de Guy Debord<sup>1</sup>, afin de décrire l'imprégnation par le légendaire de la vie quotidienne des lettristes, cette expression convient on ne peut mieux à l'un des textes de cette période, *Les Bouteilles se couchent* de Patrick Straram<sup>2</sup>. Du moins est-ce le point de vue de Jean-Marie Apostolidès et Boris Donné ainsi que des Éditions Allia, qui inscrivent ce « roman » dans la série des « Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste (1948-1957) ». Postulant que le texte de Straram constitue en quelque sorte, sous le couvert de la fiction, une entreprise autobiographique décrivant le passage de son auteur au sein de l'Internationale lettriste<sup>3</sup>, Apostolidès et Donné consacrent dix pages d'une des annexes à rétablir l'identité véritable des personnages du récit<sup>4</sup>. On découvre ainsi que « Baratin » est le « surnom d'un des piliers de *Chez Moineau* », bistrot fréquenté par Debord et ses acolytes, que « Kaki » est le « surnom de Jacqueline Harispe [...] fugitivement mannequin chez Dior », que Debord se cache à la fois derrière le prénom de « Guy » et derrière l'énigmatique « F. G. » et que Straram lui-même se dote de deux doubles : Texlor et Murphy (*BC*, 129-137).

Apostolidès et Donné ont ainsi recours au roman afin de documenter l'histoire des situationnistes, et ce de manière explicite : « nous avons privilégié la valeur documentaire du livre sur sa valeur littéraire : c'est d'abord comme un témoignage exceptionnel sur une époque, une atmosphère et une micro-société qu'il trouvera aujourd'hui ses lecteurs. » (*BC*, 120). Rien de gênant pour eux, cependant, dans le fait de prendre un texte ouvertement fictionnel comme source historique, puisque l'intérêt des événements que le roman est censé transposer tient à leur « aura » (*BC*, 107) ; c'est la réalité elle-même qui est mythique, en définitive. Cette héroïsation des aventures lettristes et situationnistes reproduit le travail de mise en scène accompli par les situationnistes eux-mêmes, et en particulier Debord, qui a pu écrire à Asger Jorn à la fondation de l'Internationale situationniste, en 1957 : « Il faut créer tout de suite une nouvelle légende à notre propos<sup>5</sup>. » Cependant, pour contribuer à cette entreprise amalgamant le documentaire et le légendaire, qui est une des marques des Éditions Allia, selon Vincent Kaufmann<sup>6</sup>, Apostolidès et Donné accomplissent ce que l'on pourrait qualifier de « détournement éditorial ».

Largement répandue, désormais, la notion de détournement justifiait la pratique par les situationnistes d'une intertextualité sauvage, agressive et ironique, dont une des réalisations les plus notables est sans doute celle des *Mémoires* de Debord, entièrement composées de citations dont l'origine est occultée<sup>7</sup>. Dans leur « Mode d'emploi du détournement », Guy Debord et Gil J. Wolman avaient soulevé la possibilité d'accomplir « le détournement d'une œuvre romanesque complète », mais jugeaient cette « entreprise d'un assez mince avenir<sup>8</sup> ». Avec la publication des *Bouteilles se couchent*, Apostolidès et Donné réalisent ce programme, en tentant pour ce faire d'être plus fidèles que Straram lui-même à ce qui aurait été « la » version première de ce texte<sup>9</sup>. Partis à la recherche d'un manuscrit connu sous ce titre, censé évoquer les aventures lettristes, ils

estiment pouvoir en retrouver des éléments dans un texte intitulé « Bass and C<sup>o</sup>s Imperial Stout<sup>10</sup> », mais de manière dispersée<sup>11</sup>. Ils ont dès lors choisi de n'extraire de ce tapuscrit que « la cinquantaine de pages » pouvant servir de « reflet assez fidèle de la vie menée alors par ce groupe de jeunes marginaux » (BC, 120-122), laissant entendre que ces pièces rapportées sont celles devant provenir du manuscrit antérieur, lu vers 1953-1954 par quelques lettristes. Ceci conduit ainsi d'un texte, achevé, signé, de 315 pages, à un court « collage » de « fragments retrouvés » (BC, 120-122) dont le principe est expliqué dans la notice placée à la fin de l'ouvrage mais dont aucune trace n'est visible dans le texte publié (pas de crochets, de points de suspension ou de quelque autre marque d'intervention éditoriale). Ainsi, là où les situationnistes tirent à eux les fragments détournés en effaçant la signature originale et en jouant de l'infidélité au sens premier, Apostolidès et Donné opèrent une restructuration majeure du texte de Straram, créent un « autre ensemble signifiant, qui confère à chaque élément sa nouvelle portée<sup>12</sup> », mais en effaçant les marques de leurs sutures et en manifestant leur fidélité à une aura, à une légende, celle de « l'atmosphère Moineau ».

Loin de ne concerner que la genèse des *Bouteilles se couchent*, ce détournement éditorial est révélateur de multiples enjeux liés à la représentation des sociabilités et à leur mobilisation par l'histoire littéraire subséquente, car le processus menant de « Bass and C<sup>o</sup>s Imperial Stout » à la publication des *Bouteilles* évacue tout ce qui s'écarte d'un *topos* fortement connoté, celui de la bande de buveurs errants. Tout se passe ainsi comme si l'histoire de l'Internationale lettriste pouvait tenir en une seule scène, itérative, d'alcoolisme collectif, nocturne et nomade. Ceci incite tout à la fois à examiner plus attentivement ce que recèle la représentation de la chorale bachique dans *Les Bouteilles se couchent*, et ce qui, dans le texte original, « Bass and C<sup>o</sup>s Imperial Stout », s'en éloigne et qu'Apostolidès et Donné doivent exclure de leur « docu-fiction situationniste » pour ne pas briser l'image légendaire de cette jeunesse qui s'est « complètement perdue, en buvant quelques verres<sup>13</sup> ».

## Configurations, médiations, postures

Pour explorer comment le traitement des sociabilités, et plus particulièrement celui de la consommation collective d'alcool, s'enchevêtre dans chacune des versions du texte de Straram avec la représentation de la vie littéraire, nous emprunterons à Norbert Elias la notion de configuration, par laquelle il cherchait à mettre en évidence la géométrie dynamique des interactions entre individus<sup>14</sup>. Nous nous placerons ainsi dans la foulée des travaux de Michel Biron et Benoît Melançon<sup>15</sup>, qui ont tenté d'éclairer les sociabilités littéraires à la lumière de la sociologie d'Elias et mis en évidence la logique propre à la mise en texte des configurations. Ainsi, dans son analyse de corpus épistolaires, Benoît Melançon souligne que l'étude des interrelations ne peut se restreindre à « la réalité des échanges sociaux [mais] doit également être rapportée à une entreprise de création, sinon d'idéalisation. La configuration épistolaire n'est pas réductible à la configuration sociale concrète<sup>16</sup>. » De même, les configurations créées entre les personnages d'un récit, c'est-à-dire les types d'interactions concrètes qui s'instaurent au sein du personnel romanesque et créent des dynamiques spécifiques

entre les personnages, ne peuvent être ramenées unilatéralement à des transpositions de pratiques historiques concrètes qu'il s'agirait de décoder, à la simple expression transparente de « valeurs » et de lieux communs<sup>17</sup> ou à la concrétisation d'effets de champ. Il importe en effet de plonger dans le texte (ou plutôt, dans le cas qui nous concerne : dans les deux versions d'un même texte), pour voir comment il travaille à sa manière, avec les outils de la fiction, la topique des sociabilités littéraires, avant d'aborder la question des médiations entre ces interactions fictives et les discours, pratiques ou état du champ qui lui sont contemporains.

Nous adopterons ainsi une perspective sociocritique, reprenant à cet égard le postulat développé jadis par Claude Duchet : « S'il n'est rien dans le texte qui ne résulte d'une certaine action de la société [...], il n'y est rien, en revanche, qui soit directement déductible de cette action. D'où l'importance décisive des médiations<sup>18</sup>. » Rappeler le rôle des médiations s'avère tout particulièrement nécessaire dans le cas du vaste corpus dans lequel s'inscrit le roman de Straram, qu'on pourrait désigner par l'étiquette de « romans métalittéraires » ou de « romans de la vie littéraire<sup>19</sup> ». En effet, ces textes ont trop souvent été abordés dans une perspective strictement sémiotique, les réduisant à un jeu interne de mise en abyme<sup>20</sup>. Or, nous jugeons au contraire que toute représentation d'un écrivain fictif nourrit « des rapports avec le statut effectif de la littérature et du langage dans la société réelle<sup>21</sup> », rapports dont il faut rendre raison.

Pour ce faire, nous nous pencherons plus spécifiquement sur une forme de médiation, dont nous emprunterons à Jérôme Meizoz la théorisation, tout en la soumettant à quelques légers changements. « [M]anière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire », y compris en la « rejou[ant] ou [en] la déjou[ant] », la posture unit « une conduite et un discours », une présentation de soi externe à l'oeuvre (dans les cérémonies publiques, les entrevues, les photographies, etc.) et l'image de soi construite par le biais de l'énonciation<sup>22</sup>. Bien qu'ouverte, *a priori*, à tout type de texte (dans la mesure où tout texte produit un *ethos* spécifique), la notion a essentiellement servi, jusqu'à présent, à analyser des textes de nature autobiographique, comme le reconnaît Meizoz dans le dialogue liminaire entre « Le Curieux » et « Le Chercheur ». Pour ne pas reprendre à notre compte la lecture « autobiographique » adoptée par les éditeurs de Straram, nous tiendrons compte du caractère fictif de son texte, tout en postulant que la mise en scène d'un écrivain fictif a nécessairement partie liée avec la construction d'une posture. Les attitudes, gestes, paroles et occupations des littérateurs imaginaires constituent autant de traits posturaux que le roman échafaude, critique, idéalise ou ironise. Le chercheur peut, à travers elles, dans leur écriture même, chercher à voir dans quelle mesure l'ensemble du roman adhère à telle ou telle posture, sur quels points il s'en distancie, etc. On pourra ainsi observer quels sont les modèles, les valeurs, les discours attachés aux diverses « postures fictives » dont le roman fait le portrait.

Notre démarche se distinguera aussi de celle de Meizoz dans la mesure où, avec *Les Bouteilles se couchent*, se dresse le spectre d'une posture collective, d'une manière commune de dire, de vivre et d'afficher son appartenance (ou son refus d'appartenance) à la sphère littéraire. L'« identité littéraire » déployée par le biais de la posture participe

pour quantité d'écrivains d'une appartenance à un cénacle, une avant-garde, une collectivité dont on partage à des degrés divers les principaux traits posturaux<sup>23</sup>. Aux côtés des diverses « postures de la singularité », dont Meizoz a pu faire l'étude (de Rousseau à Houellebecq en passant par Céline, Cendrars et Cingria), il convient d'introduire la série, tout aussi nombreuse, des « postures du partage » ou « postures partagées », lesquelles sont indissociables des diverses formes de sociabilité. Celles-ci ont au surplus cet intérêt particulier de montrer les écrivains aux prises avec la double contrainte de la singularité et de la collectivité : comment se distinguer, comme écrivain, tout en adhérant à un groupe ? Comme on le verra, les deux états du texte de Straram sont porteurs des tensions générées par cette dialectique du « je » et du « nous ».

## Une chorale bachique à la dérive

Examinons tout d'abord sa version la plus accessible, celle publiée aux Éditions Allia. Reprenant le scénario d'*Ulysse*<sup>24</sup> dans un cadre nocturne, *Les Bouteilles se couchent* décrivent quelques heures d'errance du personnage de Texlor d'un café à l'autre de la Rive Gauche. Toutefois, contrairement à Bloom, Texlor ne « bourlingue<sup>25</sup> » pas longtemps en solitaire ; très rapidement, en quelques stations dans les cafés ou dans la rue, se constitue un groupe de « camarades » (BC, 43) qui ne se désagrègera qu'à la toute fin du récit. La majeure partie du texte est de ce fait consacrée aux gestes et paroles de ce « corps à dix têtes » (BC, 58), lequel prend le pas, comme la formule l'indique, sur les individus qui le composent pour devenir le personnage central. Le groupe atteindra même le statut, temporaire mais révélateur, de narrateur ; quelques passages<sup>26</sup> font en effet surgir une narration au « nous » au sein de ce texte presque exclusivement présenté dans une perspective hétérodiégétique. *Les Bouteilles se couchent* donnent ainsi à lire, sinon la fusion de l'individu au sein du groupe, du moins la plongée de l'individu dans une collectivité temporaire. J'ajoute, en passant, sans en détailler tous les aspects<sup>27</sup>, que le récit fait de cette dizaine d'hommes et femmes une configuration sans hiérarchie visible<sup>28</sup> et sans conflits internes. Quant aux conflits externes, ils concernent essentiellement l'hostilité face aux forces policières ainsi que, dans une moindre mesure, les tensions larvées avec les patrons ou employés de cafés, qu'il faut malheureusement payer.

De quoi est faite, socialement et textuellement, cette micro-société fictive ? Comment le récit la construit-elle ? Une de ses premières caractéristiques tient à son rapport à l'espace. Pour Apostolidès et Donné, la topographie des *Bouteilles* est dominée par un lieu, « Chez Moineau », décrit par eux comme « le foyer secret des troubles qui ont ébranlé l'ordre du monde dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle. » (BC, 107). C'est donc essentiellement un « récit mettant en scène les habitués de *Moineau* » (BC, 107-108), qu'ils ont voulu publier ; ce que le paratexte souligne à plusieurs reprises. Pourtant, ce bistrot sacralisé par la vulgate pro-situationniste n'est ni le seul, ni le premier, ni le principal café hanté par les personnages de Straram<sup>29</sup>. Tout en exploitant le rôle des cafés et bistrots comme lieux de sociabilité, le récit n'approfondit guère la description de l'un ou l'autre, pas plus qu'il ne s'attarde sur leur spécificité quant à la clientèle<sup>30</sup>. Elle associe au contraire les cafés au déplacement, au vagabondage : dans les quatre pages

qui suivent la première rencontre de Texlor, le noyau initial du groupe se déplace cinq fois d'un café à l'autre, partant de *La Pergola* pour y revenir, après avoir visité le *Bouquet*, le *Saint-Claude* et *Chez Moineau*.

Conséquemment, la joyeuse bande des *Bouteilles*, loin de constituer le génie tutélaire et collectif d'un lieu, fût-il le « légendaire » bistrot des « Moineaux », est plutôt un groupe sans lieu propre, qui vague et divague. Si, comme le signale Dominique Maingueneau, le café constitue une des figures historiques de la paratopie<sup>31</sup>, Straram revisite cet imaginaire en insistant sur le nomadisme du groupe. Là où le paratexte annonçait un témoignage sur « le » lieu par excellence de la sociabilité révolutionnaire, de la communauté avant-gardiste, le roman développe plutôt le chronotope de l'errance nocturne.

Cette errance, que les personnages abordent comme une navigation, à grand renfort de termes maritimes<sup>32</sup>, ne peut manquer d'évoquer la théorie et la pratique de la dérive, au cœur de l'utopie urbanistique des lettristes et situationnistes. Outre l'évocation de *Chez Moineau* et l'apparition, fugace, masquée et tardive de Guy Debord<sup>33</sup>, cette proximité thématique fut sans doute pour beaucoup dans la décision de publier *Les Bouteilles se couchent*. On ne saurait, cependant, présenter l'errance parisienne des buveurs de Straram comme une illustration exemplaire de la dérive situationniste, ou du moins doit-on introduire des nuances significatives. Suivre les transformations du terme au fil des publications de la période lettriste laisse entrevoir la part croissante de l'analyse et de la « psychogéographie » dans cette technique d'exploration urbaine. Présentée comme « distraction », en 1954<sup>34</sup>, elle prend en 1956 l'aspect double d'une technique et d'un concept : « Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement de nature ludique-constructif<sup>35</sup>. » Or, rien de moins analytique, en ce qui concerne le déplacement des personnages et la description des lieux, que *Les Bouteilles se couchent*. À cet égard, ce texte correspond davantage à cette période, évoquée par Jean-Michel Mension, où la dérive n'est pas encore théorisée, voire à une période antérieure encore, où la déambulation « ordinaire » d'un bistrot à l'autre ne porte pas encore de nom<sup>36</sup>.

La deuxième caractéristique majeure de cet « équipage » (*BC*, 43) de « pilier[s] de bar » (*BC*, 16) tient, on l'aura deviné, à la consommation constante d'alcool. Dès le second paragraphe du récit, les futurs comparses du groupe sont dépeints un à un, dispersés mais également enivrés : « Ivan relisait Rémy de Gourmont. [...] Il fumait, il buvait » (*BC*, 9), « Henry pleurait des larmes d'alcool », « Jorge rencontrait des Brésiliens qui lui payaient à boire », « Jean Claude se taisait, lui aussi buvait », « Marthe [...] buvait de la vodka » (*BC*, 10-11). L'incipit annonce ainsi en quelque sorte : « l'élément unificateur du personnel romanesque de ce récit est l'ivresse. » Le texte va plus loin, toutefois, en ce sens qu'on ne fait pas que partager le goût pour l'alcool, on partage aussi au sein du groupe l'argent nécessaire à l'ivresse. Significativement, les rencontres entre les protagonistes peuvent presque toutes se réduire à une même interaction fondamentale,

exprimée par Jean-Michel à Texlor : « Je t'offre un verre ?<sup>37</sup> » (BC, 16). Le lien social constitutif de la configuration unissant les personnages des *Bouteilles se couchent* repose ainsi sur le don d'alcool.

Ces échanges pourraient être ceux, minimaux, de la sociabilité de café, et se résumer à des tournées assumées à tour de rôle, mais ils vont au-delà pour esquisser plutôt une mise en commun de l'argent et de l'ivresse, une dilapidation collective et festive. Ainsi, quand la bande rencontre deux comparses au cours de ses déambulations, on souligne que les « deux litres de 12° oranais et [les] Saint-James » de ces « passagers clandestins » (BC, 54-55) sont désormais propriété indivise. De même, le personnage le plus riche, temporairement, déclare à Texlor « buvez, buvez ce que vous voulez, j'ai de l'argent à dépenser » (BC, 31), puis, plus loin, au groupe entier : « Buvons, buvons, avant que j'aie épuisé mon pognon. Sans vous en faire un reproche, j'ai déjà grillé neuf mille francs » (BC, 81). Nous ne sommes pas, ici, dans la dynamique communautaire du savoir-boire, qui informe selon Pierre Cordier la plupart des sociabilités éthyliques et permet de « délimite[r] la communauté des buveurs de bon aloi<sup>38</sup> », pas plus que dans ce qu'Alexandre Lacroix estime être le propre de « l'alcoolique contemporain », lequel se retrouve d'autant plus seul qu'il boit<sup>39</sup>, mais dans une ivresse qui conjugue excès et sociabilité, sous le signe de la fantaisie, des « libres divagations » (BC, 17) et de la dépense collective.

La mise en évidence de la logique du don dans l'économie des échanges au sein de la configuration éthylique, telle qu'accomplie dans le roman, redouble en quelque sorte la marginalité sociale, inhérente à ces noctambules de bas étage – « Au bar, aux tables, aux chiottes, des inconnus, des indicateurs de police, des maquereaux, des planqués. Bizarre et dépravé cortège vautré dans la bière, le café crème et le scotch » (BC, 13) – d'une marginalité économique ouvertement assumée, bien qu'imprécise. On peut en effet lire, dans cette communauté du don, une opposition à la logique du marché et de la production, piste que le titre de la revue fondée en 1954 par l'Internationale lettriste, *Potlach*, invite à parcourir<sup>40</sup>.

Nous aborderons auparavant une autre dimension de la dépense, qui colore les échanges internes au sein de la configuration de buveurs errants, sa dimension verbale. L'essentiel du récit consacré aux aventures collectives étant composé de dialogues, la parole des personnages prend une grande place dans le texte ; toutefois la structure même des dialogues, essentiellement composés de courtes répliques, sans grande continuité d'une intervention à l'autre, délaisse la caractérisation individuelle au bénéfice d'une verve collective et fantaisiste. De plus, l'humour, l'absurdité des échanges compte bien davantage que les sujets abordés ou les théories développées. Un exemple parmi cent :

MICHÈLE. : [...] Pas forcément ! À partir d'un certain stade tu peux fort bien réaliser la fusion, et rendre coupables comme profiteuses l'une de l'autre... INFINI. : – Je ne pense pas, – donc j'existe sans être. CHŒUR. : – Et la lumière fût... CIREUR DE JOURNAUX. : – Première ! *Parisien libéré* ! Dernière heure ! FRED. : – Une nana ! Qu'est-ce que c'est ? Par ici les nanas (se frotte les mains) LA BOUTEILLE DE RHUM. : – C'est pas croyable on croit

rêver ! JACK LONDON. : – « La première fois que je m’enivrai j’avais cinq ans ». JEAN-CLAUDE. : (se tait, il boit.) JEAN-MICHEL. : O.K. Néron !... SARAH. : – Oui. TEXLOR. : – *Titina* ou la musique en glissements cascadeurs... UN CHAT (ne miaule pas) UN BOUT DE BANQUETTE. : Me faire ausculter les ressorts. MICHÈLE. : – En soi le mélange conduit seul aux différenciations... (BC, 66)

Il y a ici, dans la discontinuité agressive<sup>41</sup> et l’attribution de répliques à l’infini, à la bouteille de rhum et à Jack London, un travail du texte qui s’exhibe et signale le cadre fictionnel, travail qui s’accomplit entre autres par le biais de la parole même des personnages, qui rivalisent de métaphores nautiques, de références livresques et d’inventivité. Et pourtant, le récit évite soigneusement d’associer ce groupe d’esprits vifs à une configuration littéraire. À l’exception de Sacha, peintre russe qui « peint la folie de la peinture, [...] détruit, [et] annihile la peinture » (BC, 22), mais ne participe pas à la configuration bachique centrale, Texlor est le seul personnage clairement associé à la sphère culturelle. Mieux encore, sa qualification « disqualifie » en quelque sorte les autres personnages à cet égard, puisqu’il est le seul désigné comme « écrivain de l’équipage » (BC, 43). Malgré ce statut, il demeure lui aussi à l’écart de l’institution : être écrivain, dans ce texte, constitue une sorte d’essence, pas un métier ou une fonction sociale impliquant un travail d’écriture ou de publication. L’absence de traits renvoyant à l’univers littéraire a partie liée aux procédés narratifs de Straram, qui néglige les statuts socio-professionnels au profit des signes d’alcoolémie, ainsi qu’aux situations narrées, lesquelles laissent peu de place au travail. En fait, il importe plutôt d’observer que ce cadre narratif a précisément été choisi, par Straram d’abord, puis par Apostolidès et Donné, en fonction de l’éclairage qu’il jette sur les activités d’une bande de jeunes parisiens. Il faut revenir ici aux considérations socio-économiques abordées il y a quelques instants, pour souligner que l’absence manifeste de travail<sup>42</sup>, dont celui de « producteur de textes », cantonne la configuration de spirituels buveurs au statut de purs consommateurs ou, au mieux, de créateurs d’instant, d’événements marqués au sceau de la littérature (par l’inventivité verbale, le déploiement d’un imaginaire fantaisiste et l’intertextualité omniprésente). Dans cette optique, l’alcool permet de mieux vivre la littérature, d’être « ivre mais lucide » (BC, 32). « Comme Texlor avait raison de contempler au lieu de créer » (BC, 101), résume à ce sujet le narrateur. L’ivresse collective des *Bouteilles* offre en somme, à Straram, le *topos* d’une euphorique et radicalement improductive sociabilité au moyen duquel il peut esquisser la paratopie d’un groupe qui hante l’univers littéraire sans jamais s’y inscrire vraiment, dans un rêve de pure extériorité. Nous sommes des squatteurs littéraires, des SDF hantant un territoire sans s’y enraciner, voilà ce que dévoile la configuration de la chorale bachique.

## Hors-commerce et hors-foyer : une posture de l’« en dehors »

Si l’on ne peut suivre Apostolidès et Donné dans leur lecture « documentaire » des *Bouteilles*, il est néanmoins possible de tracer des liens entre cette configuration fictive et l’Internationale lettriste, bien que le texte déjoue partiellement cette identification, quand il attribue à « Guy », mais sur un mode négatif, le seul indice contextuel fort et précis, à savoir, la déclaration « L’Internationale lettriste ne passera pas » (BC, 98). Pour ce faire, le détour du côté des sociabilités situationnistes concrètes, diurnes ou

nocturnes, pourrait sembler évident. Toutefois, outre les difficultés méthodologiques propres aux reconstitutions historiques des sociabilités – l'on n'accède à celles-ci que par la médiation, et partant, la reconstruction opérée par des documents et représentations, lesquels sont souvent très rares –, la force de la « légende » situationniste incite à traquer cette dernière là où elle circule, dans cet ensemble de discours, films et photographies qui ont participé à disséminer une posture collective. Ainsi pourra-t-on voir si la mise en scène du « nous » propre aux *Bouteilles se couchent* peut être considérée comme une variante parmi d'autres de l'autoreprésentation situationniste ou si elle manifeste des écarts considérables et significatifs.

Dans cette perspective, nous pourrions retracer les portraits des situationnistes à la dérive. Une telle voie se révèle cependant rapidement impraticable, dans la mesure où il ne subsiste qu'un nombre extrêmement limité de textes ou d'images de ce mode de vie, malgré les déclarations appelant à pratiquer le « procès-verbal de dérive » plutôt que la poésie<sup>43</sup>. Du fait de la primauté accordée à l'expérience affective et ludique de la ville, ainsi qu'à l'argumentation et à l'assertion plutôt qu'à la narration, du fait aussi du haro jeté sur les productions artistiques individuelles, les récits de dérive demeurent des hapax dans le cortège de textes produits par les lettristes. Tout se passe ainsi, comme le signale Kaufmann, comme si « la dérive n'[était] pas faite pour se reprendre ultérieurement dans un livre<sup>44</sup> ». La conjonction de l'extrême rareté des représentations et de l'intérêt majeur suscité, depuis, par ce pan des activités et discours situationnistes confère une plus-value notable aux inédits pouvant combler ce déficit, comme *Les Bouteilles se couchent*, mais réduit à peu de choses le profit éventuel des comparaisons.

Peut-être trouvera-t-on plus facilement des tableaux dépeignant les situationnistes le verre à la main ? Pas davantage. Outre les photos d'Ed van der Elsken, abondamment utilisées pour illustrer la série de « Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste » des Éditions Allia, mais qui n'étaient pas destinées à afficher une posture spécifique<sup>45</sup> et les témoignages publiés rétrospectivement chez Allia, il n'y a guère que les textes, déconstruits et mélancoliques, de Debord lui-même<sup>46</sup>. Or, la parenté est étroite entre l'ivresse collective des *Bouteilles se couchent* et celle célébrée dans le corpus autobiographique de Debord. D'ailleurs, « l'apparition des dériveurs » et l'évocation des aventures lettristes de 1952 et 1953, dans les *Mémoires*, font surgir le spectre de Straram, aussi bien par le biais d'une photographie que par la reprise du vers de Fallet : « les bouteilles se couchent<sup>47</sup> ».

Par leur imbrication de souvenirs et d'analyses, les autobiographèmes collectifs de Debord apportent un éclairage significatif à l'arrière-plan économique de la posture d'extériorité esquissée dans *Les Bouteilles se couchent*. L'« essence concrète » de la « micro-société provisoire » dépeinte dans *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*<sup>48</sup> serait ainsi d'être « en marge de l'économie ». L'attitude de « pure consommation », et surtout « de consommation libre de son temps<sup>49</sup> » présente comme un retrait volontaire des circuits de l'économie marchande et, plus particulièrement, « en dehors [...] d'une production culturelle officiellement consacrée à l'illustration et à la répétition du passé<sup>50</sup> », le refus de travailler, de produire, d'écrire. Le situationniste vit hors-commerce, dans la perte, la fuite, le don et l'aventure<sup>51</sup>. Voilà pourquoi, « [u]n film d'art sur cette génération ne sera qu'un film sur

l'absence de ses œuvres», pour reprendre une des voix *off*. Debord arbore explicitement, dans ce film, la posture d'un groupe radicalement « en dehors » de la production culturelle qu'on trouve au cœur des *Bouteilles se couchent*. Tout en rappelant la rupture radicale des surréalistes face à la sphère littéraire, les situationnistes la poussent plus loin encore, en refusant même de se servir de la littérature contre elle-même<sup>52</sup>. De plus, en approfondissant le caractère économique de cette position anti-esthétique, les situationnistes lui confèrent une dimension socio-politique forte.

Malgré l'étroite parenté entre les représentations du groupe chez Debord et Straram, le mode de représentation les sépare : on ne retrouve chez le premier aucune scène narrante les aventures collectives, que des sommaires tendant à l'analyse rétrospective. La posture élaborée chez Debord correspond davantage, par ce caractère relativement abstrait, à celles qu'on trouve dans les périodiques du groupe, qui célèbrent l'alcool<sup>53</sup>, l'errance, la jeunesse, le ludisme et les constructions d'ambiance<sup>54</sup>, tout ceci dans une énonciation commune mettant en avant l'idéal de cohésion absolue caractéristique de l'avant-garde<sup>55</sup>. Il s'agit là, soulignons-le, d'une image en creux, adossée à des discours sur la ville, la poésie, la politique, plutôt qu'à des représentations. Qui plus est, cette image fantomatique ne circule pas, puisque les situationnistes, dans leur hostilité radicale envers l'univers médiatique<sup>56</sup>, ne s'inséreront pas dans les circuits de diffusion existants, pas même ceux de la production restreinte<sup>57</sup>, et ne généreront qu'un bien mince paratexte postural. On peut à cet égard généraliser à l'ensemble des situationnistes ce qu'Apostolidès écrit de Debord : « Jamais il n'est intervenu à la radio, dans les journaux ou à la télévision : il n'est *apparu* nulle part<sup>58</sup>. »

Il n'y a donc, pour les lecteurs contemporains, que des mises en scène rares, abstraites et floues des situationnistes. Là réside un des paradoxes de leur histoire, celui d'une posture forte mais volontairement hors foyer, chargée de mystère<sup>59</sup>. Pour éviter que l'image du révolutionnaire radical devienne malgré elle objet d'échange et de capitalisation, on introduit un certain décalage, on la cadre volontairement « mal ». Même en s'exhibant, le situationniste se retire, s'esquive : son image le dévoile et le dérobe tout à la fois. De ce point de vue, la représentation la plus précise, la plus nette, la plus narrative, de la posture des situationnistes dans leur phase lettriste, serait celle de *Les Bouteilles se couchent*. Or, deux objections majeures s'élèvent contre cette interprétation.

Il faut rappeler, en premier lieu, que la fiction informe de part en part cette représentation. On pourrait en déduire que la posture situationniste est, en définitive, fictive, imaginaire, purement textuelle, mais une autre interprétation conduirait plutôt à examiner comment les situationnistes (se) jouent des rapports entre fiction et authenticité, textes et situations concrètes, masques et postures. Si l'on peut, avec Apostolidès, relever que plusieurs situationnistes se servent de leurs aventures collectives comme matériau romanesque, et avec Kaufmann, noter « le goût du légendaire et du romanesque<sup>60</sup> » chez les lettristes, on ne peut suivre le premier jusqu'à lire le roman de Straram comme une « autofiction », comme il le fait pour les romans de Michèle Bernstein. Nous postulerions plutôt que la substitution de la construction de

situations à la création d'œuvres d'art, de la « manière de vivre » à l'esthétique, jointe à la conception héroïque de la rupture inhérente à l'avant-garde, fait du quotidien, des sociabilités, de la dérive, le véritable lieu du roman, le récit essentiel à raconter : « ils se prenaient eux-mêmes pour des héros de roman<sup>61</sup> ». Le romanesque, l'esthétique ne sont plus dans les romans, dans les œuvres, mais dans la vie quotidienne. D'où l'importance, prise dans cet « art sans œuvres », pour reprendre la formule de Kaufmann, de la posture, de la manière de vivre. D'où, aussi, la coupure, la rupture introduite par le passage à l'écriture, que Debord et Straram partagent tout en la présentant sous des angles opposés : le premier évoquant les années « hors d'œuvre » au passé, dans la distance, comme un paradis perdu, alors que le second évoque négativement, du présent de la configuration éthylique, les projets d'écriture. Cependant, le primat accordé au vécu, à l'émotion ne les conduit pas, comme les surréalistes, à bannir la fiction au nom de l'authenticité, mais à cultiver le secret, à multiplier les masques, à introduire des décalages.

## Le mondain, le solitaire et les prix littéraires

On doit par ailleurs se souvenir que la représentation du groupe à la dérive, dans *Les Bouteilles se couchent*, s'avère un artefact, une reconstruction *a posteriori*. Pour en saisir toute l'ampleur, la confrontation entre le texte publié par les Éditions Allia et le manuscrit intitulé « Bass and C<sup>o</sup>s Imperial Stout<sup>62</sup> » est indispensable. Pour synthétiser les changements majeurs apportés au texte par son détournement éditorial, nous les regrouperons en trois ensembles qui ont trait aux configurations, à la narration et aux rapports à l'écriture comme travail. Le premier écart, le plus visible, tient aux configurations représentées. Là où, dans *Les Bouteilles se couchent*, la configuration de la bande de buveurs errants structure l'ensemble du récit, elle n'occupe pas plus du tiers de « Bass and C<sup>o</sup>s Imperial Stout », essentiellement vers la fin. Apostolidès et Donné coupent ainsi la majeure partie des premières deux cents pages et suppriment quasi systématiquement les passages qui insèrent Texlor, protagoniste principal du manuscrit, dans d'autres configurations, d'autres lieux de sociabilité. Exit, donc, l'opposition récurrente entre un individu solitaire et le monde (les très fréquents monologues de Texlor et le journal intime de Murphy), les nombreux duos impliquant Texlor ou Murphy avec d'autres personnages (Texlor et Marthe ; Texlor et Karl ; Murphy et Véronica ; Texlor et NEED), ainsi que les scènes de mondanité. Publier en tant que « document » sur les lettristes un texte évoquant dès les premières pages les salons chics de l'avenue Foch<sup>63</sup> ou racontant l'histoire de Vladimir, psychopathe sexuel et meurtrier en série qui devient un « habitué des salons et théâtres chics [...], courtisé par les jeunes filles de la noblesse désœuvrée » (BA, 40), cela était sans doute impensable, dans la logique de la légende situationniste.

Le deuxième écart, étroitement lié au premier, tient à l'effacement quasi complet, dans *Les Bouteilles se couchent*, des très nombreux et parfois très longs passages assumés par un narrateur homodiégétique, dont les monologues de Texlor et le journal intime de Murphy, lequel se réfère ouvertement à celui de Roquentin<sup>64</sup>. Or, les monologues de Texlor ponctuent l'ensemble du récit et servent de contrepoint au récit des aventures de

la chorale bachique, créant de ce fait un écart entre Texlor et le groupe, entre un discours orienté vers le narrataire et volontiers argumentatif, d'une part, et le ludisme décousu de l'ivresse collective, d'autre part. Apostolidès et Donné suppriment ainsi « le » discours auquel Straram conférait, dans son texte, la plus grande autorité. Qui plus est, ce discours ne correspond que très rarement à ceux publiés par les lettristes dans *L'Internationale lettriste* ou dans *Potlach*<sup>65</sup>.

Enfin, dans *Les Bouteilles se couchent*, personne n'écrit, même si tous les dialogues sont imprégnés de références littéraires. Il faut reconnaître, cependant, que l'écriture est un projet mentionné à au moins trois reprises ; Texlor se dit « il y aurait un livre à écrire [...] sur la seule révolte admissible, la révolte contre la révolte contre le monde », (BC, 16), propos bien peu avant-gardiste ; plus loin, le narrateur anonyme, évoquant le mystérieux F. G., « pantin génial des mises en scène internationales », juge qu'il est « oh ! combien intrigant [...] à écrire un livre sur lui, dérouté de la psychologie, des mœurs, de la facétie, du meurtre, du surréalisme, de l'alcool » (BC, 46) ; enfin, Murphy esquisse « le livre que chacun tremble d'accoucher [...] : rien, dénué de tout, assemblage de mots projetés dans le vide » (BC, 60-61). À chaque fois, cependant, une remarque déréalise ce projet : dans le premier cas, Texlor tient trop à « son injurieuse et confortable inutilité pour écrire un livre » (BC, 16), dans le suivant le narrateur avoue « je n'aurai jamais le temps, ni l'envie suffisamment précise, pesée, d'écrire cette vie » (BC, 47), alors que dans le dernier Murphy juge qu'il « faudrait un Bosch, un Dürer pour réaliser ce volume cosmique et nul » (BC, 61). Bref, à demain, l'écriture.

28Tout à l'opposé, dans « Bass and C<sup>o</sup>'s Imperial Stout », Texlor et Murphy sont tous deux plongés dans une forme d'écriture qui, bien qu'intime (la lettre pour celui-là, le journal, pour celui-ci), esquisse une concrétisation partielle du projet. Mais surtout, le manuscrit évoque à plusieurs reprises la dimension sociale, éditoriale ou médiatique, de la vie littéraire. Texlor fréquente un lauréat du prix Marcel-Proust, Murphy rencontre sa muse dans un « cocktail Ricard » organisé pour la parution d'un livre, enfin, une des maîtresses de Texlor prophétise : « tu feras éditer deux ou trois livres, nous formerons le couple le plus envié de la capitale, toutes les femmes m'en voudront de t'avoir » (BA, 67). Ici, la littérature n'est plus un pur projet, un bassin de références ou un modèle de fantaisie verbale ; elle prend aussi la forme d'un marché, d'une institution.

La reconstruction, par Apostolidès et Donné, du texte de Straram opère donc une transformation majeure des configurations romanesques et des rapports entretenus, au sein de la fiction, à l'univers littéraire. Car, là où, dans le texte publié, la communauté de consommateurs nomades, bien que définie par l'errance urbaine, transforme cette marginalité, ce hors-lieu en posture collective positivement assumée, le manuscrit ne propose pas de dépassement de la solitude au sein du groupe. Au contraire, « Bass and C<sup>o</sup>'s Imperial Stout » est pétrie de contradictions non résolues entre des fantasmes, des idéaux et des postures distinctes. Bref, le quasi-écrivain du texte de Straram, sous ses diverses incarnations, ne peut se trouver un lieu véritable, une configuration idéale, fût-elle celle de la chorale bachique. Ceci est particulièrement net si on envisage la littérature à travers le prisme de l'alcool. Dans *Les Bouteilles se couchent*, l'ivresse se trouve porteuse d'une sociabilité euphorique, ludique, marginale et contre-institutionnelle, qu'Apostolidès et Donné associent à celle des lettristes, alors que dans le texte intégral, la consommation de vin et de whisky génère aussi bien une paratopie

négative qu'une communauté positive<sup>66</sup>. La mise en texte de l'alcool et des configurations littéraires, dans « Bass and C<sup>o</sup>s Imperial Stout », est révélatrice de rapports problématiques, instables et fantasmatiques à la littérature, aussi bien comme marché des biens symboliques ou espace de prises de position qu'en tant que répertoire de postures et que genèse possible d'une micro-société. Ni l'alcool ni la littérature ne font émerger dans ce texte une posture dominante, pas même celle d'une extériorité radicale au monde littéraire.

Le détournement éditorial opéré par Apostolidès et Donné, tout en offrant un texte plus cohérent, plus unifié, au lecteur, touche bien, comme nous l'avions indiqué en introduction, aux multiples enjeux liés à la représentation des sociabilités. Il révèle en premier lieu, chez les éditeurs eux-mêmes (et plus largement, dans un certain public), la demande de biographèmes allant dans le sens de la légende situationniste, quitte à faire d'une fiction où l'individuel l'emporte sur le collectif un documentaire où il n'y a plus que la chorale bachique. Ceci va de pair, chez eux, avec le désir de faire lire ce que les situationnistes n'ont pas voulu écrire mais vivre : l'ivresse, la dérive, les ambiances ludiques collectives.

Pour ce qui est de Straram, la confrontation des deux états du texte dévoile tout autre chose que l'air de famille fortement situationniste des *Bouteilles*, où l'on joue avec humour et inventivité des traits posturaux valorisés par ceux-ci, en exhibant le travail accompli par le texte sur cette matière première, à savoir une forte instabilité, une incohérence très nette quant à la figure d'écrivain à adopter. En lieu et place du non-écrivain livré à la dérive alcoolique collective des *Bouteilles*, le véritable texte de Straram met en scène des quasi-écrivains qui n'ont pas encore adopté de posture définitive, qui flottent entre plusieurs possibilités. Du pur désir d'écrire (propre à Texlor, Murphy et Patrick à différents endroits du texte) à la volonté avant-gardiste de tourner le dos à l'institution (dont, outre la configuration bachique, l'extrait suivant témoigne : « le vrai livre serait la liste complète des gens et des objets que l'on emmerde, d'une détermination résolue, sans point virgule, plus de littérature ni d'épicerie. Et baise-mains, lèche-culs » (BA, 265). En passant par l'admiration d'un modèle aussi institutionnalisé, au début des années cinquante, que celui de Sartre, « Bass and C<sup>o</sup>s Imperial Stout » légitimise successivement, sans reniement ni dépassement critique sur le plan énonciatif, une pluralité de rapports à la littérature. L'importance prise, dans les dernières pages, par la configuration de la chorale bachique, laisse entrevoir que la posture lettriste émerge du lot. Toutefois, aucun pas définitif n'est accompli à cet égard par Texlor, le principal foyer de réflexion au sein du texte de Straram.

Cette pluralité de postures exprime une contradiction irrésolue, une ambiguïté fondamentale, que la narration n'aborde jamais comme objet de discours ou élément de l'intrigue. Elle n'offre donc pas un panorama critique de l'espace des possibles ouvert aux aspirants écrivains de 1952, ne propose pas de hiérarchisation entre les attitudes, les écritures, les sociabilités adoptées par ses personnages, ne les soumet pas à une distanciation ironique, laquelle dévoilerait leurs lacunes ou contradictions. On peut tenter de dresser un parallèle entre cette ambiguïté profonde, irrésolue, du texte de

Straram, et sa propre position dans le champ littéraire en 1953-1954, celle d'un entrant qui possède, par sa famille, des entrées dans le « petit monde » culturel parisien<sup>67</sup>, qui admire des figures aussi dissemblables que Beckett (à qui il envoie une des versions du manuscrit, pour qu'il le soumette aux Éditions de Minuit), Cendrars et Sartre, sans parvenir à assumer une position nouvelle, antagoniste à la leur (c'est-à-dire qui ne peut se plier à la logique adversariale inhérente au champ et, surtout, aux positions avant-gardistes), qui, enfin, ne se jette pas corps et textes perdus dans l'aventure situationniste (dont il ne sera d'ailleurs qu'un figurant périphérique et éphémère).

De même, bien qu'à cause de cette participation limitée aux aventures du groupe, le tiraillement exprimé dans « Bass and C<sup>o</sup>'s Imperial Stout » au sujet de la vie littéraire ne puisse être accolé tel quel à l'ensemble des situationnistes, elle est susceptible d'éclairer, par la médiation des postures, leur situation à l'époque de la fondation de l'Internationale lettriste. La pluralité de postures valorisées par le texte de Straram pourrait être associée à une phase de transition caractéristique de la formation des groupes, de l'entrée sur la scène littéraire. Au printemps 1953, période d'écriture de « Bass and C<sup>o</sup>'s Imperial Stout », la majeure partie de la première cohorte de lettristes n'a que la fréquentation des cafés à mettre au crédit de son « activité » artistique, littéraire ou politique<sup>68</sup>. Leur extériorité s'avère caractéristique de ceux qui n'ont pas encore publié, plutôt que de ceux qui refusent la publication, de ceux qui n'ont jamais été « dedans », plutôt que de ceux qui veulent rester « en dehors<sup>69</sup> ». Rapidement, toutefois, les situationnistes vont préciser leur position, multiplier les manifestations publiques et rendre définitive l'adoption de la posture collective esquissée par l'émergence progressive de la dérive dans « Bass and C<sup>o</sup>'s Imperial Stout ».

Les situationnistes resteront fidèles à la posture d'extériorité qu'elle manifestait et dont le texte de Straram propose une élaboration joyeuse et chaotique, tout en se détachant de la phase de pur « loisir » des années précédant la naissance de l'Internationale lettriste. Cette « manière de vivre » adoptée au début des années cinquante aura désormais une teneur polémique et théorique. Elle sera liée à une démarche contre-institutionnelle caractéristique des avant-gardes et dirigée contre les positions concurrentes. L'extériorité, l'improductivité, l'aventure collective et ludique dont elle était porteuse, seront au cœur des propositions développées par le groupe, au cœur du projet de construction de situations dans lequel sont investis les espoirs révolutionnaires. Avec les situationnistes, tout cela devient la manifestation d'une identité collective qui brouille les frontières entre la littérature et la politique, tout en tournant le dos à l'existentialisme ; qui s'empare d'un trait postural lié aux surréalistes, celui de l'écrivain arpenteur des rues parisiennes, tout en le dissociant de la poésie et de l'inconscient, pour approfondir plutôt, avec la célébration de l'alcool, les *topoi* de la perte et de l'improductivité ; qui se donne, enfin, par le biais des potlachs éditoriaux, les moyens d'écrire en-dehors, de manière clandestine, sans recourir à la « publication » en bonne et due forme. L'intérêt majeur du texte de Straram, à cet égard, tient à ce qu'il constitue une des premières tentatives pour mettre en texte cette sociabilité vécue, pour transformer ces péripéties quotidiennes en posture. Il faut cependant l'aborder dans toute sa complexité, tenir compte de son ambiguïté fondamentale, lire « Bass and C<sup>o</sup>'s Imperial Stout » plutôt que *Les Bouteilles se couchent*.

Mais, il y a plus, et ce supplément, c'est le travail du texte sur les images, sur l'imaginaire de la littérature. Aussi, tout en traçant ces liens, à titre heuristique, il faut garder à l'esprit la notion de « jeu » introduite par Meizoz dans son concept de posture, pour voir tout ce qu'il y a de « construit », de travaillé par le texte, dans cette relation entre postures (surtout fictives) et position dans le champ. Ainsi, dans le cas de Straram, il importe de remarquer que l'éclatement et le fantasme, qui imprègnent les postures dans le texte, sont aussi des traits du texte lui-même. La dispersion, le tiraillement marquent aussi bien les « possibles » qui s'ouvrent aux aspirants écrivains de la fiction, que la multiplication des voix narratives, la stagnation de la temporalité dans des « moments » successifs (dont aucun ne conduit clairement à une étape ultérieure ou n'est porté par une intrigue quelconque), la discontinuité agressive entre les paragraphes ou la mise en page elle-même (un des chapitres de « Bass and C<sup>o</sup>s Imperial Stout » juxtapose deux colonnes dont aucune n'a de lien avec l'autre). Il n'est jusqu'au dialogue, comme on l'a vu plus haut, qui ne manifeste avec force une sorte d'esthétique de la dispersion euphorique et ludique. On peut dès lors renverser la perspective et voir dans le tiraillement, l'éclatement des postures fictives du texte de Straram, la construction, sous le signe du fantasme, du désir et du jeu, d'une posture de l'éclatement, de la dispersion, du débordement. Comme si, en définitive, il s'agissait, dans ce texte, d'être plusieurs écrivains à la fois, quelle que soit l'impossibilité concrète ou logique d'assumer ce désir : tout se joue ici dans et par l'écriture, le travail du texte.

Ces observations sur la dispersion, le « jeu » textuel sur les postures et les rapports entre Straram et les situationnistes, laissent entrevoir, par-delà le cas de Straram, diverses pistes à explorer. Nous en indiquerons trois qui, étroitement liées au sujet de cet article, nous permettront d'opérer un retour sur notre méthode. La première concerne la juxtaposition et la tension, dans « Bass and C<sup>o</sup>s Imperial Stout », de postures plus « individuelles », voire solitaires, centrées sur le sujet-créateur, l'avènement (rêvé) d'une parole singulière ou, parallèlement et contradictoirement, sur des figures de la réussite (mondaine ou médiatique), et celle, collective, de la configuration éthylique, errante et euphorique. De même, la confrontation avec les textes de l'Internationale lettriste et de Debord permet de distinguer entre une « énonciation collective » de la posture de la dérive (dans les revues du groupe) et des textes (de Debord, Straram ou Mension) où, par divers procédés (pluralité de postures, ironie, affirmation du sujet de l'énonciation, distinction entre des temporalités), un auteur particularise cette posture partagée par un groupe, la confronte à des trajectoires individuelles, spécifiques. Cette dialectique entre singularité et collectivité, telle que dévoilée et exhibée, saisie et retravaillée par les postures, constitue un élément majeur mais largement négligé de la vie littéraire des deux derniers siècles. Pour parvenir à mieux comprendre ce phénomène, il ne faudrait pas seulement pouvoir disposer d'un inventaire des diverses postures « du collectif » propres à la vie littéraire, mais aussi d'études se penchant sur les confrontations/négociations entre individus et groupes, telles que mises en discours et en texte. Comment, dans les romans, essais, manifestes et critiques, montre-t-on la confrontation ou conciliation entre une œuvre, une trajectoire et un projet commun (esthétique, habitus, sociabilités, etc.) ? Comment aborde-t-on dans ces textes les phénomènes d'adhésion, d'exclusion, de distinction et de hiérarchie, d'échange, de collaboration et de rivalité inhérents à la participation à un groupe littéraire ? Passer par

les configurations et les postures, pour examiner ce vaste corpus, permettrait de l'examiner dans toute sa complexité, pour ainsi voir comment on a pu penser et représenter l'écrivain à la lumière du groupe.

Les deux autres pistes de réflexion tiennent plutôt à la mise en évidence, par Straram, du travail textuel sur et avec les postures. La mise en scène de soi, inhérente aux postures, effectue non seulement la reconstruction discursive d'une position dans le champ (c'est-à-dire de la réception offerte à l'ensemble de ses textes et gestes publics), mais aussi un recyclage de l'immense répertoire intertextuel de *topoi*, scénarios, idéologèmes ou axiologies sous-jacents aux traits posturaux. Ainsi, dans le cas du texte de Straram, une exploration plus approfondie de la configuration éthylique nous entraînerait à revoir les discours sur l'alcool, qu'ils soient contemporains (médiatisation de l'ivresse à Saint-Germain-des-Prés, traitement de l'alcoolisme dans les romans américains, etc.) ou transmis par l'histoire littéraire (de Villon à Jarry), mais aussi les représentations de l'errance urbaine, de la jeunesse marginale, si prégnants dans les discours français des années cinquante. En un mot, les postures sont tout à la fois reliées par de multiples fils au discours social contemporain et enracinées dans l'histoire de l'imaginaire de la littérature. Elles conjuguent trois opérations de réécriture : de l'image de soi, des figures de l'écrivain et des topiques contemporaines.

Enfin, s'éloigner des conventions réalistes, en attribuant des répliques à Jack London ou à la banquette, souligne la modernité expérimentale de la représentation, la conjonction entre le ludisme dans le texte et le ludisme du texte, mais surtout, montre que l'écrivain, ici, n'est pas tant l'objet du texte que le maître de la représentation, lequel s'exclut lui-même de la représentation. La « posture du texte », dont nous avons parlé plus haut, s'avère ainsi, de ce point de vue, une posture en creux, partiellement vide. On pourrait y voir un écho affaibli de l'évolution du roman et de la critique de l'époque, qui mènent comme on le sait à la mise à mort de cette « figure absente » de l'auteur. Ce serait toutefois succomber à la surinterprétation. Il conviendrait plutôt d'y voir un obstacle, offert par ce roman, voire le roman en général, à l'usage de la notion de posture. Sans faire de l'opacification, de l'ironie ou de la critique des traits constitutifs de l'essence romanesque, on doit néanmoins observer que les romans qui les exploitent rendent souvent problématiques le saut des postures fictives représentées dans le roman à la posture affichée par l'auteur. Malgré cette difficulté, la notion de posture demeure dans l'état actuel de la recherche un des meilleurs outils pour tenter de comprendre les enjeux inhérents à la représentation romanesque de l'écrivain. Peut-être sera-t-il utile de circonscrire à l'aide d'une notion spécifique les enjeux, textuels, sociaux et institutionnels, propres à la fictionnalisation, c'est-à-dire à la construction d'un auteur au second degré<sup>70</sup>. Toutefois, avant d'en arriver là, des études plus nombreuses sur les rapports entre postures, genres et discours seront nécessaires.

## Notes

<sup>1</sup> Debord (Guy), *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean-Louis Rançon, avec la collaboration d'Alice Debord, préface de Vincent Kaufmann, Paris, Gallimard, « Quarto », 2006, p. 15.

<sup>2</sup> Straram (Patrick), *Les Bouteilles se couchent*, Jean-Marie Apostolidès & Boris Donné (éd.), Paris, Éditions Allia, 2006. Toutes les références aux *Bouteilles se couchent* seront désormais indiquées par la mention BC,

suivie de la pagination. Apostolidès et Donné ont aussi édité un autre inédit de Straram, *La Veuve blanche et noire un peu détournée*, Paris, Sens & Tonka, 2006. Très peu de travaux ont été consacrés à Straram, mais on peut signaler, toutefois : Vachon (Marc), *L'Arpenteur de la ville. L'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram*, Montréal, Tryptique, 2003 (notons que ce texte n'analyse pas *Les Bouteilles se couchent*, encore inconnu à cette époque) et Ploegaerts (Léon) & Vachon (Marc), « Patrick Straram ou le détour par le détournement », *Voix et images*, vol. 25, n° 1, automne 1999, pp. 147-163.

3 Rappelons qu'avant de fonder l'Internationale situationniste, en 1958, Guy Debord avait créé, en novembre 1952, l'Internationale lettriste. Straram fréquenta dès 1952 quelques-uns des membres du groupe et participa à quelques-unes de leurs manifestations officielles, dont le quatrième et dernier numéro de *l'Internationale lettriste* (juin 1954) et les deux premiers numéros de *Potlach* (22 et 29 juin 1954). Ces publications parurent toutefois, ironiquement, après son départ pour le Canada, en avril 1954, où se déroula l'essentiel de sa carrière d'écrivain et de critique. Nous n'évoquerons que ponctuellement dans ce travail les écarts entre l'Internationale lettriste et l'Internationale situationniste, les abordant aux fins de l'analyse comme deux phases de l'histoire d'un même groupe. De même, nous n'aborderons pas de front les textes écrits par Straram après son départ de la France, bien qu'ils convoquent fréquemment les *topoi* que nous étudierons ici.

4 Deux autres pages donnent des détails sur les principaux cafés évoqués par Straram.

5 Cité dans Kaufmann (Vincent), *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, Paris, Fayard, « Histoire de la pensée », 2001, p. 38. Apostolidès souligne à ce sujet que, « dès son premier scénario [en 1952], Guy Debord s'est plu à dessiner avec insistance son propre portrait, qu'il a sans cesse retouché par la suite », de sorte que « la majeure partie de ses œuvres compte [...] une dimension autobiographique », Apostolidès (Jean-Marie), *Les Tombeaux de Guy Debord*, Paris, Flammarion « Champs », 2006, p. 19. D'une certaine manière, la tentation de travailler sur les « biographèmes », et plus spécifiquement sur les « biographèmes collectifs », liés à l'histoire des lettristes et des situationnistes, a touché plusieurs acteurs liés de près ou de loin au mouvement. Ceci explique pourquoi Apostolidès aborde deux romans écrits par la première femme de Debord (Michèle Bernstein) comme des « autofictions » (*op. cit.*, p. 21) révélatrices des décalages entre les déclarations situationnistes et la vie quotidienne du mouvement. Toutefois, cette perspective, qui sous-tend l'édition du texte de Straram, soulève des questions fondamentales quant aux liens entre fiction et témoignage, roman et document, en particulier quant à la « lecture à clef », qui est appliquée par Apostolidès aux romans de Bernstein, à une nouvelle d'Ivan Chtcheglov (« L'œuvre absente d'Ivan Chtcheglov », dans *Écrits retrouvés*, établis et présentés par Jean-Marie Apostolidès et Boris Donné, Paris, Éditions Allia, 2006) et au roman de Straram. Nous y reviendrons plus loin dans cet article.

6 Signalant « l'augmentation vertigineuse [...] du cours du biographème debordien à la bourse des valeurs littéraires », Kaufmann y voit la raison de la multiplication des biographies et des « collections de témoignages "situationnistes" qui ne tiennent le coup que parce qu'ils promettent quelques révélations sur sa vie. Ils sont plusieurs, aujourd'hui, à attendre en file indienne devant le bazar à l'enseigne Allia », *Guy Debord, op. cit.*, pp. 61-62.

7 Publiées à Copenhague, en 1958, chez Permild & Rosengreen, avec des « structures portantes » d'Asger Jorn, et rééditées dans les *Œuvres*, pp. 375-426. On a joint, dans cette édition, un relevé des « Origines des détournements », à partir de notes écrites par Debord, en 1986, sur un des exemplaires des *Mémoires*. Parmi les détournements dont l'origine n'est pas mentionnée, on retrouve « les bouteilles se couchent », p. 396. Debord faisait sans doute par là un clin d'œil au manuscrit de Straram, dont il va s'enquérir lors de leur reprise de contact, en 1959-1960. Or, Straram avait emprunté son titre à un poème de René Fallet, « Le chandail vert » ; outre les mentions de ce titre dans des lettres, citées dans la « Notice pour un roman à inventer », *Les Bouteilles se couchent, op. cit.*, pp. 109-112, signalons « Fable phare facile », poème où Straram évoque son amitié avec René Fallet : « mon premier roman/son titre : un vers de toi/**les bouteilles se couchent** [...] et ce roman?/falls in at the No Name Bar/pas de titre/le bar », Straram (Patrick), *Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon*, Montréal, l'Hexagone/Kmobscène nyctalope, 1972, p. 23. Souligné par Straram.

8 D'abord publié dans *Les Lèvres nues* de mai 1956, sous la signature « Aragon et André Breton », ce texte est repris dans les *Œuvres* de Debord, *op. cit.*, pp. 221-229.

9 Ils s'appuient, dans cette optique, sur la pratique fréquente, chez Straram, de « démembrer [ses textes] pour en réinsérer des bribes dans des œuvres nouvelles » (*BC*, 109).

10 Fonds Patrick Straram, Bibliothèque et archives nationales du Québec, MSS 461/002/011.

11 Nous ne pouvons en donner le détail ici, toutefois nous pouvons indiquer que les éditeurs ont opéré une minutieuse sélection de passages, pris à divers endroits du manuscrit. Ainsi, les deux premières pages des *Bouteilles se couchent* (pp. 9-11) viennent des pages 191 à 193 du manuscrit, alors que les deux suivantes (*BC*, 11-13) reproduisent l'incipit du manuscrit (*BC*, 1-2). Les éditeurs suivent alors plus étroitement l'ordre du manuscrit, mais en coupent de nombreux passages (ainsi disparaissent les pages 3-7, 17-18, un passage pp. 19-20, puis le chapitre allant des pages 25 à 48, pour donner l'exemple des cinquante premières pages du manuscrit). Rien dans le manuscrit ne signale ces passages, ne laisse croire qu'ils sont tirés de manuscrits antérieurs (la pagination est suivie, le papier et la dactylographie identiques). Le texte des *Bouteilles se couchent*

constitue donc une recomposition générale, passage par passage, du manuscrit de Straram. Si on ne peut que reconnaître la plus grande cohérence et continuité du texte publié par Apostolidès et Donné (dont le travail à cet égard est remarquable), on peut cependant juger que la discontinuité affichée par Straram dans « Bass and C<sup>o</sup>s Imperial Stout » s'avère un trait essentiel, un choix esthétique spécifique. Nous y reviendrons.

[12](#) Debord (Guy), « Le détournement comme négation et comme prélude », *L'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, cité par Donné (Boris), *Pour mémoires. Un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*, Paris, Éditions Allia, 2004, p. 27.

[13](#) Debord (Guy), *Panégyrique, tome premier, Œuvres, op. cit.*, p. 1668.

[14](#) Elias (Norbert), *La Société des individus*, Paris, Fayard, 1991.

[15](#) Melançon (Benoît), « La lettre contre. Mme du Deffand et Belle de Zuylen », dans, *Penser par lettre. Actes du colloque d'Azay-le-Ferron (mai 1997)*, sous la direction de Benoît Melançon, Montréal, Fides, 1998, pp. 39-62 ; Biron (Michel), « Configurations épistolaires et champ littéraire : les cas d'Alfred Desrochers et de Saint-Denys Garneau », dans *Lettres des années trente*, sous la direction de Michel Biron & Benoît Melançon, Ottawa, Le Nordir, 1996, pp. 109-124.

[16](#) Melançon (Benoît), « La lettre contre. Mme du Deffand et Belle de Zuylen », *loc. cit.*, pp. 52-53.

[17](#) Ce à quoi tend Nathalie Heinich dans *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique* (Paris, Gallimard, 2005), malgré l'intérêt que revêt sur d'autres plans son approche.

[18](#) Duchet (Claude), « Positions et perspectives », dans *Sociocritique*, sous la direction de Claude Duchet, Paris, Nathan, 1979, p. 4.

[19](#) Michel Raimond avait utilisé, dans *La Crise du roman* (Paris, José Corti, 1966), les termes de « romans du romancier » et de « romans du roman », en distinguant entre les deux.

[20](#) *Le Récit spéculaire*, de Lucien Dällenbach (Paris, Seuil, « Poétique », 1967) peut être vu comme le modèle, souvent reproduit, d'une telle lecture immanente.

[21](#) Belleau (André), *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, 1999 [1980], p. 9.

[22](#) Meizoz (Jérôme), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

[23](#) Voir, dans le présent dossier, les articles de Sylvain David (« "Le commando Pernod". De l'appellation incontrôlée à la sémiologie éthylo-politique ») et d'Anthony Glinoyer (« L'orgie bohème »).

[24](#) La référence à *Ulysse* est d'ailleurs explicite, dans le texte de Straram : « IVAN. – Mignons enfants. Si célèbre soit devenu Joyce par son chant. Je connais, moi, des paroles non moins merveilleuses. » (*BC*, 83). Notons toutefois que la correspondance entre une journée et une nuit d'errance urbaine n'est parfaite que dans *Les Bouteilles*.

[25](#) « Cette nuit-là, du vendredi 6 mars au samedi 7, Texlor bourlinguait parmi des pelures d'orages froissées. » (*BC*, 9). Cette phrase est répétée à plusieurs reprises dans « Bass and C<sup>o</sup>s Imperial Stout ». Par là, Straram renvoie bien sûr à Blaise Cendrars. Grâce aux agendas conservés par Straram, on peut préciser l'importance de ce lien : le même mois où il envoie *Les Bouteilles se couchent* à Marthe pour qu'elle les fasse dactylographier (19 janvier 1952), il note : « Écrire B. Cendrars » (31 janvier 1952). Puis, quand, en novembre 1952, est fondée l'Internationale lettriste, Straram multiplie les rendez-vous avec Ivan, Tatiana et Jean-Michel Chez Moineau (mais jamais avec Guy), il rencontre Cendrars chez lui (1<sup>er</sup> novembre). MSS 391/015/001. Comme on le verra plus loin, la posture esquissée dans *Les Bouteilles se couchent* reprend le trait de l'écrivain errant, de l'écrivain du « dehors », plongé dans la vie (par opposition à l'écrivain de cabinet) développé par Cendrars. Voir à ce sujet Meizoz (Jérôme), « Blaise Cendrars : posture et poétique du bourlingueur », dans *Postures littéraires, op. cit.*, pp. 123-150.

[26](#) « C'était en mars nous le savons » (*BC*, 43) ; « Le grand mystère de l'océan s'ouvrit à notre coque. [...] Malgré l'averse qui frappait fort nous ne bougions pas, [...] avides de la même émotion qui nous poinçonnait tous » (*BC*, 48) ; « Nos feux de position, fragiles témoins, se balançaient parmi les écarts et les sursauts de la mâturation. [...] La grandeur n'échappait à personne, mais aucun de nous n'éprouvait le besoin de parler, d'expliquer, de témoigner du spectacle. Il nous suffisait d'être au creux du séisme pour le comprendre » (*BC*, 50).

[27](#) Indiquons néanmoins que l'extrême concision des descriptions des personnages et l'absence presque complète de qualifications ou désignations de la part du narrateur ou des personnages, jointes à la prédominance des dialogues, contribuent à une présentation relativement neutre des principaux personnages.

[28](#) Il y a malgré tout des facteurs de différenciation et partant, de hiérarchisation : l'autonomie des personnages, qui singularise le personnage de Texlor (le seul dont on raconte les faits et gestes, avant et après la constitution du groupe), les prises de parole et parenthèses, qui accordent une importance significative à « Guy », « Ivan » et « Jacques Blot » ; enfin, le statut de narrateur, qui singularise encore une fois Texlor, quoique de manière beaucoup plus faible dans *Les Bouteilles se couchent* que dans « Bass and C<sup>o</sup>s Imperial Stout ».

[29](#) Le texte évoque douze cafés en tout, dont huit sont décrits dans la liste des « lieux » insérée en annexe (*BC*, 138-139). De ceux-ci, « Chez Moineau » n'est mentionné que deux fois dans le texte. Ironiquement, ce bistrot

célèbre parce que hanté par les lettristes n'est évoqué, dans *Les Bouteilles*, que dans les phases précédant la constitution du groupe (BC, 26) ou suivant son démembrement (BC, 102).

[30](#) Ceci est contraire à l'usage adopté dans nombre de travaux sur les cafés et la sociabilité intellectuelle, dans lesquels la description des décors, l'énumération des habitués et la catégorisation de ces derniers jouent un rôle important.

[31](#) Maingueneau (Dominique), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « U – Lettres », 2004, p. 76. Il y aurait lieu, toutefois, de se pencher de manière plus approfondie sur l'histoire sociale des lieux de sociabilités et sur l'histoire de leur imaginaire, afin de voir dans quelle mesure le café a été situé « à la frontière de l'espace social », comme le postule Maingueneau. Cela dit, l'examen des contraintes entre singularité et communauté mené par ce dernier ouvre des perspectives nouvelles et fructueuses à l'étude des sociabilités littéraires.

[32](#) Citons quelques exemples de cette isotopie investie pendant plusieurs pages : « Et Serge fut nommé grand amiral, Jean-Michel second, Baratin vigie, Jean-Claude Pilote, Murphy intendant » (BC, 43) ; « Texlor navigua par virages et sautilllements précaires » (BC, 44) ; « – Hissez-moi sur le pont... Attention... Un iceberg, glace extérieure du *Saint-Claude*, abattue, en miettes... » (BC, 45) ; « Le grand mystère de l'océan s'ouvrit à notre coque. Les hommes se tenaient au gaillard d'avant, les yeux fixés sur le gouffre hurlant d'une nuit d'hiver » (BC, 48). Est-ce une coïncidence entre deux discours séparés par près de cinquante ans ou l'indication que la transposition « maritime » des déambulations entre cafés était un trope partagé par les lettristes au début des années cinquante ? Toujours est-il qu'on retrouve dans les souvenirs de Jean-Michel Mension l'écho des dialogues des *Bouteilles se couchent* : « Le Dupont-Latin c'était le port, ou la plage, avant le grand départ ; et il fallait traverser le Boul'Mich' le quartier latin, comme on disait, et faire le parcours Dupont-Latin-Mabillon, c'était ça la consécration. Alors la majorité des gens se sont perdus, se sont noyés, entre le Dupont-Latin et le Mabillon [...] la grande majorité des gens du Dupont se sont noyés en traversant l'océan » ; « C'était le deuxième voyage, chez Moineau. D'ici [Mabillon] à chez Moineau, il y a trois cents mètres à peu près, mais c'était encore plus compliqué, on perdait plus de gens dans ce deuxième voyage... Moineau, c'était une espèce d'île déserte au milieu... », Mension (Jean-Michel), *La Tribu. Entretiens avec Gérard Berreby et Francesco Milo*, Paris, Éditions Allia, 1998, pp. 18 et 28.

[33](#) Précisons : il y a tout d'abord une apparition fugitive au détour d'une phrase, au sein de l'énumération des habitués d'un « bistrot de la rue du Four » : « Guy restait tranquille, dans son coin, là depuis toujours, attendant de se souler pour raccourcir la nuit, jouant on ne savait quel amour avec une petite fille venue comme exprès de sa famille pour entourer de ses bras encore vierges le visage calme et maigre de son Guy » (BC, 15) ; puis une évocation, plus longue mais masquée sous le pseudonyme de « F. G. » – « J'abandonne au lecteur le mystère de ce F. G... [...] pour vous aider : force giratoire » (BC, 46-47) – puis une entrée définitive mais tardive, comme personnage de la troupe, à la mi-course des aventures collectives : « Guy entra, comme une Danse du Sabre au ralenti » (BC, 70).

[34](#) « Les grandes villes sont favorables à la distraction que nous appelons *dérive*. La *dérive* est une technique du déplacement sans but », Anonyme, « Résumé 1954 », *Potlach*, n° 14, 30 novembre 1954.

[35](#) Debord (Guy-Ernest), « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, novembre 1956, p. 6. Repris dans *Œuvres, op. cit.*, p. 251. Signalons que Debord n'avait pas encore opté définitivement pour le prénom Guy.

[36](#) Mension (Jean-Michel), *La Tribu, op. cit.*

[37](#) Ceci se reproduit quand Texlor rencontre Sacha : « Sacha, j'ai à boire – Donne... – Dis-moi d'abord où est Youra, qu'on boive ensemble. » (BC, 24) ; quand Texlor et Sacha rencontrent Jorge : « Un zanzibar ? – Si tu veux ! – Un deux trois en deux... – Sept ! », (BC, 26) ; et quand Texlor rencontre Murphy : « – Je vous offre un verre », (BC, 29).

[38](#) Cordier (Pierre), *Lectures du vin*, Paris, Hachette, 2000, p. 9.

[39](#) Lacroix (Alexandre), *Se noyer dans l'alcool ?*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives critiques », 2001, p. 10.

[40](#) Voir à ce sujet la réédition proposée par Gallimard (après celle parue chez Gérard Leibovici en 1985), présentée par Guy Debord : *Potlach (1954-1987)*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996. Debord précise dans sa présentation (sans titre) : « *Potlach* était envoyé gratuitement à des adresses choisies par sa rédaction, et à quelques-unes des personnes qui sollicitaient de le recevoir. Il n'a jamais été vendu. [...] Précurseur de ce qui fut appelé vers 1970 "l'édition sauvage", mais plus véridique et plus rigoureux dans son rejet du rapport marchand, *Potlach*, obéissant à son titre, pendant tout le temps où il parut, a été seulement donné » (p. 8).

[41](#) On pourrait voir, dans le déchaînement de paroles sans suite, le rappel du *topos* de l'orgie bohème, analysé par Anthony Glinoeur dans sa contribution au présent dossier (« L'orgie bohème »). Toutefois, chez Straram, ce chaos verbal est positivement connoté.

[42](#) Sauf, de façon vaguement condescendante, pour les employés et patrons de café.

[43](#) Anonyme, « Poésie », *Potlach*, n° 24, 24 novembre 1955 : « Malgré l'attachement normal d'une société mourante à des expressions faisandées, il est à noter qu'aujourd'hui une revue sérieuse n'ose plus publier de

poèmes. Les “ formes fixes ” [...] qu’il convient maintenant de pratiquer, pourront être *momentanément* : le procès-verbal de dérive, le compte rendu d’ambiance, le plan de situation. »

[44](#) Kaufmann (Vincent), *Guy Debord, op. cit.*, p. 124.

[45](#) La posture collective qu’elles construisent serait plutôt celle, générique, de la bohème des cafés de la rive gauche, comme l’indique le titre de la publication, réalisée à Londres et Amsterdam en 1956 : *Love on the Left Bank* (Londres, A. Deutsch).

[46](#) Des *Hurlements en faveur de Sade*, en 1952, qui évoquent les cafés de Saint-Germain-des-Prés, célèbrent « le gin, le rhum et le marc » et pleurent « la jeunesse qui se fait vieille » (*Œuvres, op. cit.*, pp. 66 et 68) au *Panegyrique* de 1989, qui élabore, à l’évocation des années 1953-1953, l’éloge de l’ivresse : « Entre la rue du Four et la rue de Buci, où notre jeunesse s’est si complètement perdue en buvant quelques verres, on pouvait sentir avec certitude que nous ne ferions rien de mieux. [...] Dans le petit nombre de choses qui m’ont plu, ce qu’assurément j’ai su faire le mieux, c’est boire. Quoique ayant beaucoup lu, j’ai bu davantage. » (*Œuvres, op. cit.*, p. 1668).

[47](#) *Œuvres, op. cit.*, pp. 406 et 395.

[48](#) Court métrage de Guy Debord, produit par Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni, en 1959, dont le scénario a été inséré dans sa première lettre à Staram, le 3 octobre 1958 (MSS 391/008/003).

[49](#) *Œuvres, op. cit.*, p. 472. Attitude résumée dans le graffiti qui fut, selon la légende, une des premières manifestations publiques des lettristes : « Ne travaillez jamais ». Voir les pages à ce sujet dans les *Œuvres, op. cit.*, pp. 89-92.

[50](#) *Ibid.*, p. 477.

[51](#) Vincent Kaufmann (*Guy Debord, op. cit.*, pp. 24 et ss.) souligne à ce sujet l’importance, chez Debord, de la métaphore des « enfants perdus », explicitée par ce dernier dans *Critique de la séparation* (1961) : « Tout ce qui concerne la sphère de la perte, c’est-à-dire aussi bien ce que j’ai perdu de moi-même, le temps passé et la disparition, la fuite ; et plus généralement 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, rencontre étrangement dans cette ancienne expression militaire “en enfants perdus”, rencontre la sphère de la découverte, de l’exploration d’un terrain inconnu ; toutes les formes de la recherche, de l’aventure, de l’avant-garde. [...] Tout ceci, il faut en convenir, n’est pas clair. C’est un monologue d’ivrogne » (*Œuvres, op. cit.*, pp. 548-549).

[52](#) Ce recours anti-littéraire à la littérature était exprimé avec force dans la déclaration du Bureau de recherches surréalistes du 27 janvier 1925 : « Nous n’avons rien à voir avec la littérature, mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir », reproduite dans *La Révolution surréaliste*, Paris, Jean-Michel Place, 1975. Telle est du moins la posture des débuts. Plus tard, des tensions surgirent aussi bien sur le plan théorique que sur le plan autobiographique. Ainsi, au moment de la scission ultime de l’Internationale situationniste, Debord et Sanguinetti condamnèrent vigoureusement les « pro-situs » qui affichaient un hédonisme basé sur « la consommation devenue révolutionnaire » (Debord (Guy) & Sanguinetti (Gianfranco), *La Véritable Scission de l’internationale*, Paris, Champ Libre, 1972, p. 61). De même, le rapport à l’écriture, à la publication, se complexifiera dans les textes ultérieurs de Debord. Démêler l’écheveau complexe des rapports entre la consommation, l’écriture, le travail et la publication, chez Debord et les situationnistes, demanderait des analyses approfondies.

[53](#) Parmi celles-ci, mentionnons : « Nous nous sommes longtemps employé à obtenir des bouteilles vides, à partir de pleines », « Et nous allions d’un bar à l’autre en donnant la main à diverses petites filles périssables comme les stupéfiants dont naturellement nous abusions », « Manifeste pour une construction de situations », novembre 1953, Guy Debord, *Œuvres, op. cit.*, p. 105.

[54](#) « Les situationnistes envisagent l’activité culturelle [...] comme construction expérimentale de la vie quotidienne », Debord (Guy), « Thèses sur la révolution culturelle », *L’Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, repris dans *Œuvres*, p. 360.

[55](#) Voir à ce propos les analyses de Kaufmann (Vincent), *Poétique des groupes littéraires*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 1997.

[56](#) Laquelle a trouvé dans *La Société du spectacle* de Debord sa justification la plus connue.

[57](#) Comme on l’a vu, *Potlach* n’est pas vendue, mais donnée à des individus choisis. De même les exemplaires de la première édition des *Mémoires* seront distribués par son auteur. On ne trouvera ce livre en librairie qu’en 1993, plus de quarante ans après.

[58](#) Apostolidès (Jean-Marie), *Tombeaux de Guy Debord, op. cit.*, p. 155. Souligné par Apostolidès.

[59](#) Dans un fragment autoréflexif, *Sur le passage de quelques personnes* se désigne comme une « reconstitution – pauvre et fautive, comme ce travelling manqué », le scénario portant alors, en marge, la note suivante : « Le travelling déjà vu (à travers le café) repasse [...] dans sa plus mauvaise prise, qui accumule les fautes » (*Œuvres, op. cit.*, p. 481). Greil Marcus, analysant la toute première photographie publiée de Debord (dans la revue *Ion*, en 1952), souligne qu’elle a été « saisie sur une pellicule volontairement endommagée » (*Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, traduit de l’anglais par Guillaume Godard, Paris, Allia, 1999, p. 378). Mathieu Rémy a analysé le corpus de photographies de Debord et mis en évidence le choix délibéré et constant

de la faute, du flou, de la tâche (dans *Portraits de l'écrivain contemporain*, sous la direction de Jean-François Louette & Roger-Yves Roche, Seyssel, Champ vallon, 2003, pp. 195-208).

[60](#) « Préface », *Œuvres, op. cit.*, p. 15.

[61](#) Debord (Guy), *Mémoires, op. cit.*, p. 416. Notons à ce sujet, quelles que soient nos réserves quant à la lecture « documentaire » ou « autofictive » effectuée par Apostolidès, l'intérêt de ses remarques sur le rôle joué par le personnage de Fu-Manchu dans l'élaboration, par Debord, du masque du « Bandit » : ceci ouvre sur l'examen des « modèles » qui informent les conceptions situationnistes du « romanesque » (*Les Tombeaux de Guy Debord*, p. 156 et ss.) Un conflit se dessine, ici, chez Debord, entre un héroïsme partiellement issu des romans d'aventure, et une déconstruction de la narration qui emprunte aux recherches contemporaines. Voir, au sujet de ce dernier aspect, les chapitres « récits » et « constructions » de *Pour mémoires, op. cit.*, pp. 50-55.

[62](#) Pour alléger l'appareil de notes, nous indiquerons les références au manuscrit de « Bass and C<sup>o</sup>s Imperial Stout » par la mention BA, suivie de la pagination, entre parenthèses.

[63](#) Le deuxième chapitre du manuscrit commence par la situation suivante : « Il est assis dans un salon de l'avenue Foch. Un salon sobrement chic. Des tapisseries méticuleuses ornent les murs d'un blanc luisant. » (BA, 3), puis saute à « l'immense salle du château de Galluis » (BA, 6) où un élégant repas est servi aux convives (foie gras truffé, lièvre rôti, pommes portugaises, etc.). Le quatrième chapitre met en scène une certaine Zette, qui invite deux hommes chez elle, « sans aucune allusion déplacée, très mondainement ». Suit la description des lieux : « Avenue de Breteuil on monte chez elle ; un appartement assez gentiment arrangé, jeune fille de bonne famille, avec un Picasso et un Hot-five dans les coins, tu vois » (BA, 11). Dans un cas comme dans l'autre, l'évocation du luxe n'est pas chargée négativement, par opposition aux scènes de café.

[64](#) Qui plus est, Murphy s'exile pour ce faire au Havre, prenant un point d'honneur à y lire *La Nausée* et à y tenir son journal (BA, pp. 108 et ss.).

[65](#) Un extrait d'un de ces monologues indiquera quelle teneur ils peuvent prendre quand ils tendent à l'argumentation : « Des sagesses les plus antiques, les plus affirmées, aux avant-gardes les plus retentissantes, chacun y va de sa contribution primordiale, somme des investigations, aurore romantique et éthérée de la connaissance divine, du cosmos et de son assimilation. Pouah ! [...] De Dieu à la première mendicante rencontrée c'est la même mythologie de la Vérité. Nul n'a tenu et ne tiendra compte de l'avertissement, de la cinglante leçon de Joyce, la répétition éternelle, chimique et biologique, guignol repris ponctuellement, sous des aspects à peine changeants, d'Ulysse à Léopold Bloom [...] Rien à faire et foutez-le vous bien dans le cul, coincé entre la sueur de l'angoisse qui vous inonde et l'aération forcenée de votre lubricité désespérée, rien à branler ; seule ressource de salle d'attente : libérer vos conneries et soifs, jeter à la face de votre mystère glorieux l'envie d'ivresse et d'absurde qui stagne quelque part derrière les remparts spirituels et religieux. Pas que je vous invite à la géniale partouze qui serait une fin du monde avant terme, vous ne la méritez pas, médiocres et lâches qui vous mettez en rang derrière l'étendard de la dignité, hypocrites souteneurs de mensonges et faux-fuyants insensés, grotesques déclamateurs de politique amoureuse et sociale » (BA, 81-82).

[66](#) Ainsi, dans le passage suivant : « Avec Jacques D., ils traînaient, gueux, malades, errant [*sic*], incertains de bar en bar, de square en square, insolents, pour croire encore en quelque chose, condamnés pour un jour avoir voulu partir. Épaves à la dérive, volontairement – journées trop longues où la faim serre l'estomac, fait défaillir dans la rue trop bruyante, nuits enchevêtrées, résonnent de litanies lugubres les crânes assourdis, petits matins qui les pourchassaient dans le froid des rues, nausée, yeux lourds de sommeil et d'amertume, las de parler, automates fugitifs » (BA, 19-20).

[67](#) Son père était directeur du Théâtre des Champs-Élysées et son grand-père Walter, directeur des Concerts Straram, ensemble musical de premier plan, qui participa à la première représentation du « Boléro » de Ravel ainsi que de pièces de Messiaen.

[68](#) Les principales exceptions à cet égard étant Gil Wolman et Guy Debord, qui participent depuis 1951 aux activités du groupe lettriste d'Isidore Isou. Le film sans images du premier, *L'Anticoncept*, fut projeté en février 1952, les *Hurlements en faveur de Sade* du second furent projetés en juin, puis en octobre. Tous deux collaborèrent à l'unique numéro d'*Ion*, en avril 1952. On voit par là que même les plus « expérimentés » du groupe n'ont pas beaucoup de galon...

[69](#) Dans le cas de Straram, dont le manuscrit aurait été soumis à Gallimard et Minuit (par l'intermédiaire de Beckett, dans ce dernier cas), la volonté contre-institutionnelle paraît moins forte encore.

[70](#) Celle de mise en abyme ne cadrerait pas avec la perspective sociocritique adoptée ici, dans la mesure où, dans son usage habituel comme dans sa définition par Lucien Dällenbach (*Le Récit spéculaire, op. cit.*), elle est strictement immanente.

## Bibliographie

Apostolidès (Jean-Marie), *Les Tombeaux de Guy Debord*, Paris, Flammarion « Champs », 2006.

Belleau (André), *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, 1999 [1980].

- Biron (Michel), « Configurations épistolaires et champ littéraire : les cas d'Alfred Desrochers et de Saint-Denys Garneau », dans *Lettres des années trente*, sous la direction de Michel Biron & Benoît Melançon, Ottawa, Le Nordir, 1996.
- Cordier (Pierre), *Lectures du vin*, Paris, Hachette, 2000.
- Dällenbach (Lucien), *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, « Poétique », 1967.
- Debord (Guy-Ernest), « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, novembre 1956.
- Debord (Guy), « Le détournement comme négation et comme prélude », *L'Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959.
- Debord (Guy), *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean-Louis Rançon, avec la collaboration d'Alice Debord, préface de Vincent Kaufmann, Paris, Gallimard, « Quarto », 2006.
- Debord (Guy) & Sanguinetti (Gianfranco), *La Véritable Scission de l'internationale*, Paris, Champ Libre, 1972.
- Donné (Boris), *Pour mémoires. Un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*, Paris, Éditions Allia, 2004.
- Duchet (Claude), « Positions et perspectives », dans *Sociocritique*, sous la direction de Claude Duchet, Paris, Nathan, 1979.
- Elias (Norbert), *La Société des individus*, Paris, Fayard, 1991.
- Kaufmann (Vincent), *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, Paris, Fayard, « Histoire de la pensée », 2001.
- Kaufmann (Vincent), *Poétique des groupes littéraires*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 1997.
- La Révolution surréaliste*, Paris, Jean-Michel Place, 1975.
- Lacroix (Alexandre), *Se noyer dans l'alcool ?*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives critiques », 2001.
- Maingueneau (Dominique), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « U – Lettres », 2004.
- Marcus (Greil), *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, traduit de l'anglais par Guillaume Godard, Paris, Allia, 1999.
- Meizoz (Jérôme), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- Melançon (Benoît), « La lettre contre. Mme du Deffand et Belle de Zuylen », dans *Penser par lettre. Actes du colloque d'Azay-le-Ferron (mai 1997)*, sous la direction de Benoît Melançon, Montréal, Fides, 1998, pp. 39-62.
- Mension (Jean-Michel), *La Tribu. Entretiens avec Gérard Berreby et Francesco Milo*, Paris, Éditions Allia, 1998.
- Nathalie Heinich dans *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique* (Paris, Gallimard, 2005).
- Ploegaerts (Léon) & Vachon (Marc), « Patrick Straram ou le détour par le détournement », *Voix et images*, vol. 25, n° 1, automne 1999, pp. 147-163.
- Portraits de l'écrivain contemporain*, sous la direction de Jean-François Louette & Roger-Yves Roche, Seyssel, Champ vallon, 2003.
- Potlach (1954-1987)*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996.
- Raimond (Michel), *La Crise du roman*, Paris, José Corti, 1966.
- Straram (Patrick), « Bass and C<sup>o</sup>s Imperial Stout », Fonds Patrick Straram, Bibliothèque et archives nationales du Québec, MSS 461/002/011.
- Straram (Patrick), *Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon*, Montréal, l'Hexagone/Kmobscène nyctalope, 1972.
- Straram (Patrick), *Les Bouteilles se couchent*, Jean-Marie Apostolidès & Boris Donné (éd.), Paris, Éditions Allia, 2006.
- Vachon (Marc), *L'Arpenteur de la ville. L'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram*, Montréal, Tryptique, 2003.

## Référence électronique

Michel Lacroix, « « Un sujet profondément imprégné d'alcool » », *CONTEXTES* [En ligne], 6 | septembre 2009, mis en ligne le 23 septembre 2009, consulté le 03 juin 2012. URL : <http://contextes.revues.org/4433> ; DOI : 10.4000/contextes.4433