



HAL
open science

Guy Debord Du lettrisme au détournement

Frédérique Devaux

► **To cite this version:**

| Frédérique Devaux. Guy Debord Du lettrisme au détournement. Tausend Augen, 2000. hal-01782272

HAL Id: hal-01782272

<https://hal.science/hal-01782272>

Submitted on 1 May 2018

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

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

GUY DEBORD
DU LETTRISME AU DÉTOURNEMENT
(1952-1959)

Nul ne peut plus voir en France *Les Hurlements en faveur de Sade* de Guy Ernest Debord. Ainsi en a décidé leur auteur à la suite du décès de son ami et éditeur Gérard Lebovici¹ auquel cette absence rend hommage.

Dans sa première version cette œuvre suivait fidèlement les consignes esthétiques d'Isidore Isou, fondateur du lettrisme. Elle s'inscrivait dans le contexte de révolte et de souffrance du début des années 50 que les jeunes "isouiens" savaient si bien cultiver pour acquérir une reconnaissance. Quelques mois plus tard, les *Hurlements* constituent un film beaucoup plus iconoclaste qui s'inscrit dans le flux des recherches menées en faveur d'un "voir autrement" voir(e) jusqu'à la douleur, qui a déjà connu de tous jeunes défricheurs, parmi lesquels Gil J. Wolman auquel sont dédiés ces *Hurlements*. Dans sa seconde version, le film tend, par sa composition, à une non-visibilité sans totalement l'atteindre, puisque la non-image (suite de noirs/suite de blancs) est encore une image. Ce sont donc des circonstances extérieures à leur esthétique, telles que nous venons de les décrire, qui les font entrer dans la non-visibilité totale, en tous cas dans le pays qui les a vu naître. Ainsi, ces *Hurlements* se confondent, depuis plusieurs années avec leur absence totale au point de se muer pour la jeune génération, en légende. Il ne subsiste que quelques traces écrites de leur passage somme toute circonscrit dans "une assez courte unité de temps". Ce film présage pourtant du futur détournement théorisé dès 1956 et illustré par un film trois ans plus tard.

Ce que nous appellerons la première version des *Hurlements* est constituée par le projet qui figure dans le premier et unique numéro de la revue de cinéma *Ion*, du premier mouvement lettriste faisant encore cercle autour de son fondateur, Isidore Isou. Ce jeune homme d'origine roumaine arrive à Paris en août 1945 pour y créer et y propager la poésie à lettres et plus tard le cinéma "ciselant" et "discrépant" auquel Guy Debord va provisoirement adhérer en proposant une illustration personnelle à travers ses *Hurlements*.

Cette première version (achevée au plus tard au début avril 1952)², comporte une colonne images totalement indépendante de la colonne son par l'effet du *montage discrément*. Dans ce divorce total et sans concession, le son ne doit de son côté, entretenir aucun rapport de quelque ordre qu'il soit avec l'image. Les plans sont composés à moitié de chutes détournées, à moitié de vues insignifiantes issues du quotidien le plus banal possible, ainsi que le prône et le met en œuvre en 1951 Isidore Isou à travers son *Traité de bave et d'éternité*. Dans ce manifeste, les images n'ont plus même une once de l'importance que le réalisateur leur accordait jusque-là, au point que l'on peut utiliser n'importe quels chutes et autres rebuts de l'industrie cinématographique ou filmer en ne tenant compte d'aucune règle traditionnelle liée à la prise de vue.

Le contenu de certaines images des *Hurlements* interdit de penser que Debord ait jamais envisagé de les tourner lui-même. Ainsi en va-t-il des "Défilé de troupes de l'Armée des Indes au siècle dernier", "Vues d'un cuirassé de la bataille de Tsoushima", "Défilé de troupes de l'Armée des Indes" "Lâcher de parachutistes". Elles auraient donc été récupérées dans une quelconque poubelle de

¹ "L'inconcevable manière dont les journaux ont commenté son assassinat (*l'assassinat de Gérard Lebovici*, F. D.) m'a conduit à décider qu'aucun de mes films ne sera plus projeté en France. Cette absence sera un plus juste hommage" *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici*, Éditions Gérard Lebovici, 1985.

² Ce numéro unique, coordonné par Marc-Gilbert Guillaumin, alias Marc, O. a été "achevé d'imprimer" le 23 avril 1952.

laboratoires. D'autres, au contraire auraient, selon toute évidence, dû être enregistrées avec une caméra de fortune et malgré leur banalité, elles auraient sans doute été composées sur le moment et sans plus y réfléchir, ainsi qu'Isou l'a réalisé lui-même pour son manifeste filmique. Ces vues sans intérêt, constitueraient sans doute aujourd'hui des images historiques, en particulier les séquences plusieurs fois répétées de Debord : en plan américain buvant un verre, en gros plan sortant de l'Escapade et descendant la rue Dauphine... Enfin, le choix d'un troisième type d'images, indéterminées et indifférentes (d'ailleurs aucune indication précise n'est donnée par Debord) aurait probablement été laissé à l'appréciation et à l'inspiration du moment puisque la pellicule devait être "brossée", éventuellement "jusqu'à la destruction complète de l'image". Ce qui compte alors, c'est le geste et la geste iconoclaste, la force, la fougue de la trace manuelle, l'intensité de l'effacement sous l'effet de ce que le fondateur du cinéma lettriste appelle la *ciselure* -c'est-à-dire toutes formes de destructions du support, rayures, déchirures, taches-. "La ciselure barre certains moments du film qui sont les yeux fermés sur l'excès du désastre" écrit Debord dans ses "Prolégomènes".

Nous lisons en premier lieu le son³ déroulé dans la colonne de gauche de ce projet. C'est d'ailleurs la première et la dernière fois que le film est présenté en colonnes séparées et le seul projet proposé de cette manière dans la revue *lon*. Cette disposition met en valeur la primauté de la bande paroles, des musiques lettristes, et autres reliefs sonores. Dans le cinéma "discrepant" isouien, l'image est en retrait par rapport au son.

Le retour à une disposition plus classique pour la version suivante tient aussi au fait que cette seconde réalisation n'accorde aucune importance à la colonne visuelle exclusivement composée de noir ou de blanc, photogrammes noirs au moment des silences, photogrammes blancs pour accompagner les voix, soit une vingtaine de minutes de blanc et de son sur une heure et demi de film, ou 70 mn de noir dont 24 mn en continu, telle une estocade de fin⁴.

La première version n'a jamais été réalisée. Elle a été rendue publique dans l'écrit lettriste collectif déjà cité. La mouture définitive elle, ne sera pas achevée pour le Festival de Cannes 1952 pendant lequel les cinéastes lettristes se manifestent avec violence et conviction. Elle sera en partie homologuée le 30 juin au Ciné-club d'Avant-garde du Musée de l'Homme à Paris, où elle créera, au-delà du malaise physique dû à la prégnance, voire à la monotonie -sadique et plus que cela "sadienne"- du blanc et du noir, un scandale provenant des organisateurs. Ces derniers interrompent sa présentation. La première *in extenso*, sera remise au 13 octobre suivant à la Salle des Sociétés Savantes (ciné-club du Quartier Latin) avec des conséquences cette fois anecdotiques⁵ ou des effets plutôt positifs puisque ce film aurait, selon Debord, inspiré à Yves Klein son idée de monochromes.

Alors que la version initiale était précédée par des *Prolégomènes à tout cinéma futur*, la seconde reprend, au début, certaines phrases de cette introduction, sans les distinguer du reste du film.

Nous avons déjà noté la différence de présentation, en colonne au début de l'année 1952, continue pour la version publiée de nombreuses années plus tard. Elle est en effet composée de phrases

³ En tous cas dans les civilisations qui, comme la nôtre, lisent de gauche à droite.

⁴ "Le film ne s'achevait pas. Après une allusion aux histoires incomplètes qu'il nous était donné de vivre (...), une séquence de vingt-quatre minutes déroulait, devant la rage des friands de belles audaces, son apothéose décevante" *Les Lèvres nues*, n° 7, décembre 1955. Il s'agit bien là de la version, telle qu'il nous a été donné de la voir avant l'interdiction de Debord rappelée plus haut.

⁵ Cette présentation en octobre aurait été "défendue par le groupe des 'lettristes de gauche' et une vingtaine de supplétifs de Saint Germain-des-Près. La présence des mêmes a interdit quelque mois plus tard, au même ciné-club, un *Squelette sadique* qui avait été annoncé et attribué à un certain René-Guy Babord, plaisanterie qui entendait se borner, paraît-il, à éteindre la salle pour un quart d'heure" Guy Debord, *Contre le cinéma*, 1964.

écrites à la suite les unes des autres, accompagnées seulement d'indications concernant le numéro des voix (voix 1, voix 2... voix 5). Seule la voix 4 est parfois assortie de la précision "(jeune fille)". Toutes doivent être "volontairement inexpressives"⁶. Disparaissent ainsi les didascalies et autres indications concernant le son, telles qu'elles jalonnaient le texte de 1952 ("coups de sifflets stridents", "chœurs lettristes", "voix monotone", "applaudissements et coups de sifflets simultanément" "mots épelés"...). Il n'y a effectivement plus aucun chœur lettriste, aucun poème à lettres, en liaison avec les préoccupations esthétiques de certains artistes du groupe, ou rendant hommage, aux lettristes de l'époque, tel Gil J. Wolman Marc, O, Isou, François Dufrêne... Ne subsiste au tout début qu'une improvisation de Gil. J. Wolman, la voix 1 du film et l'inspirateur direct de Debord auquel, nous l'avons dit, ce dernier dédie son film⁷. Plus concentrée donc, cette version définitive exclut également des musiques (telles Vivaldi), des références (à Apollinaire, à Joyce). Elle accorde davantage d'importance aux activités du mouvement lettriste. Sont cités par exemple deux faits qui n'avaient pas eu lieu au moment de la première parution : un extrait de presse sur la présence des lettristes à Cannes, et un passage du texte *Esthétique du cinéma* de Isou paru dans le même numéro de *Ion*. Elle se raccroche pourtant sans complexe à la grande histoire du cinéma par le biais d'un très rapide récapitulatif de 50 ans de cinéma créateur (de 1902 à 1952) à travers sept (!) étapes, incluant *Traité de bave et d'éternité* de Isidore Isou, la naissance de Debord, le film de Wolman et celui de Debord. Autant écrire qu'il s'agit d'un récapitulatif lapidaire et subjectif...

Le premier écrit est un projet et le second a été transcrit à partir de l'œuvre achevée. Ainsi est-il logique que la deuxième version gagne en précision sur la première qui se contentait de proposer par exemple "Ici le commentaire se limite à la lecture de divers articles du Code Civil et d'extraits d'un manuel de Littérature Française". La seconde version conserve en tout et pour tout environ la moitié des textes figurant dans la précédente. La plupart d'entre eux, extraits de leur contexte d'origine, ont été détournés, ce qui leur confère parfois une certaine dose d'humour probablement involontaire et aussi noir que le fait-divers concernant la mort d'une "jeune vedette de la radio". D'autres phrases-préceptes ont vraisemblablement été écrites par Debord qui fait déjà preuve d'un indéniable talent d'écriture.

Si dans la forme, on assiste d'une version à l'autre, à des inversion, ellipse, collusion, déplacement, condensation, enrichissement ou substitution, le fond n'est pas très différent entre le projet mort-né et la réalisation dont Debord se réclamera souvent, puisque justement, et nous allons-y venir, les détournements et autres collages ne font en aucune manière sens entre eux mais au contraire nous écartent et nous éloignent du "collage" traditionnel d'un ordre sémantico-sémantique. Les propositions juxtaposées ne s'accouplent pas plus que les voix qui se succèdent, même si chaque précepte conduit éventuellement à une réflexion ou à une image qui peut être très poétique au moins par sa concision parfois très surréaliste -"La dérive des continents vous éloigne chaque jour. La forêt vierge l'est moins que vous"-. Isou défendait l'*implique* (phrase repliée sur elle-même qui n'attend aucune réponse) pour remplacer la réplique, dans le théâtre ciselant⁸. On en trouve ainsi quelques exemples : "L'ordre règne et ne gouverne pas", "Je ne répondrai qu'en présence de mon avocat". Ces phrases-en-soi s'accordent parfaitement chez Debord avec l'idée que "Les arts futurs

⁶ Dans *Les Lèvres nues*, *op. cit.* en note, Debord donne le nom des diseurs...

⁷ Outre qu'il est alors son compagnon de groupe et qu'il sera l'année suivante co-fondateur avec Debord de l'Internationale lettriste, Gil. J. Wolman est l'auteur de *L'Anticoncept argument cinématographique pour une phase physique des arts* paru dans le même numéro de *Ion*.

⁸ Voir en particulier *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre* (Bordas 1953) et *La Marche des Jongleurs*, tous deux d'Isou. La première de la pièce a eu lieu au Théâtre de Poche, en janvier 1954.

seront des bouleversements de situations ou rien” émise dès la publication dans *Ion*. Elles inaugurent une phase de déconstruction du sens -en ce que celui-ci peut édifier une œuvre d’art, un chef-d’œuvre⁹- qui sera suivie d’une déambulation (dérive) d’une vue à l’autre (donc aussi d’un *point de vue* -entendu dans un double sens- à l’autre), chaque image étant laminée par ce cheminement incontrôlé.

Il n’est pas possible de savoir précisément ce qui a motivé chez Debord les changements entre les deux versions. On peut pourtant se prêter à des suppositions qui s’imposent avec d’autant plus de force que Debord, plus tard, ne reviendra que très rarement sur son appartenance lettriste de l’époque¹⁰. Il (re)nié, en l’ensevelissant sous un silence persistant, la version publiée dans *Ion*, agissant comme si elle n’avait jamais existé¹¹.

D’une part, l’artiste, probablement pressé par le temps, ne pouvait le gaspiller en cherchant des “found footages”, surtout s’il voulait profiter de la dynamique créée par le groupe à ce moment-là tant au niveau de la production qu’à celui de la diffusion, donc de l’aura “scandaleuse” qui faisait exister et connaître les apports (plus ou moins concertés) du mouvement¹². D’autre part, l’exemple de l’extrémisme de Wolman a dû constituer un motif fondamental dans le sens d’une purification de la démarche cinématographique de Debord. En s’en tenant à sa première version, le jeune artiste restait bien en delà de l’exemple de son camarade. En février 1952, celui-ci a en effet projeté son *Anti-concept* composé de cercles blancs, alternés à des photogrammes circulaires noirs, sur un ballon-sonde¹³. On pourrait citer également l’exemple d’un François Dufrène qui, au Festival de Cannes, poste aux quatre coins d’une salle, des comparses qui déclament le texte du film cependant que la lumière apparaît, disparaît, que le rideau s’ouvre, se ferme, s’ouvre, se ferme... Ces éléments *in vivo* et *in situ*, en partie incontrôlables composent la bande images de *Tambours du jugement premier*. Enfin, dans le courant de l’année 1952, Isou a proposé son “film-débat” même s’il est aujourd’hui impossible de savoir si cette idée a été réalisée concrètement¹⁴. Mais de toute façon elle a été “homologuée”¹⁵, selon la formule lettriste, dans *Ion* dès le printemps 1952. Le créateur

⁹ “Chef d’œuvre” est pris ici dans son sens étymologique : qui est à la tête des autres œuvres, et dans le sens isouien de l’œuvre première, pionnière dans son domaine...

¹⁰ Il écrit en 1964 dans *Contre le cinéma*, au sujet de la seconde version et sans faire aucune allusion à la première : “Le contenu de ce film doit être d’abord rattaché à l’atmosphère de l’avant-garde lettriste de cette époque : à la fois au niveau le plus général, où il se présente comme une négation et un dépassement de la conception isouienne du “cinéma discrédant”; et au niveau anecdotique, depuis la mode des prénoms doubles...” Curieusement, ces phrases s’accordent parfaitement avec la première version à laquelle il n’est fait aucune allusion...

¹¹ A notre connaissance, il ne l’a jamais publiée en dehors de *Ion* et il ne la cite nulle part.

¹² Le groupe lettriste est extrêmement actif à l’époque, dans les ciné-clubs, par exemple. Certains de ces artistes participeront par exemple en off au Festival de Cannes, parmi d’autres actions d’éclat...

¹³ Le film est interdit par la commission de contrôle en avril 1952, ce qui ne saurait déplaire à Debord....

On oublie souvent que par sa structure, *L’Anti-concept*, est un ancêtre indirect des futurs films flickers underground. Wolman, toujours très discret et modeste, ne l’a d’ailleurs jamais revendiqué comme tel.

¹⁴ Voir en particulier nos recherches sur cette soirée dont le résultat est publié dans *Le cinéma lettriste (1951-1991)*, dans le chapitre 7 intitulé “L’année 1952”. En l’absence de témoignages convaincants et grâce à une bonne connaissance des stratégies du mouvement lettriste, nous déduisons que cette soirée, au mieux a eu lieu très rapidement, histoire d’affirmer plus tard qu’elle a bien eu lieu, sans pour autant marquer l’esprit et le souvenir même de ses participants directs. Autre possibilité, elle n’aurait pas eu lieu pratiquement mais l’idée de ce débat émise et transcrite par Isou tient lieu de réalisation du débat au même titre que le débat tient lieu de film, ce qui est finalement une judicieuse démonstration, et même une heureuse illustration, sans doute involontaire, de cette inédite possibilité de création...

¹⁵ Le fait de prendre date, par l’homologation est systématique dans le groupe lettriste. Ce mouvement centre toute sa pensée sur l’idée du créateur, et accorde une grande importance à l’initiateur de telle ou telle idée dans tel ou tel

lettriste a avancé l'idée que le film du futur serait constitué par le débat sur les films (et leur mort). On en trouve trace dans les *Hurlements*, sous la forme d'une citation de l'*Esthétique du cinéma* d'Isou : "Au moment où la projection allait commencer, Guy-Ernest Debord devait monter sur la scène pour prononcer quelques mots d'introduction. Il aurait dit simplement : Il n'y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de film. Passons, si vous voulez, au débat." ¹⁶

Il est donc évident qu'entre le printemps et l'automne 1952, Debord a eu très largement le temps de faire un point sur sa position et sa situation esthétique dans le mouvement. Prenant exemple sur ses proches, il modifie dans un sens minimaliste et peut-être plus original, ses propositions cinématographiques. À l'exception du projet de Gabriel Pomerand -un simple texte intitulé *La légende cruelle*- qui ne nous paraît pas enrichissant pour la vision ciselante, la première idée de Debord constituait le projet le plus proche -voire trop proche- des visions et des apports d'Isou pour laisser entrevoir l'originalité de cet artiste en cours d'évolution. Cette personnalité esthétique perce par contre partiellement dès la seconde version des *Hurlements*.

*

Debord avance que Yves Klein aurait eu l'idée de réaliser ses monochromes grâce à la seconde version des *Hurlements* : " le peintre Yves Klein (...) qui assistait à la première projection publique, très tumultueuse, de ce film, ébloui par une convaincante séquence noire de vingt-quatre minutes, devait en tirer quelques années plus tard sa peinture 'monochrome' " ¹⁷. Le fait est naturellement possible, bien qu'invérifiable puisqu'on peut penser que Klein a pu avoir également connaissance d'autres découvertes en art plastique, en particulier celles du groupe Guta. Sa première exposition de monochromes en 1955 au Club des solitaires des éditions Lacoste ¹⁸ serait la conséquence d'inspirations diverses et de réflexions personnelles variées.

La présomption d'un tel fait suggère de toute façon que les travaux de Guy Debord et surtout ceux de tous les "ultra-lettristes" sont en 1952, en avance sur leur temps. Cette place à l'avant-garde est confirmée même par un très rapide détour dans les domaines culturels et par les avancées qui y sont réalisées quelques années après la publication de *Ion*, donc postérieures à la seconde version du film de Debord.

L'image aplatie au monochrome blanc/monochrome noir, introduite par Debord et les variations parfois extrêmes de ses camarades de l'époque, comme la présence *in vivo* et *in situ* d'actants, s'inscrit dans la ligne iconoclaste inaugurée depuis longtemps, c'est-à-dire depuis Kasimir Malevitch, par la peinture, développé un peu plus tardivement par la sculpture, également présente dans la musique et l'agencement varié des sons. Cet aplatissement met en exergue -par un remarquable retrait- en particulier les moyens de base, tels que couleurs et formes, en (con)fondant ces outils et la finalité de la nouvelle esthétique. Dans le cas des *Hurlements*, ainsi que cela a eu lieu avec les découvertes suprématises, la sensibilité c'est-à-dire le goût, la capacité à apprécier ou à rejeter, et le savoir embarrassent plus qu'ils soutiennent le spectateur immergé, quarante-cinq ans après l'avènement du suprématisme, dans l'épiderme du film, submergé par le flux et le reflux lumineux. Il

domaine. L'antériorité ne peut alors être prouvée que par l'homologation de la découverte à sa date précise, par dépôt à la Bibliothèque nationale, exposition, signature d'un texte qui précise l'idée, etc...

¹⁶ Alors que ces exemples montrent que l'esthétique lettriste va dans le sens d'un évident minimalisme ("less is more"), il existe une autre veine de ce même cinéma toujours issu des découvertes isouiennes qui prône un élargissement, une implosion par indigestion, tel le cinéma d'un Maurice Lemaître dont *le Film est déjà commencé ?* est présenté en décembre 1951.

¹⁷ *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici, op. cit.*

¹⁸ La même année le Salon des Réalités Nouvelles refuse un monochrome orange de Klein !

s'agit autant d'éprouver - côté public - que de prouver -côté auteur. Prouver en particulier que le cinéma a atteint les limites d'une sur-vie -rappelons qu'Isou a établi le débat, donc une absence encore plus totale d'images, comme film à part entière-. Réaliser en quelque sorte ce que Malevitch a proposé en peinture et qui concentre dès l'apparition du carré blanc sur fond blanc (1918) -précédé par le carré noir sur fond blanc en 1913- entre autres les futures propositions d'un Klein et du groupe *Support Surface* pour ne citer que deux moments de l'art contemporain. Dans ces deux exemples, les artistes conjuguent, au-delà de la défunte figuration et de la désormais inutile abstraction, l'interrogation sur la matière-couleur détachée de la forme, et la mise à plat du rapport support/formes/signifiés. On assiste ainsi à un état limite du cinéma par lequel la physique lumineuse confronte la spectateur à son propre physique, à la douleur d'un état léthargique -noir/silence- ou agressif -lumière/voix- qui ne laisse aucune place ni au repos ni à la rêverie, malmenant autant nos certitudes physiques qu'intellectuelles ou sensibles□

Qu'est-ce que l'objet du cinéma ? le cinéma lui-même les signes de son existence par l'absence/présence du cône de lumière, semble répondre Debord à travers la version réalisée, dix ans avant l'avènement du groupe *Support Surface*. Louis Cane, Daniel Dezeuze, Saytour et Viallat nous interpellent en effet ainsi en juin 1969 sur l'objet de la peinture : "Qu'est-ce que l'objet de la peinture ? C'est la peinture elle-même". Entre le composant lumineux et l'écran, entre la peinture et la toile, il n'y a plus place ni pour la création ni pour l'artiste qui jusque-là inventait ou copiait des formes, tous deux s'interposant habituellement entre la mécanique (pinceau ou rayon lumineux) et le support (écran ou toile) pour y constituer le lieu de son expérience créatrice. Désormais, la forme artistique s'assimile au support, la figure à l'élément spécifique de la discipline.

La continuité entre cette étape du ciselant isouien, le détournement qui va suivre et le contexte créatif de l'époque peut également s'affirmer quand on tient compte de procédures à première vue connexes au film de Debord mais qui résumant, la permanence de ses préoccupations esthétiques et son discernement. Concernant la prégnance et l'actualité, voire la pertinence et l'aspect avant-gardiste des découvertes contenues dans la version des *Hurléments* présentée à l'automne 1952, nous pouvons les rapprocher par exemple des recherches sur le son, telles que *Quattro Pezzi* de Giacinto Scelsi et en art plastique, des "peintures industrielles" d'un Pinot-Gallizio, deux démarches de 1959 donc de sept ans postérieures aux monochromes lumineux de certains jeunes lettristes. Pour l'un, le son importe davantage que la musique, pour l'autre c'est la peinture-matière qui importe plus que l'art -même abstrait- et l'utilisation de cette couleur prédomine sur l'agencement, même aléatoire, des couleurs. Scelsi réduit le son à quelques paramètres à travers ses quatre pièces sur une seule note, pour orchestre de chambre, et explore les articulations, les micro-intervalles¹⁹. Il a été précédé dans cette voie, en particulier par Gérard Rœhm interprétant en 1952 une pièce pour piano d'une seule note et une pièce silencieuse de deux minutes. C'est dire que la préoccupation d'une voie "absolue" est dans l'air des années cinquante.

Le 13 mai 1959, Pinot-Gallizio -artiste du détournement situationniste- qui prône un renversement de la culture tout en souhaitant voir progresser l'instrumentation, recouvre les murs de la galerie Drouin de peinture industrielle composés de rouleaux de toiles peintes à l'aide de machine, pour dévaloriser l'usage traditionnel de la peinture (le monochrome puis le détournement de photogrammes dévalorisent eux aussi l'image). Cet artiste, exclu de l'Internationale Situationniste en juin 1960, tente à sa manière de construire une ambiance, pivot de l'urbanisme unitaire et d'une nouvelle vie. La matière devient matière à réflexion et œuvre de vie. On ne peut s'empêcher de rapprocher ces

¹⁹ Ce type de recherche apparaît aussi chez Nono, Feldman, le courant New Age...

démarches, car ces artistes, chacun dans leur domaine, mettent en valeur et au centre de leurs interrogations, le même état limite que Debord et certains de ses camarades lettristes, dans la représentation filmique. On pourrait aussi très aisément faire voisiner ces expérimentations avec les préoccupations d'un John Cage qui déclare au sujet d'une de ses pièces pour deux pianos préparés en 1954 que son intention était "de créer une composition musicale indépendamment de tout goût personnel, de connaissance de la littérature musicale et de la tradition culturelle" ²⁰. Il s'intéresse au silence car c'est par l'absence de sons notés que tout -air conditionné, programmes feuilletés, raclements de pieds...- est musique, ainsi que l'illustre en particulier le célèbre 4'33 en 1952, auquel fera en quelque sorte retour, sept ans plus tard le fondateur du lettrisme avec la création de l'aphonisme ²¹.

Ce sont là des procédures étonnamment proches de la seconde version des *Hurléments*. Toutes visent, à sept ans d'intervalle, à privilégier le matériau de base (le son, la peinture-couleur) sur son arrangement esthétique, la matière brute sur l'utilisation artistique que l'artiste peut en faire afin d'édifier son style. Car justement, le style, la marque, tous moyens personnalisés sont abolis par l'*usage* situationniste (l'*usage* s'opposant, nous allons le voir, à la *valeur*).

Cette aventure à double face, ou disons à double entrée, permet de mesurer à l'aune des deux versions des *Hurléments*, le chemin parcouru en quelques mois par Debord. Ces recherches vont le conduire peu de temps après en Belgique pour y fonder avec Gil. J. Wolman l'Internationale lettriste.

Elle laisse également entrevoir puis percer les différences fondamentales entre la récupération ciselante lettriste de bandes filmiques et le futur détournement situationniste qui sera, pour ses auteurs une négation -et un dépassement- de la négation isouienne.

Or, même dans la seconde version, nous ne sommes pas encore dans le détournement situationniste tel que Wolman et Debord le décrivent en 1956 dans leur *Mode d'emploi du détournement* ²². Ce n'est plus non plus tout à fait le premier ciselant isouien, puisqu'il n'y a plus d'images à ciseler. En fait, ce nouveau ciselant dans le ciselant constitue l'apport des jeunes gens encore regroupés autour d'Isou et qui, quelques mois plus tard, vont l'un après l'autre prendre leur envol -exception faite de Gabriel Pomerand et de Maurice Lemaître. Ce dernier, très en retrait de l'"extrême gauche" lettriste, ne participe pas à *Ion*.

Cette nouvelle version s'inscrit dans la ligne directe des affranchissements absolutistes et autres états limites expérimentés par le groupe, y compris à travers ce que Debord déterminera plus tard comme des "détournements" -extraits du Code civil, de l'*Esthétique* d'Isou, de la presse- et que l'on peut analyser au mieux comme des pressentiments du futur situationnisme.

Celui-ci est explicitement cité dès la première version de son film : "Une science des situations est à faire, qui empruntera des éléments à la psychologie, aux statistiques, à l'urbanisme et à la morale. Ces éléments devront concourir à un but absolument nouveau: une création consciente de situations"(sur l'image devaient se dérouler des "scènes d'émeutes").

*

²⁰ Programme du 17 octobre 1954.

²¹ L'idée de l'aphonisme d'Isou date de 1959. Cet auteur le définit ainsi dans *Le Néo-lettrisme III* : "l'aphonisme consiste dans une récitation sans émission de sons, muette. Le récitant ferme et ouvre la bouche, *sans rien dire, pas plus en musique, en langage ordinaire qu'en langage lettriste.*" C'est Isou qui souligne. Naturellement Isou se défend de ce rapprochement et il faudrait entrer dans les nuances des deux créations pour lui répondre, ce qui n'est pas notre propos ici.

²² "Mode d'emploi du détournement" *Les Lèvres nues*, n° 8, mai 1956

“Tous les esprits un peu avertis de notre temps s'accordent sur cette évidence qu'il est devenu impossible à l'art de se soutenir comme activité supérieure, ou même comme activité de compensation à laquelle on puisse honorablement s'adonner (□) Le surgissement d'autres nécessités rend caduques les réalisations 'géniales' précédentes (□) Tous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements nouveaux.” 1956 ²²

L'esthétique du détournement apparemment iconodule, est en fait en partie, mais en partie seulement, baroque et, au-delà des apparences -puisqu'on en revient à l'image- tout aussi iconoclaste que le ciselant le plus absolu. Pour l'artiste du détournement, c'est l'écoulement d'images qui importe davantage que ce qu'il supporte, le son ayant le pouvoir de contredire, contrecarrer, voire enfler dans la démesure, ce que montrent les photogrammes. Ce contordre nous fait accorder un inédit intérêt à l'image qui serait apparence trompeuse de ce qu'elle montre. L'air n'est pas toujours la chanson, comme l'indique *L'Air et la chanson : ceci n'est pas une pipe* de Magritte dès 1929. On ne saurait se fier à la vue, se fixer sur elle, lui accorder la moindre valeur, car le son -et le contexte- peut la contredire, l'effacer, l'annihiler, la relancer, l'enterrer, la plastiquer, en un mot comme en mille, la détourner, amplifiant l'absence généralisée de limites et de repères connus.

“En ce moment, la domination accrue de la nature permet et nécessite l'emploi de pouvoirs supérieurs de construction de vie” ²³ et “C'est maintenant dans l'Internationale situationniste que s'organise l'activité artistique unitaire de l'avenir”. Une des étapes est constituée par “la destruction extrême (*de*) toutes les formes de pseudo-communication”, au bout de laquelle “la victoire sera pour ceux qui auront su faire le désordre sans l'aimer” ²⁴

D'où la dérive d'œuvre en œuvre qui annule la finalité artistique au profit de la construction d'une situation mettant en cause et en question la manière d'envisager l'art et sa récupération éventuelle par le musée. Celui-ci accole un sceau de valeur et de pérennité à l'œuvre figée *intra-muros* dans son évolution. Tant qu'elle s'écoule dans le circuit marchand, c'est encore une œuvre, dès qu'elle franchit la porte du musée, c'est déjà une œuvre d'art, un pan d'histoire de l'art, donc de passé (à dépasser ?).

Le détournement tend à effacer peu à peu les frontières entre les styles, les époques, l'écart entre différentes propositions, quelle qu'en soit l'origine. Cet inédit mélange poste sur la même portée les notes du passé, du présent et de l'avenir, les images du cinéma classique, de l'actualité, du documentaire □ pour empêcher la fixation dans un genre, car extraites de leur contexte d'origine, les vues deviennent méconnaissables; C'est donc une optique extrêmement différente de celle des lettristes qui eux aussi rompent avec les genres, en récupérant de la pellicule de toutes provenances, mais pour imposer leurs griffes, leurs sceaux, leurs néologismes et leurs nouveaux domaines dans la vie et la culture. Ainsi, en ira-t-il du cinéma hypergraphique ²⁵ réalisé entre autres à l'aide des éléments d'une multi-écriture composée de signes réels et à inventer, suivi du cinéma infinitésimal ou imaginaire, de la co-réalisation supertemporelle lettriste, etc.

*

²³ *Internationale Situationniste* n° 1, juin 58.

²⁴ “Thèses sur la révolution culturelle”, G.-E. Debord, *Internationale Situationniste* n° 1.

²⁵ Nous n'envisageons ici que le cinéma mais l'hypergraphie, l'infinitésimal, le supertemporel, etc... s'appliquent également à la peinture, au roman, au théâtre, à la poésie, etc. bref à toutes les disciplines artistiques visitées par Isou.

Quelles sont en effet les différences essentielles entre l'appropriation lettriste et le futur "recyclage" situationniste ? Elles sont nombreuses tant en amont qu'en aval et nous allons tenter de décrire très sommairement en quoi ces deux démarches diffèrent.

Pour cela, il faut revenir aux théories d'Isou concernant en particulier les deux grandes phases d'évolution des arts qu'il dénomme amplique et ciselante. La première période d'*amplification*, concerne l'expansion et l'épanouissement de toutes les disciplines jusqu'à maturité complète de leurs formes et de leur contenu. Dans un second temps, l'art concerné se replie sur lui-même, pour travailler et réfléchir sur ses fragments et ses particules. Cela donne lieu à une saga d'interventions sur pellicule et à l'autonomie totale du son par rapport à l'image. Celle-ci n'offrant plus aucun intérêt ni formel ni thématique, n'importe quelle vue peut faire l'affaire de l'artiste ciseleur. L'appropriation est donc avant tout *esthétique*. Elle se justifie par la continuité inéluctable de ces deux phases et l'avènement de cet instant où repue d'elle-même et de son évolution passée, blasée de ses richesses, la suite de vues n'a plus aucun intérêt pour la reproduction ²⁶ (et tout ce qui lui est associé d'un point de vue de la perfection ou de la perversion technique et esthétique). Ce pillage du passé s'inscrit dans une logique (un *logos*) esthétique. Il sert de tremplin pour s'élancer vers l'avenir créateur de cet art, et s'inscrire dans une continuité historique qui prend en compte uniquement les authentiques créateurs de la discipline, en se détournant de tout apport jugé secondaire ou anecdotique. La création établit une lignée, une filiation. Il s'agit de mettre en place, il vaut mieux dire de *mettre en œuvre*, une trace durable, de s'ancrer dans cette histoire évolutive. Symboliquement d'ailleurs, l'artiste lettriste laisse sa trace (la ciselure) sur des vues imprimées par d'autres, à la fois pour en nier la valeur initiale, pour la dépasser en la rehaussant et pour imprimer son sceau dans un cheminement continu -les géants engendrent des nains hissés sur leurs épaules qui se muent à leur tour en géants, sur les épaules desquels de nouveaux nains□, selon la formule de Newton maintes fois reprise par Isou.

Le détournement n'a plus recours ni aux rayures ni à la "minimalisation" qui est trop extrême pour nier le spectaculaire de l'image. L'alternance de blanc/noir est encore trop ancrée dans le spectacle. On ne peut pas l'oublier dans son corps et parce que ces monochromes génèrent éventuellement l'ennui. Le détournement suffit à dénaturer l'image en la prenant là où elle est, dans l'Histoire ou dans l'histoire. Il en extirpe le foyer spectaculaire, en l'extrayant de son contexte et en l'accolant à d'autres vues.

Le montage a une grande importance dans le détournement, alors que dans la production de l'ère ciselante, on assiste à une négation totale du sens né de l'affrontement, de la collusion, ou de la complémentarité des vues entre elles ou du rapport des sons et des images puisque c'est l'intervention manuelle qui doit rayer, nier l'importance de la vue.

Le son est, chez Isou comme chez Debord, le facteur essentiel de la perversion esthétique. Pour Isou, la bande-son rend l'image indifférente et secondaire. Dans un film situationniste, le son est en quelque sorte un aimant qui attire l'image et l'innerve d'un sens dont elle n'est visiblement pas plus porteuse que l'épingle avant qu'elle ne laisse entrevoir son potentiel magnétique en présence de l'aimant. Dans les deux cas, l'image d'origine doit sombrer dans les méandres de notre mémoire.

La cohabitation d'un sens passé, premier et d'une nouvelle signification n'a aucune valeur dans la pratique prônée par Isou. Ces attributions et ces fonctions sont importantes dans le détournement : "Les deux lois fondamentales du détournement sont en effet la perte d'importance -allant jusqu'à la

²⁶ Nous employons le mot "reproduction" dans ses divers sens, y compris celui de la scissiparité de la cellule-plan en une nouvelle cellule-plan, bien connue d'Eisenstein.

déperdition de son sens premier- de chaque élément autonome détourné; et en même temps, l'organisation d'un autre ensemble signifiant, qui confère à chaque élément sa nouvelle portée.

Il y a une force spécifique dans le détournement, qui tient évidemment à l'enrichissement de la plus grande part des termes par la coexistence en eux de leur sens ancien et immédiat - leur double fond."²⁷

Wolman et Debord différencieront deux formes de détournement en fonction de la prégnance de l'élément ainsi subverti et indépendamment des modifications que le situationniste peut faire subir aux originaux "le détournement mineur est le détournement d'un élément qui n'a pas d'importance propre et qui tire donc tout son sens de la mise en présence qu'on lui fait subir. Ainsi des coupures de presse, une phrase neutre, la photographie d'un sujet quelconque.

Le détournement abusif (□) est (□) celui dont un élément significatif en soi fait l'objet.(□) un slogan de Saint Just, une séquence d'Eisenstein."

Ce type de distinction, très lié à la portée politique du détournement, est bien sûr inutile dans la démarche purement esthétique d'Isou que vient rehausser ou détruire la ciselure qui, au demeurant ne tiendra compte de la vue d'origine que d'un point de vue plastique, pour en contrarier, en épouser, en disjoindre, en renforcer, etc. les lignes, les coloris, les points, etc..

Qu'en est-il en effet chez Isou puis chez Debord, du politique dans cette démarche de déstabilisation de la fonction icon(ograph)ique ?

Le politique est indissociable de l'économique chez Isou qui a établi une rubrique "économie politique" dans ses diverses biographies. Dès 1949, il rédige une importante somme mettant en valeur la jeunesse comme force dynamique de renouvellement des instances économiques et politiques en présence jusque-là dans le circuit. Dans les espaces d'échange, le théoricien marxiste, tel que le considère Isou, met en évidence un rapport inégal entre prolétaires et bourgeois. Pour Isou, le terreau créatif est constitué par les externes au circuit qui vont utiliser tous les moyens productifs ou créatifs pour entrer dans cet échange ou pour créer de nouvelles formes de circulation des biens, y compris à travers le cinéma auquel ils auront désormais accès puisque la pellicule récupérée ne leur coûtera pas un sou. On le voit : la gestion renouvelée du politique et de l'économie (qui tiendraient compte de ces externes) découle des apports esthétiques d'Isou, eux-mêmes générés par la nécessité historico-esthétique de la loi des deux hypostases (amplique et ciselant, que nous venons de décrire)²⁸. Le but est de *se faire une place*, de *creuser son sillon* sur la carte de l'acquis telle qu'Isou va la dresser quelques années plus tard. Or, pour les situationnistes, il ne peut pas y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais seulement "*un usage situationniste de ces moyens*" alors qu'il existe un cinéma lettriste spécifique, bouleversant et neuf. Les situationnistes envisagent le détournement comme un *usage*, quand le lettriste établit à partir de l'appropriation de "found footages", une *valeur* nouvelle et créatrice, dont la pratique, en s'étendant, génère une société de novateurs et au-delà une société paradisiaque dans laquelle nous serions "tous dieux, tous maîtres".

Ainsi, les peintures modifiées de Jorn permettent de bien repérer ces différences. Nous l'avons dit, l'image récupérée sert à l'artiste ciselant à apposer son sceau dans l'histoire de l'art, à recouvrir d'une seconde, voire d'une troisième dimension, créatrice celle-là, l'image de base banale, sans

²⁷ *Internationale situationniste* n° 3, décembre 1959.

²⁸ A ce titre, la disposition et la configuration des chapitres de *Esthétique du cinéma* (I. Isou, in *Ion*) est très explicite. On peut y lire à la suite "Esquisse d'une définition de l'art", "La définition du cinéma", "La loi de l'amplique et du ciselant dans le cinéma", "La transformation isouienne du cinéma", "La méca-cinématographie", "L'éco-cinématographie" ce qui confirme la succession que nous venons de décrire.

lendemain pour la sauver de son anonymat et des poubelles de l'histoire. Pour réaliser ses peintures détournées et modifiées, Asger Jorn recouvre de sa pâte (et non de sa *patte*) l'œuvre trouvée de préférence aux puces. Il efface par recouvrement ce qu'elle aurait encore de temporel et d'identifiable historiquement, pour la muer en support d'une désaliénation culturelle affectant tous les secteurs d'une vie qui s'est préoccupée jusque-là de concevoir des œuvres, de l'art, des classiques, des génies, des tacherons, des artistes du dimanche et tant d'autres hiérarchies considérées comme aliénantes ²⁹□

Le politique est à l'origine du détournement situationniste des vues, pré-textes c'est-à-dire outils de cette révolution. Le détournement est un levier de subversion, chez les situationnistes et plus particulièrement chez Debord ancré dans le politique et soucieux de trouver les moyens de détourner jusqu'à l'actuelle perversion des classes possédantes : "non seulement le détournement conduit à la découverte de nouveaux aspects du talent, mais encore, se heurtant de front à toutes les conventions mondaines et juridiques, il ne peut manquer d'apparaître un puissant instrument culturel au service d'une lutte de classes bien comprise. (□) Voici un réel moyen d'enseignement artistique prolétarien, la première ébauche d'un *communisme littéraire*." ²²

On ne manquera pas de noter que dans l'entreprise situationniste, le Nom (à l'origine de toute la pensée Isouienne ³⁰) et la prise de date (prise de possession sur le temps, donc arrêt provisoire dans l'écoulement créatif), pour ne citer que deux éléments de l'homologation lettriste n'ont plus aucune importance et que ce qui importe c'est la subversion qui dépasse les droits individuels associés à une hiérarchie (des valeurs) bourgeoise. Tout est égal à tout, donc égal à rien. Le passé ne sert plus, comme chez Isou, à s'élever et à se faire un Nom en empruntant la seule voie de filiation pérenne, la création ³¹. Il est le lieu par lequel passe le nivellement, c'est-à-dire une nouvelle forme d'égalisation, donc d'égalité.

Le passé doit être émietté, offert en pâture culturelle aux agents artistiques d'un circuit dans lequel la culture appartient à tous donc à personne. On abolit du même coup l'écoulement du temps et la diversité des espaces de production. L'art est en état de dépérissement, ce qui est visiblement dû "à l'apparition de forces productives qui nécessitent d'autres rapports de production et une nouvelle pratique de la vie" ²².

Les situationnistes prônent, comme Isou un bouleversement intégral des secteurs de la culture et de la vie. Il faut entre autres "lutter pour s'emparer d'un secteur réellement expérimental dans le cinéma" celui-ci étant important parce qu'il met en œuvre des "moyens d'influence supérieurs" ³², ce que Debord expérimente en 1959 dans son film *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*.

*

²⁹ Encore une différence avec la pensée lettriste qui établit de très nettes distinctions entre créateurs et faiseurs, initiateurs et plagiaires, et trie les noms dignes de se perpétuer des patronymes destinés aux poubelles de l'histoire.

³⁰ Nous décrivons les caractéristiques de la pensée isouienne entre autres dans notre ouvrage *De la création à la société paradisiaque* (tome 1 *Isidore Isou et la pensée judaïque*; tome 2 *Isidore Isou, la pensée judaïque et la lecture talmudique*), Éditions du Christolien 1996 et 1998.

³¹ Dans le n° 4, juin 1960 Asger Jorn écrit : "plus les grandeurs s'éloignent dans le passé, plus elles sont reconnues par Isou, sans critique (...) et du côté du futur (...) il attendra qu'un système encore plus grand le remplace, et en même temps, le confirme" "Originalité et grandeur (sur le système d'Isou)".

³² Paragraphe "Avec et contre le cinéma" dans "Notes éditoriales", *Internationale situationniste* n° 1, juin 1958.

“Nous ne voulons pas travailler au spectacle de la fin d’un monde,
mais à la fin du monde du spectacle”

Internationale situationniste, n° 3, Décembre 1959

Est esquissée en 1956 dans *Mode d’emploi du détournement*²² la critique de rapprochements non souhaités avec les détournements divers entamés au début du siècle, en particulier sous l’impulsion d’un Marcel Duchamp. Ces lignes nous incitent justement à réfléchir aux parentés, et à l’éventuelle filiation, donc également à la différence, entre ces précurseurs et ces contemporains.

Wolman et Debord écrivent, sans plus s’étendre sur la question : “Dans son ensemble, l’héritage littéraire et artistique de l’humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane. Il s’agit, bien entendu, de passer au-delà de toute idée de scandale. La négation de la conception bourgeoise du génie et de l’art ayant largement fait son temps, les moustaches de la Joconde ne présentent aucun caractère plus intéressant que la première version de cette peinture. Il faut maintenant suivre ce processus jusqu’à la négation de la négation.” Ils refusent donc la continuité et s’inscrivent comme ils le disent “en creux” contre l’histoire qui les a précédés³³.

Nous pouvons sommairement différencier les appropriations à partir du réel et celles qui accaparent et modifient une œuvre connue, voire emblématique pour réaliser une rupture radicale et scandaleuse avec l’académisme ou la période, voire l’ère, concentrée dans cette œuvre.

Dès 1912, Guillaume Apollinaire compose ses poèmes-conversations à partir de bribes d’échanges environnants. Dans le même temps, Marcel Duchamp extrait du quotidien une roue de bicyclette, pour réaliser ses ready-made, objet tout fait, hissé au rang d’œuvre d’art par la signature de l’auteur.

Stravinski inaugure, cette fois en musique, l’usage de la citation en 1911 avec *Petrouchka* qui répudie la beauté et le sublime pour le quotidien. L’écriture orchestrale y est traitée comme un ensemble de solistes. Diaghilev lui ayant commandé une réorchestration à partir des pièces de Pergolèse (ou attribuées à), en 1920 *Pulcinella* (dans un décor napolitain pseudo 18ème dessiné par Picasso) propose une recherche sur les formes et les expressions passées susceptibles d’être utilisées dans une musique originale. Nous pourrions également citer à partir de 1920, le “groupe des six” qui en France, prône une esthétique d’impertinence et d’anti-romantisme radical. Pourtant, ce que l’on appelle en musique le néo-classicisme ne sert pas seulement à dénigrer le passé mais permet au contraire de le considérer avec un certain recul³⁴.

En 1919, dans une irrévérence ludique, Marcel Duchamp détourne l’identité sexuelle de la Joconde en lui ajoutant des moustaches et une barbiche. Dans ce “ready-made rectifié”, l’artiste dada conserve les rythmes et les coloris de l’original ainsi pervers. De son côté, Stravinski a rompu l’équilibre de sa musique par les altérations du rythme et de l’harmonie et par l’accompagnement où dominent les instruments à vent. Dans les derniers exemples à la différence des précédents, on prélève dans le répertoire culturel pour détourner et rehausser de manière plus ou moins ironique le classique ainsi extrait.

À travers ces cas historiques, le réel comme l’art sont mis à l’épreuve du collage ou de l’appropriation afin de rompre avec l’honorabilité passée. Autrement dit, l’environnement immédiat ou

³³ Voilà encore une différence avec la démarche lettriste. Les artistes du groupe isouien font preuve d’une toute autre visée quand ils publient par exemple *De l’impressionnisme au lettrisme* en 1974 cette fois au sujet de leurs apports “méca-esthétiques” -c’est-à-dire de matières et supports- inédits dans l’art. Ainsi que le titre l’indique clairement, il s’agit une fois de plus de s’inscrire dans l’Histoire des Créateurs.

³⁴ Nous laissons de côté le cinéma. Malgré tout, les collages d’un Henri Storck par exemple constitueront de véritables pamphlets contre l’ordre établi -voir en particulier *Histoire d’un soldat inconnu* (1932). D’autres permettront de mettre en place de longs discours sur l’histoire, qui s’apparentent à une relecture tels la *Trilogie sur l’histoire de la Russie* de Esther Choub entre 1926 et 1928.

l'œuvre (qui sert de médiation, de transcription) constituent les éléments à dépasser. Ils sont volontairement issus de la réalité la plus triviale (voir les collages cubistes de 1911-1912, avec toile cirée, miroirs) ou se greffent sur une création identifiable par tous (telle la Joconde) comme se doit de l'être toute œuvre hautement représentative d'une période esthétique. La perversion peut être énoncée parce qu'elle s'exerce sur un élément banal hissé (comme dans le collage poétique ou plastique cubiste) à un niveau artistique ou au contraire sur un chef-d'œuvre admis par tous, ayant acquis une valeur morale et économique considérée comme intouchable et inaliénable³⁵. Le Nom (de l'auteur) détourne peut-être l'œuvre de sa prédestination mais il a, dans le même temps, le pouvoir de modifier la perception du public. Ainsi, peut-on penser, sans entrer dans la polémique que la Joconde pervertie par un artiste inconnu n'aurait jamais eu l'importance historique - esthétique, économique et politique- que le seul nom de Duchamp a suffi à offrir à ce ready-made. La signature est donc un élément non négligeable et peut-être essentiel pour la portée de la subversion. Debord et les situationnistes veulent au contraire nier au maximum l'auteur et l'œuvre - même s'ils les citent, peut-être aussi pour des questions de droits-. Ils les nivellent jusqu'à obtenir un "a-sens" ou un produit collectif -dont toute l'importance révolutionnaire peut être contenue dans le son- visant à "déspectaculariser" l'image et l'instant du voir, la jouissance qui lui est associée dans la "société du spectacle".

On a reproché quelquefois à Debord d'être passéiste sans considérer son intérêt pour l'actualité et surtout sans mesurer peut-être suffisamment la visée de ces retours aux images anciennes, leur but politique donc idéologique. Ce ressassement des vues exclut qu'il y ait œuvre, artiste, donc perpétuation d'une idéologie basée sur une hiérarchie, une inégalité des tâches et des fonctions, un jugement de valeur sur la pertinence et l'intérêt de telle ou telle réalisation.

Debord puise dans les "poubelles de l'histoire"³⁶ un passé perceptible à travers cette suite d'images. Cela établit alors une égalité des sens, une fois de plus sans leur apposer aucune valeur. Il est d'ailleurs parfois difficile de reconnaître d'où proviennent les extraits détournés, au point que Debord précise parfois leurs origines dans ses génériques. Ainsi dans la version de 1973 de *La Société du spectacle* présentée à la télévision à la suite du décès de Debord, on peut lire en exergue le nom des auteurs et le titre des œuvres détournées, sinon leurs lieux d'origine (les bandes d'"un certain nombre de cinéastes bureaucratiques des pays dits socialistes"!)³⁷

Le sens possible de ces suites de vues est gommé ou tend au contraire vers l'infini des interprétations invérifiables, par le flux qui les rend intemporelles et "invisibles" du fait qu'elles ont été extraites puis accumulées, voire agglomérées. C'est alors l'équivalent d'un objet sur un amas de détrit. Il y devient méconnaissable, perd toute identité et jusqu'au souvenir de son précédent

³⁵ Nous écartons ici volontairement les cas avérés de tromperie, tel le premier collage cinématographique effectué en 1898 par l'opérateur Francis Doublier. Celui-ci détaché en Russie, aurait accolé à des images prélevées dans des films divers, un commentaire sur l'affaire Dreyfus en laissant croire qu'il s'agissait de véritables vues sur l'affaire. Malheureusement pour Doublier, l'affaire Dreyfus a eu lieu en 1894, un an avant la naissance du cinéma... et la supercherie fut vite découverte.

³⁶ L'expression "poubelle de l'histoire" est typiquement lettriste, et même typiquement isouienne. A partir d'elle et surtout de la récupération de Debord, nous vient à l'esprit les poubelles d'Arman. D'ailleurs, les accumulations de cet artiste, à partir de 1960, noieront l'objet ainsi répété sur une surface limitée, selon un mode très proche du détournement.

³⁷ On peut noter que si Debord gomme par des subterfuges visuels les noms de ses collaborateurs sur les films, et en particulier pour *La société du spectacle*, dans cette exergue il cite en premier et en gros le nom des réalisateurs, en second et dans un corps plus petit, le titre de l'œuvre (John Ford Rio Grande, etc...). L'esthétique de Wolman est en accord profond avec le déni situationniste des règles et des conventions. Ainsi, il publie *Résumé des chapitres précédents* en 1981 (Ed. Spiess) sans utiliser aucune majuscule, même pour les titres et les patronymes. Cet artiste pratiquait déjà ainsi dans *Ion* en 1952.

usage. Il git sans contour, anonyme, égal à tous ceux qui l'entourent dans cet *abandon de toute valeur*.

L'*usage situationniste* des images par quelqu'un (ou quelques-uns ³⁸) consume la vue rendue inapte à une consommation de masse, puisqu'en particulier, la pléthore anarchisante des vues (abolissant les limites comme dans la dérive) suspend valeur et sens nécessaires à l'aura spectaculaire.

En dehors du son synchrone qui par instants subsiste sur les images, le commentaire ajouté est indépendant des vues ce qui crée une *situation d'images* à travers laquelle circule ce son : "la situation est conçue comme le contraire de l'œuvre d'art, qui est un essai de valorisation absolue, et de conservation, de l'instant présent (□) Chaque situation, aussi consciemment construite qu'elle puisse être, contient sa négation et va inévitablement vers son propre renversement" ³⁹.

Les classiques des classiques du cinéma ne sont pas exclus du détournement, bien au contraire : "disons que 'Naissance d'une nation', de Griffith, est un des films les plus importants de l'histoire du cinéma par la masse des apports nouveaux qu'il représente. D'autre part, c'est un film raciste : il ne mérite donc pas d'être projeté sous sa forme actuelle, mais son interdiction pure et simple pourrait passer pour regrettable dans le domaine, secondaire mais susceptible d'un meilleur usage, du cinéma. Il vaut bien mieux le détourner dans son ensemble, sans même qu'il soit besoin de toucher au montage, à l'aide d'une bande sonore qui en ferait une puissante dénonciation des horreurs de la guerre impérialiste et des activités du ku-klux-klan qui, comme on sait, se poursuivent à l'heure actuelle aux États-Unis" ²².

La co-habitation du passé et de l'actualité dans les bandes détournées va de pair avec un désir de changer le monde en profondeur et à travers toutes ses dimensions, en s'opposant à une société de la fragmentation, de la spécialisation et de l'instant spectaculaire aussitôt oublié que consommé. Ce souhait d'un bouleversement en profondeur - qui est aussi une idée force de la pensée isouienne- accompagne l'ambition de mettre en déroute la totalité des structures (moyens et fins) de la société.

Ces situationnistes qui désirent mettre en cause et en questions (en questionnement) l'ensemble des secteurs et des disciplines artistiques et de la vie, ont d'ailleurs leurs propres artistes du détournement. Ainsi, dans le numéro 3 d'*Internationale situationniste*, sont cités entre autres les peintures modifiées de Jorn, le "livre entièrement composé d'éléments préfabriqués" (*Mémoires*) de Debord et Jorn ou les projets de sculptures détournées de Constant.

Ce nouvel art de la propagande -"le détournement à l'intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande" ⁴⁰- rompt avec la plupart des métiers et des traditions spécifiques du cinéma, de la peinture, ou de la sculpture. Il assure pourtant, d'une certaine manière, la continuité avec la pratique du *montage*, c'est-à-dire la manipulation qui permet de contourner le sens premier des images ou des sons et les hisser -donc les *monter*- à un sens inédit, servant des fins politiques (du passé faisons *table commune* pour le banaliser et épuiser les frontières économiques, idéologiques, hiérarchiques, politiques).

*

³⁸ Certains films situationnistes ont été déclarés collectifs. Il en va ainsi de *La dialectique peut-elle casser des briques ?* (1972) par ailleurs attribué à Gérard Cohen et Ngai Hong qui ont probablement été les deux principaux agents de ce superbe détournement.

³⁹ *Internationale Situationniste* n° 3 décembre 1959.

⁴⁰ "Définitions", *Internationale situationniste* n° 1, *op. cit.*

Peut-être, donnons-nous l'impression dans ce texte de n'avoir pas pu définir l'œuvre de Debord en soi, sans nous attarder fréquemment à des comparaisons avec les propositions d'Isou. Afin d'éviter tout malentendu, il est bon de rappeler que Debord a co-fondé l'Internationale lettriste en 1952 avant de créer l'internationale situationniste en 1957, ce qui dit tout de même sa difficulté pour se libérer de sa première influence, en dépit de ses futures omissions, de ses réticences envers le personnage d'Isou et surtout de la grande clairvoyance dont il fait preuve sur différents points, y compris au sujet de l'appellation limitative de lettriste qu'il a lui-même perpétuée. En 1955, Wolman et lui s'en expliquent ainsi : "ayant la certitude qu'aucun professionnel de la littérature ou de la Presse ne s'occupera *sérieusement* de ce que nous apportons avant un certain nombre d'années, nous savons bien que la confusion ne peut en aucun cas nous gêner. Et, par d'autres côtés, elle nous plaît." ⁴¹

C'est ainsi que s'il fallait en guise de conclusion, offrir à Isou et à Debord, une figure qui leur soit spécifique, nous accolerions la "mise en abyme" et la linéarité au fondateur du lettrisme, la circularité et l'éternel *re*tour (en avant) à Debord.

L'emboîtement est en effet une des figures majeures du *Traité de bave et d'éternité*⁴², et le palindrome constitue le titre d'un des plus importants films de Debord *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978).

Mais il y a plus que cela.

Isou et son œuvre s'inscrivent dans la lignée de ceux qu'auteur(s) et œuvre(s) postent, en s'accomplissant, comme les gardiens et les maîtres tutélaires de la discipline investie. Il dépasse ces géants pour devenir peu à peu lui-même un maillon de cette chaîne et surtout le maître de ses futurs disciples -d'où l'idée de créer un *groupe* lettriste, les droits et les devoirs qui en découlent- et se muer en phare pour ceux qui le dépasseront.

Pour le Debord d'après le lettrisme, ce qui importe, c'est la forme inachevée de l'inachèvement qui conduira tôt ou tard à une société communautaire, sans hiérarchie et sans jugement de valeur.

Aucun mot ne saurait clore aucune image ni traduire le fondement d'aucune vue, ce qui autorise et appelle des di(sso)lutions successives : dissolution réelle de l'internationale et plus symboliquement, mais non moins concrètement, dilution perpétuelle du (non)sens par pléthore de sens ⁴³.

L'image est pour Isou un seuil vers l'éternité, la scène égotique sur laquelle se joue son avenir.

Pour Debord c'est un lieu de faillite et de dérive hors de toute limite-valeur, qui peut se lire dans tous les sens, éternel recommencement d'un *dé*tournement qui brouille spectacles et auteurs et délie les milliers de foyers de la société du spectacle.

Car après tout, il reste toujours, si l'on veut respecter sa mémoire, à détourner les films de Debord.

Frédérique Devaux, janvier 2000

CE TEXTE A ÉTÉ PUBLIÉ DANS TAUSEND AUGEN, Lille, 2000

⁴¹ *Potlatch* n° 22. Ces co-signataires ajoutent un peu plus loin "Ceux de nos compagnons d'il y a quelques années qui cherchent encore à attirer l'attention, ou simplement à vivre de menus travaux de plume, sont devenus trop bêtes pour tromper leur monde (...) Il y a lieu de croire que leur dernière ambition sera de fonder une petite religion judéo-plastique. Ils finiront, avec de la chance, en quelconques Father Divine, ou Mormons de la création esthétique."

⁴² Dans les faits et selon son auteur, le film est construit comme les cercles de l'enfer. Toutefois la narration débute et se termine avec l'histoire d'Eve. Or "Eve" est un prénom palindrome. Mais, il est surtout celui de la *première* femme, de la génitrice de la lignée.

⁴³ Selon ses propres écrits, la vie de Guy Debord semble être allée dans le même sens.