



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

15 | 2013

Terrorismes

Lettristes, situationnistes et terrorisme d'avant-garde

Gabriel Ferreira Zacarias



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trans/776>

DOI : 10.4000/trans.776

ISSN : 1778-3887

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique

Gabriel Ferreira Zacarias, « Lettristes, situationnistes et terrorisme d'avant-garde », *TRANS-* [En ligne], 15 | 2013, mis en ligne le 24 février 2013, consulté le 13 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/776> ; DOI : 10.4000/trans.776

Ce document a été généré automatiquement le 13 mai 2019.

Tous droits réservés

Lettristes, situationnistes et terrorisme d'avant-garde

Gabriel Ferreira Zacarias

- 1 Une précision s'impose d'emblée quant au titre de cet article. Que pourrais-je vouloir dire par une phrase qui conjugue deux mots tels que « terrorisme » et « avant-garde », dont l'emploi est si souvent abusif ? Précisons d'abord que ce dont je parlerai ici ne concerne que les avant-gardes de la période postérieure à la seconde guerre mondiale et non celles que l'on nomme les avant-gardes historiques. Je refuserai pourtant la terminologie de Peter Burger, qui oppose « avant-gardes historiques » et « néo-avant-gardes » sur le modèle de la tragédie et de la farce, comme si les avant-gardes apparues après 1945 n'étaient intéressées que par la récupération des procédés formels de leurs prédécesseurs, délaissant toute intention de « reconduire l'art à la praxis vitale¹ ». Au contraire, les groupes dont je traiterai dans cet article – lettrisme, Internationale Lettriste et Internationale Situationniste, le lien entre eux étant certes Guy Debord – ont souvent insisté sur le « dépassement de l'art ». Ils étaient donc conscients de l'intégralité du projet avant-gardiste et ils possédaient leur propre interprétation historique du passé de l'art. S'ils se croyaient les continuateurs nécessaires des avant-gardes, c'est précisément parce qu'ils devaient retrouver leur radicalité perdue – le surréalisme de Breton, encore vivant, étant accusé d'épuisement. Chacune des nouvelles avant-gardes cherchera à se présenter comme « la plus extrême », critère supposé faire d'elle la seule « vraie avant-garde ». C'est dans ce contexte que le recours à la notion de « terrorisme » trouvera sa place. Il ne s'agit donc pas de qualifier les pratiques ou la rhétorique de l'avant-garde comme « terroristes » par homologie formelle avec une quelconque définition de ce terme – celui-ci étant d'ailleurs très difficile à définir, ses repères sémantiques ayant changé plusieurs fois au cours du dernier siècle. J'essayerai plutôt de montrer comment les notions de « terreur » et de « terrorisme » sont directement évoquées par ces groupes dans la formulation de leurs projets afin d'établir leur position dans le champ artistique qui se réorganise dans l'après-guerre.

Discours d'un terroriste

- 2 Le cas du lettrisme est particulièrement remarquable, puisqu'il a été créé tout de suite après la fin du conflit, en 1945. Après avoir traversé l'Europe en guerre, le jeune poète roumain d'origine juive Isidore Isou Goldstein finit par rencontrer Gabriel Pomerand à Paris dans une cantine pour les Juifs déportés. En décidant de fonder un nouveau mouvement d'avant-garde, Isou et Pomerand se présentent comme les seuls à revivifier l'expérience avant-gardiste interrompue par la guerre : ils se définissent comme « le seul mouvement d'avant-garde artistique contemporain² ». Ils renouent avec le ton agressif typique des avant-gardes, ce qui est particulièrement visible dans le titre de la publication du groupe : *La Dictature lettriste*. Certes, l'expression peut renvoyer à la notion de « dictature du prolétariat ». Mais plutôt qu'une tentative d'évoquer la tradition marxiste, ce titre était « un moyen offensif de se positionner contre l'état confusionnel de la situation artistique d'après-guerre » et ainsi d'« attirer la critique et l'attention »³. Le recours à une terminologie symboliquement violente tire en partie son efficacité du contraste avec le moment de pacification d'une Europe dévastée par la guerre. Cette rhétorique devient une arme fondamentale dans la lutte pour se positionner dans le champ artistique qui est en pleine réorganisation. C'est dans ce cadre que les notions de « terreur » et de « terrorisme » trouveront leur place dans la rhétorique lettriste. Ainsi, dans le premier numéro de *La Dictature lettriste*, Gabriel Pomerand affirme : « pour vaincre, le lettrisme doit être purification, vengeance, terreur⁴. »
- 3 Le même Pomerand revient sur la terreur quelques années plus tard dans un texte intitulé *Discours d'un terroriste*⁵. Il est difficile de déterminer quel sens précis Pomerand donna à ce mot, quand il se présenta comme un « terroriste ». Le contenu de son discours semble indiquer que le mot apparaît comme synonyme d'illégalité. L'auteur affirme qu'il « vole pour se manifester⁶ », et il semble fier d'être allé « cinq fois en prison⁷ ». Il atteste encore une volonté meurtrière : « Je veux bien tuer, mais d'une manière pure. Je ne veux pas salir mon crime dans le mensonge⁸. »
- 4 Mais Pomerand fait aussi des références directes à l'expérience récente de la guerre. D'abord, Pomerand se rapporte à la Résistance : « J'ai jeté toutes les espèces de bombes, même celles de la Résistance, en attendant d'autres sujets pornographiques. [...] Je ne suis pas résistant, mais je fais partie de ceux qui ont aimé dans la Résistance son refus d'entrer dans les combines⁹. » La Résistance est donc un autre référent pour le signifiant « terrorisme » dans le discours de Pomerand. Mais les bombes dont il parle semblent avoir peu de rapport avec celles lancées contre l'armée d'occupation nazie. Elles renvoient toujours à un plan symbolique. Pomerand pense plutôt à l'art de cette époque, aux sujets explorés tandis qu'il attendait « d'autres sujets pornographiques ». En outre, la Résistance n'apparaît pas ici dans son sens historique spécifique de résistance à l'occupation nazie, mais comme un symbole de liberté, le « refus d'entrer dans les combines ». Le sens de cette liberté est aussi déplacé : au lieu de se reporter à l'action collective ou à la libération d'une nation, il se borne à la liberté de l'individu qui refuse de se conformer aux règles : « Je me suis donné comme ligne de conduite de ne jamais entrer dans aucun ordre politique et je ne me désobéirai pas pour obéir¹⁰. »
- 5 La seconde référence de Pomerand au contexte de la seconde guerre apparaît à la fin du texte : « Nous sommes en ce siècle : un commando de suicides – comme chez les japonais – d'où déjà pour certains d'entre nous, notre célébrité¹¹ ». La référence aux pilotes

kamikazes de l'armée japonaise montre combien le sens donné au mot « terroriste » est flou. Les commandos suicidaires de l'armée japonaise, partie prenante d'une armée nationale engagée dans une guerre au sens traditionnel, ne sauraient être définis comme des groupes terroristes. De même, ils ne peuvent pas être tenus pour illégaux ou subversifs. Ils configurent plutôt l'extrême de la discipline. Et ce qui semble intéresser Pomerand, c'est bien cette extrémité. Dans son discours, il rassemble sous le mot « terroriste » des exemples différents d'action violente, afin de valoriser l'extrémité des lettristes.

- 6 Les figures de violence servent donc à composer un champ métaphorique dont le fond est celui de l'action artistique de l'avant-garde lettriste. Ainsi, quand l'auteur dit qu'il veut « tuer, mais d'une manière pure », nous pouvons comprendre cette phrase comme un résumé du projet lettriste : tuer les formes traditionnelles de création artistique pour donner lieu à une création « pure ». Rappelons qu'Isidore Isou présentait l'histoire de l'art comme divisée en deux périodes : d'abord aurait existé une « phase amplique » caractérisée par le perfectionnement des procédés artistiques de représentation ; après avoir atteint la limite de son évolution, l'art serait entré dans une « phase cisélante », caractérisée par la destruction progressive des acquis de la phase précédente¹². Cette étape de destruction était considérée par Isou comme nécessaire, pour que l'art puisse trouver la possibilité d'une création fondée sur « l'organisation des lettres ou des phonèmes considérés dans leur pureté même¹³ ». Achever la destruction de l'art serait ainsi la tâche essentielle des avant-gardes. Aux lettristes de donner le dernier coup. C'est dans ce sens que Pomerand peut s'approprier la figure du « commando suicide », puisqu'il appartient à un groupe d'artistes voués à la destruction de ce qui les définit comme artistes : l'art¹⁴. Toutes ces figures de violence évoquées dans le discours de Pomerand s'insèrent parmi beaucoup d'autres figures de la négation de l'art¹⁵. Elles composent un champ métaphorique pour signifier cette négation et convergent sous le signifiant « terroriste » énoncé dans le titre.

Le terrorisme appliqué au langage

- 7 Il n'est certes pas étonnant qu'un an plus tard Guy-Ernest Debord rejoigne ce « commando de suicides ». Dans sa correspondance de jeunesse avec son ami lycéen Hervé Falcou¹⁶, le mot « terrorisme » revient plusieurs fois. Échangées entre 1949 et 1953, ces lettres donnent à voir les idées du jeune Debord au moment même où il intègre le lettrisme. Il y écrit à propos d'Isou : « Je lis *l'Introduction à une nouvelle poésie ... d'Isou*¹⁷. Il y a à prendre et à laisser. De toute façon, ce n'est pas un non-sens, comme tu dis, mais ce n'est peut-être qu'une extrême-gauche provisoire (manque de préoccupations éthiques, je crois)¹⁸. » Le jeune lettriste est donc déjà décidé à dépasser le lettrisme. Dans la même lettre, il annonce à son ami : « J'ai jeté les bases d'un manifeste qui définit une nouvelle poésie – en dehors du surréalisme ou du lettrisme¹⁹. » Ce manifeste restera à l'état d'ébauche, et ne sera jamais publié par Debord. Tout ce qui nous reste sont les fragments qu'il communique dans les lettres à Falcou, à commencer par son titre : « ce texte – ébauché – s'appelle : MANIFESTE POUR UNE ETERNITE DE LA VIOLENCE²⁰. » Le ton est parfois bien proche de celui de Pomerand :

SIGNAL D'UNE EMEUTE A TOUT PRIX
 Le refus de l'obéissance se partage en ligne droite [...]
 Le maintien du désordre est notre seul amusement.
 Nous sommes des terroristes tout de suite.

L'ordre règne et ne gouverne pas²¹.

- 8 Le terrorisme est toujours évoqué comme synonyme d'indiscipline et de radicalité. Mais cette radicalité paraît renvoyer surtout au domaine de la poésie, car « [i]l n'y a de justification en poésie que si on est les plus avancé²² ». Dans une autre lettre, où nous trouvons encore ce qui semble être des fragments de ce manifeste à l'état d'ébauche, nous lisons : « L'activité terroriste est la dernière valable²³. » À cette phrase Debord ajoute une note en bas de page où il éclaire son propos : « L'évolution formelle de la poésie s'achève avec le lettrisme ou l'arrangement arbitraire des lettres, dépassement d'Isou, marquera l'intervention obligatoire de l'esprit dada (terrorisme appliqué au langage)²⁴. »
- 9 Si plus tard Debord définira le dadaïsme comme « suppression de l'art²⁵ », ici il choisit une formule plus particulière : terrorisme appliqué au langage. À la manière lettriste, le projet des avant-gardes est compris comme la destruction des formes codifiées du langage artistique. Sauf que pour Debord, cela ne doit pas provoquer, comme pour Isou, une nouvelle phase de création. C'est en cela que le jeune écrivain croit pouvoir dépasser le lettrisme :
- je dépasse Isou en préconisant le SILENCE l'action directe etc. J'affirme la mort de l'idée de création artistique (chère à mon ami Jean-Isidore). Toute manifestation néo-artistique se range désormais dans la catégorie *Propagande* (scandale et provocation – sous-produit de l'action)²⁶.
- 10 Le terrorisme doit être appliqué au langage jusqu'à sa destruction totale, le silence – ce que Debord réalisera dans son premier film, *Hurlements en faveur de Sade*, en 1952²⁷. Son but n'est pourtant pas de renouveler les procédés de création, mais de délaissier le privilège donné à l'objet artistique au profit de ce qu'il désigne comme une « action directe ». Le modèle est certes rimbaldien, mais la terminologie évoque plutôt la tradition anarchiste²⁸. En reprenant à son compte la lutte avant-gardiste contre l'autonomie de l'art, il semble trouver une solution possible dans la soumission de la production artistique à la pratique. Les seuls gestes artistiques qui demeurent valables sont donc ceux qui ont un effet de propagande : « Nous n'écrivons que pour la propagande, expression indirecte d'une action terroriste ouverte aux sociétés secrètes qui vont se faire²⁹. » Debord invente ainsi la notion de « néo-poème » qu'il résume de la manière suivante : « le scandale, la provocation, les inscriptions sur les murs, sont le cortège du *néo-poème*, détaché de toute justification esthétique³⁰ ».
- 11 Faire de l'art un « sous-produit » de la pratique, comme le veut Debord, signifie que l'art ne peut plus être considéré comme une activité en soi dont les critères seraient régis par le jugement esthétique. L'abandon de la légalité propre au domaine artistique semble soumettre l'art à des prérogatives éthico-morales. Ainsi, dans son ébauche de manifeste Debord écrivait également : « Nous porterons plus loin la libération éthique de Breton³¹ » ; ou encore « Nous établissons une morale autour de la seule idée de liberté³² » : liberté par exemple face au travail, comme dans le « néo-poème » que l'auteur écrira sur un mur de la rue de Seine : « Ne travaillez jamais³³ ».

La propagande par le scandale

- 12 C'est en fait le scandale qui reste l'instrument de propagande le plus souvent employé. Faisant déjà partie des stratégies de l'avant-garde avant la guerre, la pratique du scandale avait toujours servi à construire la renommée des groupes artistiques. Elle sera reprise par les lettristes, contre ses inventeurs même : le lettrisme est publiquement lancé le 21

janvier 1946 quand les lettristes interrompent une lecture-spectacle de *La Fuite* de Tristan Tzara, réalisé par Michel Leiris, avec le mot d'ordre : « Dada est mort ! Place au Lettrisme ! »³⁴ Un autre célèbre scandale lettriste est celui connu sous le nom de « scandale de Notre-Dame ». Ses protagonistes sont Michel Mourre, Serge Berna, Ghislain Desnoyers de Marbaix et Jean Rullier. Le 9 avril 1950, le jour de Pâques, Mourre se déguise en moine dominicain et entre dans la cathédrale accompagné par ses amis pendant l'office pascal ; il monte en chaire et lit un texte de ton nietzschéen écrit par Berna, proclamant la mort de Dieu³⁵. L'événement connut un grand retentissement dans la presse : il sera discuté pendant 9 jours dans le journal marxiste *Combat*, et salué par des personnalités artistiques comme Breton³⁶.

- 13 Quand en 1952, Guy-Ernest Debord, Gil J Wolman, et Jean-Louis Brau décident de fonder une scission du mouvement lettriste, l'incorporation de Serge Berna leur permet de s'approprier le « scandale de Notre-Dame » comme un « crime fondateur » de l'Internationale Lettriste, pour emprunter l'expression de Greil Marcus³⁷. Mais le véritable scandale fondateur de l'Internationale Lettriste sera l'affaire Chaplin. Il s'agit d'une attaque réalisée contre Charles Chaplin lors d'une conférence de presse tenue le 29 octobre à l'hôtel Ritz à Paris pour divulguer le film *Limelight*³⁸. Les quatre membres fondateurs de l'IL déjà mentionnés – Berna, Brau, Debord et Wolman – essayeront d'envahir la conférence de presse en diffusant un tract écrit contre l'acteur américain. Deux d'entre eux ont réussi à entrer et à distribuer le tract. Le scandale accompli, Isou se désolidarise de l'action de ses jeunes disciples ; l'Internationale Lettriste se détache du lettrisme et naît comme avant-garde indépendante (de manière invertie, il est vrai, car ils annoncent en fait l'exclusion d'Isou³⁹).
- 14 Chaplin était une figure reconnue par les artistes et écrivains les plus progressistes, respectée par la gauche pour sa proximité avec le Parti Communiste et, pour cela, persécuté à l'époque par l'État américain. Le choix de la cible n'est donc pas fortuit, car c'est dans ces milieux mêmes que l'Internationale Lettriste voulait se faire connaître. En cherchant l'effet de propagande par l'attaque d'une autorité reconnue, le scandale des lettristes internationaux pourrait sembler une actualisation de ce que jadis les anarchistes nommaient la « propagande par le fait ». Sauf qu'ici l'assassinat se déplace sur le plan symbolique, il est affirmé par les mots : « mourrez vite, nous vous ferons des obsèques de première classe⁴⁰. » Et même quand Guy Debord et Gil J Wolman affirmeront, quelques années plus tard, qu'il faut « aller au-delà de toute idée de scandale », ils ne laisseront pas de reconnaître que « l'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane⁴¹. »

La morale de la Terreur

- 15 À l'époque de l'Internationale Lettriste, Guy Debord semble abandonner l'usage du mot « terrorisme ». Il emploie pourtant une autre expression, « la Terreur » : l'usage de la majuscule semble renvoyer d'abord au contexte de la Révolution Française. Nous le trouvons notamment dans un texte intitulé *Toute l'eau de la mer ne pourrait pas...*⁴², paru en juin 1954 dans *Potlatch*, le bulletin de l'Internationale Lettriste. Le texte est une énumération d'événements d'actualité concernant des questions politiques et sociales à l'ordre du jour. Debord y parle d'un jeune couple qui avait tenté de se suicider, de jeunes filles enfermées dans des prisons pour mineures, d'anarchistes persécutés en Espagne par le régime de Franco, de la lutte de décolonisation au Kenya, de la polémique de Mauriac

contre Françoise Sagan, et, finalement, du dernier numéro de la revue « néo-surréaliste » *Médium*. Il y a donc une progression dans le texte qui part des questions liées à la vie de la jeunesse, passe à la grande politique, et finit par le débat littéraire-artistique. Par ce mouvement Debord prétend d'abord souligner ce qu'il considère comme les problèmes capitaux de son époque pour enfin dénoncer l'impuissance de la littérature. Il écrit : « La peur des vraies questions et la complaisance envers des modes intellectuelles périmées rassemblent ainsi les professionnels de l'écriture, qu'elle se veuille édifiante ou révoltée comme Camus. » Pour ajouter en guise de conclusion : « Ce qui manque à ces messieurs, c'est la Terreur⁴³. »

- 16 La critique de Debord s'adresse donc à l'impuissance politique et morale de la littérature. Ce que nous pourrions reconnaître plus précisément comme un processus historique d'autonomisation du champ artistique, apparaît chez Debord sous une forme volontariste. Les écrivains devraient chercher à dépasser cet isolement et rattraper le lien perdu entre l'art et la vie sociale. Obsession typiquement avant-gardiste, dont Debord se fait l'héritier en réclamant souvent la « réalisation de l'art ». Mais ceci implique une mise en question de la forme traditionnelle de l'objet artistique, l'œuvre d'art, raison pour laquelle la force morale ne peut pas être récupérée par le simple changement du contenu : littérature « édifiante » ou « révoltée ». De plus, c'est la figure même de l'écrivain qui semble dépassée, comme le suggère l'emploi de l'expression « professionnels de l'écriture ». Tout se passe comme s'il n'y avait même plus d'écrivains au sens propre du mot, mais simplement des personnes qui occupent une place spécifique dans la division sociale du travail et dont la tâche est l'écriture.
- 17 Comme contrepoint Debord évoque la Terreur révolutionnaire qui apparaît comme un moment où l'homme de lettres a une puissance effective et presque illimitée sur la vie sociale (il faut le dire, pourtant, non sans la médiation de l'appareil de l'État). Les discours des membres du Comité de Salut Public seraient peut-être des modèles littéraires pour Debord : des textes non dépourvus de style, et directement liés à un contexte d'action pratique. En fait, Debord détournera souvent ces discours, notamment ceux de Saint-Just. Celui-ci est aussi mentionné dans un autre numéro de *Potlatch*, dans un texte où Debord fait une sorte de liste des « précurseurs » de la psychogéographie : « Saint-Just est un peu psychogéographique dans la politique ». Ce à quoi Debord ajoute une précision : « La Terreur est dépaysante⁴⁴ ».
- 18 L'identification positive avec la Terreur se manifeste encore dans *Mémoires*, livre-collage de portée autobiographique que Debord réalise en collaboration avec le peintre danois Asger Jorn en 1959⁴⁵. Nous y trouvons une image tirée d'un livre d'histoire qui représente l'arrestation de Robespierre, après que celui-ci s'est retranché avec ses partisans à l'Hôtel de Ville⁴⁶. Et parmi les amis de l'Incorruptible qui seront arrêtés avec lui, et également guillotiné le lendemain, il y a toujours Saint-Just.
- 19 La volonté moralisante qui émerge de ce parallèle avec la Terreur ne renvoie pas uniquement à la volonté de retrouver la puissance sociale de la littérature ; elle n'est pas seulement présentée comme un but, elle apparaît déjà comme une précondition. Comme le tableau reproduit dans *Mémoires* pouvait l'indiquer, la Terreur a aussi affaire avec une morale de groupe. Pour Debord, plutôt que sur des présupposés esthétiques, l'action artistique collective se base sur des critères éthiques. L'établissement du groupe devait reposer sur une normalisation morale qui délimitait le cadre des actions permises ou interdites. De ceux qui transgressent les règles, on coupe la tête. C'est ce qui arrive à travers la pratique de l'exclusion qui a marqué les groupes animés par Debord.

- 20 La mise en marche de ce mécanisme, nous le trouvons dans la démission d'Ettore Sottsass, peintre italien affilié au Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste (MIBI). Il avait participé au Congrès d'Alba en septembre 1956, évènement qui avait rassemblé des représentants du MIBI, du Laboratoire expérimental d'Alba, et de l'Internationale Lettriste. Quelques mois plus tard, la rédaction de *Potlatch* adressa une *Lettre ouverte aux responsables de la Triennale d'art industriel à Milan*, écrite au nom du MIBI et signée par des représentants des mouvements qui s'étaient réunis à Alba⁴⁷. Il s'agissait d'une lettre d'injures contre les organisateurs de la Triennale qui n'avaient pas répondu à la demande du groupe d'avoir un pavillon dans l'exposition. Même si le document ne comportait pas la signature de Sottsass, celui-ci décide immédiatement de se désolidariser et démissionne du groupe dans une lettre courte et ironique qu'il adresse à Jorn. La lettre sera ensuite publiée dans *Potlatch* :
- 21 Cher Jorn, j'ai reçu ce matin la lettre envoyée de Paris à la XI Triennale. Même si celle-là ne porte pas ma signature, je te préviens que je ne veux plus avoir aucun rapport avec le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste parce qu'un mouvement composé par des génies comme toi et tes amis français est au-dessous de mes moyens.⁴⁸
- 22 Dans les pages de *Potlatch*, la lettre apparaît sous cette rubrique : « DE L'HUMOUR A LA TERREUR. » Certes, le sens premier du mot terreur est ici synonyme d'épouvante. Le titre apposé à la lettre a une force herméneutique qui prétend révéler ce qui est caché par l'ironie de Sottsass : la peur d'être associé avec un groupe dont les méthodes rendraient difficile son insertion dans les institutions artistiques. Mais nous pouvons garder aussi la signification moralisante du terme. Le refus de respecter les représentants des institutions artistiques devait être une attitude commune à tous ceux qui voulaient s'engager dans cette entreprise collective qui, quelques mois plus tard, prendrait le nom d'Internationale Situationniste.
- 23 En effet, à ce moment de constitution d'un nouveau mouvement collectif, Debord semble particulièrement préoccupé par l'établissement d'une morale qui puisse unifier le groupe. Par son clair geste de refus de l'art officiel, la lettre adressée à la Triennale pouvait servir comme instrument de mesure. C'est ce qu'affirme une lettre écrite à la même époque à Ralph Rumney, artiste anglais et futur membre fondateur de l'IS. Il est chargé par Debord de contacter Piero Manzoni, qui venait de publier un manifeste avec d'autres peintres italiens, pour savoir dans « quelle mesure leur rapprochement apparent avec certaines de nos positions justifierait une action commune⁴⁹. » Plus loin, Debord ajoute :
- Sers-toi de notre lettre à la Triennale comme critère du comportement moral de ces gens [...] En effet, malgré son caractère totalement anodin, cette lettre fait visiblement le partage entre les Italiens acceptables et les imbéciles qui voulaient s'amuser sans danger auprès de nous⁵⁰.

Les nouveaux gestes situationnistes

- 24 La posture « terroriste » face à l'art sert donc de ligne de partage entre ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas être considérés comme situationnistes. De cette façon, Debord peut exclure ceux qui « veulent s'amuser sans danger », mais aussi « reconnaître comme situationnistes [...] les auteurs de ces nouveaux gestes radicaux, même si parmi eux plusieurs ne sont pas encore pleinement conscients », comme il l'écrira plus tard dans un texte de 1963⁵¹. Parmi ces situationnistes inconscients, Debord mentionne les « étudiants révolutionnaires de Caracas [qui] ont attaqué à main armée l'exposition d'art français, et

ont emporté cinq tableaux dont ils ont proposé ensuite la restitution en échange de la libération de prisonniers politiques ». Après que les tableaux avaient été ressaisis par « les forces de l'ordre », on aurait jeté « sur le camion de la police qui transportait les tableaux deux bombes qui n'ont malheureusement pas réussi à le détruire ». Tout en menaçant l'intégrité des œuvres de Van Gogh, Gauguin et Cézanne, cet acte était vu par Debord comme « une manière exemplaire de traiter l'art du passé, de le remettre en jeu dans la vie ». Il rapprochait encore cet événement d'une histoire célèbre à propos de Bakounine. Quand celui-ci servit volontairement comme conseiller militaire pendant l'insurrection de Dresde en 1849, il aurait « proposé, sans être suivi, de sortir les tableaux du musée et de les mettre sur une barricade à l'entrée de la ville, pour voir si les troupes assaillantes n'en seraient pas gênées pour continuer leur tir⁵² ».

- 25 Debord n'est plus ici dans la perspective du « terrorisme appliqué au langage ». La volonté de soumettre l'art à une pratique liée aux « vraies questions » de son temps est exemplifiée par des actions qui font un emploi politique de l'art, et dont la menace est la destruction concrète des œuvres. La voie est toujours celle de « l'esprit dada » ; et pourtant, il serait trop rapide de l'identifier tout simplement avec la suppression de l'art. Car sous la terrorisante menace de destruction, on retrouve l'usage. L'opération est plus complexe qu'elle peut paraître au premier regard. Abolir le fétiche de l'objet artistique impliquerait de montrer l'œuvre pour ce qu'elle est : le produit d'un processus social. L'efficacité des actions mentionnées repose cependant sur le fait que les œuvres volées étaient des œuvres canoniques – donc canonisées, sanctifiées. C'est parce qu'elles étaient des choses « suprasensibles bien que sensibles⁵³ » qu'elles pouvaient être détournées de leur fonction purement artistique et employées dans un conflit politique. Par un véritable renversement dialectique, c'est la destruction de l'œuvre qui rétablit sa valeur d'usage, tout en conservant son aspect réifié sans lequel rien ne serait possible. La suppression est ainsi convertie dans la réalisation de l'art. Pour étrange que cela puisse paraître, nous sommes toujours dans la perspective dadaïste, car Duchamp lui-même avait songé à « se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser⁵⁴ ».
- 26 On arrive ainsi à un cas limite du terrorisme d'avant-garde qui découvre dans la séparation de l'art les bases pour refonder sa valeur d'usage. On est pourtant proche de franchir le seuil du terrorisme symbolique. Ce texte de Debord ayant été écrit pour une exposition situationniste en Danemark, une partie des œuvres qui y avaient été exposées finirait ironiquement détruites par l'explosion d'une bombe incendiaire posée par un « provocateur » dans la maison du situationniste danois J.V. Martin. Les situationnistes eux-mêmes n'ont pas manqué de remarquer l'ironie de l'incident : « voilà bien une suppression de la négation artistique qui n'est pas encore son dépassement !⁵⁵ »
- 27 En effet, au cours des années soixante la question de la violence devient un problème concret pour l'Internationale Situationniste, qui se déplace vers le champ de l'action politique. Cela dépasse pourtant le cadre de cet article. Ce qu'il resterait à explorer, dans une investigation future, c'est combien la pratique ici étudiée – celle d'avoir recours à des signifiants de violence, tels que « terreur » et « terrorisme », pour marquer une position « extrême » dans le champ artistique qui se restructure dans l'après-guerre – aurait pu contribuer au basculement de l'IS vers la défense de la violence révolutionnaire⁵⁶.

BIBLIOGRAPHIE

Bürger, Peter. *Theory of the avant-garde*, trad. par Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984 (1974)

Ciret, Yan, *Figures de la négation : avant-gardes du dépassement de l'art*, catalogue de l'exposition « Après la fin de l'art », Saint-Étienne, Musée d'art moderne de Saint-Étienne métropole, 22 novembre 2003-22 février 2004, catalogue sous la direction de Yan Ciret, coédition Éditions Paris-Musées, Art of this Century, Musée d'Art Moderne Saint-Étienne Métropole, LimitesLTD, 2004.

Celan, Germano, *Piero Manzoni: catalogo generale*, Milano, Prearo, 1989

Danesi, Fabien, *Le cinéma de Guy Debord ou La négativité à l'œuvre (1952-1994)*, Paris, Éd. Paris expérimental, 2011

Debord, Guy, *Mémoires*, avec structures portantes d'Asger Jorn [1959], réédition en facsimilé, Paris, Éd. Allia, 2004.

Debord, Guy, *Le marquis de Sade a des yeux de fille, de beaux yeux pour faire sauter les ponts*, Paris, Fayard, 2004.

Debord, Guy, *Œuvres cinématographiques complètes*, Neuilly-sur-Seine, Gaumont Vidéo, 2005.

Debord, Guy, *Œuvres*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. Quarto, 2006.

Debord, Guy, *Correspondance. Volume 0, Septembre 1951-juillet 1957*, Paris, Arthème Fayard, 2010

Donné, Boris, *Pour mémoires : un essai d'élucidation des "Mémoires" de Guy Debord*, Paris, Éd. Allia, 2004

Flahutez, Fabrice, *Le lettrisme historique était une avant-garde*, Dijon, les Presses du réel, 2011.

Internationale Lettriste (collectif), *Visages de l'avant-garde*, édition établie par Jean-Louis Rançon, Paris, Jean-Paul Rocher Éditeur, 2010.

Internationale Situationniste (collectif), *Internationale Situationniste* (texte intégral des 12 numéros de la revue, édition augmentée). Paris, Arthème Fayard, 2004.

Isou, Isidore (direction), *La Dictature lettriste, n° 1, 1946*, Paris, Cahiers de l'Externité, 2000.

Isou, Isidore, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947.

Isou, Isidore, *Mémoires sur les forces futures des arts plastiques et sur leur mort [1946-1950]*, Paris, Cahiers de l'Externité, 1998.

Marcolini, Patrick, *Le mouvement situationniste : une histoire intellectuelle*, Montreuil, l'Échappée, 2012.

Marcus, Greil, *Lipstick traces : une histoire secrète du vingtième siècle*, trad. de l'anglais par Guillaume Godard, Paris, Éd. Allia, 1998.

McDonough, Tom, *The Beautiful Language of My Century: Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968*, MIT Press, 2007.

Pomerand, Gabriel, *Conférences. Discours d'un terroriste. Notes sur la prostitution [1950]. Considérations objectives sur la pédérastie [1949]*, Paris, Cahiers de l'Externité, 1998.

Ragon, Michel, *Dictionnaire de l'anarchie*, Paris, Éditions Albin Michel, 2008.

NOTES

1. Peter Bürger, *Theory of the avant-garde*, trad. par Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984 (1974).
2. La phrase apparaît dans la couverture du premier numéro de la revue du groupe : *La Dictature lettriste*, n° 1, cahier d'un nouveau régime artistique, 1946, Paris, réédition Cahiers de l'Externité, 2000.
3. Fabrice Flahutez, *Le lettrisme historique était une avant-garde*, Dijon, les Presses du réel, 2011, p.41.
4. Gabriel Pomerand, « Pathétique sans râtelier », *La Dictature lettriste*, n°1, cahier d'un nouveau régime artistique, 1946, cité par Fabrice Flahutez, *op.cit.*, p.42.
5. Ce texte a été présenté par Pomerand le 3 Mars 1950 à la Salle des Société Savantes (8, rue Danton). Voir Gabriel Pomerand, *Conférences. Discours d'un terroriste. Notes sur la prostitution* [1950]. *Considérations objectives sur la pédérastie* [1949], Cahiers de l'Externité, 1998.
6. *Ibid.*, p.10.
7. *Ibid.*, p.13.
8. *Ibid.*, p.12.
9. Gabriel Pomerand, *Conférences*, *op.cit.*, p.11.
10. *Ibid.*, p.10.
11. *Ibid.*, p.13.
12. Voir Isidore Isou, *Mémoires sur les forces futures des arts plastiques et sur leur mort* [1946-1950], Paris, Cahiers de l'Externité, 1998.
13. Roland Sabatier, *Le lettrisme, les créations et les créateurs*, Nice, Z'Éditions, 1988, p.23, cité par Patrick Marcolini, *Le mouvement situationniste : une histoire intellectuelle*, Montreuil, l'Échappée, 2012 p.30.
14. Je remarque en passant que Pomerand a effectivement mis fin à sa propre vie vingt ans plus tard. Cela n'empêche pas la lecture présentée ici, qui part de l'analyse du fonctionnement de certains signifiants dans un contexte de conflit symbolique. Il faut rappeler pourtant que le symbolique fait partie du réel, et il reste toujours possible de franchir le seuil qui les sépare.
15. Pour faire écho à l'expression d'Yan Ciret. Voir *Figures de la négation : avant-gardes du dépassement de l'art*, catalogue de l'exposition « Après la fin de l'art », Saint-Étienne, Musée d'art moderne de Saint-Étienne métropole, 22 novembre 2003-22 février 2004, catalogue sous la direction de Yan Ciret, coédition Éditions Paris-Musées, Art of this Century, Musée d'Art Moderne Saint-Étienne Métropole, LimitesLTD, 2004.
16. Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille, de beaux yeux pour faire sauter les ponts*, Paris, Fayard, 2004, p.110.
17. Il s'agit du livre d'Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, paru chez Gallimard en 1947.
18. Guy Debord, *Le marquis de Sade a des yeux de fille...*, *op.cit.*, p.104.
19. *Ibid.*, idem.
20. *Ibid.*, idem.
21. *Ibid.*, idem.
22. *Ibid.*, p.104.
23. *Ibid.*, p.118.
24. *Ibid.*, idem.

25. Voir la thèse 191 de *La Société du spectacle*. Dans Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2006, pp.848-849.
26. Guy Debord, *Le Marquis de Sade a des yeux de fille...*, *op.cit.*, p.104.
27. Voir Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes*, Neuilly-sur-Seine, Gaumont Vidéo, 2005.
28. L'action directe définie une action individuelle ou collective exercée contre l'adversaire social qui n'a recours à aucune médiation bureaucratique, telle que l'État. Voir Michel Ragon, *Dictionnaire de l'anarchie*, Paris, Albin Michel, 2008, p.27.
29. Guy Debord, *Le Marquis de Sade a des yeux de fille...*, *op.cit.*, p.117. La conjonction entre terrorisme et sociétés secrètes semble indiquer qu'un des référentiels de Debord est aussi le terrorisme russe de la fin du XIX^e siècle. Cette hypothèse est renforcée par la lecture d'un autre manifeste resté inachevé, le *Manifeste pour une construction de situations*, de 1952, où on lit : « ces bombes qu'ont jetées les petites nihilistes russes pendues à quinze ans ». Guy Debord, *Œuvres*, *op.cit.*, p.112.
30. Guy Debord, *Le Marquis de Sade a des yeux de fille...*, *op.cit.*, p.118.
31. *Ibid.*, p.104.
32. *Ibid.*, p.117.
33. Voir Guy Debord, *Œuvres*, *op.cit.*, p.89.
34. C'est ce que raconta Maurice Nadeau dans *Combat* le jour suivant. Voir Internationale Lettriste, *Visages de l'avant-garde*, édition établie par Jean-Louis Rançon, Paris, Jean-Paul Rocher Éditeur, 2010, p.52.
35. À propos du scandale de Notre-Dame, voir Greil Marcus, *Lipstick traces : une histoire secrète du vingtième siècle*, trad. de l'anglais par Guillaume Godard, Paris, Éd. Allia, 1998, p.321-371.
36. Voir Patrick Marcolini, *op.cit.*, p.55-56, et aussi Fabien Danesi, *Le cinéma de Guy Debord ou La négativité à l'œuvre (1952-1994)*, Paris, Éd. Paris expérimental, 2011, p.31.
37. Greil Marcus, *op.cit.*, p.358. Marcolini souligne également cette incorporation stratégique de Berna dans l'IL. Voir Marcolini, *op.cit.*, p.56.
38. Voir Fabien Danesi, *op.cit.*, p.47.
39. Voir le texte *Mort d'un commis voyageur*, reproduit dans Guy Debord, *op.cit.*, p.86-87.
40. Voir le texte *Fini les pieds plats*, reproduit dans Guy Debord, *ibid.*, p.84-85.
41. Voir le texte *Mode d'emploi du détournement*, reproduit dans Guy Debord, *ibid.*, p.221-229.
42. « Toute l'eau de la mer ne pourrait pas... », *Potlatch* n°1, 22/06/1954. Reproduit dans Guy Debord, *op.cit.*, p.133-134. Sur les implications du détournement contenu dans le titre, voir Boris Donné, *Pour mémoires : un essai d'élucidation des "Mémoires" de Guy Debord*, Paris, Éd. Allia, 2004, p.17-18.
43. *Ibid.*, p.134.
44. *Ibid.*, p.137.
45. Guy Debord, *Mémoires*, avec structures portantes d'Asger Jorn [1959], réédition en facsimilé : Paris, Éd. Allia, 2004.
46. Voir Boris Donné, *op.cit.*, p.68-69.
47. Voir Guy Debord, *op.cit.*, p. 276-277.
48. La lettre a été originellement écrite et publiée en italien : « Caro Jorn, ho ricevuto questa mattina la lettera inviata da Parigi alla XI Triennale. Anche se non porta la mia firma, ti avverto che non voglio avere più niente a che fare con il Movimento per un Bauhaus immaginista perché un movimento formato da genii come te e i tuoi amici francesi è fuori della mia misura. Milano 5 gennaio 1957 ». Voir *Potlatch*, n° 28, 22/05/1957.
49. Guy Debord, *Correspondance. Volume 0, Septembre 1951-juillet 1957*, Paris, A. Fayard, 2010, p. 145-146. Debord parle d'un manifeste intitulé « Pour une nouvelle zone d'images ». Il pense certainement au manifeste « Pour la découverte d'une zone d'images » (« Per la scoperta di una zona di immagini ») paru le 9 décembre 1956 à Milan, et signé par Piero Manzoni, Camillo Corvi-

Moura, Ettore Sordini et Giuseppe Zecca. Voir Germano Celan, *Piero Manzoni: catalogo generale*, Milano, Prearo, 1989, p.23.

50. Guy Debord, *ibid.*, idem.

51. « Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art », reproduit dans Guy Debord, *Œuvres, op.cit.*, pp.647-653.

52. *Ibid.*, p.649.

53. Selon l'expression de Marx que Debord reprend à la thèse 36 de *La Société du spectacle*. Cf. Guy Debord, *Œuvres, op.cit.*, p.776.

54. Selon une des notes manuscrites de 1911-1915 reproduites dans la « Boîte Verte » de 1934. Ce parallèle que je reprends ici de façon simplifié est développé par Tom McDonough, *The Beautiful Language of My Century: Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968*. MIT Press, 2007.

55. Voir l'article « L'I.S. et les incidents de Randers », *Internationale Situationniste*, n°10, mars 1966, p.22-26. Reproduit dans *Internationale Situationniste*, réédition intégrale des 12 numéros, Paris, Arthème Fayard.

56. Rappelons pourtant que lorsqu'un nouveau terrorisme émerge après 1968, avec l'apparition de plusieurs groupes de lutte armée dans toute l'Europe occidentale, Debord développe une critique sévère à l'égard du terrorisme, qu'il voit comme toujours manipulé par l'État.

RÉSUMÉS

Je travaillerai dans cet article sur trois groupes d'avant-garde qui se sont formés après la seconde guerre mondiale et dont le lien est donné par la figure de Guy Debord : le lettrisme, l'Internationale Lettriste et l'Internationale Situationniste. Mon objectif est de montrer comment les notions de « terreur » et « terrorisme » sont directement évoquées par ces groupes dans la formulation de leurs projets afin de marquer leur position dans le champ artistique qui se réorganise dans l'après-guerre.

In this article I will study three avant-garde groups formed after World War II and that are related to the common figure of Guy Debord: lettrisme, Internationale Lettriste and Internationale Situationniste. My objective is to demonstrate how these groups have utilized terms such as “terror” and “terrorism” in the formulation of their projects in order to demarcate their position in the restructuring art field after the end of war.

AUTEUR

GABRIEL FERREIRA ZACARIAS

Gabriel Ferreira Zacarias est doctorant en Littérature Comparée et Histoire de l'Art dans le cadre du programme Erasmus Mundus « Cultural Studies in Literary Interzones ». Il travaille en France auprès des Universités de Paris 10 et Perpignan, étant également rattaché en Italie à l'Université de Bergame. Sa thèse porte sur la problématique du sujet dans l'œuvre de Guy Debord, recherche qui comprend l'étude des notes et manuscrits inédits de l'auteur. Il a publié de nombreux articles sur Guy Debord et l'Internationale Situationniste, parus dans plusieurs pays, dont le Brésil, la

France, l'Italie et le Portugal. Il s'occupe actuellement, avec Monica Dall'Asta, de l'édition italienne des *Œuvres cinématographiques* de Guy Debord en DVD, auprès de la Cinémathèque de Bologne.