

Table des matières

Bref historique du Lettrisme.....	5
Avant-propos.....	9
Le lettrisme, l'Internationale situationniste et l'Internationale lettriste.....	13
Lettrisme et Nouveau Réalisme.....	37
Le <i>happening</i> , une mythologie qu'il faut décrypter.....	65
Fluxus et lettrisme.....	89
Lettrisme, Art conceptuel et mouvements gravitationnels.....	117
La poésie : un cas à part.....	143
Lexique lettriste.....	163
Bibliographie sélective.....	167
Index.....	169

Bref historique du Lettrisme

Fondé en 1945 par Isidore Isou (1925-2007), le lettrisme s'est imposé comme le dernier mouvement d'avant-garde révolutionnaire après le dadaïsme et le surréalisme. Ami de Tristan Tzara, Isidore Isou proclame la destruction de la poésie à mot au profit d'une esthétique basée sur la lettre et le signe. Pourtant au-delà de la poésie, le lettrisme développe une œuvre protéiforme et souvent méconnue, visant, grâce au concept de création généralisée, à transformer l'ensemble des branches du savoir : de la théorie de l'art au bouleversement de la société et de la vie.

Sa célèbre *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, contenant le *Manifeste de la poésie lettriste*, paraît en 1947. La poésie lettriste se propage et scandalise la vie intellectuelle de l'après-guerre à Saint-Germain-des-Prés. La lettre devient la particule commune à tous les arts : la poésie alphabétique, la musique avec la symphonie *La Guerre* (1947) où les lettres remplacent les notes, la peinture de la lettre et du signe. De plus, les lois constructives et destructives de l'amplique et du ciselant définissent la structure

évolutive de tous les arts. Après l'esthétique, Isou veut s'attaquer au bouleversement de l'ensemble de la société.

En 1949, dans son *Traité d'économie nucléaire. Le Soulèvement de la Jeunesse*, il fonde un système économique dynamique visant à libérer les forces révolutionnaires de la jeunesse. En 1950, Isou invente l'hypergraphie, un système d'écriture intégral qu'il applique à l'ensemble des arts : le roman avec *Les Journaux des dieux* (1950), la peinture avec *Les Nombres* (1952)...

Isou aborde aussi le cinéma avec *Traité de Bave et d'Éternité* (1951). Ce film annonce la destruction progressive des valeurs du cinéma : la disjonction du son et de l'image ainsi que la ciselure des photographes préfigurent la fin du film sur pellicule. Le film-débat (1952) renonce à la pellicule pour se concentrer uniquement sur le débat des spectateurs. *Amos ou Introduction à la métagraphologie* (1952) inaugure les films hypergraphiques.

Isou propose la Méca-esthétique intégrale en 1952 qui révolutionne le secteur de la mécanique et de l'outillage de l'art et dévoilera, dès 1960, un ensemble de nouveaux supports susceptible de constituer la base d'inédites œuvres.

En 1956, Isou publie *Introduction à l'esthétique imaginaire* qui révèle un nouveau territoire formel : l'art infinitésimal ou imaginaire. Il remplace les particules concrètes par des signes virtuels qu'il applique à tous les secteurs de la création : poésie, arts plastiques, musique, cinéma...

1960 est l'année de l'invention du cadre super-temporel. Isou ouvre un support vierge illimité dans le temps à la participation des publics présents et à venir, transcendant ainsi les œuvres uniques et finies des musées.

L'œuvre d'Isou est une des tentatives les plus radicales pour constituer un système de pensée intégral régit par la Créatique. Il n'aura donc de cesse d'élargir ses recherches à l'ensemble des branches du Savoir : architecture, psychologie, psychopathologie, chimie, physique, mathématiques, médecine, éthique, érotologie, technique, théologie...

Avant-propos

« Non, peut-être que nous ne mourrons pas¹. »
Isou rit

Dans une société où la vérité cède aux caprices de l'opinion, il est nécessaire de bien s'entendre sur l'esprit du présent ouvrage. Plus qu'une simple initiative, il faut considérer celui-ci comme une application active et combative de l'esprit artistique. Toute critique supporte un jugement qui soulève des problèmes particuliers. Or, cette édition s'est donnée comme tâche de répondre aux interrogations suscitées par le mouvement esthétique qu'est le lettrisme.

Ici, le dialogue exercé est incitatif mais détaché, s'efforçant de tracer un itinéraire rigoureux en vue d'une imprégnation totale des objectifs de cette école. Cette étude prend le parti pris de la légitimation des apports lettristes par rapport aux avant-gardes après

1. Frederique Devaux, *Entretien avec Isidore Isou*, Éditions La Bartavelle, 1992, p. 124.

1950, puisse-t-on les nommer comme telles. À l'aide de plusieurs exemples, l'essai tentera d'offrir une nouvelle approche d'un lettrisme étouffé par l'ignorance.

Il aura fallu attendre près de quatre-vingts ans pour que Dada soit finalement reconnu. Combien d'années faudra-t-il attendre pour que l'on reconnaisse les expérimentations d'Isidore Isou, le créateur du lettrisme? Nous savons bien que le temps entre une création originale et sa divulgation peut varier : il y a d'abord le temps de l'incompréhension, ensuite celui de son assimilation partielle suivit de sa fascination, puis enfin son intégration. Au premier stade de cette évolution, tout reste à faire.

Plusieurs problématiques sont apparues au cours de l'élaboration de cette étude. Ces interrogations divisent l'ouvrage en cinq parties :

- En quoi l'Internationale situationniste et l'Internationale lettriste s'apparentent-elles aux thématiques lettristes?

- En quoi la position du Nouveau Réalisme diffère-t-elle des avant-gardes passées?

- Le *happening* et Fluxus ont-ils apporté des éléments probants face à l'édifice artistique? Comment le lettrisme se positionne-t-il vis-à-vis de ces courants?

- Y a-t-il des échos entre l'Art imaginaire d'Isou et l'Art conceptuel américain?

- La poésie expérimentale, difficilement classable, est-elle distincte des positions lettristes?

À l'aune des révélations, ces points de vue décisifs et observés sous l'angle du seul domaine esthétique, permettront d'évaluer le lettrisme dans l'histoire des arts. La pensée étant toujours à l'origine l'œuvre d'une personne, cette unité intellectuelle révélée sera considérée comme système. Passage obligé, cette vision d'ensemble se juxtaposera au système isouien.

Et ce système, ce sera la création intégrale porteuse de valeurs organisatrices.

L'explication de cette dernière avant-garde déterminera le futur esthétique et permettra d'élaguer le terrain mis en friche par les différents regroupements d'artistes. Au passage du temps, la théorie prendra le pas sur le style, rétablira une juste hiérarchie et offrira une reconnaissance conforme aux travaux fournis par ces stakhanovistes de l'Art moderne.

Isidore Isou atteindra-t-il l'immortalité ? Sera-t-il, plus sérieusement, une nouvelle référence pour l'avenir des domaines du savoir ? À l'heure actuelle, la question n'est plus de l'affirmer ni de le suggérer mais plutôt de se résoudre à l'admettre.

1

Le lettrisme, l'Internationale situationniste et l'Internationale lettriste

*« Pareillement, même si l'on meurt en tant
que jeune, tant qu'il y aura une jeunesse qui
se découvrira dans cette situation, il faudra
un Mouvement de la jeunesse¹. »*

Isidore Isou

« Nous pensons d'abord qu'il faut changer le monde », « Nous savons que ce changement est possible par des actions appropriées². » Tels sont les principes fixés par le promoteur de l'ancienne Internationale

1. Isidore Isou, *Premier Manifeste du Soulèvement de la Jeunesse*, 1949, Éditions Al Dante, 2004, p. 8.

2. Guy Debord, *Œuvres*, Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 2006, p. 309.

lettriste, Guy Debord. Donner une définition précise de l'IL est un exercice périlleux, tant le discours remplissant les pages de ses nombreux traités et rapports paraît, de prime abord, assez complexes. On peut néanmoins extraire de ces textes l'idée principale d'une certaine critique de la société marchande, définie comme « spectacle » par l'auteur et sujet d'aliénation de l'individu consommateur. Cette entreprise de démantèlement a commencé au début des années cinquante puis s'est interrompue en 1972, année durant laquelle Debord décide de mettre un terme à cette aventure, salie par trop de débats internes et d'éruptions pro-situ externes. L'Internationale lettriste (IL), tout comme l'Internationale situationniste (IS), a laissé beaucoup de concepts, d'analyses et de témoignages, soutenus par certaines notions comme *la psychogéographie*, *la théorie de la dérive*, *l'urbanisme unitaire* ou encore *la théorie du détournement*, toutes magnifiées dans un grand style allégorique, proche d'un mysticisme proprement romantique.

Malgré la phraséologie situationniste, aussi bien conçue soit-elle, les paradoxes sont bel et bien présents. Le désir debordien qui consiste à réduire l'art par le biais de la révolte s'est transformé en des moments artistiques purs, croisés à certaines conceptions anarchistes, dont l'héritage tant dadaïste que surréaliste ou lettriste ne peut être écarté.

L'IS ET L'IL : UN BRASSAGE INTELLECTUEL

Même si l'intérêt pour le surréalisme dans les années cinquante déclinait progressivement, le groupe de l'ancienne garde constituait néanmoins pour beaucoup l'adversaire académique à défier. La plupart

des mouvements d'après-guerre ont été nettement conditionnés par la figure tutélaire incarnée par André Breton. L'Internationale lettriste n'y échappera pas. Guy Debord comme ses partisans d'un nouveau monde seront effectivement captivés par les thèses énoncées dans le *Manifeste du surréalisme*.

Déjà, bien avant Debord, Kurt Schwitters s'était interrogé sur les tenants et les aboutissants d'une révolution historique. Au-delà du facteur politique, Schwitters envisageait un art total qui pensait devoir éliminer le prolétariat et la bourgeoisie tout en bouleversant le régime actuel³. Même si le problème était probablement insoluble, Schwitters resta néanmoins partisan d'un idéal qui, comme plus tard pour Debord, échoua peu ou prou dans les délires utopiques propres aux années vingt.

Le premier véritable marquage surréaliste est à chercher dans la figure omniprésente du marginal et dandy Arthur Cravan.

« Le neveu d'Oscar Wilde », comme il aimait le prêcher, ou « l'éveilleur des libertés », selon Debord⁴, a mené une vie de bohème. Voyageur ou déserteur, boxeur amateur ou artiste décalé, il est épineux de s'aventurer dans un portrait figé de l'homme. Résumer en quelques mots sa vie, au regard de la complexité du personnage, n'est pas chose aisée. Peut-on dire seulement de l'homme qu'il était un décadent complète-

3. Cette nouvelle articulation sera reproduite dans le *Manifeste art prolétarien* rédigé par l'artiste même en 1923. Pour Schwitters, le prolétariat ne doit en aucun cas imiter la bourgeoisie qui défend des artistes rétrogrades, au détriment d'un indice culturel fort.

4. Arthur Cravan et Lacenaire, hommes lettrés, escroc pour l'un, criminel pour l'autre, étaient connus pour leurs articles qui défrayèrent la chronique malgré une œuvre somme toute assez légère.

ment désocialisé dont le seul mot d'ordre fut la liberté. Cravan s'était entiché des avant-gardes de l'époque sans s'y associer pleinement, de peur d'être étiqueté ou plus simplement d'être incapable d'assumer le poids théorique issu de celles-ci. De ses réalisations, il restera approximativement cinq revues, quelques bribes de correspondances et certains écrits disparates. Mais au-delà de ses petites applications, on retiendra surtout ses frasques publiques et cette image du révolté insouciant asphyxié par une vie plutôt morne. Peu enclin à suivre une destinée pleinement révolutionnaire, Cravan se dispersera dans les méandres de la vie avant de disparaître totalement en 1918, lors d'un voyage en mer au large du golfe du Mexique. Tout comme Jacques Vaché, proche exclusif de Breton, Cravan représente l'image de l'insurgé qui refusera et résistera à tout, au détriment même de sa propre existence.

Cet attrait quasi obsessionnel de Guy Debord pour Cravan se matérialisera plus concrètement dans sa fusion avec son ami Ivan Chteglov, nommé aussi Gilles Ivain. Comme Breton avec Vaché, Debord était fasciné par l'impudence de cet affranchi, allant même jusqu'à lui offrir le rôle d'une figure mythique, inhérente au situationnisme. Cette incarnation pourra être identifiée à travers l'hommage rendu dans son film *In girum imus nocte et consumimur igni* en 1978 : « On eût dit qu'en regardant seulement la ville et la vie, il les changeait. Il découvrit en un an des sujets de revendications pour un siècle ; les profondeurs et les mystères de l'espace urbain furent sa conquête⁵. » Chteglov, sorte de Cravan, l'aristocratie en moins, deviendra une des figures premières du situationnisme, celle qui donnera

5. Guy Debord, *Œuvres*, op. cit., p. 1377.

toute sa noblesse à la « dérive » situationniste. Dans son *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, Chteglov proposera la construction de nouveaux « décors mouvants », dans lesquels l'individu expérimenterait un comportement dépayçant fondé sur l'errance urbaine. Seul texte de Chteglov digne d'intérêt avant que l'homme ne sombre dans l'aliénation, ce petit essai aura eu le mérite de présenter la « psychogéographie urbaine » définie comme l'étude et l'expérimentation des lieux, en vue d'accéder à une vie purement métempirique.

Cette mouvance n'est qu'une autre des variations créatives élaborées un peu plus tôt par les surréalistes. « Ces sentiments catalogués que l'on rencontre par hasard dans la vie courante⁶ », selon Chteglov, sont des représentations, souvent sous forme de cartographies redessinées, étoffant le concept des gestes surréalistes basés sur les leçons de psychanalyse freudienne. Finalement, pour le meneur situationniste Guy Debord, « la part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne le croit⁷ », sentence qui souligne selon le critique Jérôme Duwa une dérive programmable dissociée du surréalisme. Pourtant, une dérive, *de facto*, ne peut être programmable ; elle se perd préalablement dans l'étalage du hasard surréaliste. Dans cette interprétation du hasard lié au lieu, personne d'autre que De Chirico ne s'est mieux employé à déterminer les contrastes internes à ces espaces de liberté. Le surréalisme trouvera un nouvel appui de taille avec ce nouveau souverain Italien et ses architectures rêvées. L'IL représentée par Gilles Ivain, encore affecté par le surréalisme, vouera un culte analogue à ce bâtisseur de l'irréel tout en mettant en évidence sa faculté à créer, à partir du

6. Ivan Chteglov, *Écrits retrouvés*, Éditions Allia, 2006, p. 14.

7. Jérôme Duwa, *Surréalistes et situationnistes, vies parallèles*, Éditions Dilecta, 2008, p. 92.

néant, une totalité : « Dans la peinture de Chirico [sic], un espace vide crée un temps bien rempli⁸ », un temps lié au comportement qui se déploie en s'affranchissant du support de la toile.

La « dérive » serait donc née à l'époque surréaliste. Déjà, dans *Nadja* d'André Breton ou *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon, on peut repérer les grandes lignes qui constitueront à l'avenir les thèses situationnistes. *Le Paysan de Paris*, ce fameux roman qui fera dire à Marcel Mariën, surréaliste belge, pourtant proche de Debord : « Le souvenir du surréalisme, auquel ils [les situationnistes] devaient cependant bien des choses (ne serait-ce que la dérive, née sous les pas du *Paysan de Paris*), les gênait jusqu'à le parodier⁹. » André Breton, éternel traqueur de l'ennemi artistique, ira même jusqu'à ironiser l'attitude situationniste : « Les lettristes découvrent la promenade¹⁰. » Celui-là même qui, dans un article nommé *Pont Neuf*, évoquait une ville disparue, aux perspectives abruptes et rêvées, sans ensemble contemporain, proche de l'époque qui avait vu venir Hugo, Baudelaire et les parnassiens. Cette dérive imaginaire, rêvée mais empirique, les surréalistes en firent leur terrain d'exploitation et laisseront entrouverts les stigmates théoriques que leurs successeurs peineront à refermer.

Dans un autre registre, ces perspectives extatiques se prolongèrent dans la plupart des polars de Léo Malet. Obscur personnage, précurseur du roman

8. Ivan Chteglov, *Écrits retrouvés*, op. cit., p. 12.

9. Jérôme Duwa, *Surréalistes et situationnistes, vies parallèles*, op. cit., p. 172.

10. Boris Donné, *Debord et Chteglov, bois et charbons : la dérive et ses sources surréalistes occultées*, dans *Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Mélusine n°XXVIII*, Éditions L'Âge d'homme, 2008, pp. 118 et 119.

noir et adhérent du surréalisme de 1931 à 1940, Malet créera des fictions autour d'intrigues inscrites dans les arrondissements de Paris. Ralph Rumney, un des principaux organisateurs de l'IS, lèvera d'ailleurs le voile sur cette notion de dérive : « En fait, ce procédé avait déjà été imaginé par Léo Malet à son époque surréaliste. C'est Wolman qui me l'avait souligné. Il est évident que ça a été exploité ou redécouvert par Dufrené, Gil [Wolman], par Rotella, par Raymond Hains lui-même » ; et de terminer : « La dérive, la psychogéographie, tout ça est contenu dans les polars de Malet¹¹. »

Un autre type d'errance appelé « détournement », proche de la dérive, va bientôt consolider les assises du mouvement situationniste.

Le détournement est, par définition, une méthode dont le but consiste à dévier un message attendu par l'entremise d'emprunts artistiques inattendus. Plus simplement, on pourrait suggérer que le détournement s'auto-construit au fur et à mesure qu'il extorque les textes ou les images. Bien après l'intertextualité proche des parnassiens et bien avant les *Cuts-up* de Gysin et Burroughs, le détournement aura été la marque de fabrique des situationnistes.

D'une certaine façon, de toutes les tâches auxquelles Debord s'est attelé, le détournement aura occupé une des plus larges places. Ce concept a pu s'infiltrer et s'étendre d'une manière insidieuse, successivement dans le cinéma avec le film *In girum*, dans les tracts de dénonciation souvent sous forme de bandes dessinées et dans toute l'imagerie situationniste. Asger Jorn aura notamment exploité nombre de ses exactions dans ses *Peintures modifiées* avant d'abandonner. Guy

11. Ralph Rumney, *Le Consul*, Éditions Allia, 1999, p. 106.

Debord, lui, l'utilisera jusqu'au bout, d'une manière assez équivoque, principalement quand il s'exercera à mélanger les aphorismes de grands auteurs classiques et romantiques à son style insurrectionnel.

On peut repérer l'origine de ces métamorphoses textuelles dans les procédés des surréalistes belges. André Souris et surtout Paul Nougé ont très tôt utilisé ce mode d'écriture ; souvent pour illustrer des auteurs ou des peintres¹², mais aussi pour transformer certaines évocations d'ordre classique en doctrines surréalistes. André Souris exposera la définition de ce système d'emprunts que l'on retrouvera notamment dans le livre *Fragments* de Nougé : « Une opération consistant, à partir d'un texte, à s'installer dans l'univers mental et verbal de son auteur et, par de subtils gauchissements, à en altérer les perspectives. C'était l'amorce de cette technique de métamorphose d'objets donnés, qui allait devenir la préoccupation centrale des membres du groupe¹³. » Les *Modifications* de Nougé, vouées au même dessein, consisteront à changer l'ordre des mots et du langage traditionnel pour les vouer à diverses missions d'ordre plus spirituel. « Nous désaffectons le langage¹⁴ », dira-t-il très clairement. Le sort de ce détournement est donc admissible dans une perspective artistique, non pas pour perturber les arcanes d'une société en déperdition et aboutir à la mort totale des arts mais pour déboucher sur d'inédites compositions littéraires.

12. Nougé compose en 1927 des détournements d'exemples du manuel de grammaire de Clarisse Juranville, illustrés de cinq dessins de Magritte.

13. Yalla Seddiki, *Les Lettristes, les Lèvres nues et les détournements*, dans *Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Mélusine n°XXVIII, op. cit.*, p. 130.

14. *Ibid.*, p. 130.

L'IS va entre autres s'inspirer des illustrations détournées inscrites dans la revue surréaliste *Les Lèvres nues*. Ce principe de mixage d'éléments, de photos et de phrases, sans aucun rapport les unes avec les autres, sera reproduit dans les livres théoriques de l'IS.

Asger Jorn, le fondateur du mouvement Cobra, qui intégrera l'IS à la fin des années cinquante, va, quant à lui, reprendre à son compte le détournement dans la peinture. En 1959, à la galerie Rive Gauche à Paris, il exposera ses *Vingt modifications*, série de tableaux de mauvaise qualité, retouchés de sa main par de larges traces de pinceau à l'influence expressionniste. Ces peintures d'un pompiérisme assez vulgaire, souvent retrouvées chez des antiquaires seront altérées dans un déni de la pure picturalité puis, vendues en galerie. Pour lui, « les grands chefs-d'œuvre ne sont que des banalités¹⁵ » et aboliront par là même la grande manipulation marchande, étatique et historique. Pourtant, les contradictions sont perceptibles. En exposant ses « mauvaises peintures » et en démontrant la singularité de sa pratique, l'artiste se retrouve pris au piège de cette glorification populaire qu'il dénonce tant. Ces modifications et « œuvres de mauvais goût », qui suivent radicalement les préceptes de peintres comme Duchamp ou Ernst¹⁶, devraient être ignorées puisque leurs intentions sont, par essence même, vouées à rester dans l'ombre.

15. Asger Jorn, *Discours aux pingouins et autres écrits*, Éditions des Beaux-Arts, 2001, p. 217.

16. La retouche sur la *Joconde* de Marcel Duchamp est l'exemple même de l'insurrection artistique où l'art se joint à la libéralité de l'absurde. D'autres exemples existent bel et bien dans l'Histoire de l'art. Ernst et ses collages barbares et populaires, Schwitters et même Picasso dans la photographie, défieront autant que possible la culture populaire.

DEBORD, ADEPTE DU ROMANTISME
ET DU MARXISME

Guy Debord est avant tout un homme seul. Seul, par rapport au destin qu'il s'était tenu de suivre, il est l'incarnation même du *Promeneur solitaire* de Rousseau identifiée par ses nombreuses escapades à travers Paris. Il faut être conscient que le système debordien réactive une tradition romantique construite par des auteurs comme Goethe, Eugène Sue ou encore Chateaubriand. Même si on veut bien opposer les promenades et les récits de voyages aux déambulations des situationnistes, une logique semblable s'installe. Ces exercices gesticulatoires travailleront le plus souvent pour l'existence de l'homme : soit dans la redécouverte du sens de sa vie, soit dans sa perte. Comment, en découvrant les passages du théoricien situationniste dans les catacombes, ne pas penser aux héros de Victor Hugo, disparaissant dans « l'oubliette » de Paris pour « quitter la rue où la mort était partout¹⁷ » ?

Autre référence : *les situations dramatiques wagnériennes*, positions antérieures à l'urbanisme unitaire de Benjamin Constant dont la vocation se réduisait à transformer le milieu dans lequel les hommes cohabitaient. Louis II de Bavière, admirateur inconditionnel de Richard Wagner, fit construire des palais d'exception dans le but de réunir les grands projets historiques et musicaux du compositeur. Dépensant sans compter dans de somptueux édifices, il tentera de concilier le génie de la musique et celui de l'architecture. La grotte de Vénus évoquant *Lohengrin*, le héros de l'opéra de

17. Victor Hugo, *Les Misérables*, livre troisième, chap. 1 : *Le cloaque et ses surprises*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 1301 (1^{re} édition, 1862).

Wagner, donnera du relief aux ambitions démesurées du roi. Le paysage tout acquis à la musique tentera de fonder une unité et de réconcilier tous les arts.

Karl Marx est évidemment l'autre référence majeure de Debord. Sans le copier littéralement, l'auteur contourne la pensée marxiste. En voulant nettoyer la culture pour un jugement de masse, l'homme rejoint le philosophe en misant sur l'effort de l'action directe. Concernant l'esthétique, Debord y démontre tout son dégoût de la commercialisation artistique. Karl Marx, lui, restreint le rôle de l'art dans la société à la simple force d'organisation et de production du travail¹⁸. Si pour Marx, l'art est un possible signe extérieur de richesse (la société engendrant l'élite des professionnels de l'Art), pour Debord, il doit se dissoudre impérativement.

Pourtant, *la collaboration de masse* appliquée à la grande idée de la révolution aboutira à l'échec prévisible. Et quoiqu'on puisse en dire, « L'éveil des individualités » en sortira victorieux¹⁹.

18. « Le fait que le talent artistique soit concentré exclusivement dans quelques individus, et qu'il soit, pour cette raison, étouffé dans la grande masse des gens, est une conséquence de la division du travail », Karl Marx, *L'Idéologie allemande, conception matérialiste et critique du monde*, livre troisième, chap. 3, Saint Max III, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 1289 (1^{re} édition, 1845-1846). Certaines autres déclarations de Marx montrent le philosophe prendre parti pour une théorie fiable sur des points mais friable sur bien d'autres : « Sancho devrait pourtant savoir que ce n'est pas Mozart lui-même, mais quelqu'un d'autre, qui a exécuté la majeure partie du *Requiem* de Mozart et qui l'a terminé, ou que les fresques de Raphaël n'ont été "exécutées" par lui-même qu'en faible partie », *ibid.*, p. 1288. On ne peut tout expliquer par le conditionnement du travail commun.

19. « Même dans l'être le plus créateur il y a trop d'éléments banals et conservateurs – en commun avec l'activité physiologique naturelle – qu'il faut distinguer de ses grains authentiquement

L'IS : UNE BRANCHE À L'EXTÉRIEUR DU LETTRISME

Malgré les vives critiques assénées par le groupe situationniste vis-à-vis de ses aînés lettristes, le groupe s'est tout de même senti dans l'obligation de replacer le plus fidèlement possible le mouvement isouien dans l'histoire des arts. C'est à demi-mot que le peintre Asger Jorn reconnaîtra que le lettrisme a marqué son histoire : « Je connais les conditions plus qu'indignes dans lesquelles le mouvement lettriste a dû réaliser les remarquables travaux de son époque²⁰. » Une autre fois, quand Maurice Lemaître incriminera la mort de l'art attribuée aux situationnistes, Asger Jorn répliquera par une critique féroce. Il débutera sa diatribe par ces mots : « Bien que l'ensemble du mouvement lettriste ait tenu quelque temps le rôle d'une réelle avant-garde dans une époque donnée », et finira sur une condamnation totale de la poésie lettriste qui, « venant plus de vingt ans après Kurt Schwitters, n'avait évidemment rien

personnels. Or, comme le perfectionnement de l'homme implique la découverte de ce qu'il a de meilleur en lui, l'individualité du Nom arraché à la masse anonyme me semble encore trop composite, trop amalgamé, trop collectiviste, par rapport aux recherches à venir qui doivent atteindre quelque chose de plus distinct, de plus séparé, de plus individuel, certaines capacités rares, le pouvoir multiplicateur qu'on devra souligner au détriment du reste et au niveau supérieur duquel il faudra élever ce reste. Le retour à la collaboration de masse des situationnistes me semble donc un acte culturel de repli, la retombée dans la nuit de la tribu... », Isidore Isou, *Contre l'Internationale situationniste*, Éditions HC-D'arts, 2000, p. 81.

20. Asger Jorn, *Discours aux pingouins et autres écrits*, Éditions des Beaux-Arts, 2001, p. 244.

d'expérimental²¹ ». Au-delà du mépris, la distinction théorique doit s'opérer. La poésie dadaïste fondée sur le hasard n'a absolument rien en commun avec la poésie lettriste agencée par des opérations combinatoires de lettres. Dans un autre style, Jean-Louis Brau, revêche, insultera le créateur du lettrisme tout en insistant sur sa force créative : « La nullité de votre personnage est compensée par l'œuvre²². »

Au-delà de ces violences verbales, une chose est certaine, c'est qu'Isou a joui à l'époque d'une grande réputation vis-à-vis de ses pairs. Ultime inventeur, après la putréfaction théorique de Breton, ce remplaçant idéal pour l'avant-garde a beaucoup été loué, autant par ses amis que par ses ennemis : « Tous les lettristes qui ont connu Isou, même après la rupture, l'ont toujours admiré », finira par dire Villeglé lors d'un entretien récent²³.

Pour Guy Debord, le lettrisme incarné en la personne d'Isou, c'est une autre histoire. À la fois dédaigneux mais aussi fasciné, il n'aura de cesse de révéler, à la fois dans sa vie et par son œuvre, les déclarations de ce dernier.

Guy Debord, nommé plus tard Guy Ernest Debord, à l'instar du double prénom instauré par Jean Isidore Isou (d'autres adopteront cette singularité comme Gil Joseph Wolman ou Marc Gilbert Guillaumin), rencontre le fondateur du lettrisme à Paris en 1951 et décide de quitter sur-le-champ sa province natale pour instaurer les dogmes révolutionnaires inspirés par cette nouvelle

21. *Ibid.*, p. 239.

22. Isidore Isou, *Contre l'Internationale situationniste*, *op. cit.*, p. 23.

23. Catalogue de l'exposition *Figure de la négation, Avant-gardes du dépassement de l'art*, Éditions Paris-Musées, 2003, p. 141.

avant-garde²⁴. L'admiration est telle que Debord suit les préceptes de son modèle²⁵. Il inscrit Isou partout sur les murs de Paris²⁶, conseille à ses amis de le voir avant lui²⁷ et s'impatiente chaque jour à l'idée de renouveler ces rencontres : « J'espère rencontrer Isou mais surtout dormir vite²⁸. » Plus éloquent encore : Debord aurait été jusqu'à affirmer qu'il se jetterait par la fenêtre pour une seule parole de son mentor²⁹. Cette identification de Debord à Isou ne pourra que s'enliser et aboutir à la rupture. L'histoire du tract de Chaplin *Finis les pieds plats*³⁰ sera le prétexte qui permettra à

24. « Rencontre avec Isou. Il monte à Paris. Rencontre décisive. Le courant passe entre ce jeune homme brillant et ces autres jeunes, si résolus dans leur volonté de détruire le cinéma. Guy Debord étouffe dans cette ville bourgeoise et sans surprise, ce Vichysur-Mer. Sur-le-champ, il décide de monter à Paris », in Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord*, Éditions Plon, 1999, p. 199.

25. Cette admiration se joindra aux expérimentations de Debord dans l'hypergraphie lettriste : « Ce petit groupe avait expérimenté les techniques lettristes métagraphiques et les avait présentées lors de deux expositions : la première, à la galerie Double Doute à Paris en 1954, et la seconde à la galerie Du Passage au cours de la même année, avec Debord, Conord, Fillon, Ivain et Wolman. », in Mirella Bandini, *Pour une histoire du lettrisme*, Éditions Jean-Paul Rocher, 2003, pp. 79-80.

26. Au verso d'une photographie retrouvée dans les archives, représentant Debord qui pose devant ses inscriptions peintes sur les murs de Saint-Germain-des-Près, on peut voir inscrite la mention suivante : « À Isidore Isou, en attendant le soulèvement de la jeunesse », in Guy Debord, *CŒuvres, op. cit.*, 2006, p. 42.

27. « Va voir Isou ou plutôt et fais-toi accepter par lui, c'est vital. », lettre à Hervé Falcou, *ibid.*, p. 36.

28. *Ibid.*, p. 40.

29. Jérôme Duwa, *Sur le passage de Gil J. Wolman à travers une assez courte unité de temps*, dans *Figure de la négation, Avant-gardes du dépassement de l'art*, Éditions Paris-Musées, 2003, p. 67.

30. « En octobre 1952, Chaplin tient une conférence au Ritz où il présente son nouveau film, *Limelight*. L'IL, qui veut profiter de

Debord de construire sa propre hiérarchie. Tout ce qui suivra ne sera qu'acharnement intellectuel envers son ancien guide. De son côté, Isou refusera cette insoumission, synonyme pour lui d'acte de trahison.

On retrouvera dans les textes de Debord les figures des pères qu'il souhaitait à tout prix faire disparaître : Breton et Isou (une fois n'est pas coutume) réunis dans l'histoire grâce à Guy Debord. Le dépassement de ces deux symboles deviendra même obsessionnel comme on peut l'apercevoir dans sa lettre adressée à son ami Hervé Falcou : « Nous porterons plus loin la libération éthique de Breton et je dépasse Isou en préconisant le silence, l'action directe³¹. »

Guy Debord profère dans son texte *Acte additionnel à la constitution d'une Internationale lettriste* qu'« Isou a rendu tout dialogue impossible », avant de signaler qu'il reconnaît la valeur de la purification essentielle du mouvement lettriste : « Nous avons reconnu la valeur de sa critique des arts, mais en suspectant ses mobiles mystico-giratoires³². » Là où Debord va en fait rompre les liens avec Isou, c'est dans la phase analytique de ce dernier. Pour Isou, il existe une courbe des arts : une phase ascendante nommée « amplique » et une phase descendante appelée « ciselante ». Debord interprétera le ciselant comme le simple écroulement de toutes valeurs. Seulement, pour Isou, il signifie qu'à la croisée

l'événement pour révéler publiquement ses intentions, s'en prend à Chaplin en distribuant à la foule un tract qui a pour titre : *Finis les pieds plats*. Il traite, entre autres, Chaplin de "fasciste larvé" et "d'escroc aux sentiments". Isou désavoue cette action par voie de presse dans le journal *Combat* le 1^{er} novembre 1952 », in Valérie Bourriel, *Debord lettriste, aux origines du mythe*, Revue *TI* n° 1, « Grandeur du Lettrisme », Éditions *TI*, p. 10.

31. Guy Debord, *Œuvres, op. cit.*, p. 90.

32. *Ibid.*, p. 102.

des siècles, les vagues d'inventivités formelles fluctuent et se dispersent pour mieux se reformer.

Cette sorte de « Dadaïsme en positif ³³ », dicit Debord, proposera des créations illimitées. Position incompréhensible pour Debord qui s'astreint au seul désir d'en finir avec le diktat sociétal et la souveraineté de la culture. Plus tard, en 1955, dans le texte *Pourquoi le lettrisme* publié par la revue *Potlatch* (n° 22), Debord expliquera ce qui l'a poussé à intégrer le groupe lettriste ; association et formation intellectuelle qu'il ne pourra en aucun cas contester : « Les provocations insupportables que le groupe lettriste avait lancées, ou préparait (poésie réduite aux lettres, récit métagraphique, cinéma sans images), déchaînaient une inflation mortelle dans les arts. Nous l'avons rejoint sans hésitation³⁴. »

Dans le n° 4 de la revue situationniste, subsiste une autre attaque de Debord : « Mais Isou, qui se découvre placé, par hasard ou par un trait de son génie, à un point zéro de la culture³⁵. » Il oublie cependant que ce « génie », a formé le jeune révolutionnaire. L'élève sera d'ailleurs à jamais marqué par les théories économiques et politiques du *Soulèvement de la jeunesse* d'Isou.

Plus qu'une influence, Debord a une dette envers Isou. Ce legs théorique facilitera Debord à structurer ses idées et à renier tout comme Isou, les mouvements avant-lui et autour de lui.

33. *Ibid.*, p. 106.

34. *Ibid.*, p. 195.

35. *Ibid.*, p. 508.