
Approche des apports surréalistes

Si Guy Debord se veut totalement innovant, il ne fait aucun doute qu'il tient ses grands principes des surréalistes. Jeune, il n'a jamais voulu reconnaître leur « filiation », c'est seulement plus tard qu'il en viendra à admettre la valeur des surréalistes et en particuliers de Breton, qui tenait cette avant-garde d'une main de maître.

Entre les projets en commun, les disputes, les injures, les liens entre ces deux avant-gardes sont nombreux. Toutefois, il est évident qu'alors que les situationnistes (ou les lettristes) représentent une jeune avant-garde qui vient d'éclorre, les surréalistes, eux, arrivent sur leur fin. Le temps joue donc largement en défaveur des surréalistes qui, s'ils avaient encore l'entrain de leurs premières années, auraient de quoi rivaliser avec les situationnistes. Mais voilà, Breton n'est plus ce qu'il était et commence déjà à s'institutionnaliser, alors que Debord est tout jeune, tout frais, et ne pense qu'à une seule chose : défier la société. Naitra ainsi entre ces deux hommes qui avaient pourtant tant de points en commun mais qu'une génération sépare, une rivalité sans borne. Pourtant leurs objectifs n'étaient pas si éloignés que cela, tous deux voulaient renouveler l'art.

Certains ont même dit de Breton qu'il était le père que Debord n'avait jamais eu. Pourtant, jamais ne transparaîtra dans l'œuvre de Debord la recherche d'un père perdu, au contraire même, les enfants perdus n'ont pas de père, et n'aspirent pas à l'être. On en restera donc là quant à l'hypothétique relation père-fils entre ces deux hommes¹.

¹voir APOSTOLIDES, Jean-Marie. *Les tombeaux de Guy Debord*. Paris : Exils, 1999. P. 128-136.

a. Une relation particulière

i. Une relation ambiguë

Il est clair que les surréalistes et les lettristes n'ont jamais fait bon ménage. La seule fois où ils ont essayé de se rencontrer fut un échec, et on peut se demander si ce n'était pas le but recherché par les lettristes qui ne souhaitaient qu'une seule chose : faire apparaître ce qui les séparait des surréalistes.

Pour l'occasion du centenaire de la naissance de Rimbaud, les surréalistes et les lettristes organisèrent une action commune de protestation contre l'érection d'une statue officielle de Rimbaud à Charleville. Comme tant d'autres actions communes, celle-ci n'aura pas le temps d'avoir lieu à cause d'une brouille précoce. En effet, les surréalistes ne digèrent ni la publication dans *Potlatch* 12 de l'étrange autocritique d'André-Frank Conord fraîchement exclu du lettrisme, ni le détournement d'une phrase de Lénine dans un projet de déclaration commune rédigé par l'I.L. Les surréalistes verront dans ces deux actes la preuve que les lettristes sont staliniens puisqu'ils excluent les leurs en leur extorquant une autocritique et qu'ils falsifient Lénine, comme les staliniens l'ont si souvent fait. L'accusation perd évidemment tout son sens dès qu'on étudie un peu la définition du terme stalinisme. Ce qui semble surtout agacer les surréalistes est le côté très public des lettristes qui n'hésitent pas à publier les exclusions. Les surréalistes eux préfèrent rester plus discrets sur leurs exclusions, car il y en avait aussi, et respectent Lénine. Compte tenu de leur passé quelque peu scandaleux, on ne peut que sourire au diagnostic du stalinisme que leur inspire immédiatement l'attitude de l'I.L., qui réussit ainsi plutôt bien, dans le dos et au dépens des surréalistes, son positionnement dans les avant-gardes situé dans la radicalité absolue.

Ce qui est intéressant dans cette affaire, c'est que les surréalistes vont choisir de régler leurs comptes avec les lettristes en diffusant un tract de manière clandestine, confidentielle, apparemment pour éviter que ces derniers puissent en prendre connaissance. Mais les lettristes finissent tout de même par mettre la main dessus et, fidèles à leur principe de rendre public tout conflit, le republient intégralement dans *Potlatch*, 14 :

Le 29 novembre, quelques-uns de nos gens, ayant enfin saisi sur la voie publique des signataires du tract que M. André Breton nous avait consacré au début d'octobre, ont pris possession de ce tract. Nous livrons à nos lecteurs le texte intégral du libelle surréaliste dont la principale originalité polémique est d'avoir été diffusée sous le manteau, M. Breton et ses amis s'étant imprudemment engagés à nous empêcher, quoi qu'il arrive, d'en connaître la teneur :

Titre : FAMILIERS DU GRAND TRUC

« Pour qu'une action commune puisse être menée, il est nécessaire que les partenaires soient animés des mêmes intentions et que l'un n'ait pas de motif valable de mépriser l'autre. Nous avons été conduits, non sans hésitations, à envisager, d'accord avec l'Internationale (!?) lettriste une entreprise dans le cadre de la célébration du centenaire de Rimbaud¹.[...] »

Décidément, le goût de la clandestinité des surréalistes et des lettristes n'est pas synchronisée, ni d'ailleurs leur goût de la publicité. Alors que les surréalistes vieillissants sont plus friands d'expositions et de galerie qu'ils ne l'ont jamais été du temps où eux aussi voulaient l'abolition de l'art, les lettristes considèrent l'espace public uniquement comme un espace conflictuel, un espace fait pour la guerre ou du moins fait pour des déclarations de guerre et non pas comme un espace fait pour passer le moindre accord, fût-ce avec Breton.

Pourtant, il fut une époque où les surréalistes avaient les mêmes projets que les lettristes, ou cela ne leur faisait pas peur de choquer, de faire parler d'eux...

Quoi qu'il en soit, Debord ne peut cacher une sorte d'attirance pour les surréalistes puisqu'à plusieurs reprises, il vient à parler de sa passion pour Arthur Cravan et pour Lautréamont :

« Les gens que j'estimais plus que personne au monde étaient Arthur Cravan et Lautréamont, et je savais parfaitement que tous leurs amis,

¹ *Internationale Lettriste*, Potlatch, (1954 – 1957). P. 54.

si j'avais consenti à poursuivre des études universitaires, m'auraient méprisé autant que si je m'étais résigné à exercer une activité artistique; et, si je n'avais pas pu avoir ces amis-là, je n'aurais certainement pas admis de m'en consoler avec d'autres¹.

Or ces deux hommes ne furent-ils pas les précurseurs du mouvement surréaliste ? Du moins furent-ils revendiqués comme tel par les dadaïstes et les surréalistes eux-mêmes, surtout Arthur Cravan qui soulevait le scandale partout où il passait. Il ne semble avoir fait que traverser son époque puisqu'il est mort très jeune, à l'âge de trente et un ans. Pourtant, il avait l'effet d'une tornade pour tous les lieux où il s'arrêtait. Cet homme semble être un mirage : Arthur Cravan est un pseudonyme choisi pour des raisons tout aussi mystérieuses qu'est sa mort, s'il est bien mort ! Disparu au large des côtes du Mexique en 1918, son corps ne sera jamais retrouvé. On comprend vite pourquoi il fascinait tant Debord : sans passé ni futur, Arthur Cravan est une énigme. Poète et boxeur britannique, il est l'éditeur et le rédacteur unique de la revue *Maintenant* dont paraîtront cinq numéros qui mêlent critiques littéraires et artistiques aux excentricités et provocations de son rédacteur. Il est capable de toutes les farces possibles. Pour donner un exemple de son excentricité : un jour, installé à Paris, il annonça son suicide public, l'auditorium était rempli de curieux comme on peut le penser. Alors Cravan les accusa de voyeurisme et fit une conférence exceptionnellement détaillée de trois heures sur l'entropie. D'autres témoignages continuent de donner l'image d'un homme qui n'a pas froid aux yeux :

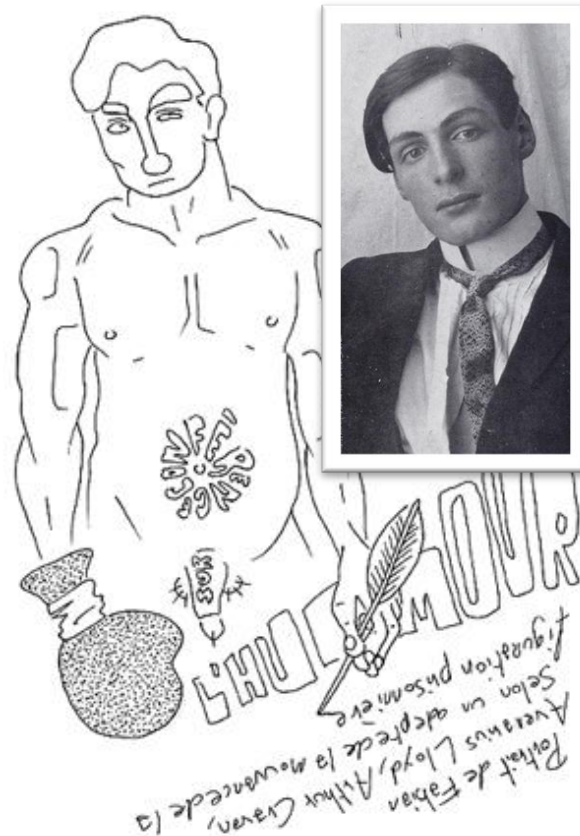
Avant de parler, il a tiré quelques coups de pistolet puis a débité, tantôt riant, tantôt sérieux, les plus énormes insanités contre l'art et la vie. Il a fait l'éloge des gens de sport, supérieurs aux artistes, des homosexuels, des voleurs du Louvre, des fous, etc. Il lisait debout en se dandinant, et, de temps à autre, lançait à la salle d'énergiques injures².

¹ DEBORD, Guy. *Panegyrique, tome I*. Paris: Gallimard, 1993. P. 158.

² *Paris-Midi*, 6 juillet 1914 (wikipédia)

En 1915, il quitte la France en guerre pour traverser l'Europe entière muni de faux passeports, il se déguise en soldat pour ne pas être soldat, en bref il fait comme tout le monde : il se déguise en honnête homme pour ne pas être honnête homme.

C'est cet homme hors du commun qui inspirera des mouvements comme celui des surréalistes, et des hommes comme Debord.



Bien sûr, les points communs entre ces deux-avants gardes ne s'arrêtent pas à la seule admiration d'un même homme, aussi important soit-il. Même si elles tiennent peut-être leur goût commun pour la provocation de ce même homme.

 ii. Rapport à l'art

La beauté nouvelle sera de situation¹.

Cette phrase, dite par Debord lorsqu'on lui demande « Quel sens donnez-vous à la poésie ? » semble à la fois détournée de Sartre et de Breton (Dans *Nadja*, Breton termine son livre par la phrase : « *La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas²* »). Debord annonce, dès 1952 en fait dans le second *Bulletin de l'Internationale lettriste*, son programme : « La beauté nouvelle, dite de situation, sera provisoire, passagère, elle sera dans la vie même ». Ce programme n'en rappelle-t-il pas un autre ?

Lors de la recherche d'un nouveau langage par les surréalistes, ceux-ci ont donné un nouveau sens au terme poésie ; en effet, poésie entre pour eux en relation avec la vie, il comporte aussi des valeurs éthiques. Cette intégration de la poésie dans la vie de tous les jours passe par une communication esthétique, la recherche d'un nouveau langage, « une opération de grande envergure portant sur le langage » (Breton). Mais tout le monde n'est pas réceptif à ce nouveau langage, c'est pourquoi les surréalistes vont s'adresser uniquement aux lecteurs capables d'achever le texte littéraire par une interprétation propre.

Les textes créés par les surréalistes se présentent sur deux niveaux. Le premier niveau voit le sens du texte déjà fixé et déterminé par la personnalité de l'auteur qui a produit ces textes. Le deuxième niveau, par contre, donne la possibilité au lecteur de créer un sens au texte qui, sans son intervention, reste obscur.

L'inspiration du lecteur peut ainsi être suscitée. Cette inspiration, transmise de l'auteur au lecteur, peut se réaliser de deux manières possibles : soit, en faisant appel à l'imagination passive du lecteur, par la force des images, soit, cette fois-ci en s'appuyant sur l'imagination active du lecteur, par la constitution du sens. Le lecteur a ainsi le même rôle que l'auteur : il peut prendre le texte comme texte stable et fermé ou comme texte ouvert dont il constitue le sens par une intervention créatrice. Le texte reste pour lui une grille relativement vide de signification qu'il faut compléter pour créer un sens. C'est ce travail qui constitue l'aventure

¹ *Guy Debord présente Potlatch*. (1954-1957). Paris : Gallimard, collection Folio, 1996. P. 42.

² BRETON, André. *Nadja*. Paris : Gallimard, 1964. P. 161.

du lecteur. Le lecteur des surréalistes doit y mettre du sien s'il veut en profiter. Il n'est pas donné à tout le monde de lire les œuvres des surréalistes (comme il n'est pas donné à tout le monde de lire Debord.)

La théorie surréaliste de l'émotion qui, comme la théorie surréaliste de l'inspiration, cherche à agir sur le lecteur, entre en relation avec l'érotisme. L'émotion poétique-sensuelle s'assimile à l'émotion érotique-sexuelle, la poésie à l'amour. Pour Breton, « la poésie se fait dans un lit comme l'amour¹ », le plaisir, le désir et la jouissance du lecteur sont un but. La relation entre la littérature et le principe du plaisir fait partie intégrante du surréalisme, mais celle-ci demande une lecture active. Le processus poétique de la métaphore surréaliste est de choquer le lecteur par des moyens artistiques, elle veut dépayser en créant des images fortes telles que la définit Pierre Reverdy :

Plus les rapports de deux réalités rapprochés seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. [...] Ce qui est grand ce n'est pas l'image – mais l'émotion qu'elle provoque. [...] Il y a la surprise et la joie de se retrouver devant une chose neuve.

Ce fait est essentiel pour les surréalistes : la surprise du lecteur est due à « l'établissement d'un rapport inattendu », qu'imposent une nouvelle logique des mots, et une nouvelle vision du monde :

Comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre, ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre.

¹ *Mélusine*, n°1. Suisse : Editions l'Age d'Homme, 1979. P. 127.

Ainsi, Eluard écrivait « La terre est bleue comme une orange. » ou encore Magritte expliquait comment lui était venu l'idée de l'œuf en cage :



Une nuit de 1936, je m'éveillai dans une chambre où l'on avait placé une cage et son oiseau endormi. Une magnifique erreur me fit voir dans la cage un œuf au lieu de l'oiseau. Je tenais là un nouveau secret poétique étonnant car le choc que je ressentis était provoqué précisément par l'affinité des deux objets : la cage et l'œuf, alors que précédemment je provoquais ce choc en faisant se rencontrer des objets sans apparenté aucune¹.

L'arbitraire du rapprochement qui stupéfie d'abord aussi le lecteur, qui le déroute et qui le force aussi à réviser l'univers n'est pas le but final de l'image surréaliste. C'est un appel au lecteur qui l'engage à compléter le texte par ses propres efforts, car la métaphore l'engage à faire sa propre interprétation. Une partie des tâches de l'auteur est ainsi transmise au lecteur. La lecture devient l'acte final de la constitution de sens.

Dans la première moitié des années vingt, les surréalistes étaient fascinés par des réflexions sur la relation entre le langage et la réalité. Au moment où René Magritte se joint au surréalisme, le jeu des mots et des images et de la réalité devient de nouveau le thème d'une réflexion esthétique. L'œuvre de Magritte sur *Les mots et les images*² implique souvent un lecteur-spectateur qui ne s'attend pas à des solutions. Il exige de lui plutôt une certaine faculté à la réflexion ; il implique aussi la prise de conscience de son propre rôle de récepteur, en mettant sans cesse à contribution ses facultés d'interprétation.

¹ *Ibid.* P. 128.

² MAGRITTE, René. *Les mots et les images*. Labord, 2000. 266p.

Ainsi, les textes surréalistes ne visent qu'une minorité de lecteurs, ceux qui ont déjà l'expérience de lecture des textes esthétiques et qui s'y intéressent. La créativité du lecteur, exigée dans les textes surréalistes, dépasse les proportions ordinaires dans les processus de communication. Elle renvoie à une sorte de communication littéraire qui ne s'adresse qu'à quelques participants initiés : à ces quelques lecteurs qui, dans un rôle actif, achèvent le texte littéraire par une interprétation productrice.

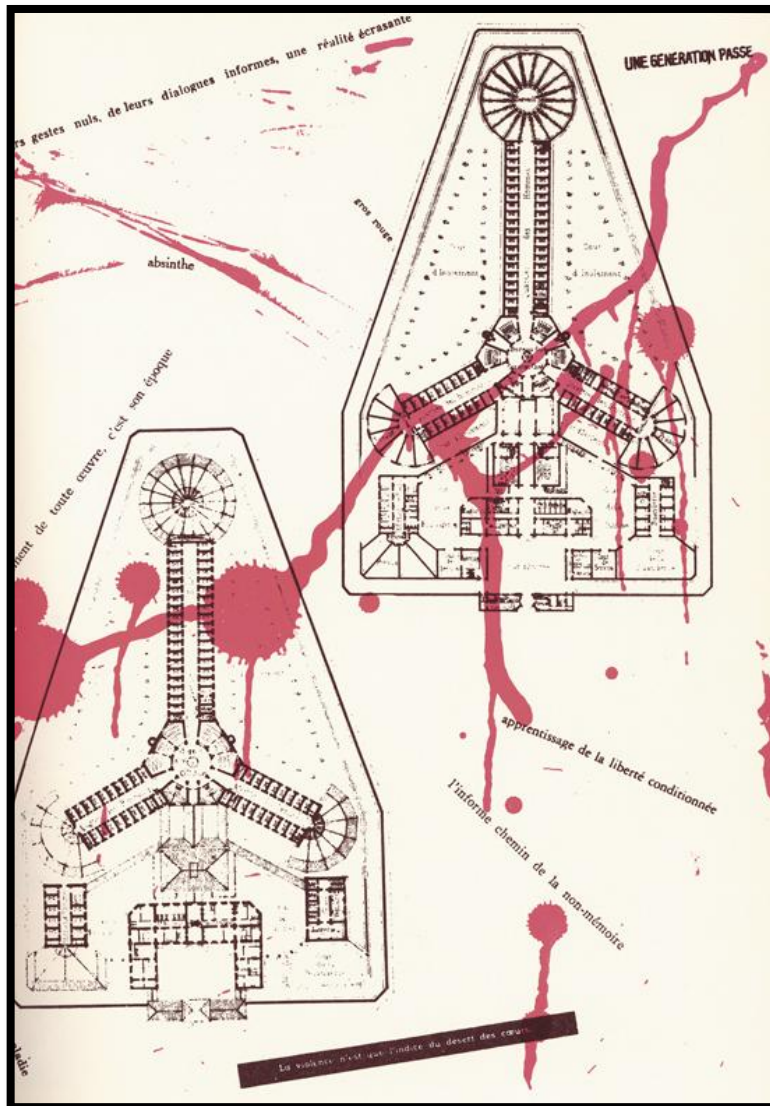
En quoi cette recherche d'un lecteur actif est différente de Debord envoyant le *Potlatch* à des personnes présélectionnées et choisies avec soin ? S'il n'utilise pas les mêmes armes, c'est le même but que recherche Debord comme nous avons pu le voir plus tôt. Sauf qu'au lieu d'utiliser la poésie, les images, comme communication, il va utiliser le cinéma, et à travers lui, le scandale, mais sur une échelle bien plus forte que les surréalistes qui, eux aussi bien évidemment, ont utilisés le scandale. Mais il était dur pour les surréalistes d'être innovant dans leurs scandales après le passage des dadaïstes.

En effet, le scandale utilisé par les dadaïstes, auquel se mêle la provocation, devient un but qui cherche à dérouter le lecteur, à exciter la réaction hostile du public. Mais au moment où le public commence à comprendre que la provocation dadaïste est une nouvelle convention dans le processus d'une communication artistique, le dadaïsme prend fin. Son existence était liée au choc. Le public qui vient d'apprendre que la provocation est devenue la règle de la communication artistique l'accepte enfin : au même moment, les intentions dadaïstes anti-artistiques deviennent absurdes.

Mais Guy Debord a su dépasser le scandale auquel était habitué le spectateur, il a fait mieux, il a fait pire et a ainsi su réanimer l'hostilité du spectateur. Mais sa plus grande force est qu'elle ne réside pas uniquement dans la provocation. S'il avait continué les scandales, les spectateurs s'y seraient de nouveau habitués, on s'habitue à tout. Mais Debord a su se renouveler et provoquer le spectateur toujours de manière différente, ce qui fait que celui-ci ne pouvait s'y préparer et était toujours surpris ; du coup, la provocation faisait son effet et atteignait le spectateur. Cette utilisation du scandale est quelque peu contradictoire avec son combat contre la société car après tout, le scandale ne fait-il pas partie justement de cette société du spectacle ?

Quoi qu'il en soit, que ce soit par ses créations ou même son absence, Debord a su instaurer la communication avec son lecteur, mais pas n'importe lequel : seuls les adeptes des années Saint-Germain-des-Prés sont invités à lire ses *Mémoires* ;

Ceux qui se reconnaissent pour les compagnons de la Quête¹.



Quant à ses autres œuvres, si elles sont plus accessibles, elles ne sont pas moins destinées à un lectorat précis :

Ces « Commentaires » sont assurés d'être promptement connus de cinquante ou soixante personnes ; [...]. Il faut également considérer

¹ DEBORD, Guy. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2006. Quarto. P. 440.

que, de cette élite qui va s'y intéresser, la moitié, ou un nombre qui s'en approche de très près, est composée de gens qui s'emploient à maintenir le système de domination spectaculaire, et l'autre moitié de gens qui s'obstineront à faire tout le contraire. Ayant ainsi à tenir compte de lecteurs très attentifs et diversement influents, je ne peux évidemment parler en toute liberté. Je dois surtout prendre garde à ne pas instruire n'importe qui¹.

Debord a donc le même désir de s'adresser à un nombre limité de lecteur que les surréalistes.

iii. Les promenades

Après ce choix de s'adresser à un public restreint, un autre thème se retrouve dans les deux avant-gardes : Debord va s'inspirer des fameuses promenades surréalistes dans Paris, qu'il développera pour en faire de la psychogéographie (lui et son avant-garde.)

Il est incontestable qu'il y a un certain nombre de points communs entre les expériences de la ville décrites dans *Nadja* ou *Le Paysan de Paris* et la façon dont Debord présente la dérive. Le personnage de *Nadja* décrit par Breton est inaccessible, comme transcendant, détaché des autres hommes qui continuent leurs routines pendant qu'elle dérive inlassablement au grès de ses humeurs dans Paris, sans aucun but. Breton la décrit comme un « esprit de l'air » :

J'ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre².

¹ DEBORD, Guy. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2006. Quarto. P. 1593.

² BRETON, André. *Nadja*. Paris : Gallimard, 1964. P. 111-112.

Ce personnage intangible ne peut que nous rappeler les enfants perdus de Saint-Germain-des-Prés, ils ne peuvent être arrêtés. Durant tout le livre, nous suivrons Nadja dans ses déambulations, voici comment les décrit Breton : « *Emerveillé que je continuais à être par cette manière de se diriger ne se fondant que sur la plus pure intuition et tenant sans cesse du prodige.* » Breton nous parle d'un *prodige*, mais ces promenades aléatoires, Debord les rendra plus systématiques, plus cadrées, plus scientifiques en quelques sorte, ce qui fait qu'elles seront plus accessibles, non pas innées mais entraînées. Voici ce que cela peut donner :

L'internationale Situationniste n°2 :

Nous avons choisi, comme sujet d'une étude psychogéographique, le quartier des Halles qui, à l'inverse des autres zones ayant fait jusqu'à présent l'objet de certaines descriptions psychogéographiques (Continent Contrescarpe, zone des Missions Étrangères) est extrêmement animé et fort connu, tant de la population parisienne que des étrangers qui ont quelque peu séjourné en France.



Nous précisons d'abord les limites du quartier tel que nous le concevons ; les divisions caractérisées du point de vue des ambiances ; les directions que l'on est porté à prendre dans et hors ce terrain ; puis nous émettrons quelques propositions constructives. [...]

La caractéristique essentielle de l'urbanisme des Halles est l'aspect mouvant du dessin des lignes de communication, tenant aux différents barrages et aux constructions passagères qui interviennent d'heure en heure sur la voie publique. Les zones d'ambiance séparées, qui restent fortement apparentées, viennent toutes interférer au même endroit : le complexe place des Deux-Écus-Bourse du Commerce [...]

Ce texte d'Abdelhafid Khatib (membre de l'Internationale Situationniste) montre à quel point l'expérience de la dérive est différente de ce qui se retrouve sur le papier : nous nous retrouvons avec une longue description des différents quartiers des halles. C'est l'expérience elle-même qui est proche de ce qu'expérimente Nadja.

Pourtant, il ne faut pas confondre la dérive avec les charmes contemplatifs de la promenade classique des surréalistes, car si la dérive est bien un pari sur le hasard, celui-ci n'en constitue pas pour autant la clé de voûte. L'enjeu de la dérive, c'est au contraire la prévisibilité des ambiances, c'est la possibilité de les calculer, d'en élaborer une connaissance objective.

De toute façon, même si l'on pouvait prouver que la dérive trouve sa source dans les promenades surréalistes, Debord n'en voudrait rien savoir, les avant-gardes n'ayant jamais de bonnes relations avec ceux qu'ils s'efforcent précisément de reléguer à l'arrière-garde. Pourtant, ni Breton, ni l'Aragon de l'époque des surréalistes n'auraient désavoué l'idée de renoncer aux activités et relations habituelles pour s'ouvrir aux sollicitations du terrain. Même le caractère collectif de la dérive, qui assure l'objectivité de l'expérience psychogéographique, aurait pu trouver l'assentiment de Breton. En effet, dans *Nadja*, cette dernière déambule seule en général, dès que le narrateur la rejoint, ils s'arrêtent à un bar; par contre, la « trouvaille » surréaliste, si souvent recherchée à coup de promenades dans les marchés aux puces ou ailleurs, n'est jamais individuelle.

Les promenades surréalistes ne sont pas moins productrices de communication que celle des situationnistes, ou du moins est-ce là aussi ce qu'elles visent. A ce propos, Breton dit sur son livre *Nadja* qu'il est fait pour être ouvert sur la vie :

J'espère, en tout cas, que la présentation d'une série d'observation de cet ordre et de celle qui va suivre sera de nature à précipiter quelques hommes dans la rue, après leur avoir fait prendre conscience, sinon du néant, du moins de la grave insuffisance de tout calcul soi-disant rigoureux sur eux-mêmes, de toute action qui exige une application suivie, et qui a pu être préméditée¹.

De *Nadja* ou du *Paysan de Paris*, comme invitation à la dérive : les différences avec un livre comme *Mémoires* sont peut-être moins grandes qu'il n'y paraît et tiennent surtout à la mauvaise foi proprement artistique de Debord qui se refuse de reconnaître qu'il a des points communs avec une « vieille » avant-garde.

Le rapport entre les promenades surréalistes et les comptes rendus de dérive est bien plus flagrant dans les lettres de Debord que dans les comptes rendus officiels. En effet, dans une lettre datée du 31 octobre 1960, adressée à Patrick Straram, Debord y raconte une dérive aux accents très surréalistes :

Dérive incroyablement pressée et comportant un curieux leitmotiv irrationnel, extérieur, la réapparition de signes relatifs à la fin de Van Gogh².

L'apparition de *signe* et *d'irrationalité* est plutôt l'apanage des surréalistes que des situationnistes. Pourtant c'est bien dans une lettre de Debord que nous trouvons ces mots. La dérive est placée ici, comme c'est si souvent le cas avec les expériences surréalistes, sous le signe... du signe, sous le signe d'une faculté à reconnaître un sens au-delà de l'absence de sens. On se croirait chez les surréalistes.

¹ BRETON, André. *Nadja*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988. P. 681.

² KAUFMANN, Vincent. *Guy Debord : la révolution au service de la poésie*. Paris : Fayard, 2001. P.167.

Ainsi, même si le projet lettriste est plus systématique, plus construit, il reprend celui des surréalistes, tout en cherchant à s'en démarquer, car si la psychogéographie est fondamentalement une expérience de la mobilité, l'objectivation des ambiances urbaines passe par une capacité de déplacement à la fois spatiale et temporel, c'est-à-dire qu'on dérive aussi dans un Paris en passe de ne plus exister. Cette mobilité est essentielle, Chtchegloff en affirme l'importance en conclusion de son *formulaire* :

L'activité principale des habitants sera la DERIVE CONTINUE. Le changement de paysage d'heure en heure sera responsable du dépaysement complet¹.

Chtchegloff le relève, le passé est aussi ce qui enferme, ce qui prévient la mobilité, ce qui empêche les lignes de fuite propre à la dérive. Et si les surréalistes ont indiqué la voix à suivre en matière de perspectives fuyantes, ils ont précisément trop cherché ceux-ci dans un passé dont, en tout état de cause, ils font aujourd'hui partie. Avec Chtchegloff, c'est bien un « urbanisme nouveau » qui est à l'ordre du jour et qui annonce déjà la veine utopique du situationnisme des premières années. Pour dépasser les surréalistes, pour ne pas en rester au passé ni à la passivité, il faudra non seulement dériver de façon plus réglée et systématique, mais aussi inventer des villes et des espaces nouveaux qui donneront à la dérive sa pleine mesure.

Malgré tout, Debord n'a jamais montré beaucoup d'enthousiasme pour une telle tendance. Il semble souvent plus proche de la dimension mélancolique de l'expérience urbaine surréaliste, (celle d'Aragon en l'occurrence, nettement plus baudelairienne que Breton). Ce n'est pas pour rien que les lieux qu'il affectionne, qui constituent les points de repère de ses dérives, sont ceux qui ont aujourd'hui disparus : le fameux quartier des Halles vu plus tôt, lieu de rencontre et de vie, ou les dizaines de cafés plus mal famés les uns que les autres dont on chercherait aujourd'hui vainement les traces, tout comme on ne retrouverait pas les traces de ceux qui les fréquentaient alors : immigrés nord-africains rue Xavier-Privas, juifs ne parlant que le yiddish rue Vieille-du-Temple, républicains espagnols de la « Taverne des révoltés » à Aubervilliers. Ces lieux sont explicitement cités dans deux « Comptes rendus de dérives », qui ont été publiés

¹ *Internationale situationniste*, n°1. Fayard, 1997. P. 15.

dans le même numéro des *Lèvres nues* que la « Théorie de la dérive » où l'on trouve des descriptions toutes plus inquiétantes les unes que les autres de rencontres dans des bars :

L'entrée de G.I. et G.D. dans le bar fait taire à l'instant une dizaine d'hommes qui parlaient en yiddish, assis à deux ou trois tables, et tous coiffés de chapeaux. Alors que les lettristes boivent quelques verres d'alcool au comptoir, tournant le dos à la porte, un homme, également coiffé d'un chapeau, entre en courant, et la serveuse — qu'ils n'ont jamais vue — leur fait signe de la tête que c'est à lui qu'ils doivent s'adresser. L'homme apporte une chaise à un mètre d'eux, s'assoit, et leur parle à très haute voix, et fort longtemps, en yiddish, sur un ton tantôt convaincant et tantôt menaçant mais sans agressivité délibérée, et surtout sans avoir l'air d'imaginer qu'ils puissent ne rien comprendre. Les lettristes restent impassibles ; regardant avec le maximum d'insolence les individus présents qui, tous, semblent attendre leur réponse avec quelque angoisse ; puis finissent par sortir. Dehors, ils s'accordent pour constater qu'ils n'ont jamais vu une ambiance aussi glaciale, et que les gangsters de la veille étaient des agneaux en comparaison. Dérivant encore un peu plus loin, ils arrivent au pont Notre-Dame quand ils s'avisent qu'ils sont suivis par deux des hommes du bar, dans la tradition des films de gangsters. C'est à cette tradition qu'ils croient devoir s'en remettre pour les dépister, en traversant le pont négligemment, puis en descendant brusquement à droite sur le quai de l'île de la Cité qu'ils suivent en courant, passant sous le Pont-Neuf, jusqu'au square du Vert-Galant¹.

Le Paris légendaire de Debord, celui dans lequel il dérive, est un Paris voué à l'étranger, à l'étrangeté, au dépaysement, à ceux qui voyagent, à ceux qui ne sont pas chez eux.

Debord a toujours eu une relation particulière à l'art, à la société, à la vie, et on ne peut pas dire qu'il rentre dans le moule ; il fait tout même pour en rester bien distinct. Quoi qu'il en soit, son goût pour l'anarchie est plus prononcé.

¹DEBORD, Guy. *Les lèvres nues*, n°9. Novembre 1956. *Deux comptes rendus de dérive*. P. 10.

b. Abolition de l'art

i. La Révolution

Qu'est-ce exactement que la Révolution ?

C'est un concept bien complexe auquel chacun semble y rattacher le sens qui l'intéresse, ou l'arrange, le plus. Il sera présent dans le programme des surréalistes tout comme dans celui des situationnistes.

Voici ce qu'annonce Breton lorsqu'il présente le programme des surréalistes :

Le Surréalisme, tel qu'à plusieurs nous l'aurons conçu durant des années n'aura dû être considéré comme existant qu'à la non-spécialisation a priori de son effort. Je souhaite qu'il passe pour n'avoir rien tenté de mieux que de jeter un fil conducteur entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie, du calme de la connaissance et de l'amour, de la vie pour la vie et de la révolution¹ ...

Leur objectif était la réconciliation de l'Action et du Rêve, de la Poésie et de la Révolution. Ce programme, vaste et riche il est certain, n'en était pas moins difficile. Il créa donc certains glissements lexicologiques et idéologiques, dont le fameux paradoxe « Révolution-Surréaliste ». Breton s'en rendra compte assez vite et s'exprimera à ce propos dans *Les Vases Communicants* :

Du moins aura-t-on cherché, mal cherché peut-être, mais cherché, à ne laisser aucune question sans réponse et aura-t-on tenu quelque peu à la cohérence des réponses qu'on fournissait².

¹ BRETON, André. *Les vases communicants*. Gallimard. P. 103.

² *Ibid.* P. 104.

Le titre de la revue *La Révolution surréaliste* porte donc la marque de contradiction, d'insuffisance idéologique qui se retrouve dans l'expression.

Il ne faut pas oublier que cette revue suit celle qui s'appelait *Littérature* et qui n'avait pas encore sorti les surréalistes de leur rôle d'artistes novateurs et ne leur avait pas encore fait sentir la nécessité d'une évolution vers le « social ». *La Révolution surréaliste* est elle-même suivie de la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution*, dont le titre reprend de manière plus rigoureuse le rapprochement des deux notions de Surréalisme et de Révolution ; dernier essai avant d'admettre que l'un et l'autre sont très difficilement associables. Chacun en viendra à tenter des solutions plus individuelles, René Crevel par exemple arrivera à la douloureuse conclusion que l'un ne peut s'associer à l'autre :

Il faut choisir. D'être révolutionnaire et homme d'action ou d'être artiste, écrivain et révolutionnaire seulement par surcroît s'il se peut. L'artiste, homme d'action ne peut être qu'un faux artiste et un faux homme d'action. Pour le moment, il faut donc choisir. Mais dans ce choix lui-même, il faut maintenir n'importe comment l'indivision théorique première, l'identité fondamentale du sens de la révolution matérialiste et du sens de toute œuvre, qui est d'assurer la communication... Il n'y a pas d'intellectuel non communiste possible. Il revient à chacun de tenter de sortir de cette contradiction par ses propres moyens¹.

Il y aurait beaucoup à dire, et à contester, sur cette affirmation du problème, dont un artiste et militant comme Benjamin Péret est la contre-preuve vivante.

Quoi qu'il en soit, les surréalistes proposeront avec ce nouveau programme de « maintenir l'indivision théorique première », sans oublier le « n'importe comment ». Les difficultés sont grandes et renvoient à une question essentielle, à un problème qui reste et restera d'actualité de tout temps : quelle est la place et la fonction de l'écrivain par rapport à la Révolution, mais aussi par rapport à la société ? C'est ce qui rend si intéressant l'étude de ce paradoxe « Révolution Surréaliste ».

¹ BRETON, André. *A la bonne heure*, « Perspective cavalière ». Paris : Gallimard, 1970, cité dans *Le Surréalisme – La Documentation photographique*, n°5 – P. 306-307.

Il convient de rappeler avant même d'étudier ce paradoxe dans quel état d'esprit se situent les surréalistes : les dadaïstes sont encore présents avec leur sens de la provocation, leur goût des formules frappantes et leur utopie de l'union du rêve et de la Révolution, de la Révolte, de l'Amour et de la Poésie, comme le montre la dédicace de Desnos :

A la Révolution, à l'Amour, à celle qui les incarne¹.

Le titre de la nouvelle revue ne pouvait donc être qu'alléchant et frappant: il devait évoquer tout un programme dans lequel d'emblée s'afficherait, au moins au niveau des termes, l'unification de l'action et du rêve, du politique et du poétique, en rapprochant deux mots clés plus pour leur beauté pourrait-on dire que pour leur sens exact, car il ne faut pas oublier que les surréalistes ont été de grands artisans des mots et du langage. Les consonances de « Révolution » et de « surréaliste » sont donc familières à tous ceux qui se piquent d'être quelque peu progressistes et intéressés par la poésie. Elle flatte secrètement en l'endormant tout cette mauvaise conscience de tout intellectuel qui n'arrive pas à s'intégrer à l'action politique, tout en en concevant la nécessité sans parvenir à la mettre en pratique ; mieux, elle lui laisse l'espoir de rejoindre ce grand courant général, la grande famille de l'Internationale, en faisant sa révolution personnelle, celle qui lui est propre et à sa portée, une révolution poétique, culturelle, avec des mots.

Ainsi dans ce paradoxe résidait le pressentiment d'une vérité révolutionnaire artistique importante, telle qu'elle sera formulée par Breton dans le *Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant* : un régime d'anarchie pour la création artistique et une extension de l'esprit révolutionnaire déjà mentionné en 1926 dans *Légitime Défense* :

Je dis que la flamme révolutionnaire brûle où elle veut et qu'il n'appartient pas à un petit nombre d'hommes, dans la période d'attente que nous vivons, de décréter que c'est ici ou là seulement qu'elle peut brûler².

¹ DESNOS, Robert. *La Liberté ou l'Amour* suivi de *Deuil pour Deuil*. Gallimard, 1982.

² *Légitime Défense, La Révolution surréaliste* n°8, 1^{er} décembre 1926. P. 32.

Mais revenons à notre paradoxe. Le terme de *Révolution* recouvre d'ordinaire un concept politique précis qui se suffit à lui seul : en 1924, le terme de « Révolution » englobe de nombreuses entités dont certaines sont vaguement politiques, mais il recouvre surtout un ensemble d'aspirations affectives et subjectives qui empruntent au domaine politique les formes de son discours (tracts, pamphlets, adresses, lettres, enquête) ou même ses mots et ses formules, plutôt que sa rigueur méthodologique.

Quelles sont donc les notions que ce mot évoque chez les surréalistes ?

Tout d'abord, la Révolution était quelque chose qui se faisait dans les têtes : c'est une nouvelle attitude intellectuelle, c'est le « chassez le flic que vous avez dans la tête » des beaux jours de mai 68. C'est une sorte de « Terre promise entrevue » où arriveraient enfin les « beaux jours de l'esprit¹ ». C'est la liberté infinie d'expression et de création, une ode nouvelle de pensée, la rupture avec le vieux monde de l'esprit essentiellement : chacun pouvait donc y apporter son potentiel de rêve et d'imagination, y intégrant les découvertes récentes du freudisme, avec l'exploitation des richesses de l'inconscient ou des phénomènes parapsychologiques.

Ensuite, la Révolution est un état d'esprit, l'esprit de Révolte : les surréalistes ont souvent confondu les deux, tels des jeunes gens en colère, qui expriment anarchiquement leur désarroi. L'Anarchie a donc fasciné les surréalistes, plutôt cependant comme mythe que comme concept politique, la manière d'en parler de façon très imagée est révélatrice :

Où le surréalisme s'est pour la première fois reconnu [...] c'est dans le miroir noir de l'anarchisme. Un très grand feu a couvé là².

Il y avait donc à cette époque une valorisation de « l'esprit de révolte, bien au-delà de toute politique³ ». Ce qui prima alors, ce fut « cette capacité illimité de refus qui est tout le secret du mouvement humain en avant⁴ ». Se rattachent à cette inspiration tous les pamphlets contre

¹ *Mélusine*, n°1. Lausanne : Editions l'Age d'Homme, 1979. P. 78.

² BRETON, André. « La clair de tour », *La clé des champs*, J.-J. Pauvert, p. 325-326.

³ ARAGON, Louis. « Communisme et Révolution », *La Révolution surréaliste*, 15 janvier 1925, p. 32.

⁴ BRETON, André. *Position politique du surréalisme*. Denoël-Gonthier. P. 9.

l'armée, la patrie, la religion, la psychiatrie traditionnelle, les écoles et l'ordre toujours « policier » instauré partout.

Que révolte et révolution aient donc été étroitement lié¹ dans l'esprit des surréalistes, c'est indéniable, comme le montre l'article de Desnos dans l'important numéro trois de *La Révolution situationniste*, « Description d'une révolte prochaine » : la révolution sera la « Terreur », avec une « épuration méthodique », car c'est ainsi que « les grandes Révolutions naissent de la reconnaissance d'un principe unique : celui de la liberté absolue sera le mobile de la prochaine² ». (On croirait entendre Debord, ne disait-il pas « *Ce qui manque à ces messieurs, c'est la Terreur* » dans le premier numéro de *Potlatch* puis dans le troisième ?)

Enfin, parallèlement à cet anarchisme, le mot *Révolution* évoquait aussi pour les surréalistes un concept politique plus traditionnel qui est allé en se clarifiant au fil des numéros, sans toutefois être jamais rigoureusement le concept politique que recouvre normalement ce terme. Il faut ajouter aussi que chaque surréaliste avait un peu sa propre conception politique de la Révolution et c'est ce qui rend toute définition sommaire et schématique. Nous n'en prendrons pour exemple que la définition d'Artaud dans le numéro 3 de la revue et celle de Breton dans le numéro 4, à l'heure des premiers bilans et du changement de direction de la revue :

Artaud :

Cette révolution vise à une dévalorisation générale des valeurs, à la dépréciation de l'esprit, à la déminéralisation de l'évidence, à une confusion absolue renouvelée des langues, au dénivèlement de la pensée.

Elle vise à la rupture et à la disqualification de la logique qu'elle pourchassera jusqu'à extirpation de ses retranchements primitifs³.

¹ Cf .CAMUS, Albert. *L'homme révolté*. Paris: Gallimard, 1985. 240p.

² DESNOS, Robert. *La Révolution surréaliste*, n°3. 15 avril 1925. P. 26.

³ ARTHAUD. *La Révolution surréaliste*, n°3, 15 avril 1925. P. 31.

Pour Artaud, la Révolution apparaît donc essentiellement comme quelque chose d'idéologique, dans la mesure où ce terme s'oppose à l'action politique précise proprement dite. Ainsi, il commence son article par ces mots :

Le fait d'une révolution surréaliste dans les choses est applicable à tous les états de l'esprit, à tous les genres d'activité humaine, à tous les états du monde au milieu de l'esprit, à tous les faits établis de la morale, à tous les ordres de l'esprit.

Il est clair que la formulation reste plutôt vague mais il en ressort le mot « esprit » qui revient dix-sept fois dans l'article lui-même, ce qui est révélateur. Donc pour Artaud, la Révolution apparaît comme un phénomène essentiellement « mental ».

La conception de Breton est bien différente, et sa position dénote déjà une prise de conscience politique :

Nous demeurons acquis au principe de toute action révolutionnaire, quand bien même elle prendrait pour point de départ une lutte des classes et pourvu seulement qu'elle mène assez loin¹.

Il est assez étonnant d'avoir une pensée tant politique de la part de Breton. Une chose est certaine, si les surréalistes n'ont pu donner une définition précise de la Révolution, ils en ont pourtant ressenti la nécessité politique. Ce que dit Breton dans le *Second manifeste du surréalisme* est valable dès 1925 :

J'estime que nous ne pouvons pas éviter de nous poser de la façon la plus brûlante la question du régime social sous lequel nous vivons, je veux dire de l'acceptation ou non de ce régime².

¹ BRETON, André. *La Révolution surréaliste*, n°4, 15 juillet 1925. P. 3.

² BRETON, André. *Second manifeste du surréalisme* dans *La Révolution surréaliste*, n°12, 15 décembre 1929. P. 5.

Chose plutôt étonnante, les surréalistes utilisent un langage très poétique et imagé pour définir la Révolution alors que dès qu'il s'agit de définir une attitude poétique, nous sommes en présence de formules plus politiques.

ii. Désir de destruction

A quoi aspire réellement le surréalisme ?

Le surréalisme en 1924 désire avant tout en finir avec « l'ancien régime de l'esprit ». C'est une promenade « en pleine zone interdite¹ ». C'est « le cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves². » (Le cri rappelant la révolte et les entraves évoquant ces chaînes des prolétaires si souvent évoquées.) Ou encore, si l'on s'en tient à la définition du premier numéro de la revue :

Le réalisme c'est émonder les arbres, le surréalisme, c'est émonder la vie³.

Il y a donc à la base de tout ce programme des idées apparemment négatives de destructions, le désir de renverser le vieux monde, de faire « du passé table rase » pour construire un nouvel ordre des choses.

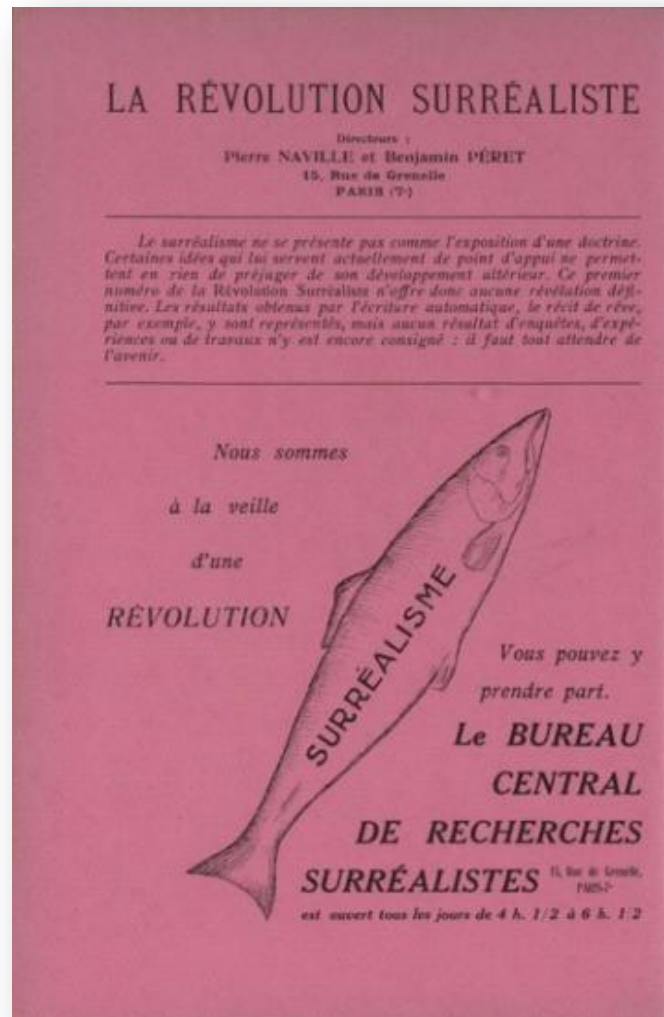
Mais le problème est là justement, « désir ». Les surréalistes sentent qu'ils doivent s'impliquer politiquement, mais à la façon de jeunes qui disent « je suis anarchiste » parce que cela représente la révolte, le progrès, c'est un pressentiment plutôt qu'une connaissance réelle. De même les jeunes surréalistes ont senti que tout, dans l'Histoire, les poussait vers l'engagement politique.

L'étude rapide de la présentation du premier numéro de la revue *La Révolution surréaliste* montre clairement l'ambiguïté qui règne dans l'esprit des surréalistes :

¹ *Ibid.*

² *Déclaration du 27 janvier 1925*, reproduite par Nadeau, *Documents surréalistes*, p. 43.

³ *La Révolution surréaliste*, n°1, 1^{er} décembre 1924, p. 2.



Donc, à côté du poisson dans lequel est écrit le mot « Surréalisme » nous pouvons lire l'inscription :

Nous sommes à la veille d'une Révolution. Vous pouvez y prendre part.

Cet anodin article indéfini « une » révèle déjà le flou de la pensée : on mesure toute la différence existant entre « une Révolution » et LA Révolution, telle que la conçoit, l'espère et la prépare le prolétariat mondial, avec la nécessité, la réalité, l'issue qu'elle présente pour lui. Le mot « Surréalisme » du poisson pouvant être lu immédiatement après le mot Révolution. De plus, le « vous pouvez y prendre part » semble bien faible, il n'a rien du « vous devez », de la nécessité historique de la Révolution et l'on ne sait trop s'il appelle à rejoindre les rangs encore bien mal définis et imprécis de cette Révolution ou (et ?) ceux du surréalisme.

Il est clair que les surréalistes ont les idées bien confuses à propos de cette Révolution. Ce désir d'unir le rêve et la Révolution, qui est une aspiration légitime, non contradictoire, et que l'on devrait même inscrire à l'ordre du jour de toute vraie Révolution, n'est pourtant pas assez clarifié au niveau du langage :

Le surréalisme ouvre les portes du rêve à tous ceux pour qui la nuit est avare. Le surréalisme est le carrefour des enchantements du sommeil, de l'alcool, du tabac, de l'éther, de l'opium, de la cocaïne, de la morphine ; mais il est aussi le briseur des chaînes¹.

Dans cette seule phrase se mêlent le vocabulaire de la marginalité la plus totale et celui de la politique traditionnelle.

Ce paradoxe lexicologique et idéologique « Révolution surréaliste » comporte donc, on le voit, un aspect positif dans la mesure où il traduit une série d'aspirations fondamentales, mais aussi un aspect négatif qui sera la source de dissensions plus graves. Malgré tout, les surréalistes essaieront constamment de modifier et d'améliorer leur démarche et de la faire progresser. Ce qui est sûr c'est qu'ils comprirent qu'il fallait parier sur la Révolution et au moins, ils auront essayé et ainsi engendré bien des avant-gardes qui, au final, écloront notamment sur mai 68.

Sans se perdre dans des hypothèses hasardeuses qui risqueraient d'entraîner au vagabondage dans les domaines de l'utopie, il est néanmoins permis de supposer que l'homme libéré des présentes contraintes, matérielles et morales, connaîtra une ère de liberté – je parle non seulement d'une liberté matérielle mais aussi d'une liberté d'esprit telle que nous pouvons difficilement l'imaginer².

La formulation « Révolution Surréaliste » avait certainement pour but de contenir et exprimer toutes les aspirations des surréalistes à cette époque. Elle a pressenti un principe de base de

¹ BOIFFARD, ELUARD, VITRAC. « Préface », *La Révolution surréaliste* n°1. P. 1.

² PERET, Benjamin. *La parole est à Péret*, dans *Le déshonneur des poètes*. P. 60.

l'artiste révolutionnaire ; « *L'indépendance de l'Art – pour la Révolution : la Révolution pour la libération définitive de l'Art*¹. »

Dans les accablantes conditions de vie actuelle où l'art peut ne pas apparaître comme une nécessité à certains, il appartient encore à chacun de résoudre ce dilemme du mieux possible. Si les contradictions sont souvent la marque d'un malaise, en même temps d'ailleurs qu'elles sont la marque de la vie qui veut aller de l'avant, celles des surréalistes à cette époque ont le mérite de nous avoir montré les difficultés – toujours actuelles – du statut d'intellectuel, dans un monde où « l'action n'est pas la sœur du rêve. »

Il est clair, après ce rapide aperçu des intentions surréalistes, que Debord a bien plus de point commun avec ces derniers qu'il ne le désire et qu'il ne le dit. Les deux avant-gardes ont la même attirance pour l'anarchie et le même désir de faire la Révolution. Si les moyens utilisés sont différents, les intentions sont les mêmes.

¹ BRETON, André. « Pour un art révolutionnaire indépendant », *La clé des champs*, p. 49.

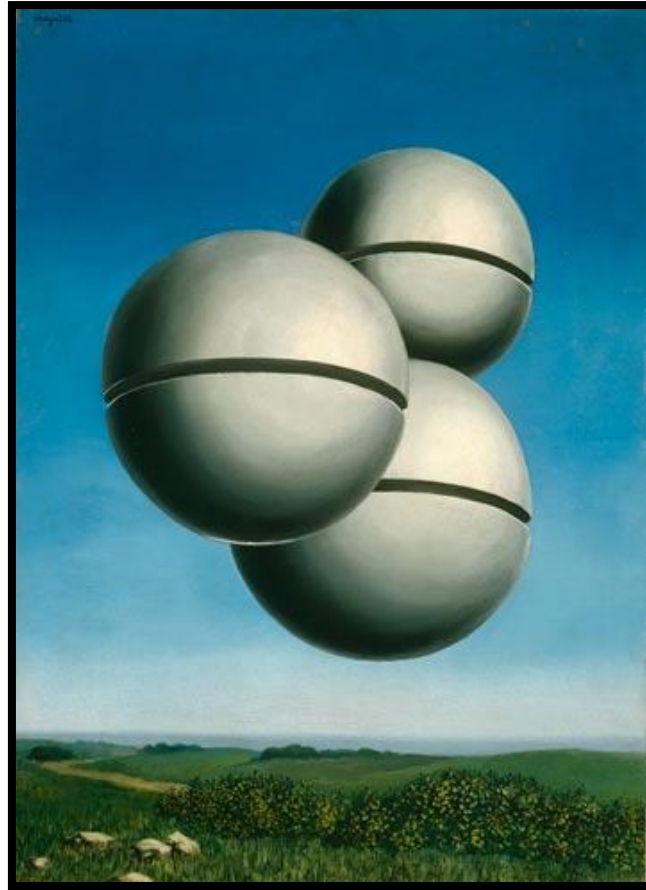
iii. Moyens de communication

Si Debord a, surtout dans un premier temps, beaucoup utilisé le cinéma pour faire sa Révolution, les surréalistes eux ont utilisé une plus grande palette de médium : que ce soit de la peinture à la littérature, en passant par le cinéma qui était présent grâce aux films de Buñuel, *Le chien andalou* de 1929 et *L'Age d'or* de 1930.

Très tôt le cinéma a fasciné Breton et ses amis. Si la musique les a laissé indifférents et la peinture s'est imposée plus tardivement, le cinéma a très vite trouvé sa place. *Un chien andalou* est né fortuitement d'une conversation entre deux amis. Luis Buñuel était invité chez Salvador Dali, et l'un raconta son rêve à l'autre qui enchaîna sur son propre rêve. Ainsi naquit ce film. Le scénario fut écrit en six jours, le temps des vacances, à la manière d'une conversation entre deux amis, ou plutôt à la manière de l'écriture automatique car les deux hommes disent ce qui leur vient à l'esprit sans y réfléchir. Ce montage de rêves enchaînés, sans aucune intervention de la volonté des deux scénaristes, ouvre au cinéma les portes du surréalisme. Cette sorte d'écriture automatique à deux rappelle celle des *Champs magnétiques* d'André Breton et Philippe Soupault. Alors que le propre du cinéma traditionnel est de s'apparenter au domaine du rêve, le cinéma surréaliste va plus loin en ne faisant plus aucune différence entre l'état d'éveil normal, le rêve et même, la folie.

Sur un plan pictural, Dali, Max Ernst et Magritte créèrent les images les plus largement reconnues du mouvement. Dali joignit le groupe en 1929 et participa à la mise en place rapide du style visuel, entre 1930 et 1935. Le surréalisme en tant que mouvement artistique visuel a utilisé comme méthode d'exposer la vérité psychologique en éliminant l'importance des objets ordinaires afin de créer une image au-delà de l'ordinaire et de susciter l'empathie du spectateur. Le but reste le même que pour la littérature : lier le dialogue avec le lecteur/spectateur et lui donner un rôle important à jouer dans la finalisation de l'œuvre artistique.

C'est surtout en 1931 que plusieurs peintres surréalistes produisirent des œuvres marquantes dans l'évolution stylistique : *La voix des airs* de Magritte, est un exemple de ce processus où les trois boules représentent de grandes cloches accrochées au-dessus d'un paysage.

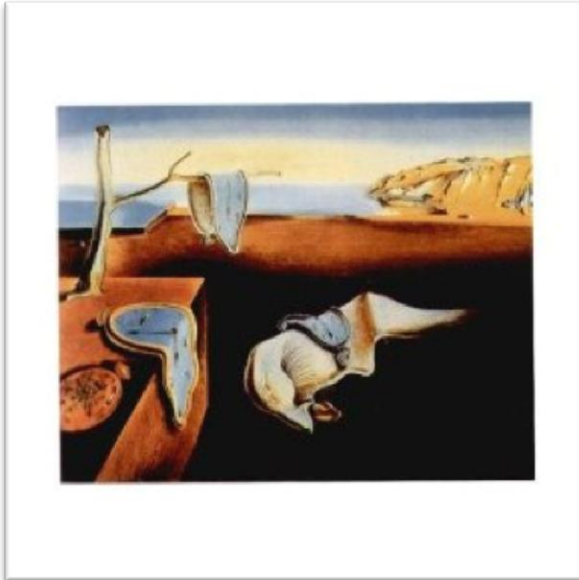


Un autre paysage surréaliste de cette même année est *Le palais promontoire* d'Yves Tanguy, avec ses formes fondues et liquides. Ces fameuses formes liquides devinrent la marque de commerce de Dali, en particulier dans son œuvre *La persistance de la mémoire* qui comprend l'image de montres qui s'affaissent comme si elles fusionnaient.

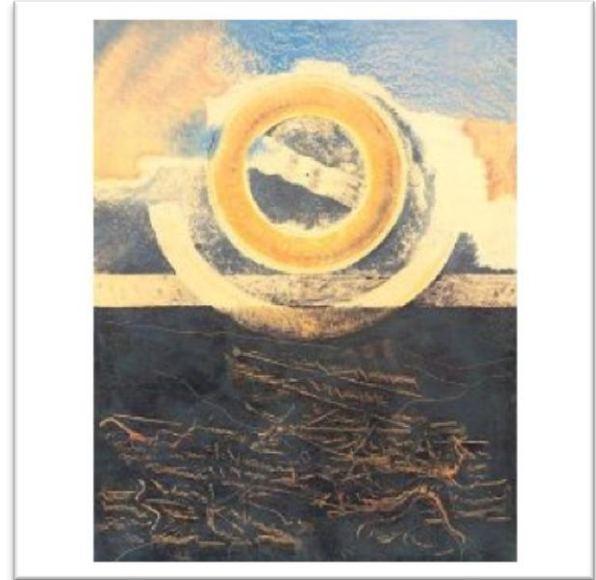
De 1936 à 1938, Wolfgang Paalen, Gordon Onslow Ford et Roberto Matta rejoignirent le groupe. Paalen, avec sa technique de « Fumage », et Onslow Ford, avec son « Coulage » contribuèrent à créer des nouvelles techniques picturales automatiques.

Mais le programme artistique que veulent insuffler Magritte et Dali au groupe surréaliste va bien au-delà de la peinture, il englobe aussi la photographie, comme on peut le voir à partir d'un autoportrait de Man Ray, dont le travail influencera la boîte à collage de Robert Rauschenberg.

Lors des années trente, ils organiseront bons nombres d'expositions qui, la majeure partie du temps, scandaliseront les spectateurs, pour la plus grande satisfaction des surréalistes.



La persistance de la mémoire, Dali.



Le Soleil, Max Ernst.

C'est évidemment un aperçu bien trop mince des œuvres surréalistes mais l'esprit est bien là, il s'agit de provoquer l'imagination du spectateur, de l'amener à faire sa propre interprétation d'une œuvre hors du réel.

Ce sera le même objectif que chercherons les textes surréalistes. Et pour cela, ils se serviront en particulier de leur principale invention, l'écriture automatique. Le principe de l'écriture automatique est de dévier l'inconscient de la pensée. C'est « l'imprudence du vocabulaire pour enfin libérer l'expression inconsciente à travers l'écriture. » Cette technique trouve directement son inspiration du travail du père de la psychanalyse, Sigmund Freud.

C'est en 1919 qu'André Breton donne naissance à l'écriture automatique avec le premier texte intitulé *Les Champs magnétiques*. L'objectif est que l'esprit saisisse la main du médium pour entrer en contact avec le monde physique. Dans cet état inconscient, il écrit et dessine aussi. C'est avant tout un moyen intermédiaire de lâcher prise en utilisant une autre manière de transmettre sa pensée, une forme de dictée inconsciente.

Les Champs magnétiques, la glace sans tain.

Prisonniers des gouttes d'eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels. Nous courons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus. A quoi bon ces grands enthousiasmes fragiles, ces sauts de joie desséchés ? Nous ne savons plus rien que les astres morts ; nous regardons les visages ; et nous soupirons de plaisir. Notre bouche est plus sèche que les plages perdues ; nos yeux tournent sans but, sans espoir. Il n'y a plus que ces cafés où nous nous réussons pour boire ces boissons fraîches, ces alcools délayés et les tables sont plus poissonneuses que ces trottoirs où sont tombées nos ombres de la veille¹.

Les Champs magnétiques furent rédigés jour après jour, au fil de la plume, et « chaque chapitre n'avait d'autre raison de finir que la fin du jour où il était entrepris ». L'écriture automatique procure un sentiment de libération à son auteur qui voit le poème pour ainsi dire couler sous sa plume.

L'écriture automatique s'inscrit dans le mouvement surréaliste par le fait qu'elle est avant tout le surpassement du réel. Elle pénètre au-delà de la motivation visible de l'homme. Elle donne l'opportunité à l'artiste qui veille en chacun de nous de s'exprimer. Le chef-d'œuvre découle de notre propre imagination. C'est une invention à part entière, car les lois littéraires ne sont pas crédibles dans cette façon de faire, et la grammaire fonctionnelle n'a, elle non plus, aucune place dans l'écriture automatique. Elle cherche le mélange entre l'inconnu et l'invisible.

Déclenchez clairons l'annonce vaste et hyaline animaux du service maritime

Forestier aérostatique tout ce qui existe chevauche en galop de clarté la vie

L'ange a des hanches blanches parapluie virilité

Neige lèche le chemin et le lys vérifié vierge

¹ JEAN, Marcel. *Autobiographie du surréalisme*. Paris : éditions du seuil, 1978. P. 79-80.

3/25 d'altitude un méridien nouveau passe par ici¹

c. Une histoire qui se répète ?

Si les situationnistes ont utilisé d'autres moyens que les surréalistes pour faire passer leur message, ce n'est pas pour autant qu'ils n'avaient pas le même but. Les lettristes, et après eux les situationnistes, ont toujours détesté les surréalistes, peut-être est-ce parce qu'ils voyaient en eux leur propre avant-garde vieillissante ? Car si les surréalistes ont su être provocants lors de leurs premières années de gloire, ils se sont ensuite peu à peu laisser porter par la gloire, ou bien par l'ennui, et ont fini par dépérir. Seul Breton repoussait la dissolution des surréalistes, mais lors de sa mort en 1966, le surréalisme s'est éteint avec lui.

Les situationnistes ont assisté à la fin de cette avant-garde, à son essoufflement, et l'idée de finir ainsi leur faisait sans doute très peur. Mais tout comme Breton dirigeait son avant-garde d'une main de maître, de même Debord a su éviter le dépérissement de sa propre avant-garde. Il a su arrêter à temps, contrairement à Breton.

La question que l'on peut se poser lorsqu'on se trouve face à deux avant-gardes si semblables qui ont rencontrées le même problème c'est : comment trouver la place de l'écrivain/artiste dans la société ?

i. La place de l'écrivain

Contrairement à Breton qui n'a su déterminer précisément sa position, Debord se pose en défenseur de l'homme et de la liberté face à la tyrannie de la société. Bien sûr, Breton avait le même objectif, mais il n'a pas su mettre tous les moyens qu'il avait à sa disposition dans

¹*Ibid.* P. 83

cette guerre, contrairement à Debord qui s'y jette à corps perdu, sans aucune peur des dangers.

Debord écrivain ? La question se pose. Debord cinéaste, théoricien, oui, très certainement. Debord philosophe ? Peut-être. Mais les titres ne comptent pas, Debord est un homme qui connaît très bien ses faiblesses et ses défauts et qui a su les mettre à profit pour faire entendre sa voix, et en l'occurrence pour contrer une société qu'il déteste. Et pour cela, il a pris la plume, il a pris une caméra, il a pris une paire de ciseaux, il s'est engagé, et ce simple acte fait de lui un artiste, et un écrivain puisqu'il a pris la plume, et non sans talent.

La question peut donc se poser à propos de Debord : Quelle place a-t-il pris en tant qu'écrivain et artiste dans la société ?

On ne peut pas dire que ses œuvres soit très objectives, Debord s'implique et donne son opinion sans détour, c'est certainement ce qui lui a valu le reproche de parler d'une conspiration dans *La Société du spectacle*, (« *Un concours de circonstances a marqué presque tout ce que j'ai fait d'une certaine allure de conspiration¹* »). On l'a aussi accusé d'être paranoïaque... Au final, tout ceci ne vient-il pas du fait que tout ce que crée Debord soit extrême ?

Guy Debord a très peu fait d'art, mais il l'a fait extrême².

Voilà ce qu'ils disent dans *Guy Debord, son art et son temps*, et cela résume très bien l'œuvre entière de Guy Debord, « peu » mais « extrême ». N'est-ce pas ainsi que cela devrait toujours être ? De nos jours, le lecteur est tellement passif qu'il faut au moins cela pour le faire réagir. Et il a réagi, Debord a réussi à le faire s'indigner, se soulever contre lui, il ne restait plus qu'à le faire s'indigner contre la société.

Mais si Debord peut se permettre d'avoir le public à dos c'est parce qu'il n'a que faire du jugement du public, il sait ce qu'il a à faire et suit son objectif sans détourner les yeux de sa cible une seule fois, il faut une énorme dose de confiance en soi pour ne pas dévier une seule seconde de la voie que nous nous sommes choisie ; pourtant, pas une seule fois il ne semble avoir hésité sur la conduite à suivre.

¹ DEBORD, Guy. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2006. Quarto. p. 1714.

² *Ibid.* P. 1870.

Debord est resté depuis pareillement indifférent aux goûts et aux jugements de l'opinion publique. Et on lui a reproché bien d'autres immoralités ; et notamment d'avoir été presque toujours assez peu désintéressé quand il s'agissait d'argent facile : ayant régulièrement obéi au principe : « à cheval donné, on ne regarde pas la bride¹. »

Que penser de cet homme qui semble s'être dévoué corps et âme pour son pays mais qui est détesté par ces hommes pour qui justement il se sacrifie ? Faut-il le faire passer pour un héros ? C'est extrême oui, et cela ne lui aurait certainement pas plus mais ne doit-on pas rendre les lauriers à César ? On lui doit tout de même mai 68, à lui et à toute l'histoire qui l'a précédé bien évidemment.

Mais étonnamment, Debord ne prenait pas en compte l'Histoire. Il ne faut pas oublier qu'en tant qu'enfant perdu, il a fait un trait sur sa propre histoire, mais sur l'Histoire de la France aussi. Le passé ne l'intéresse que s'il peut lui servir. Par exemple, il récupèrera les travaux de Marx mais ne s'intéressera pas pour autant aux études déjà faites sur ce dernier. Seuls les faits l'intéressent. Mais paradoxalement, il ne lit même pas les journaux. Il semble être une sorte d'ermite qui vit en plein cœur de Paris et qui s'intéresse énormément à la société, mais uniquement à sens unique.

Ce qu'il veut, c'est faire remonter à la surface une vérité qui, lui semble-t-il, est peu-à-peu avalée par le monstre qu'est la société. Par exemple, *Panegyrique*, n°2 a pour objectif de montrer que la vérité peut encore se trouver dans les images :

Le tome second contient une série de preuves iconographiques. Les tromperies dominantes de l'époque sont en passe de faire oublier que la vérité peut se voir aussi dans les images. L'image qui n'a pas été essentiellement séparée de sa signification ajoute beaucoup de précision à la certitude du savoir. Personne n'en a douté avant les très récentes années. Je me propose de le rappeler maintenant.

¹ *Ibid.*. P. 1870.

Le rôle d'un écrivain, ou d'un artiste, est de rappeler les choses essentielles qui font vivre les hommes, et non pas survivre. Le rôle de l'écrivain est, non pas seulement de faire rêver son lecteur, mais de lui rappeler que c'est encore possible.



Cette création de Mark Heayn fut inspirée du poème d'Eluard « La terre est bleue comme une orange », il me semble qu'elle résume à elle seule tout ce qui vient d'être dit : éveiller l'imagination.

ii. L'Anarchie

Jusqu'à maintenant, on n'a fait qu'effleurer le concept sans l'étudier. Les surréalistes étaient attirés par l'anarchie, cela on l'a vu, mais qu'en était-il du Debord écrivant sur un mur de la Scène « Ne travaillez jamais » ? N'est-il pas lui aussi attiré par l'anarchie ? On peut dire avec assez d'assurance, je pense, qu'il était plus qu'attiré par l'anarchie puisqu'il se place dans un refus permanent de l'ordre dominant.

Dès son arrivée en 1951, il se conduira comme un rebelle, à la limite permanente de l'illégalité, fréquentant des déserteurs, des voleurs, des « voyelles » et même peut-être un tueur. Il ne se gênera pas pour détourner des textes et des images. Ce n'est pas pour rien s'il revendique son respect pour un homme comme Arthur Cravan qui n'avait, lui non plus, aucun respect pour « l'ordre dominant ».

Debord a toujours globalement refusé l'ordre imposé par le capitalisme ou l'impérialisme, mais aussi toutes les formes de communismes liées à la mouvance léniniste-staliniste. Bref toutes les formes mettant en place un ordre, dominant ou non.

Alors oui, il se dresse contre la société spectaculaire, qui est la nôtre, mais que propose-t-il à la place ? Car il est toujours assez facile de se dresser contre une organisation, quelle qu'elle soit, mais ce qui est plus complexe, c'est d'en proposer une autre. Mais cela ne semble pas intéresser Debord. Il propose de ne pas travailler, mais nous savons bien ce que se disent chaque personne s'étant retrouvée devant ce message : « oui, mais comment vivrons nous alors ? Qui amènera le pain chaque jour ? ». Debord ne se pose pas ce genre de question, bien trop terre à terre et qui font partie du système. Il aspire à quelque chose de trop grand pour penser à ces questions qui sont pourtant essentielles.

En bref, Debord appelle à faire la guerre :

Si vous êtes dans un lieu de mort, cherchez l'occasion de combattre. J'appelle lieu de mort ces sortes d'endroits où l'on n'a aucune ressource, où l'on dépérit insensiblement par l'intempérie de l'air, où les provisions se consomment peu à peu sans espérance d'en pouvoir faire de nouvelles ; où les maladies, commençant à se mettre dans l'armée, semblent devoir y faire bientôt grands ravages. Si vous vous

trouvez dans de telles circonstances, hâtez-vous de livrer quelque combat¹.

Ainsi il n'a jamais été un simple intellectuel, ni d'ailleurs simplement un artiste ou un écrivain : il y a ses idées, il y a son style, il y a son art, mais ses idées comme son style et son art sont toujours à situer dans une perspective stratégique, dans la perspective de quelqu'un qui a trouvé le monde mauvais, et qui a voulu le combattre, sans forcément penser à une solution de rechange. Chez lui, il n'y a pas de partage entre l'écrivain et le militant, comme nous l'avons déjà vu, sa vie fait partie de son style, et vice et versa.

Nombreux sont les révolutionnaires, passés à l'acte ou non, qui ont trouvé en Debord un partenaire, un appui théorique ou simplement une écoute attentive. Il a certes été un intellectuel, mais un intellectuel révolutionnaire, choisissant ses partenaires et ses interlocuteurs en fonction des luttes qu'il a jugées importantes, dialoguant beaucoup avec ceux-ci, et pas du tout avec les autres.

D'après Kaufmann, on pourrait dire que Debord est un « accident du modernisme² ». En effet, il en aurait mieux compris les enjeux que bien d'autres, il en admire les figures titulaires (Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé) ainsi que les prolongements avant-gardistes au XX^{ème} siècle (de Breton à Isou), mais avec lui la tradition déraillerait. En effet, elle serait détournée de son destin : la « grève devant la société » chère à Mallarmé changerait alors complètement de sens, ou plus exactement, subirait une sorte d'amplification. Pas de reprise du travail bien sûr, ni de tentative de resocialisation de la situation de l'écrivain, mais au contraire une généralisation du « ne travaillez jamais ».

Tout dans le monde situationniste est fait pour aboutir à une belle grève générale emportant tout, y compris l'écrivain, y compris la littérature. Dans cette perspective, Debord serait le mythe moderniste de « l'écrivain négativité » passé dans la réalité, coupé de sa mise en acte littéraire, et c'est donc tout aussi bien la destruction, ou la déconstruction, d'un tel mythe. Toujours d'après Kaufmann, cela ne veut pas dire qu'il n'écrit pas, ni même que son écriture n'ait pas des qualités littéraires, mais qu'elle est suspendue de sa « fonction mythifiante »,

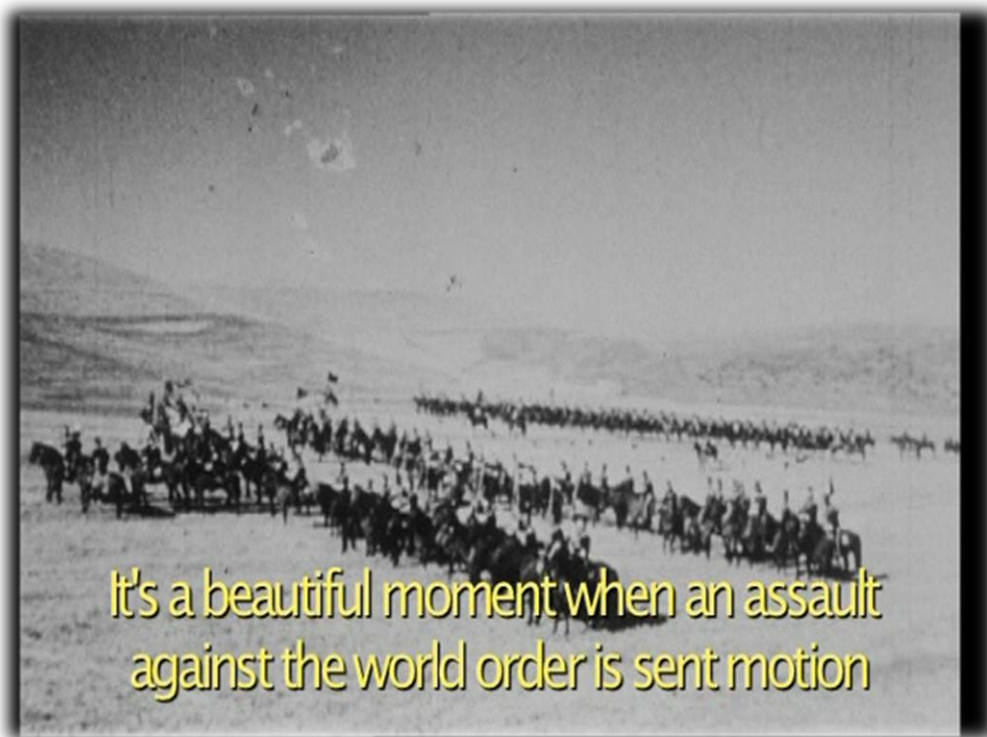
¹ DEBORD, Guy. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2006. Quarto. p. 1726.

² KAUFMANN, Vincent. *Guy Debord : la révolution au service de la poésie*. Paris : Fayard, 2001. P. 318.

c'est-à-dire de sa tâche de faire advenir l'écrivain comme mythe de la négativité sociale absolue.

Il aura été exemplairement un auteur renonçant à l'être et disqualifiant du même coup le plus prestigieux des mythes contemporains conférant à l'écrivain sa problématique légitimité. Grève générale, non seulement devant la société, mais aussi devant la littérature. Entre le militant et l'écrivain advient le stratège, qui ne reconnaît à l'écriture qu'un usage guerrier, une capacité de susciter ou d'accompagner les conflits, feu apporté là où était l'huile.

La brigade légère dans *In girum imus nocte* :



iii. Une extrémité de trop ?

Il est clair que si Debord a su parvenir à ses fins, les moyens qu'il a pu utiliser furent très controversés. Était-il obligé de passer par une destruction de l'art si complète et systématique ?

Nous avons vu que c'est son film en 1952, *Hurlément en faveur de Sade*, qui lui a apporté la colère des spectateurs. Mais il y avait de quoi, comment ne pas s'insurger lorsqu'on vient voir un film, donc une bande sonore accompagnée d'images au minimum, et qu'on se retrouve devant un écran, parfois blanc, parfois noir, et c'est à peine s'il y a une bande sonore. Effectivement, vu comme cela, ça ne paraît plus être de l'art. Il faut avoir un esprit très ouvert pour comprendre que l'art est dans le fait de créer un scandale, afin de parvenir à un dialogue. Malgré le passage récent des dadaïstes, les spectateurs furent scandalisés, et c'était l'objectif. Mais qu'en est-il du film en lui-même ? Si tout le monde faisait comme Debord, que resterait-il de notre art ? Un écran noir serait-il sélectionné pour passer au festival de Cannes ? Evidemment Debord n'en a que faire ; Cannes fait partie intégrante de la société du spectacle. Mais que se passe-t-il si l'on met de côté cette guerre entre Guy Debord et la société, si l'on ne garde que la qualité de la production artistique ? Lorsque c'était les situationnistes qui se faisaient entendre, au moins nous en reste-t-il des œuvres magnifiques, hors du commun et qui sont des références dans le milieu artistique, qui ont inspirées d'autres œuvres et ont ainsi permis à de nouvelles créations de voir le jour. Mais pour l'œuvre de Debord, nous en restera-t-il une image inaltérable ? Nous prendra-t-il parfois l'envie de le citer juste pour la beauté d'une phrase ? Juste pour le simple plaisir d'entendre de l'Aragon par exemple :

Or je marchais sur une terre et je la sentais sous mon pied

Douce fine parfaite incomparable à l'argile

Différente du sable et rivale de l'eau

Pareille au langage de poésie en ce qu'elle ignorait la pierre

*Mon pas n'y foulait point d'herbe et pourtant un parfum
l'accompagnait*

Elle était comme le vers sans rime ni mesure

Mystérieusement qui exhale un soupir de fleur à chacun de ses arrêts¹.

Que restera-t-il des œuvres de Debord dans quelques années ? Mis à part ce qui restera sans doute comme l'un des plus beaux scandales de l'histoire avec son film *Hurlement en faveur de Sade* ?

Alors oui, il a su créer un dialogue avec son lecteur mais à quel prix ? Peut-on se permettre de supprimer l'art dans le seul but de communiquer avec le lecteur ? Ne serait-ce pas plutôt au lecteur de faire un effort pour être plus réceptif à l'art ? Ne devrions-nous pas plutôt supprimer le lecteur pour en créer un meilleur de la même manière que l'on a cherché à supprimer l'art ? En quoi le lecteur a-t-il prouvé qu'il méritait un tel sacrifice ? Toutes les avant-gardes, depuis la première guerre mondiale, ont tenté de supprimer l'art pour en créer un nouveau, alors et si pour une fois nous prenions le problème dans l'autre sens et que nous changions la mentalité du lecteur ? C'est un programme fort ardu, tout comme l'était celui des surréalistes, et celui des lettristes, puis celui des situationnistes, mais ceux-ci n'ont pas pour autant abandonné, alors devrions nous le faire ?

¹ ARAGON. *Elsa*. Poésie/Gallimard. P. 84.