

Déshéritages

Une situation difficile, non seulement sur le plan économique mais aussi sur le plan familial, fait que Guy Debord est, d'emblée et dans tous les sens du terme, le contraire d'un héritier : « Ainsi donc, je suis né virtuellement ruiné. Je n'ai pas à proprement parler ignoré que je ne devais pas attendre d'héritage, et finalement je n'en ai pas eu¹ ». Né dans un roman familial interrompu, Debord est par excellence celui à qui rien n'a été transmis, si ce n'est le nom d'un père très vite disparu ; un nom qu'il sera seul à porter parmi les « siens », qui lui revient à lui seul et qu'il ne devra par conséquent plus à personne².

D'un tel début dans la vie, Debord ne se plaint jamais, au contraire. L'affirmation de sa ruine s'accompagne toujours d'une sorte de jubilation. C'est que naître « virtuellement ruiné », c'est justement naître allégé de toute dette, voué à une liberté qu'il n'aura cessé d'assumer comme d'autres assument précisément un héritage, un nom, un statut social, une culture ou des valeurs à transmettre. Qu'on pense simplement dans cette perspective à son parcours scolaire, définitivement interrompu après l'obtention d'un bac : contrairement à tant d'intellectuels français dont les agrégations et les doctorats font la fierté des familles, il ne devra sur ce plan encore rien à personne, il n'aura jamais eu de maître dont reconnaître la prééminence et l'autorité dans une quelconque leçon inaugurale³. Né ruiné, Debord est né du même coup *libre de ne rien transmettre* et il s'est tenu à cette liberté. Homme d'aucun

¹ Guy Debord, *Panegyrique*, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1989, p. 22.

² Voir sur ce point mes remarques dans *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, Paris, Fayard, 2001, p. 25-27.

³ Cette position si particulière de Debord dans le paysage français est loin d'être insignifiante, notamment lorsqu'il s'agit d'évaluer ses « dettes intellectuelles ». Celles-ci existent, il serait ridicule de prétendre que Debord a tout inventé, mais il est tout aussi faux de vouloir les évaluer à l'aune du *Bildungsroman* classique de l'intellectuel français passé par la Rue d'Ulm. De même qu'il y a chez Debord un refus de transmettre, une volonté d'interruption, il y a aussi chez lui un refus de la filiation académique, un refus des petites et grandes assignations qui font tenir le monde académique, et ce refus vient pour le moins déjouer et compliquer ce qu'on peut entendre par « dette intellectuelle ». C'est là un des enjeux majeurs du *détournement*, on y reviendra plus loin.

héritage, il n'est devenu l'homme d'aucune transmission, d'aucune tradition, d'aucune école. Il s'est efforcé de rester l'homme de l'interruption et de la rupture, sans laquelle aucune révolution est simplement imaginable (même si cela ne suffit pas). La rupture, dans tous les sens du terme et à tous les niveaux, irrémédiable et sans réconciliation, aura été son seul projet, du début à la fin : « Il n'y aura pour moi ni retour ni réconciliation. La sagesse ne viendra jamais », dit-il à la fin de *In girum imus nocte et consumimur igni*⁴. Rares sont ceux qui ont été capables d'autant de liberté, ceux qui ont autant fait pour ne rien devoir à personne et pour *ne pas être suivis*.

Si je rappelle ces aspects, à mon sens essentiels, de la position de Debord, c'est parce qu'ils ont profondément marqué les différents groupes d'avant-garde qu'il a animés. Il y a un rapport en miroir exceptionnellement fort entre la position « personnelle » de Debord et ce qu'ont été les groupes auxquels il a imprimé ce sens de l'interruption et de la rupture – sa radicalité en somme. Beaucoup de commentateurs reconnaissent aujourd'hui celle-ci, tant en ce qui concerne l'Internationale lettriste (I.L.) qu'en ce qui concerne l'Internationale situationniste (I.S.). Mais qu'entend-on au juste par radicalité ? Le terme reste flou et ne promet guère que des foires d'empoigne entre archivistes rivaux dans le petit monde de l'avant-garde tant qu'on ne l'explicite pas, comme je voudrais le tenter ici, en termes de *déshéritage*, en termes de rupture ou d'interruption. Toute avant-garde (et plus généralement tout projet révolutionnaire) implique un déshéritage. Elle produit – ou cherche à produire – une rupture. Table rase : le prolétariat est oublieux (ou du moins l'imagine-t-on ainsi), et l'avant-garde n'est pas faite pour s'inscrire dans la tradition, pour s'en faire le passeur. Elle n'a, par définition, aucun devoir de mémoire.

Le déshéritage (culturel, politique, etc.), tel serait le *principe* ou la raison d'être de l'avant-garde et de sa volonté de dépassement de l'art, avec peut-être à son horizon la fin de l'art. Mais la plupart du temps, ce n'est justement qu'un principe, en général copieusement

⁴ *Œuvres cinématographiques complètes*, Paris, Gallimard, 1994, p. 282.

amendé. De même que les droits de la famille un temps suspendus sont rétablis après les révolutions (française, soviétique), de même les avant-gardes se redonnent en général une nouvelle mémoire, nous font le coup d'un refoulé à faire revenir, réinventent une tradition (une transmission) pour s'y inscrire, et cela se termine avec un peu de chance par des thèses en Sorbonne sur la révolution du langage poétique chez Mallarmé ou Joyce. Ce phénomène a souvent été décrit, de façon à mon sens superficielle, en termes de récupération : la récupération, c'est en fait un retour à la transmission, c'est le passage du déshéritage à l'héritage, de la rupture au (nouveau) patrimoine⁵.

*

Or, pour des raisons liées à la personnalité de Debord comme au hasard et à la chance de rencontres avec des individus susceptibles d'entrer dans ce même jeu, l'I.L et l'I.S. (mais celle-ci peut-être dans une moindre mesure) auront été, dans différents temps de leur existence, les groupe d'avant-garde qui se sont tenus au plus près du principe de déshéritage, au plus près d'un *ethos* de la non-transmission. En témoignent tout d'abord les biographies des protagonistes de l'I.L., mais je ne suis pas sûr que le mot convienne dans ce contexte, puisque ce sont des vies qui justement ne s'écrivent pas, ne s'exposent pas, qui sont vouées à se perdre. Les lettristes ont été des voyous et des voyelles, des fugueurs et des fugueuses, des déshérités, des enfants de bonne famille en rupture de ban, des enfants perdus. A leur tour ils n'ont laissé ni héritiers d'aucune sorte, ni œuvres, et même presque aucune trace. Ils se sont placés délibérément sous le signe du désœuvrement et de la clandestinité, si ce terme convient

⁵ Quel avantage, demandera-t-on, à remplacer « récupération » par transmission ? D'une part on dispose ainsi d'un concept plus fin, plus opératoire pour analyser les différentes façons dont un processus qui se veut irrécupérable s'inscrit ou se réinscrit dans une logique de la transmission, comment il se (re)fait tradition. D'autre part, l'équivalence signale une difficulté ou une impasse en même temps qu'un impossible objectif à l'intention des avant-gardes : « comment ne pas être récupéré ? » revenant alors à se demander « comment ne rien transmettre ? », question suivie logiquement par une autre, à laquelle il est encore moins facile de répondre : « pourquoi ne rien transmettre ? ».

pour désigner leur refus de *paraître* au sein de ce que Debord appellera un peu plus tard la société du spectacle, faite justement d'apparences et d'apparitions *autorisées* (le spectacle est aussi, et même fondamentalement, un principe de transmission et de diffusion de l'autorité et du pouvoir).

En témoigne aussi l'organisation des groupes que Debord a animés, caractérisés par l'absence de tout prosélytisme, par le refus d'inclure beaucoup de ceux qui n'auraient pas demandé mieux et donc souvent aussi par des pratiques d'exclusion. Les ruptures et les exclusions, qui dans le cas de l'I.S. ont donné lieu à tant de spéculations (et de malentendus), furent la plupart du temps déclenchées par Debord afin de préserver une liberté, la sienne comme celle des autres (qui parfois n'en veulent pas). L'instabilité des groupes auxquels il a pris part est le signe d'un souci de ne pas fonder une communauté sur un impératif de transmission, de ne pas enchaîner celles et ceux qui le composent à un tel impératif. Ni l'I.L. ni l'I.L. n'ont fait chaîne ou imposé des chaînes. Elles ont refusé du monde (infortune des « pro-situs ») et ont décidé de leur propre dissolution en moins de temps qu'il ne faut pour le dire, comme si elles avaient toujours eu pour seul horizon leur disparition (tant de passages dans les écrits de Debord le disent).

En témoignent enfin les moyens d'intervention choisis par les lettristes : à l'époque où le pouvoir intellectuel est du côté des manifestes, des revues (de celles surréalistes de l'entre-deux-guerres au *Temps Modernes* de Sartre et au-delà) en attendant les tonneaux de Billancourt et d'autres apparitions médiatiques, ils choisissent de s'exprimer avec de simples bulletins ronéotypés de quelques pages, données à certains mais jamais mis en vente⁶. *Clandestinisation* plutôt que publication, désœuvrement, à entendre dans un sens peut-être plus radical et en tout cas plus littéral que celui que lui a donné un Blanchot. Les lettristes mettent l'avant-garde au secret et la soustraient du même coup à ce messianisme

⁶ C'est notamment le cas avec *Potlatch*, bulletin d'information (du groupe français) de l'Internationale lettriste de 1954 à 1957, dont le nom programme d'emblée ce qu'il fut toujours: donné.

révolutionnaire qui en France l'aura si souvent imprégné tant de mouvements d'avant-garde (on songe notamment aux surréalistes).

Pour s'être tenu ainsi au plus près du déshéritage, l'I.L. et l'I.S. auront ainsi été les mouvements les moins *religieux* de l'histoire de l'avant-garde française. Elles ont échappé non seulement à toutes les tentations de retour au « sacré », dont les exemples ne manquent pas au cours du XXème siècle (Artaud, Bataille, Caillois, etc.), mais aussi à la tentation de l'« engagement révolutionnaire » (en principe communiste) avec ce qu'un tel engagement a toujours supposé de piété et d'allégeance aux grand livres de la révolution à venir⁷. La piété commence avec la transmission, la piété est tradition. On perçoit alors également mieux le rapport que Debord établit entre le religieux et le spectacle, nouvel opium du peuple⁸. Le spectacle est apparition et transmission à l'état pur, flux de (fausse) communication, média(tisa)tion perpétuelle, et on pourrait dire la même chose du religieux qui, dans sa version chrétienne, aura rivé foi et communication l'une à l'autre pour l'éternité⁹.

Quoi qu'il en soit, ce qui a été vécu à l'enseigne de l'I.L. s'oppose trait pour trait au spectacle, en est l'exact contraire : pas d'apparition, pas de transmission, pas de médiation, rien que de l'immédiat, de l'immédiatement vécu, du vécu sans *autre* pour venir vous aliéner. Il y a aliénation (spectacle) là où il y a nécessité de transmission, assujettissement de l'individu à une chaîne de transmission. A cela Debord a opiniâtement opposé, du temps de l'I.L. tout d'abord, mais aussi plus tard, son sens de la liberté absolue, son goût de la communication « immédiatement vécue », consommée pour ainsi dire sur place. C'est par exemple tout l'enjeu des célèbres dérives urbaines, ces explorations systématiques de l'ambiance de certains quartiers, dans lesquelles s'incarne exemplairement le paradoxe d'une

⁷ C'est tout l'enjeu chez les surréalistes du passage d'une revue « autonome » qui est un projet de rupture (*La Révolution surréaliste*) à l'allégeance à une révolution dont le livre est déjà écrit (*Le surréalisme au service de la révolution*).

⁸ « Le spectacle est la reconstruction matérielle de l'illusion religieuse. La technique spectaculaire n'a pas dissipé les nuages religieux où les hommes avaient placé leurs propres pouvoirs détachés d'eux : elle les a simplement reliés à une base terrestre » (*La Société du spectacle*, *op. cit.*, thèse 20) .

⁹ On s'en convaincra avec les travaux médiologiques de Régis Debray; voir notamment *Dieu, un itinéraire*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001.

esthétique de l'immédiat, irrécupérable, destinée à ne pas se transmettre : expérience de l'espace et du temps – et à ce titre pure expérience esthétique- mais échappant à la représentation, et en particulier à l'impératif (toujours en fin de compte religieux) du témoignage.

*

Mais la pratique de la dérive montre aussi qu'on n'échappe jamais entièrement à l'héritage, tant il est vrai que les dériveurs sont les héritiers des surréalistes, qu'ils ont lu *Nadja* ou *Le Paysan de Paris*, et qu'en déambulant dans Paris, Londres ou Amsterdam, ils embrayent bien sur le projet surréaliste (et plus généralement avant-gardiste) de faire coïncider l'art et le vécu. La correspondance de jeunesse de Debord montre d'ailleurs l'importance de l'héritage surréaliste, régulièrement sous-évalué : s'il faut à tout prix l'inscrire dans une filiation, c'est certainement celle-là qui s'impose, plus qu'aucune autre¹⁰. Il n'en reste pas moins qu'il y a entre les déambulations de Breton ou d'Aragon et celles de Debord et des siens une différence essentielle : il n'existe pas d'équivalents lettristes (ou situationnistes) de *Nadja* ou du *Paysan de Paris*. En d'autres termes, si les dérives de l'I.L. ou de l'I.S. se situent dans la filiation surréaliste, elles font aussi basculer ce qui est encore chez les surréalistes un principe de témoignage¹¹ du côté de l'intransmissibilité. Il existe deux ou trois articles « théoriques » sur la dérive, ainsi que deux brefs comptes-rendus¹², mais ces différents textes n'indiquent guère que les coordonnées « extérieures » de la dérive (des

¹⁰ Guy Debord, *Correspondance de jeunesse*, à paraître, Fayard, 2004. L'influence surréaliste est aussi particulièrement perceptible dans le célèbre *Formulaire pour un urbanisme nouveau* d'Ivan Chtcheglof (Gilles Ivain), paru dans le premier numéro d'*Internationale situationniste* (en 1958), mais écrit vers 1953.

¹¹ Il existe, notamment chez le Breton de *Nadja*, un *évangélisme* surréaliste, une volonté de transmettre une expérience jugée exemplaire. L'I.L., au contraire, se constitue en évacuant le témoignage et l'exemplarité (dont on rappellera qu'elles sont deux des techniques les plus éprouvées du discours religieux).

¹² Citons en particulier: « Formulaire pour un urbanisme nouveau », *Internationale Situationniste*, 1, « Essai de description psychogéographique des Halles », *Internationale Situationniste*, 2, « Théorie de la dérive », *ibid.*, « L'urbanisme unitaire à la fin des années 50 », *Internationale Situationniste*, 3. Les deux « Comptes-rendus de dérives » ont paru dans *Les Lèvres nues*, 9 (1956).

règles, des principes, des lieux favorables) et n'en traduisent en aucun cas la dimension vécue. Dans « Théorie de la dérive », Debord a d'ailleurs cette phrase extrêmement significative, qui devient clé ou mot de passe à un autre niveau (celui des rapports entre l'écrit et le vécu) : « Ce que l'on peut écrire vaut seulement comme mot de passe dans ce grand jeu¹³ ».

Mots de passe, traces de ce qui se joue sur une scène échappant au spectacle, à la médiation, à la transmission. On est ici au cœur du paradoxe de l'« esthétique » développée par Debord, du temps de l'I.L. comme plus tard. Pour en saisir exactement l'enjeu, il faut repartir de la célèbre thèse 191, consacrée au dépassement situationniste des positions dadaïstes et surréalistes : « La dadaïsme a voulu *supprimer l'art sans le réaliser* ; et le surréalisme a voulu *réaliser l'art sans le supprimer*. La position critique élaborée depuis par les *situationnistes* a montré que la suppression et la réalisation de l'art sont des aspects inséparables d'un même *dépassement de l'art*¹⁴ ». Retenons-en le premier temps, dadaïste, qui consiste à supprimer l'art sans le réaliser : pure geste d'interruption, refus de toute transmission, dont la faiblesse est de ne pas empêcher celle-ci de revenir au tour suivant (surréaliste). Autrement dit, pour échapper à la transmission, il ne suffit pas de ne rien transmettre, car « rien » ne fait pas le poids. Il faut qu'il y ait quelque chose, mais que cette chose reste intransmissible.

Toutes les techniques et les motifs déployés dans le cadre de l'I.L. et de l'I.S. tournent autour de cette question. De l'immédiateté de l'expérience de la dérive aux courts-circuits du détournement¹⁵, en passant par les pellicules rayées, les images abîmées ou repeintes : autant de gestes avec lesquels s'abolit l'autorité d'un passé et par conséquent une possible filiation, autant de gestes avec lesquels *quelque chose s'interrompt*. Examinées à la lumière de la

¹³ *Internationale situationniste*, 2, p. 22.

¹⁴ Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, 1967, thèse 191.

¹⁵ Le détourneur prend, utilise, sans signer de reconnaissance de dette (et sans notes en bas de page) mais du même coup aussi sans détenir de ceux qu'il utilise la moindre autorité. On ne reconnaît des dettes que pour faire autorité à son tour, autant dire pour devenir *auteur* (le terme vient lui aussi de *auctoritas*) et donc pour s'ériger en agent (autorisé) de transmission. Par définition, le détourneur est ainsi le contraire d'un auteur (qui toujours transmet, fait passer l'autorité). Dans ce sens on dira que le détournement est sans doute la technique

question de l'héritage, toutes les techniques lettristes sont des techniques d'oubli, d'effacement et de défiguration. C'est aussi dans cette perspective que se situent la plupart des « œuvres » produites par Debord entre 1951 et le début des années soixante : elles effacent ce qu'elles évoquent, elles vouent ce qui a été vécu à l'intransmissibilité. On s'en convaincra bien sûr avec *Mémoires*, cet ensemble de traces de l'« âge d'or » des premières années lettristes, disposées, avec la complicité d'Asger Jorn, non pas pour ressusciter cet âge d'or, mais pour attester de son irrémédiable perte : mémoires en assentiment exact à la vie clandestine qu'il leur revient *de ne pas transmettre*, de ne pas exposer à titre d'exemple, jeu subtil entre mémoire et passé aboli, qui fait de *Mémoires* un traité sur l'art de ne pas être suivi¹⁶.

La même chose peut se dire des films que Debord réalise un peu plus tard : *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), *Critique de la séparation* (1961). C'est d'ailleurs dans ce dernier film qu'on trouve quelques-unes des formulations définissant de la façon la plus exacte ce qu'on pourrait appeler une production de l'intransmissible. Par exemple celle-ci, sur fond de vue aérienne de l'allée des Cygnes, à Paris, qui en dit long sur le sens des innombrables vues aériennes et plans de ville du même type jalonnant les films de Debord : « Les secteurs d'une ville sont, à un certain niveau, lisibles. Mais le sens qu'ils ont eu pour nous, personnellement, est intransmissible, comme toute cette clandestinité de la vie privée, sur laquelle on ne possède jamais que des documents dérisoires¹⁷ ». Ou telle autre, prononcée sur fond noir : « Il convient de détruire la mémoire dans l'art. De ruiner les conventions de sa communication. De démoraliser ses amateurs. Quel travail ! Comme la vision brouillée de l'alcool, la mémoire et le langage du film se défont

d'expression la plus ajustée au déshéritage et tout compte fait une des seules simplement possibles dans ce contexte.

¹⁶ Voir sur ce sujet mes remarques dans *Guy Debord. La poésie au service de la révolution*, *op.cit.*, p. 63 ss.

¹⁷ *Œuvres Cinématographiques complètes*, *op.cit.*, p.49. On peut opposer ce parti-pris d'intransmissibilité à l'appel de Breton au début de *Nadja* en faveur de documents biographiques et intimes fiables et non-littéraires, avec lesquels il serait possible d'en finir avec la littérature à « affabulation romanesque » : passage du vœu de transparence surréaliste, condition de possibilité de son exemplarité, à l'effacement situationniste, qui préserve l'immédiateté d'un vécu en le mettant au secret.

ensemble¹⁸ ». Dans cette perspective, le corrélat de l'immédiateté de l'expérience vécue, c'est la mélancolie, si présente chez Debord : soit justement un sens de l'irréversible avec lequel ce qui a été vécu s'inscrit *dans le temps* comme ce qui a été perdu. Telle est la signification profonde de la plupart des œuvres de Debord, et telle est aussi, me semble-t-il, la signification de l'I.L. ou de l'I.S., qu'on comptera à ce titre – et peut-être à ce titre seulement – à bon droit parmi ses œuvres¹⁹.

*

De l'I.L. et de l'I.S., on peut dire encore qu'elles s'en sont prises systématiquement au *livre*, autour duquel s'est si longtemps organisé, de la réforme au communisme en passant par les Lumières, tout ce qui dans la civilisation occidentale a trait à la tradition, à la transmission (de savoir, de valeurs, d'idéologie, etc). Sur ce point encore, elles héritent sans doute elles-mêmes, via les surréalistes et quelques autres (Bataille, Artaud, etc.), d'une « tradition » de la contestation du livre dont les origines sont à chercher du côté de Lautréamont et de Mallarmé²⁰. Mais contrairement à tant d'autres dont les œuvres complètes finissent par faire le poids, qui n'ont pas mené à son terme une rupture avec le livre (celle-ci tenant alors plutôt lieu d'horizon), l'I.L. et l'I.S. ont été, me semble-t-il, autant que possible jusqu'au bout d'une

¹⁸ *Œuvres cinématographiques complètes, op.cit.*, p. 54.

¹⁹ La mélancolie est ici au service du déshéritage, et réciproquement sans doute: elle permet en tout cas de résoudre la contradiction représentée par une esthétique de l'immédiateté (ou un impératif de la non-transmission) en la redisant dans le temps: *il y a eu* quelque chose, mais cette chose est irrémédiablement passée, et seul l'irrémédiablement perdu continue d'être présent, de durer. Cette configuration est ce qui permet à l'âge d'or du lettrisme de « revenir » non seulement dans les *Mémoires* ou dans les films de 1959 et de 1961, mais également dans des œuvres « tardives », notamment *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) et *Panegyrique* (1989).

²⁰ Chez Lautréamont, la contestation du livre et du dispositif auctorial dont il est inséparable passe bien évidemment par le détournement, par le « progrès » du plagiat. Chez Mallarmé, la contestation est plus ironique : elle recourt à la « poésie de circonstance », mais aussi aux célèbres spéculations sur un livre total (dont le fameux « la poésie doit être faite par tous, et non par un seul » serait la version ducassienne). Chez Artaud elle convoque le théâtre, le mythe, et accessoirement le dessin. Bataille, pour sa part « défigure » le livre en le vouant au louche, au pornographique. On relèvera dans cette perspective l'analogie entre le projet d'Acéphale et certains aspects de l'I.L., qui auront représenté les moments les plus significatifs d'une sorte de clandestinisation de l'avant-garde par laquelle celle-ci tente précisément d'échapper à la représentation (et donc au livre). Voir aussi sur ce point ma *Poétique des groupes littéraires. Avant-gardes 1920-1970*, PUF, 1987.

telle logique. Ni les métagraphies des lettristes, ni les films de Debord ou de Wolman, ni les abrasifs *Mémoires*, ni bien évidemment la pratique de la dérive sont de nature à reconduire un certain ordre du livre, qui est toujours aussi un ordre de la transmission²¹.

Ce qui peut s'*exposer* aujourd'hui d'un art lettriste ou situationniste, ce sont en somme les coups portés au livre, et plus généralement à l'art en tant que tradition (n'oublions pas les plasticiens) : défigurations, destitutions, recouvrements, détournements, etc. Le reste, c'est-à-dire tout ce qui va dans le sens d'un dépassement du livre, ne se (re)présente pas, a d'emblée échappé à ce danger de reprise (ou de retour). C'est le cas de la dérive, restée pure expérience vécue, mais c'est aussi le cas avec tout ce qui dans la trajectoire lettriste puis situationniste va dans le sens d'un projet participatif total : la situation construite et vécue, *mais seulement par tous*. Ce sera exemplairement mai 68, seul *happening* tolérable parce que généralisé, presque autant que la révolution qui, dans son authenticité est par excellence ce moment de réinvention de la communication où la poésie est faite par tous²².

L'art participatif auquel en appellent presque d'emblée l'I.L. et plus tard l'I.S., c'est la version situationniste du livre total, du *Gesamtkunstwerk* qui a toujours constitué l'horizon de l'avant-garde : un point de résorption du livre dans un *Livre* (qui la plupart du temps n'est plus un livre) avec lequel tout serait dit ou du moins dicible, projet de langage sans réserve,

²¹ L'héritage livresque de l'I.L. et de l'I.S. se résume en somme aux deux best-sellers *théoriques* de 1967 (*La Société du spectacle* et le *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem). C'est évidemment mince, puisque ces deux livres se sont donnés comme les instruments d'un combat révolutionnaire impliquant la fin de l'art ou son dépassement. On dira que l'I.S. recourt ainsi à des moyens de transmission finalement assez classiques, et que si de tels livres sont publiés, c'est parce que malgré tout l'I.S. tient à être suivie. C'est possible dans le cas du livre de Vaneigem, qui tiendra d'ailleurs beaucoup plus lieu de « bible » des « pro-situs » que *la Société du spectacle*, livre réputé difficile, voire inabordable. Dès son titre, le *Traité* implique en tout cas une intention évangélisatrice (même si c'est ironique, il annonce une bonne nouvelle à transmettre aux jeunes générations dont il n'est pas sûr qu'elles aient toujours perçu l'ironie) que confirmeront plus tard d'autres ouvrages de Vaneigem relevant eux aussi de cette caractéristique veine *utopique* – et on sait que les utopistes ont toujours été non seulement des évangélisateurs, mais aussi – ceci expliquant cela – des hommes du livre (des saint-simoniens à Fourier en passant par tant d'autres). Quant à *La Société du spectacle*, il faudrait prendre la mesure de tout ce qui fait de ce livre un coup de force – du moins au niveau de son intention – et donc un principe d'interruption plutôt que de transmission. C'est en tout cas un livre que Debord a voulu irréfutable, un livre avec lequel tout est supposé s'être dit. Il a la valeur d'un défi, d'un livre total rendant tous les autres livres vains, la valeur d'un *dernier livre*. On s'en convaincra avec la *Préface à la quatrième édition italienne* de « *La Société du spectacle* » (1979), ou avec le film *Réfutations de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle »* (1975).

²² Voir sur ce point l'important et très bel article (non signé) intitulé « All the King's Men », *Internationale situationniste*, 8.

communication retournée à sa transparence et à son authenticité, désaliénée et déprise de tout pouvoir, immédiateté se substituant à la médiation livresque et à ses parasitages²³, achèvement de toute transmission possible. Décrit ainsi, le *Gesamtkunstwerk* reste bien évidemment de l'ordre de l'utopie. On pourrait même dire dans cette perspective que toute utopie est la projection (dans l'espace, le temps) d'une totalité saturant toutes les possibilités du dicible et du désirable – et on sait que l'I.S. n'a pas pas échappé à une telle tentation (notamment avec Constant, Vaneigem, mais très peu avec Debord). S'il se réalise, il n'est qu'un *Kunstwerk* de plus, jamais assez *gesamt*, quelles que soient les fuites en avant multimédiatiques qui en tiennent lieu, ou les apparences de participation (*happenings*, performances), que les lettristes et les situationnistes ont toujours méprisées.

C'est précisément pour éviter que la situation construite ne se dégrade ou ne se spectacularise en *happening* qu'il n'y aura jamais rien eu, au-delà des clandestines et mobiles dérives et de leurs lignes de fuite, qui se soit exposé dans l'histoire de l'I.L. ou de l'I.S. au titre de situation construite réalisée ou exemplaire. Rien, si ce n'est la révolution, ou certaines de ses phases, ou certains moments de mai 68 qui lui ont ressemblé, décrits par Debord dans le dernier numéro d'*Internationale situationniste* comme portés par « l'usage réel de la communication »²⁴. Là où tant d'avant-gardes ont rêvé d'un *Gesamtkunstwerk*, l'I.S. se réalise, et bientôt se dissout, en s'impliquant dans la révolte de mai 68 : rupture – cette fois également avec l'héritage avant-gardiste – maintenue jusqu'au bout, parvenue à son terme²⁵.

²³ Le livre total, ce serait alors aussi l'exact envers du spectacle, et il est décrit comme tel *en creux* dans *La Société du spectacle* chaque fois que le spectacle est, lui, décrit, en termes d'absence de communication authentique: le spectacle comme « langage officiel de la séparation généralisée » (thèse 3), « contraire du dialogue » (thèse 18), comme principe de communication unilatérale (thèse 24), dissolution de toute communauté (thèse 25), etc. Recouper ici sur ma remarque précédente (note 20) : *La Société du spectacle* est un livre total, totalement négatif, totalement critique, avec lequel non seulement tout est dit, mais qui est aussi le seul avec lequel une totalité « positive » pourrait advenir, comme son envers.

²⁴ *Internationale situationniste*, 12, p. 4. On relèvera l'importance et la précision du terme: « usage réel de la communication ». Ce qui fait l'authenticité de la communication n'a rien à voir avec un effet de transparence telle qu'y prétendait un Breton, qui tient toujours de l'aveu et de la confession. La communication authentique, ce sont les actes de communication avec ou par lesquels se réalise un processus authentiquement révolutionnaire.

²⁵ On prendra encore la mesure de cet « achèvement » en le mettant en regard de l'évolution de Tel Quel qui dès le milieu des années soixante (soit au moment où s'affirme le tournant politique de l'I.S. par lequel celle-ci prend congé de l'avant-garde) capte l'héritage avant-gardiste et qui revient, avec des concepts comme « production du texte » ou « révolution du langage poétique » à des positions somme toute comparables à celles des surréalistes,

*

Déshéritages : j'ai cherché à montrer comment Debord et les siens ont refusé d'hériter, et comment ils ont tout fait pour empêcher qu'on hérite d'eux, qu'on les suive ; comment ils s'en sont tenus à une stratégie de la rupture et de l'intransmissibilité. Rien d'étonnant alors s'il est aujourd'hui difficile de leur trouver des héritiers : que ceux-ci manquent est en somme la preuve du succès de l'opération déshéritage. On dira qu'il y en a, que beaucoup d'individus ont été influencé par les pratiques de l'I.L. ou de l'I.S. (un Klein, un Godard, pour ne citer que quelques-uns des plus connus). Mais on sait aussi que dans la perspective qui fut celle de l'I.L. et de l'I.S., il ne saurait s'agir là d'héritiers, mais seulement d'imposteurs spécialisés dans la production de faux, de simulacres d'art lettriste ou situationniste. Un artiste situationniste est par définition un faux situationniste, du moins à partir de 1962. Lorsqu'ils évoquent la création d'une bibliothèque situationniste au musée de Silkeborg, au Danemark, les situationnistes se passionnent d'ailleurs surtout pour la « section des copies » destinée à la dénonciation de ceux qui s'approprient un impossible héritage situationniste²⁶. On est loin de l'attitude d'un Breton qui multiplie dès les années trente les expositions à la gloire du surréalisme et qui continuera d'accueillir jusque dans les années soixante tous ceux qui veulent se constituer en héritiers du surréalisme (à vrai dire, on ne bousculera alors plus tellement au portillon, mais peu importe). Tout héritage situationniste tiendrait ainsi par définition du faux, du simulacre, de la parodie plus ou moins. Au regard de quoi, en tant que pur principe de rupture, l'I.L. et l'I.S. ont nécessairement réussi, elles ont bien été ce moment de radicalité avec laquelle s'achève l'histoire de l'avant-garde.

Resterait à évaluer exactement ce que veut dire « avec » dans ce contexte. L'I.S. achève-t-elle l'avant-garde, ou celle-ci s'achève-t-elle en quelque sorte toute seule, non pas

avec d'ailleurs dans les années suivantes les mêmes oscillations entre une révolution artistique autonome et une mise au service de la révolution (communiste) du ci-devant écrivain. S'ensuivent les classiques pas de deux avec les responsables communistes dont on espère l'adoubement, puis les grotesques gesticulations maoïstes.

sous l'effet d'une irrémédiable radicalité, mais tout simplement parce que ses conditions de possibilité ne sont plus réunies ? On peut poser la même question de façon plus précise : le livre (et ses dérivés, notamment les revues) disparaît-il comme médium *autorisé* sous les coups de boutoir des avant-gardes et de leurs entreprises de destitution ou parce que d'autres médias (audiovisuels) se substituent à lui, prennent le pouvoir ? La réponse évidemment s'impose : même lorsqu'elles s'en prennent au livre – ou justement *parce qu'elles* s'en prennent au livre – les avant-gardes lui restent liées, lui sont fidèles (pour reprendre la formule de Mallarmé), ne se développent qu'à son ombre. Elles ne prospèrent que dans une civilisation de l'imprimé, dont elles anticipent la fin parce qu'elles *pressentent* celle-ci, dès la fin du XIX^{ème} siècle avec un Mallarmé, aussi lucide sur les développements de la « culture de masse » que Debord l'est un demi-siècle plus tard sur le développement du spectacle. Que cette culture du livre – dont dépend également toute une pensée de la finalité historique, tout un messianisme historique sécularisé – s'efface derrière une autre civilisation où dominant l'audiovisuel et aujourd'hui les nouvelles technologies de communication, et c'en est fait de l'avant-garde et de ses stratégies d'interruption.

Dans ce contexte, la force de l'I.L. et de l'I.S. aura été d'anticiper et de *précipiter* une fin du livre en tant que vecteur de tradition et d'autorité, à une époque où d'autres (de Sartre à Tel Quel) continuent de toucher, avec sans doute la sincérité de ceux qui y croient, les rentes de situation afférentes à leur position d'auteur. Par avance, Debord et les siens ont ainsi pris les écrivains et les intellectuels, pieux et toujours fiers de prolonger l'historique et universaliste missionariat des Lumières, pour ce qu'ils étaient en train de devenir : des pantins médiatiques ou, dans les termes de Debord, des préposés aux écritures par (gros) temps spectaculaire.

En d'autres termes : si c'est le spectacle lui-même, avec son omniprésence, ses médias et ses technologies diverses qui met un terme à l'histoire des avant-gardes (comme peut-être à

²⁶ *Internationale situationniste*, 5, p. 11.

l' « histoire » tout court), l'I.L. et l'I.S. ont au moins à leur actif d'être restées maîtresses de leur propre disparition (comme de tout le reste d'ailleurs). Les avant-gardes ont le sens de l'anticipation . Mais ce qu'elles anticipent se réalise la plupart du temps sous forme grotesque, et parfois monstrueuse (voir le futurisme) : le surréalisme a passé dans le langage de la publicité, la psychogéographie alimente le discours architectural néo-fonctionnaliste (quand il ne sert pas à la construction de parcs d'attraction), le livre total de Mallarmé est dans la bouche de Bill Gates lorsqu'il annonce les logiciels d'accès au savoir absolu, et le spectacle se passe aujourd'hui aussi bien de mémoire que d'une certaine culture du livre ²⁷. Pour échapper à cet ironique *retour* des choses, pour ne laisser aucun héritage, tout l'art consistait décidément à savoir disparaître. Debord et ses compagnons s'y sont employés avec talent

Vincent Kaufmann

²⁷ Ce sera précisément l'enjeu du « dernier » Debord, revenu au livre, à l'écriture, à la culture même, qui apparaît notamment avec *Commentaires sur la société du spectacle* (1988). Retour, réconciliation, abandon d'une volonté de rupture ? En aucune façon. Si un certain investissement de l'écriture et du livre est possible à partir des années quatre-vingt, c'est parce que les progrès du spectacle, son triomphe en tant que spectaculaire intégré, lui ont permis d'en finir totalement avec le livre, lieu non seulement d'une liberté possible, d'une singularisation, mais aussi d'une mémoire (historique), d'une vérité. Debord ne se constitue en somme en « auteur » que dans un monde où il n'y a plus de lecteurs, ou presque plus, ce qui revient bien à renouveler ou réinventer une possible stratégie de la rupture (du déshéritage) Tel est le sens du célèbre début des *Commentaires*, qui insiste ironiquement sur le petit nombre de lecteurs : « Ces *Commentaires* sont assurés d'être promptement connus de cinquante ou soixante personnes ; autant dire beaucoup dans les jours que nous vivons , et quand on traite des questions aussi graves (*Commentaires sur la société du spectacle*, éd. Gallimard, 1992, p. 13).