



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

L'ESPRIT DU COLLAGE

a cura di Arnaud Maillet, Andrea Zucchinali

dicembre 2021

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

GABRIEL FERREIRA ZACARIAS

## **Détournement, réinvention du collage**

Selon un récit historique bien établi, le collage est compris comme “l’invention des avant-gardes” (Taylor 2005), procédé caractéristique de l’art moderne dont le geste inaugural aurait été donné par les papiers collés de Braque et Picasso. De l’expérimentation cubiste, encore redevable de la peinture, au collage dadaïste de quelques années plus tard, une distance non négligeable est déjà franchie. Peu après, ce sont les surréalistes qui donnent un sens propre au collage, utilisant le principe des associations arbitraires comme voie d’accès à l’inconscient et au merveilleux. Depuis l’invention du collage, les renouvellements de ce procédé seront constants. L’importance de cette technique est telle que cette dernière a permis de jeter les fondements à de nouvelles théories de l’art, ainsi que l’a proposé Peter Bürger dans le célèbre essai *Théorie de l’avant-garde* (1974): “Une théorie de l’avant-garde doit commencer par le concept de montage suggéré par les premiers collages cubistes” (Bürger 1984: 77; ma traduction). Ici, le “montage” devient une catégorie analytique de l’œuvre d’art après l’avant-garde – *i.e.* d’une œuvre conçue comme forme allégorique reposant sur la médiation du spectateur, distincte de la totalité organique de l’œuvre traditionnelle (ivi: 82). Néanmoins, les théorisations générales sur le collage laissent dans à l’ombre le fait que les groupes artistiques avaient eux-mêmes conscience de l’histoire de cette pratique, pouvant présenter une conception particulière du collage qui les distinguerait d’autres appartenant au passé ou bien leur étant contemporaines. Cela ne pourrait se faire qu’en définissant le collage comme une forme liée à un ensemble plus ample de valeurs. Dans un manifeste Dada de 1921 (*Dada manifeste sur l’amour faible et l’amour amer*), Tristan Tzara



Fig. 1  
Extrait du *Manifeste du surréalisme* de 1924. (Repris dans Breton 1985: 54).

proposait de faire un poème par le tirage au sort de mots découpés dans un article de journal, mettant ainsi en dérision les notions habituelles de création poétique (Tzara 1996). Dans le *Manifeste du surréalisme* (1924), André Breton proposait un procédé semblable [Fig. 1], mais le comprenait comme un moyen de découverte d'une réalité plus large, qu'aucune création "consciente" ne pourrait saisir (Breton 1985: 53-56). Et si le collage accompagne toute l'histoire des avant-gardes, on peut dire de même que l'envie de le présenter sous une forme nouvelle est également récurrente. Rien ne pourrait paraître plus périlleux que le risque de se perdre dans le flot générique du "modernisme", risque encore plus grand pour les groupes qui gardaient encore une perspective "révolutionnaire". Cela était particulièrement vrai pour les avant-gardes de l'après-guerre, car ces groupes devaient faire face à un contexte de rapide institutionnalisation de l'art moderne. Ainsi, lisait-on dans les pages d'une revue d'avant-garde parue en 1966: "Aragon développe depuis quelque temps sa théorie du collage, dans tout l'art moderne, jusqu'à Godard. Ce n'est rien d'autre qu'une tentative d'interprétation du détournement, dans le sens d'une récupération par la culture dominante" (IS 1997: 470-471).

ces lignes furent publiées dans les pages d'*Internationale situation-*

niste, journal du groupe homonyme fondé en 1957. L'IS est parfois désignée comme "la dernière avant-garde" – caractérisation déjà interrogée de façon critique par Anselm Jappe (2004) – en raison de sa perspective irrévocablement révolutionnaire, qui impliquait un rejet affiché du marché de l'art. En quête du "dépassement de l'art" et de la "révolution de la vie quotidienne", l'IS pourrait difficilement être comprise comme une "néo-avant-garde" au sens proposé par Peter Bürger (c'est-à-dire comme la répétition privée de sens des "manifestations" ou procédés de l'avant-garde "historique", et dépourvue du contenu politique originel).<sup>1</sup>

La myriade d'activités qui a occupé les situationnistes dans les périodes "artistique" et "politique" du groupe a été marquée par l'idée du "détournement des éléments esthétiques préfabriqués" (IS 1997: 13). "Détournement": tel est le nom que l'IS donnait au procédé que ses membres employaient dans ses différentes réalisations – peintures, films, livres, écrits théoriques, tracts, affiches, projets architectoniques. Pour eux, toute création était une re-création, passant par l'appropriation et la re-signification d'éléments langagiers, picturaux ou autres. De plus, par le biais des publications situationnistes et de l'influence des idées du groupe sur le mouvement de Mai 68, le détournement finit par se confondre avec l'esthétique de la contreculture, les affiches et les publications soixante-huitardes souvent considérées comme redevables du "situationnisme".<sup>2</sup>

Je propose, dans les lignes suivantes, d'effectuer un pas en arrière

1 Nous pourrions même dire que l'histoire de l'Internationale situationniste montre l'insuffisance de la théorie de Bürger, qui ne prend pas en considération la complexité du milieu d'avant-garde qui se reconstitue dans l'après-guerre. La théorie de Bürger a déjà été amplement débattue (voir, par exemple, Foster 1996).

2 Il convient de noter que les situationnistes ont toujours refusé le terme de "situationnisme", présenté dans leur revue comme "vocabulaire privé de sens" (IS 1997: 13). Comme j'ai déjà proposé ailleurs, le terme semble néanmoins désigner une réalité historique, celle de la diffusion des idées situationnistes après Mai 68, au-delà du contrôle direct du groupe. Voir l'entretien que j'ai accordé, avec Alastair Hemmens, à la revue *Marianne*: "L'Internationale situationniste est devenu un objet de recherche universitaire", 28/11/2020: <https://www.marianne.net/agora/entretiens-et-debats/alastair-hemmens-et-gabriel-zacarias-linternationale-situationniste-est-devenu-un-objet-de-recherche-universitaire>.

afin de revisiter les origines de la notion de détournement, formulée à l'origine dans les années 1950, et de l'analyser ensuite dans son rapport avec le collage. Une attention particulière sera accordée au rapport entretenu avec l'héritage surréaliste, mouvement toujours pris à rebours par les situationnistes, et qui s'introduit ici par la revendication de Lautréamont. Les archives de Guy Debord nous aideront à mieux comprendre ce rapport, indiquant aussi quelques voies encore peu explorées.<sup>3</sup>

### Mode d'emploi

Les bases théoriques du détournement ont été formulées par Guy Debord et Gil J Wolman, à l'époque de l'Internationale Lettriste, groupe ayant précédé la création de l'IS. Debord et Wolman, comme d'autres lettristes, pratiquaient l'art de la "métagraphie", dont le lien avec le collage est évident [Fig. 2]. Avec la notion de détournement, présentée systématiquement dans le texte *Mode d'emploi du détournement* (Debord 2006: 221-229) – paru originalement dans la revue surréaliste belge *Les lèvres nues* en 1956 –, ils proposaient cependant une réflexion plus générale sur l'appropriation dans l'art, tendant à se démarquer ainsi de la pratique lettriste.<sup>4</sup> Ils commencent par désigner leur époque comme celle où de nouvelles "forces productives" exigeaient "une nouvelle pratique de la vie" (ivi: 221). Dans ce cadre, l'art ne pouvait plus être tenu pour une "activité supérieure" (ibidem). se posait alors la question de l'utilisation pratique de la culture: "Dans son ensemble, l'héritage

3 J'aborderai ainsi des sujets différents de ceux dont j'ai traité dans d'autres textes publiés précédemment. Pour une analyse du rapport du détournement au ready-made et à la critique politique du langage, voir mon texte "Détournement in Language and the Visual Arts" (Zacarias 2020). Pour une analyse du rapport spécifique de Debord avec l'héritage surréaliste, et du lien entre détournement et poésie, voir mon texte "La Féconde Forêt", postface à l'ensemble d'inédits de Debord, *Poésies*, etc. (Zacarias 2019).

4 Le détournement restera une notion-clé chez les situationnistes, tandis que le terme "métagraphie" sera vite abandonné. Dans leur texte de 1956, pourtant, Debord et Wolman renvoient encore aux métagraphies qu'ils avaient exposées cette année à la Galerie du Passage (au Passage Molière, Paris).



Fig. 2  
*Mort de J. H. ou Fragiles tissus (en souvenir de Kaki)*, métagraphie réalisée par Guy Debord en mars 1954. Métagraphie évoquée dans le *Mode d'emploi du détournement*: "Dans une autre métagraphie (*Mort de J. H.*) cent vingt-cinq petites annonces sur la vente de débits de boissons traduisent un suicide plus visiblement que les articles de journaux qui le relatent" (Debord 2006: 224).

littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane" (ibidem). Les jeunes artistes s'engageaient ainsi dans la même voie signalée par Benjamin deux décennies auparavant, à savoir celle de "la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel" (Benjamin 2000: 73).

Cette liquidation pourtant ne restait pas une fin en soi, les auteurs du *Mode d'emploi* jugeant nécessaire de dépasser les stratégies des avant-gardes historiques: "Il s'agit [...] de passer au-delà de toute idée de scandale" (Debord 2006: 221), écrivaient-ils, en se dissociant de l'héritage dadaïste, compris encore comme une relève de la critique rebattue du "génie", et dont les réalisations majeures avaient été déjà incorporées aux nouveaux canons de l'art: "les moustaches de la Joconde ne présentent aucun caractère plus intéressant que la première version de cette peinture" (ibidem).

En opposition à la simple dérision, Debord et Wolman revendiquait l'usage de l'art comme "propagande partisane", ce qui s'expliquait

aussi par la compréhension que les auteurs avaient de leur époque: “nous pouvons considérer que tous les moyens d’expression connus vont confluer dans un mouvement général de propagande qui doit embrasser tous les aspects, en perpétuelle interaction, de la réalité sociale” (ibidem). Dans ce cadre, Brecht leur semblait plus attirant que Duchamp: “Bertolt Brecht révélant, dans une interview accordée récemment à l’hebdomadaire *France-Observateur*, qu’il opérait des coupures dans les classiques du théâtre pour en rendre la représentation plus heureusement éducative, est bien plus proche que Duchamp de la conséquence révolutionnaire que nous réclamons”.<sup>5</sup> L’idée de “propagande”, comme forme d’emploi révolutionnaire de l’art, avait attiré Guy Debord dès sa jeunesse. Dans une lettre à un compagnon de lycée, il proposait déjà que “[t]oute manifestation néo-artistique se range désormais dans la catégorie *Propagande*” (Debord 2004a: 104).<sup>6</sup> Mais quoiqu’il se soit proclamé partisan de l’usage propagandiste de l’art, il convient de noter, cependant, que Debord avait été trop marqué par la poésie moderne et son “plaisir aristocratique de déplaire” (Friedrich 1999: 58), pour tomber dans le didactisme. Son œuvre demeurera toujours le produit d’un montage complexe qui sollicite la participation intellectuelle du récepteur, et qui présuppose même une culture partagée. Plus tard, dans *In Girum*, il affirmera sans réserve: “On m’avait parfois reproché, mais à tort je crois, de faire des films difficiles: je vais pour finir en faire un” (Debord 2006: 1353). Sa conception de l’art comme propagande ne tenait donc pas à la formule habituelle de la vulgarisation, ce qui équivaut à simplifier la forme pour faire passer le contenu politique. Au contraire, pour briser l’aliénation spectaculaire, dont il avait fait la critique (Debord 1967), il était nécessaire de rompre les formes artistiques conventionnelles, faute de quoi aucune propagande po-

.....  
 5 L’interview de Brecht à laquelle se réfèrent Debord et Wolman a été accordée à Claude Bourdet et Ernst Sello après une représentation du *Cercle de craie caucasien*, lors de la seconde tournée du Berliner Ensemble à Paris, en 1955. Il faut tenir compte du fait que l’œuvre du dramaturge allemand était en plein processus de découverte de la part du public français au milieu des années cinquante. L’année de parution du *Mode d’emploi* coïncide avec l’année de la disparition de Brecht. Voir à ce propos l’étude de Nicolas Ferrier (Ferrier 2012).

6 Cette citation provient du livre “Le Marquis de Sade a des yeux de fille”.

litique véritablement révolutionnaire ne saurait être communiquée. On retrouvera alors dans ses films des années 1970 le jeu balancé entre l’appropriation de la culture populaire et des éléments des *mass media* – si importants pour faire appel à la sensibilité esthétique la plus commune – et l’appropriation d’éléments issus d’une culture érudite (comprenant art, littérature, philosophie, musique). En ce sens, le cinéma tardif de Debord reste fidèle aux règles de composition explicitées dans le *Mode d’emploi du détournement*. Les auteurs y distinguaient en effet deux catégories de détournement: les *détournements mineurs* et les *détournements abusifs*. Le détournement mineur “est le détournement d’un élément qui n’a pas d’importance propre et qui tire donc tout son sens de la mise en présence qu’on lui fait subir. Ainsi des coupures de presse, une phrase neutre, la photographie d’un sujet quelconque” (Debord 2006: 223-224). Le détournement abusif “est au contraire celui dont un élément significatif en soi fait l’objet; élément qui tirera du nouveau rapprochement une portée différente. Un slogan de Saint-Just, une séquence d’Eisenstein par exemple” (ivi: 224). Il y a là une sorte de hiérarchie par rapport au matériel détourné, qui est déterminée par le contexte originel. En principe, un extrait de Shakespeare n’est pas identique à une phrase de journal, même si la suppression des guillemets annule l’autorité du nom. L’élément détourné est toujours porteur d’un certain aspect qualitatif, et “les œuvres détournées d’une certaine envergure” devraient être composées par le dosage soigné d’“une ou plusieurs séries de détournements abusifs-mineurs” (ibidem).

Ce principe, qui met en équilibre les deux types de matériaux détournés, semble envisager aussi le dépassement de leur contradiction première et, par conséquent, de tout effet comique qui pourrait en découler – Debord et Wolman parlant plutôt d’un “un stade parodique-sérieux” (ivi: 223). Encore un point à noter, le détournement était également en opposition foncière à toute notion de propriété intellectuelle ou d’autorité littéraire. “Le bon marché de ses produits est la grosse artillerie avec laquelle on bat en brèche toutes les murailles de Chine de l’intelligence” (ivi: 225),<sup>7</sup> écrivaient

.....  
 7 La même sentence sera détournée dans la thèse 165 de *La Société du spec-*

Debord et Wolman en détournant un passage célèbre du *Manifeste du Parti Communiste* de Karl Marx et Friedrich Engels.<sup>8</sup>

Le *Mode d'emploi du détournement* était en ce sens une sorte de manifeste communiste de la culture, voulant proposer un communisme d'un nouveau type: un "*communisme littéraire*" (ibidem, souligné par les auteurs). La revue situationniste ferait preuve de ce communisme, en portant l'avis, dès son troisième numéro, que "tous les textes publiés dans *Internationale Situationniste* peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés, même sans indication d'origine" (IS 1997: 70).

### Mémoire(s)

Si les auteurs du *Mode d'emploi* se démarquent de l'héritage dada, en refusant le scandale et la dérision, ils sont également aux antipodes du collage surréaliste, en refusant toute place à l'inconscience et à l'arbitraire. Il est à remarquer néanmoins que Debord et Wolman attachent le détournement aux "découvertes de la poésie moderne sur la structure analogique de l'image [qui] démontrent qu'entre deux éléments, d'origines aussi étrangères qu'il est possible, un rapport s'établit toujours". (Debord 2006: 222) La définition qu'on évoque ici de l'image poétique est tout à fait comparable à celle présentée par Breton dans le *Manifeste du surréalisme*, à travers les propos de Pierre Reverdy: "L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées" (Breton 1985: 31). Le rapport à l'héritage surréaliste est donc moins tranché et plus complexe qu'on pourrait le croire.

Ce n'est peut-être pas un hasard si l'on retrouve chez Guy Debord une constante interrogation sur soi-même et la quête de symbolisation de son propre passé, qui rappelle à maintes égards la littérature *tacle*: "Cette puissance d'homogénéisation est la grosse artillerie qui a fait tomber toutes les murailles de Chine" (Debord 1967: §165).

<sup>8</sup> À propos de la vocation impérialiste du capitalisme européen, Marx et Engels écrivaient: "Le bon marché de ses produits reste la grosse artillerie qui bat en brèche toutes les murailles de Chine, et contraint à capituler les barbares les plus opiniâtrement hostiles aux étrangers" (Marx, Engels 1962: 25).

de Breton. En effet, le premier ouvrage de Debord entièrement réalisé avec des "éléments esthétiques préfabriqués" porte le titre de *Mémoires*. Ce livre d'art réalisé en collaboration avec le peintre Asger Jorn en 1958 – donnant ainsi suite à une première expérimentation similaire réalisée une année auparavant –<sup>9</sup> reprend l'expérience de Debord à Saint-Germain de Prés entre les années 1951 et 1953 (Debord 2004b). Différemment du récit direct à la première personne qui marque les écrits du fondateur du surréalisme, dans *Mémoires* le travail de collage compose un récit fragmenté, et les allusions à la vie de l'auteur restent indirectes, médiées par des phrases et images détournées. Élaboré peu d'années après l'écriture du *Mode d'emploi du détournement*, *Mémoires* est aussi un bon exemple d'application de la théorie formulée dans ce texte.

Il peut être éclairant d'y prélever un exemple. À la première page du livre [Fig. 3] nous trouvons deux phrases de Shakespeare, une phrase tirée d'un roman policier, une autre extraite d'un livre de "souvenirs d'un dadaïste", de même qu'un extrait d'une critique cinématographique, un passage d'un "roman sur un thème médical", et une phrase prise dans un manuel de physique. Ces sources, telles que je les présente, ont été identifiées *a posteriori* par Debord lui-même. C'est en effet en 1986 que Debord a essayé de retrouver les sources de son livre. Il les a notées sur les pages d'un exemplaire original qu'il possédait (ibidem). Ce travail ayant été réalisé seulement d'après une remémoration spontanée, les origines des détournements sont souvent identifiées de manière imprécise. Néanmoins, grâce au travail de Boris Donné, on peut ajouter quelques éléments. Donné a repéré les phrases de Shakespeare dans *Hamlet* et *Macbeth*; le "roman sur un thème médical" est *Place des angoisses*, de Jean Reverzy, sorti en 1956, tandis que les "souvenirs

<sup>9</sup> *Fin de Copenhague*, édité en 1957 par Permild & Rosengreen à Copenhague, est la première collaboration entre Debord et Jorn, résultant d'une expérience improvisée dans une soirée avec des journaux achetés dans un kiosque de la ville danoise. Jorn signe le livre, Debord y figurant comme collaborateur – rôles qui seront inversés dans *Mémoires* (Jorn 2001). Asger Jorn, peintre danois ayant participé à la fondation de CoBrA et ensuite de l'IS, est une figure clé de l'avant-garde européenne dans l'après-guerre. Il développera une forme propre de détournement en peinture, dont je traite dans mon texte précédemment mentionné (Zacarias 2020).

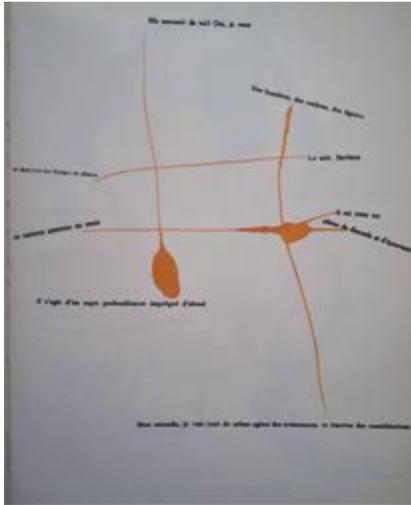


Fig. 3  
Première page de *Mémoires* (1959), livre d'art réalisé par Guy Debord, en collaboration avec Asger Jorn (Permild & Rosegreen, 1959, réédité en facsimilé par Allia, 2004).

d'un dadaïstes" renvoient en fait au texte *Avant Dada*, de Georges Ribemont-Dessaignes, paru dans le numéro 32 de la revue *Lettres nouvelles*, novembre 1955 (Donné 2004). Donné n'a pas réussi à trouver le "roman policier" mentionné, dont les détournements sont d'ailleurs nombreux dans le livre, toujours autour du personnage "Barbara", et toujours en suivant une finalité érotique.<sup>10</sup>

Plusieurs questions méritent ici d'être soulignées. D'abord, on voit bien comment Debord cherche à établir la "série de détournements abusifs-mineurs". Du côté des détournements abusifs il y a certes les deux passages de Shakespeare: "Me souvenir de toi? Oui, je veux" et "pleine de discorde et d'épouvante". On pourrait peut-être ranger de ce côté aussi les mémoires de Ribemont-Dessaignes, témoin de l'avant-garde historique. L'œuvre de Reverzy, en revanche, alors à peine parue, semble plutôt un détournement mineur, rattachant le texte à son époque; tout comme le "roman policier" dont le titre exact nous reste inconnu. Ensuite, nous pouvons noter combien le détournement institue une forme particulière de lecture qui varie en fonction de la connaissance que peut avoir le lecteur des passages détournés.

10 D'après Donné, le personnage renvoie à Barbara Rosenthal, amante de Debord à cette époque, et qui est aussi une des locutrices de *Hurléments en faveur de Sade*, moyen-métrage réalisé par Debord en 1952 (Donné 2004: 86-87).

En effet, même si Debord et Wolman soutiennent que le détournement marque "notre indifférence pour un original vidé de sens et oublié" (Debord 2006: 223), ils ne cessent pas de revendiquer la mise en jeu de la mémoire. Ils donnent ainsi un rôle d'importance à la reconnaissance, de la part du récepteur, des modifications effectuées, ce qui ne peut avoir lieu si l'on ne connaît pas l'origine. La deuxième "loi" sur le détournement porte précisément sur ce sujet: "Les déformations introduites dans les éléments détournés doivent tendre à se simplifier à l'extrême, la principale force d'un détournement étant fonction directe de sa reconnaissance, consciente ou trouble, par la mémoire" (ivi: 221).

Soulignons ces mots: "reconnaissance consciente ou trouble" – les auteurs prennent soin d'éviter le mot "inconscient", mot-clé du lexique surréaliste. Il reste vrai cependant que le rôle assigné ici à la mémoire montre que le détournement a également à voir avec des forces et effets qui dépassent la compréhension complètement consciente et logique de l'ensemble sémantique. Qui plus est, la mémoire replace la dimension proprement subjective (culture littéraire, certes, mais aussi phantasmes, peurs, désirs) comme partie prenante du détournement à son degré le plus accompli.

### Lautréamont détourneur

Encore un point commun qui lie le détournement à l'héritage surréaliste est la place que les auteurs du *Mode d'emploi* réservent à Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. Au lieu d'évoquer les collagistes dada ou surréalistes – aucune référence n'y est fait à Max Ernst, qui vit à Paris en ce moment, ou à Raoul Hausmann, avec qui Debord prendra contact plus tard –, c'est l'écrivain maudit qui y apparaît comme figure phare. Rappelons que c'est aux surréalistes qu'on doit la redécouverte de cet écrivain jusque-là oublié. Lautréamont sera maintes fois évoqué par les surréalistes comme figure d'exception à l'intérieur d'une tradition littéraire moribonde. "Être fabuleux", pour Tzara, seul homme à avoir laissé quelque trace équivoque de son passage (Breton 1985: 76), selon Breton, qui affirmait encore en exergue des *Chants de Maldoror*: "On sait maintenant que la poésie doit mener quelque part" (Breton 1969: 65).

Il n'est pas étonnant alors, que dans le *Mode d'emploi du détournement*, Lautréamont soit présenté comme le seul à avoir compris les conséquences des “découvertes de la poésie moderne” (Debord 2006: 222). Dans l'optique des auteurs, les deux mots d'ordre de Lautréamont – “la poésie qui doit être faite par tous” et “le plagiat est nécessaire, le progrès l'implique” – allaient de pair, renvoyaient au même fond, et étaient couramment “mal compris” (ivi: 223) pour des raisons identiques. Or la poésie moderne avait déjà montré que “s'en tenir au cadre d'un arrangement personnel des mots ne relève que de la convention” (ibidem). Dans ce contexte, la poésie faite par tous n'était pas la revendication de l'expressivité de tout un chacun. Au contraire, l'idée tenait plus au fait que chaque poésie devrait renvoyer, en elle-même, à toute une série d'autres poésies, d'autres textes, d'autres pensées, tout cela grâce aux possibilités du plagiat, qui permettait encore de “corriger une œuvre”, de “changer le sens de fragments” et de “truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations” (ibidem). Debord et Wolman soulignaient donc “l'évidence du procédé appliqué dans *Poésies*, particulièrement sur la base de la morale de Pascal et Vauvenargues, au langage théorique – dans lequel Lautréamont veut faire aboutir les raisonnements, par concentrations successives, à la seule maxime” (ibidem).

En effet, la fin de la deuxième partie des *Poésies* est rédigée à l'aide des *Pensées* de Pascal et des maximes de Vauvenargues; les maximes de ses auteurs étant “corrigées” par Lautréamont. Rappelons, pourtant, que les auteurs choisis étaient déjà eux-mêmes de célèbres “correcteurs”. Pascal avait fait de son mieux pour remettre la génialité cynique de Montaigne dans le droit chemin de la morale chrétienne. Vauvenargues, de sa part, avait souligné que “[n]ul ne trouve tout dans son propre fonds” (Vauvenargues 1875: 689), raison pour laquelle, croyait-il: “Il ne faut pas craindre non plus de redire une vérité ancienne, lorsqu'on peut la rendre plus sensible par un meilleur tour, ou la joindre à une autre vérité qui l'éclaircisse, et former un corps de raisons” (ivi: 690).

En appliquant “la thèse de Vauvenargues – à la thèse de Vauvenargues” (Jean, Mezei 2001: 107), Lautréamont reprendra cette

maxime avec une légère modification. Dans leur *Genèse de la pensée moderne*, ouvrage lu par Debord<sup>11</sup>, les surréalistes Jean et Mezei remarquaient à propos de l'œuvre de Ducasse: “Voilà une des idées fondamentales de *Poésies*: le *plagiat*, déjà très recommandable selon Vauvenargues, est, pour Lautréamont, *nécessaire*” (ibidem). Debord a en effet toujours tenu à ce passage de Lautréamont qu'il citera encore, chose peu habituelle, à l'intérieur de son ouvrage théorique, *La société du spectacle* (1967): “Les idées s'améliorent. Le sens des mots y participe. Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par une idée juste” (Debord 1967: §207).

Même s'il déclare à la fin de ses fiches de lecture qu'il est “impossible de les suivre dans les trois quarts de leurs conclusions”, Debord semble être d'accord avec Jean et Mezei en ce qui concerne les *Poésies* de Lautréamont. Le portrait que les deux écrivains présentent de Ducasse a dû augmenter son identification avec cet écrivain, d'autant plus que les *Poésies* sont présentées comme porteuses d'un projet rationaliste. Pour Breton et les surréalistes, c'est notamment le Lautréamont des *Chants de Maldoror* qui compte le plus; celui qui dévoile l'inconscient et refoule la réalité: “... la dualité psychologique du héros des *Chants*, est *inverse* de celle que, plus tard, étudiera la psychanalyse. L'unité de l'homme moral, dit Freud, s'établit par un refoulement de l'inconscient au bénéfice du conscient, tandis que dans les *Chants de Maldoror*, l'individu s'identifie avec son inconscient: c'est alors *le conscient qui est refoulé*” (Jean, Mezei 2001: 59). Comme le dit le poète au sixième chant de son ouvrage: “Je jette un long regard sur la dualité qui me compose, et je me trouve beau!” (ibidem).

Debord, de sa part, dénonçait le rejet du réel chez les surréalistes, et revendiquait, en revanche, un art qui se servît de la raison afin de

11 Les archives de Guy Debord contiennent un grand nombre de fiches de lectures de différents ouvrages. Les fiches concernant l'œuvre de Jean et Mezei sont conservées dans le dossier classé par Debord “Philosophie, sociologie”. Fonds Guy Debord, Bibliothèque nationale de France, cote NAF 28603. Debord a lu l'édition originale de *Genèse de la pensée moderne*, paru aux Éditions Correa, 1950, coll. “Le Chemin de la vie”.

modifier la réalité concrète. Il se reconnaîtra dans le projet des *Poésies* qui, selon Jean et Mezei, porte la marque “d’un intellectualisme pratique: le monde ne comporte pas d’éléments irrationnels, l’intelligence humaine peut le comprendre” (ivi: 89-90). Des décennies plus tard, Debord affiche encore dans son *Panegyrique* (1989) cette identification avec ce qu’il comprend comme un “exposé programmatique” de la part de Lautréamont: “Rien dans l’art ne m’a paru donner cette impression de l’éclat sans retour, excepté la prose que Lautréamont a employée dans l’exposé programmatique qu’il a appelé *Poésies*” (Debord 2006: 1675).

### Détournement infini

Le rôle que Debord accorde à Lautréamont en tant que fondateur du détournement va au-delà de ce qu’on rencontre dans les textes publiés. Dans les notes personnelles et manuscrits conservés dans ses archives, on voit ce rapport se dédoubler dans d’autres directions, toujours peu explorées. C’est le cas, par exemple, d’un commentaire noté par Debord lorsqu’il lit le livre de Claude Lefort, *Le Travail de l’œuvre: Machiavel* (1972). Lefort avance dans son ouvrage que Machiavel aurait inauguré une forme discursive proprement moderne, marquée par une “interrogation infinie” sur les bases du consensus politique et de la vérité. Dans sa lecture, Debord note, entre parenthèses: “(Il est possible, en effet, que le discours de rupture de Machiavel ait ouvert – et alors plus que celui de Marx, assez systématique-hegelien – une interrogation infinie. Mais comme Lautréamont a peut-être ouvert un détournement infini)”. Et il ajoute, plus loin, sur la même idée: “Lefort ne voit pas que le détournement (tel qu’il est utilisé dans *La Société du Spectacle*) avant lui a montré et défendu une lecture ouverte, une cohérence toujours modifiée – non identifiée à un réel en soi”.<sup>12</sup>

.....  
 12 Les notes de lecture de Debord à propos de l’ouvrage de Lefort se trouvent dans un carnet de notes appartenant à l’ensemble classé comme “Machiavel et Shakespeare”. On y trouve des citations de textes de ces deux auteurs classiques, bien comme d’ouvrages à leur propos. Fonds Guy Debord, Bibliothèque national de France, côte NAF 28603, inventaire: A, 20, 2.

Debord n’a développé nulle part cette idée de “détournement infini”. Elle semble nous indiquer que le détournement est conçu aussi dans un sens épistémologique, où le rapport (changeable) à la vérité passe par le rapport (également changeable) avec le langage. On peut reposer la question du rapport entre le détournement et la théorie critique qui est au cœur de *La Société du spectacle* (1967) – ouvrage de théorie critique ancré sur l’écriture détournée. Debord y présente, en effet, le détournement comme un “langage fluide de l’anti-idéologie” (Debord 1967: §208) et affirme que “la théorie critique doit se *communiquer* dans son propre langage” (ivi: §204). Si la citation de Lautréamont sur le plagiat y est reprise – geste qui choque à l’époque aussi bien les exégètes universitaires que les militants marxistes – cela n’est pas pour rien. Car Debord y établit un lien fort entre le détournement et la dialectique, comme des formes possibles d’exprimer le mouvement de la pensée et de proposer une vérité en tension permanente.

Si la théorie critique se fait à travers la mise sous examen des pré-supposées de la théorie traditionnelle, comme le propose Horkheimer (2002: 188-242), ou si la validité même du savoir doit être resituée, depuis Hegel, à partir de la compréhension de ce qui est la modernité, comme le propose Habermas (1988), ceci ne se ferait pas simplement par l’analyse critique des contenus de la théorie, mais également à travers la forme par laquelle ces contenus sont exprimés – c’est-à-dire, forme par laquelle la théorie se comprend elle-même en tant que langage.

### Collage, cas particulier du détournement

Les situationnistes reconnaissaient que “le réemploi dans une nouvelle unité d’éléments artistiques préexistants, est une tendance permanente de l’actuelle avant-garde, antérieurement à la constitution de l’I.S. comme depuis” (IS 1997: 78). Ils insistaient, néanmoins, sur le fait que “l’I.S. est un mouvement très particulier; d’une nature différente des avant-gardes artistiques précédentes” (ibidem). En réalité, la théorisation du détournement, avec sa série de règles et de lois, servait à différencier ce procédé esthétique de toutes les

autres formes de composition artistique qui y étaient voisines. La réappropriation et la re-signification d'éléments préexistants, nous l'avons déjà dit, étaient au cœur de l'art d'avant-garde depuis les dadaïstes, avec la pratique du collage et l'emploi des ready-mades. Tout ce passé était en train d'être redécouvert, ou parfois réinventé, par les nouvelles avant-gardes de l'après-guerre. Dans le cas parisien, ce retour était souvent représenté par l'œuvre des artistes qui côtoyaient Debord dans les mêmes cafés de la Rive Gauche, comme les Nouveaux Réalistes qui se voulaient "40° au-dessus de Dada" (Restany 2007) ou, sur le plan littéraire, les écrivains William Burroughs et Brion Gysin qui allaient retrouver, avec la technique du "cut up", la recette déjà mentionnée de Tristan Tzara. La même logique serait étendue à la musique avec John Cage aux États-Unis, se servant du *I Ching* pour ses compositions, et au cinéma par Bruce Conner, dont le collage cinématographique *A Movie* (1958) ouvre la voie du cinéma de "found footage" (suivi peu après par *Verifica Incerta* (1964) d'Alberto Griffi), et dont la similarité avec les expérimentations cinématographiques des lettristes et situationnistes est patente. Dans ce contexte, le détournement risque d'être subsumé dans le flot d'expérimentations analogues, surtout si l'on embrasse une perspective généraliste qui tend à homogénéiser la diversité de telles expérimentations sous un même nom. Les situationnistes s'insurgent contre ce risque, qu'ils identifient, exemple déjà cité, dans la théorie du collage élaboré par Aragon, dénoncée par le groupe comme une "tentative d'interprétation du détournement, dans le sens d'une récupération par la culture dominante" (IS 1997: 470-471; à propos de la notion de "récupération" chez l'IS, voir Marcolini 2020). Ils essaient ainsi de distinguer le détournement du collage, en affirmant que "le collage, rendu fameux par le cubisme dans la dissolution de l'art plastique, n'est qu'un cas particulier (un moment destructif) du détournement: il est déplacement, infidélité de l'élément", alors que le détournement serait "un retour à une fidélité supérieure de l'élément" (ibidem).

On voit dans ce passage que les situationnistes continuent à comprendre le collage dans le sillage du geste dadaïste antiartistique, relevant l'infidélité de l'élément face à l'originel. Ils semblent ainsi

ignorer un usage politique du collage déjà présent chez les avant-gardes historiques, y compris chez dada, notamment en Allemagne. Mais cela s'explique peut-être par leur souci constant de se démarquer de leurs contemporains, et d'une diffusion du collage qui annonce déjà la vague "post-moderne" à venir: "le collage de l'élément simplement dévalorisé a connu un vaste champ d'application, bien avant de se constituer en doctrine *pop'art*, dans le snobisme moderniste de l'objet déplacé (la ventouse devenant boîte à épices, etc.)" (ibidem). Qui plus est, en reversant l'ordre historique, les situationnistes font du collage un "cas particulier" du détournement, car le collage ne serait qu'un degré préparatoire au détournement, forme d'appropriation plus accomplie.

Les situationnistes insistent alors sur la spécificité du détournement, qui serait lié au travail conscient de recherche et de montage d'éléments qualitativement divers, dans le but de construire un ensemble significatif. En nette opposition avec la recette dadaïste, le hasard et le non-sens sont bannis. L'origine du matériel détourné n'est pas neutre, et la remise en contexte n'est pas arbitraire: le simple geste de déplacement, qui caractérisait le ready-made, ne suffit plus; et on ne cherche pas non plus la révélation involontaire du merveilleux. Aux antipodes du surréalisme, le travail du détournement reste toujours soumis à l'emprise du *logos*: travail conscient de remaniement de textes et images cherchant à faire passer un sens voulu. Cela peut se faire dans le but de bâtir un contre-discours, "propagande partisane" dans un monde enveloppé par un "mouvement générale de propagande", comme on le verra souvent dans les publications situationnistes, tracts et BDs détournés [Fig. 4], qui se disséminent en Mai 68 jusqu'à devenir source d'inspiration pour le "style" de la contre-culture des années 1970 (voir à ce propos Marcus 1990). En dépit de la volonté affichée de faire passer un message ou de jouer le jeu de la propagande politique, le détournement reste peut-être trop complexe pour des lectures univoques. Cela est vrai surtout pour ses versions plus raffinées, où des matériaux de différentes sources se juxtaposent, produisant une pluralité de lectures et significations – cas notamment de l'usage qu'en fait Guy Debord dans ses livres d'artiste et dans ses films. À cela, il faut ajouter en-



Fig. 4  
Affiche de 1967 annonçant la parution du numéro 11 de la revue *Internationale situationniste* avec bande-dessinée détournée réalisé par André Bertrand et Raoul Vaneigem.

core le rôle non-négligeable que la mémoire semble jouer dans la pratique du détournement. Cela est d'autant plus vrai pour les ouvrages à portée autobiographique de Guy Debord, où la mémoire de l'auteur est aussi en jeu.<sup>13</sup> On pourrait se demander si la mémoire ne prend pas ici la place qui avait été occupée par l'inconscient chez les surréalistes. Elle est un moyen-terme entre l'inconscient et l'automatisme, prôné par le groupe de Breton, et les formes traditionnelles d'expression, fondées sur le choix conscient et la construction univoque du sens. La "modalisation entre le réel et le possible", qu'Agamben (2004) a voulu attribuer au cinéma de Debord, n'est peut-être pas une caractéristique seule de son cinéma, mais un trait de la pratique du détournement – dans ses différents produits – en tant que forme de renouvellement du collage.

13 Notons, d'ailleurs, que la mémoire est à l'œuvre aussi dans le travail de préparation de ses films. Pour les monter, Debord dressait d'abord des listes de séquences d'actualité et de séquences cinématographiques qu'il voulait utiliser, sans consultations des archives, se servant prioritairement de sa mémoire (Zacarias 2020: 225-226).

## BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN G. (2004), "Le Cinéma de Guy Debord", in Id., *Image et mémoire. Essais sur l'image, la danse et le cinéma*, Desclée de Brouwer, Paris, pp. 87-96.
- BENJAMIN W. (2000), "L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique", in Id., *Œuvres*, volume III, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, "Collection Folio", Paris.
- BRETON A. (1985), *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, coll. "Folio Essais", Paris.
- Id. (1969), *Les Pas perdus*, Gallimard, coll. "L'imaginaire", Paris.
- BÜRGER P. (1984), *Theory of the Avant-garde*, trans. Michael Shaw, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- DEBORD G. (1967), *La Société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris.
- Id. (1989), *Panegyrique, tome premier*, in Id. (2006) *Œuvres*, Gallimard, coll. "Quarto", Paris, pp. 1656-1685.
- Id. (2004a), *Le Marquis de Sade a des yeux de fille*, Librairie Arthème Fayard, Paris.
- Id. (2004b), *Mémoires*, édition fac-similé, Allia, Paris.
- Id. (2006), *Œuvres*, Gallimard, coll. "Quarto", Paris.
- Id., WOLMAN G. (1956), "Mode d'emploi du détournement", in DEBORD G., *Œuvres*, Gallimard, coll. "Quarto", Paris, pp. 221-229.
- DONNÉ B. (2004), *[Pour Mémoires]: un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*, Éditions Allia, Paris.
- FERRIER N. (2012), *Situations avec spectateurs. Recherches sur la notion de situation*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. "Theatrum Mundi", Paris.
- FOSTER H. (1996), *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge.
- FRIEDRICH H. (1999), *Structure de la poésie moderne*, Librairie Générale Française, collection "Le livre de poche", Paris.
- HORKHEIMER M. (2002), "Traditional and Critical Theory", in *Critical Theory, selected essays*, trad. Mathew J. O'Connell and others,

Continuum, New York, pp. 188-242.

HABERMANS J. (1988), *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE (IS). (1997), *Internationale situationniste*, édition augmentée, Librairie Arthème Fayard, Paris.

JAPPE A. (2004), *L'Avant-garde inacceptable. Réflexions sur Guy Debord*, Lignes, Paris.

JEAN M., MEZEI A. (2001), *Genèse de la pensée moderne*, édition en fac-similé, l'Âge d'homme, Lausanne.

JORN A. (2001), *Fin de Copenhague*, édition fac-similé, Allia, Paris.

MARCOLINI P. (2020) "Recuperation", in HEMMENS, A., ZACARIAS G., *The Situationist International: A Critical Handbook*, Pluto Press, London, pp. 281-289

MARCUS G. (1990) *Lipstick Traces – A Secret History of the 20<sup>th</sup> Century*, Harvard, Belknap, Cambridge, Mss.

MARX K., ENGELS F. (1962), *Manifeste du parti communiste*, Éditions Sociales, Paris.

RESTANY P. (2007), *Le Nouveau réalisme*, Transédition, Paris.

TAYLOR B. (2005), *Collage. L'invention des avant-gardes*, Hazan, Paris.

TZARA T. (1996), *Dada est Tatou. Tout est Dada*, Flammarion, Paris.

VAUVENARGUES (Luc de Clapiers, Marquis de) (1875), "Œuvres", in *Les moralistes français: textes soigneusement révisés, complétés et annotés à l'aide des travaux les plus récents de l'érudition et de la critique / précédés d'une notice sur chacun de ces écrivains* par Sainte-Beuve, Frères Garnier, Paris.

ZACARIAS G. (2019), "La Féconde Forêt", in DEBORD G., *Poésies, etc.*, édité par Laurence Le Bras, Paris, L'échappée, pp. 489-597.

Id. (2020), "Détournement in Language and the Visual Arts", in HEMMENS A., ZACARIAS G., *The Situationist International: A Critical Handbook*, Pluto Press, London, pp. 214-235.