Greil Marcus

LIPSTICK TRACES

UNE HISTOIRE SECRETE DU VINGTIEME SIECLE

EDITIONS ALLIA

Greil Marcus est né à San Francisco en 1945. Il est l'auteur de *Mystery Train*, *The Dustbin of History* et *Invisible Republic*. Il écrit des chroniques mensuelles pour les magazines *Esquire* et *Interview*. En 1997, il a été commissaire de l'exposition "1948" au Whitney Museum of American Art de New York, et a chanté cette même année une version de "Double Shot (Of My Baby's Love)" qui figure sur le CD collectif *Stranger than Fiction*. Il vit avec sa femme à Berkeley, en Californie.

Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/lipsticktracesun0000marc

Lipstick Traces

GREIL MARCUS

Lipstick Traces

UNE HISTOIRE SECRÈTE DU VINGTIÈME SIÈCLE

Troisième édition revue et augmentée

Traduit de l'anglais par
GUILLAUME GODARD



EDITIONS ALLIA
16, RUE CHARLEMAGNE PARIS IV[E]
2000

TITRE ORIGINAL
Lipstick Traces :
A Secret History of the Twentieth Century.

© 1989 by Greil Marcus.
© Editions Allia, Paris, 1998.

PRÉFACE
À LA TROISIÈME ÉDITION FRANÇAISE

Qu'un livre écrit par un Américain et traitant de la culture française soit reçu aussi généreusement que l'a été celui-ci depuis sa première publication en France en 1998, est l'aventure éditoriale la plus gratifiante dont on puisse rêver. Pour moi, cela signifie que *Lipstick Traces* peut mener une existence réelle dans un lieu qui m'était à peu près imaginaire lorsque j'écrivais mon livre. Quel que soit le nombre de jours que j'ai pu passer dans cette ville au fil des ans, Paris telle qu'elle apparaît dans l'imaginaire de quelques personnages de ce livre – Ivan Chtcheglov, Serge Berna, Michèle Bernstein, Guy Debord, Gil Wolman, Alex Trocchi, Jean-Michel Mension, Michel Mourre – était une cité qu'il fallait découvrir comme si c'était la première fois. Dans les théories de ces quelques personnes qui se sont regroupées un temps pour changer ce qui semblait le plus immuable, c'était un lieu à façonner, à inventer, selon les désirs de tous ceux qui avaient le cran et l'endurance nécessaires pour suivre les rues là où elles menaient. Pour moi aussi – alors que, durant les années Reagan, je cherchais d'autres pays où habiter, ne fût-ce qu'en imagination – Paris, même à distance, restait une cité inachevée, une idée autant qu'un lieu. Paris n'est qu'un des centres de gravité de *Lipstick Traces*, mais ce que les autres en ont fait a ouvert des portes sur tout le reste – dans cette histoire, sur Zurich en 1916, Berlin en 1918, Londres en 1977 – qu'autrement j'aurais pu ne jamais remarquer.

GREIL MARCUS,
La Nouvelle-Orléans, 9 novembre 2000.

A John Rockwell, qui m'a donné l'élan de départ.

Au Firesign Theater
et au Monthy Python's Flying Circus,
qui m'ont permis d'arriver au bout.

PROLOGUE



Assises à l'intérieur d'un salon de thé londonien, deux élégantes regardent avec un léger dédain une silhouette plantée sous la pluie. "C'est ce vieux minable avec son sifflet !" dit l'une. Un feutre cabossé rabattu sur les yeux, l'homme tente de se faire entendre : "J'suis un antéchrist !" Sur la légende de cette vignette dessinée par Ray Lowry, extraite de sa chronique des aventures de Monty Smith, le ringard, le soi-disant sauveur de la pop, on peut lire : "Cela fait dix-sept longues années que Monty s'était fait repérer sur le trottoir devant Sex'n'Drugs, la boutique de Malcom MacGregor..."

Un bail : mais comme je l'ai écrit à l'époque, l'intro fracassante de Johnny Rotten dans "Anarchy in the U.K." – ce grondement sismique ricanant, ce hurlement d'outre-tombe, puis ces mots anciens comme dépouillés de toute exégèse et jetés sur le pavé des villes :

I AM AN ANTICHRIST

reste ce que je connais de plus puissant. Quand je réécoute le disque aujourd'hui, quand je réécoute cette façon qu'a Johnny Rotten de déchiqueter ses phrases et d'en jeter les mots à la face du monde ; quand je me rappelle le sourire vorace qu'il arborait en chantant – j'en ai froid dans le dos ; pour tout dire, j'ai même un mouvement de recul, au moment où mon front commence à perler. Le guitariste des Who, Pete Townshend, déclara un jour : "Ce qui frappe immédiatement, quand vous écoutez les Sex Pistols, 'Anarchy in the U.K.', 'Bodies' ou des titres comme ça, c'est que *ça se passe pour de vrai*. C'est un gars, avec la tête sur les épaules, qui est réellement en train de dire quelque chose qu'il croit *sincèrement* être en train d'arriver au monde, et qui le dit avec un vrai venin, une vraie flamme. C'est effrayant et touchant à la fois – ça vous met mal à l'aise. C'est

comme si quelqu'un disait : 'Les Allemands débarquent ! Pas moyen de les arrêter !'"

C'est une chanson, un tube paraît-il, un disque ringard, un produit bon marché, et Johnny Rotten n'est rien, ni personne, juste un délinquant anonyme dont le plus grand exploit, avant ce jour de 1975 où il fut repéré dans "Sex" la boutique de Malcolm McLaren sur King's Road à Londres, avait été, de temps en temps, d'agacer les passants. C'est une blague – mais voilà, la voix qui porte cette blague reste quelque chose de neuf dans le rock'n'roll, c'est-à-dire quelque chose de neuf dans la culture populaire d'après-guerre : une voix qui rejetait tout fait social, et qui dans ce refus affirmait que tout était possible.

Cela reste neuf parce que le rock'n'roll ne s'en est jamais remis. Jusque-là, le rock'n'roll n'avait rien connu d'équivalent et rien d'équivalent ne s'est produit depuis, dans le rock'n'roll. Même si, pour un temps, juste après son apparition, cette manière de chanter sembla accessible à quiconque avait le cran de s'en emparer. Pour un temps, comme si par magie – cette magie pop qui a le pouvoir de connecter certains faits de société avec certains sons et de créer ainsi d'irrésistibles symboles de transformation de la réalité sociale – cette voix fonctionnait comme un nouveau genre de libre parole. D'innombrables paroles nouvelles traversèrent alors d'innombrables nouvelles gorges. Impossible d'allumer la radio sans être surpris, impossible d'y échapper.

Aujourd'hui encore ces vieilles voix vous touchent et vous effrayent comme jamais – c'est dû, en partie, à la nature irréductible de l'urgence qu'elles contiennent et aussi, en partie, à ce qu'elles sont suspendues dans le temps. Les Sex Pistols ont été à la fois un coup de fric et un complot culturel, lancé pour changer le business de la musique et tirer profit de ce changement – mais Johnny Rotten, lui, chantait pour changer le monde. Comme fit la poignée de ceux qui, pour un temps, trouvèrent leur propre voix dans la sienne. Grâce à l'ensemble relativement réduit des productions qu'ils nous ont laissé, nous savons que c'est arrivé. A la réécoute on se dit que, oui, "ça se passe

pour de vrai". Mais le temps suspend leurs voix : on ne peut pas se plonger dans le passé et dire : "ça se passait pour de vrai". A côté des guerres et des révolutions du passé, rien n'a changé dans le monde ; nous regardons le passé depuis une époque où, comme l'a dit une fois très bien Dwight D. Eisenhower, "les choses sont plus comme elles sont maintenant, qu'elles ne le furent jamais". Malgré l'exigence absolue que firent naître un instant les Sex Pistols, rien n'a changé. Le choc que suscite l'urgence de leur musique se transforme en choc qu'une chose aussi évidemment achevée puisse finalement passer quasi inaperçue dans le monde des affaires : "ça ne s'est pas passé pour de vrai." La musique cherche à changer la vie ; la vie continue ; laissant la musique derrière elle, et c'est ça qui est intéressant.

Les Sex Pistols ouvrirent une brèche dans le monde du rock et de la chanson, dans l'écran des certitudes qui sont censées régir l'offre et la demande en matière de goût. Parce que ces certitudes, ces idées culturelles reçues, sont hégémoniques et voudraient expliquer comment le monde est censé tourner – des constructions idéologiques perçues et vécues comme des faits naturels – cette brèche dans le milieu pop s'ouvre sur le royaume de la vie quotidienne. Le milieu où les gens vivent pour de vrai des faits comme : aller au travail, bosser à la maison ou à l'usine ou au bureau ou au centre commercial, aller au cinéma, acheter des légumes, acheter des disques, regarder la télévision, faire l'amour, discuter, ne pas discuter, ou faire la liste de ce qu'il reste à faire. Jugé à l'aune de son ambition sur le monde, un disque des Sex Pistols doit changer la façon dont une personne donnée choisit son trajet pour aller bosser. Ce qui revient à dire que le disque doit relier cet acte à tous les autres, et puis appeler le processus dans son ensemble à se remettre en question. Ainsi, le disque ferait changer le monde.

Elvis Costello se souvient de l'effet produit. Il n'était encore que Declan MacManus, un opérateur informatique attendant son train pour le centre de Londres. C'était le 2 décembre 1976 ; la veille, les Sex Pistols étaient passés à la télé faire la

promotion du disque qui allait changer le monde : "'Bon Dieu, vous avez vu les Sex Pistols à la télé hier soir !' J'étais sur le quai, allant travailler, et tous les banlieusards du matin étaient en train de lire les journaux : les Sex Pistols faisaient les gros titres – ils avaient dit ENCULÉ à la télé. C'était comme si venait de se produire la chose la plus effroyable qui soit jamais arrivée. Ce serait une erreur de confondre ça avec un événement majeur de l'Histoire, mais c'était un grand jour – simplement de voir les gens se monter la tête jusqu'à se faire bouillir le sang." Un vieux rêve devenait réalité – comme si les Sex Pistols, ou un de leurs fans récents, ou les banlieusards derrière Costello, ou la télévision elle-même, avaient avec bonheur redécouvert la formule inventée en 1919, à Berlin, par un certain Walter Mehring, et avaient testé alors cette formule scrupuleusement, mot à mot, sauf pour le nom du jeu :

??? Qu'est-ce que DADAyama ???

DADAyama ne peut
être atteint d'une gare qu'en un double saut périlleux
Hic salto mortale !
DADAyama fait
bouillir le sang tout comme
il fait cuire l'âme du peuple
dans le Melting pot
– un peu corrida – un peu
Assemblée Nationale – un peu
meeting du Front Rouge
argenté
moitié or moitié fer-blanc
plus la plus-value

$$\frac{\text{————}}{\infty} = \text{la vie quotidienne}$$

En se faisant écho, par-dessus un demi siècle, Costello et Mehring soulèvent tous deux la question qui façonne ce livre :

est-ce une erreur de confondre l'apparition des Sex Pistols avec un événement majeur de l'Histoire – et qu'est-ce que l'Histoire au fond ? L'Histoire est-elle simplement une affaire d'événements qui laissent derrière eux ces choses qu'on peut peser et mesurer – nouvelles institutions, nouvelles cartes, nouvelles règles, nouveaux vainqueurs et nouveaux perdants – ou n'est-elle pas, aussi, le résultat de moments qui semblent ne rien laisser derrière eux, rien, excepté le mystère de connections spectrales entre des gens très éloignés dans l'espace et dans le temps, mais parlant, en quelque sorte, le même langage ? Pour signifier un moment précieux de rupture, pourquoi est-ce que Mehring et Costello se retrouvent tous deux à parler de gare et de sang qui bout ? L'emploi fortuit de mots identiques est un accident, mais il peut suggérer une affinité réelle. Les deux hommes sont en train de parler de la même chose, ils sont à la recherche de mots pour marquer ce moment précieux de rupture. Ce pourrait ne pas être un accident du tout. Si la langue qu'ils parlent, l'impulsion que leur voix exprime, ont leur propre histoire, il se peut que cette histoire raconte des choses très différentes de celles que nous avons entendues toute notre vie.

LA QUESTION

La question est trop importante pour être abordée dès maintenant – elle doit être laissée de côté, mise entre parenthèses, le temps de trouver la forme qui lui convient. Elle nous laisse néanmoins la musique, et quand je réécoute aujourd'hui les disques des Sex Pistols, il ne me semble pas incongru de confondre leur apparition avec un événement majeur de l'Histoire. Quand je réécoute "Anarchy in the U.K." et "Bodies", l'album *This Year's Model* d'Elvis Costello, "Complete Control" par les Clash, "Boredom" par les Buzzcocks, "Oh Bondage Up Yours !" et *Germfree Adolescents* d'X-Ray Spex, "Wake Up" par Essential Logic, "Fairytale in the

Supermarket" par les Raincoats, *Chairs Missing* de Wire, "Never Been in a Riot" par les Mekons, "An Ideal for Living" et *Unknown Pleasures* de Joy Division, "Once upon a time in a living room" par les Slits, "At Home He's a Tourist" et "Return the Gift" par Gang of Four, "Kerb Crawler" par les Au Pairs, "Ü" par les Kleenex et (après que Kimberly-Clark les eut forcés à changer de nom) "Split" et "Eisiger Wind" par les Liliput, *Crossing the Red Sea with the Adverts* des Adverts (sur la pochette, un barbouillage de couleurs encadrant le photomontage d'un bloc de H.L.M. et d'un panneau sur lequel s'inscrivait en caractères bureaucratiques "Pays du lait et du miel" : la musique en était d'un millénarisme primitif, assurée de conduire l'auditeur à la terre promise, ou de le laisser errer quarante ans dans le désert) – quand je les réécoute aujourd'hui, et en particulier l'album *The Roxy London WC2 (Jan-Apr 77)*, un album en public, bricolé, où derrière un brouhaha de conversations et des bruits de verres brisés, on peut entendre divers groupes de harangueurs qui, avant que Johnny Rotten ne se proclame Antéchrist, n'existaient même pas dans l'esprit de ceux qui les montèrent – quand je réécoute l'ensemble relativement réduit de toutes ces productions, vite reléguées dans les bacs de soldeurs, les ventes pour collectionneurs ou les marchés aux puces – ce n'est pas sans effroi que je prends conscience de la finesse de cette musique, de son caractère irrémédiablement irréductible.

Ce qui reste irréductible dans cette musique provient de son désir de changer le monde. Un désir manifeste et simple, mais qui dessine une histoire infiniment complexe – aussi complexe que les interactions des gestes de la vie quotidienne qui reflètent la façon dont tourne le monde. Ce désir commence avec le besoin urgent de vivre non pas comme objet mais comme sujet de l'histoire – de vivre comme si quelque chose dépendait réellement de notre propre action – et ce besoin urgent débouche sur un champ libre. En condamnant Dieu et l'Etat, le travail et les loisirs, le foyer et la famille, le sexe et le jeu, son public et elle-même, cette musique permit un instant de

considérer et d'expérimenter toutes ces choses non pas comme des faits naturels mais comme des constructions idéologiques : des choses qui ont été fabriquées et, par là même, peuvent être modifiées, voire totalement abolies. Il devient possible de les considérer comme de mauvaises blagues, et avec la musique qui prend le dessus désormais, comme des blagues moins mauvaises. La musique prend désormais le dessus et devient un non qui se transforme en oui, puis en non à nouveau, puis à nouveau en oui : rien n'est vrai excepté notre conviction que le monde qu'on nous demande d'accepter est faux. Si rien n'était vrai, tout était possible. Dans le milieu pop, une arène tenue par des gens dont le rôle consiste à produire des symboles autant qu'à les désamorcer, dans ce milieu, le seul où un rien du tout comme Johnny Rotten a une chance de se faire entendre, toutes les règles s'effondrent. A travers des sons comme la pop music n'en avait jamais produit, des besoins urgents s'exprimèrent que la pop music n'avait jamais fabriqués. Grâce aux proclamations grotesques de Johnny Rotten – dans un sens, il n'était, depuis son premier disque, qu'un vieux minable, sous la pluie, essayant de sortir des mots fous ("I want to destroy pass-ers-by", je veux détruire les pa-ss-ants, croasse l'antéchrist, un feuillet souillé à la main ; on évite ce genre de clochard) – des adolescents ont hurlé une philosophie, des brutes ont fait de la poésie, des femmes ont démystifié le féminin ; une aimable jeune fille juive appelée Susan Whitby prit pour nom Lora Logic et s'empara de la scène du Roxy dans une brume de violence et de confusion. Tout le monde se mit à hurler par-dessus la mélodie, puis par-dessus la rime, puis par-dessus l'harmonie, puis par-dessus le rythme et enfin la batterie, jusqu'à ce que le hurlement devînt le principe premier du discours – et sans doute le dernier. De vieux serments, charriant des malédictions perdues, qui elles-mêmes contenaient des vœux enterrés, devinrent des galettes de cire de 15 centimètres, autant de paris que quelqu'un pourrait écouter pour y déchiffrer des codes que les haut-parleurs eux-mêmes ne savaient pas qu'ils transmettaient.

J'ai commencé à me demander d'où venait cette voix. A une certaine époque, commençant début 1975, à un certain endroit – Londres, puis à travers tout le Royaume-Uni, enfin dans des lieux et des villes du monde entier – se fit jour une négation de tout fait social, qui produisit l'affirmation que tout est possible. "J'ai vu les Sex Pistols" déclara un jour Bernard Sumner de Joy Division (et plus tard, après le suicide du chanteur, de New Order). "Ils étaient effroyables, je les trouvais merveilleux. Je voulus me lever et être effroyable moi aussi." Ces artistes se moquaient d'eux-mêmes, dénonçaient leurs aïeux, et crachaient sur leur public, qui leur retournait leurs crachats. J'ai commencé à me demander d'où venaient ces gestes. Ce n'était, finalement, rien de plus qu'un phénomène artistique. Mais de tels phénomènes, peu importe comment ils sont véhiculés, sont rares. J'en savais beaucoup sur le rock'n'roll, mais je ne connaissais rien de tout ça. Cette voix et ces gestes sortaient-ils de nulle part, ou, au contraire, avaient-ils une origine ? Et si oui, laquelle ?

À VINGT ANS

A vingt ans, il se tient debout devant un microphone, et après s'être annoncé comme le démon carnassier, il entreprend de faire table rase autour de lui – de tout réduire en cendres. Il rejette en ricanant les revendications de la société dans laquelle il vit. Puis, il se moque de l'histoire de son pays, en jouant sur une inversion de voyelles si violente qu'elle est source de pur plaisir. Il réduit les fruits de la civilisation occidentale à une panoplie de sigles de guérilla et la terre verte et riante d'Angleterre à un bloc de H.L.M. "Notre architecture est si banale et si destructrice pour l'esprit humain que le simple fait de marcher pour aller à son travail est en soi une expérience déprimante. Les rues sont décrépites et moches et jonchées de détritus et le béton est souillé par la pluie et couvert de graffitis, et les cages d'escalier des logements sociaux pilotes sont maculées d'excréments et d'inscriptions, envahies de camés.

Personne ne sort plus de chez lui. Le sens de la communauté a disparu, des tas de personnes âgées meurent dans le désespoir et la solitude. Nous assistons à un abaissement de la qualité de la vie" – ainsi parlait, non pas Johnny Rotten quand il enregistrait "Anarchy in the U.K." en 1976, mais "saint Bob" Geldof (grand perdant du Nobel de la paix 1986 pour son organisation des concerts de pop music en faveur de l'Afrique affamée) quand il rabâchait la critique sociale d'"Anarchy in the U.K." en 1985. Car, réduit en un venimeux ragoût, c'est ce que disait la chanson – sauf que lorsque les Sex Pistols l'interprétaient, il ne s'agissait pas de chagrin mais d'allégresse.

Is this the em pee el ay
Or is this the yew dee ay
Or is this the eye rrrrr ay
I though it was the yew kay
Or just
Another
Country
Another council tenancy [1] !

Voilà le son de la ville quand elle s'écroule. Dans le bruit délibéré, les mots tombaient, un à un, si vite qu'il était presque impossible de les distinguer, mais vous pouviez entendre l'édifice social commencer à se fissurer – quand Johnny Rotten roulait ses r, ses dents crissaient. Voilà un code qui n'avait pas besoin d'être déchiffré : qui savait ce qu'est le M.P.L.A., et qui s'en souciait ? Cela sonnait bizarrement ; comme un monde qui sombre. Cela vous avait un goût de liberté. Et c'était la liberté, en effet, que d'écrire une chanson, après avoir entendu aux nouvelles que Brenda Spenser, une adolescente de San Diego, avait ouvert le feu sur son collège et tué trois personnes, parce que, selon ses dires, elle n'aimait pas les lundis – cette chanson qui célèbre l'événement, c'est Bob Geldof qui l'écrivit.

"I Don't Like Mondays" (Je n'aime pas les lundis) était un tube ; aux Etats-Unis, il aurait pu devenir numéro un, si Brenda

1. Est-ce le M.P.L.A. (parti marxiste angolais) / Ou est-ce l'U.D.A. (parti loyaliste nord-irlandais) / Ou est-ce l'I.R.A. / Je pensais que c'était le Royaume-Uni / Ou juste / Un autre / Pays / Un autre office H.L.M. ! (Sauf indication contraire, toutes les notes sont du traducteur.)

Spenser n'avait pas usé de son droit à en suspendre la diffusion afin d'obtenir un procès équitable. Dommage – car une chanson comme "I Don't Like Mondays" ne représentait-elle pas tout ce qu'était le "punk", nom qu'on allait donner à la musique prétendument nihiliste créée par les Sex Pistols ? Mais le punk, c'était quoi en somme ? "Anarchy in the U.K." revu par Bob Geldof lors d'une interview, comme les explications que Johnny Rotten donna en 1976 et 1977, est parfaitement rationnel. Sur disque, le mangeur de viande Johnny et saint Bob s'appropriaient tous deux les mots du surréaliste Luis Buñuel – que rapporte Pauline Kael, "faisant, une fois, allusion aux quelques laudateurs d'*Un chien andalou*, comme à une bande d'imbéciles qui trouvèrent le film beau et poétique alors que c'est fondamentalement un appel au meurtre désespéré et passionné".

C'est toute la question du nihilisme – et un fan peut aimer penser qu'"Anarchy in the U.K." était encore quelque chose de différent : une farce contestataire. "'Anarchy in the U.K.' est un manifeste d'autogestion, d'ultime indépendance, du 'do-it-yourself'", déclara Malcolm McLaren, le manager des Sex Pistols, et tout ça au fond (faites-le-vous-même, mais quoi ?), ce n'était pas du nihilisme. Le nihilisme est la croyance dans le rien et le souhait de devenir ce rien : l'oubli est sa passion dominante. Sa meilleure description se trouve dans le livre *Tulsa* de Larry Clark. Son mémoire photographique sur une jeunesse du début des années soixante. Une jeunesse qui s'injecte à mort du speed plutôt que de devenir ce à quoi elle ressemble déjà : des Charley Starkweather et des Caril Fugate [1] locaux. Le Nihilisme peut trouver sa voie dans l'art, mais jamais son accomplissement. "Ce n'est pas un jeu, Larry" répondait à Clark l'un de ces jeunes camés, après une photo de trop. "C'est ça, la putain d'existence." "Beaucoup d'autres pensaient que ce n'était pas un jeu", rapportait Clark, des années après, "mais c'en était un" – même s'il y fût lui-même plongé, utilisant un déclencheur pour photographier son propre sang lui dégouliner sur le bras.

Le nihilisme veut clore le monde autour de sa propre pulsion d'autodestruction. Tandis que la négation est l'acte qui rend, à

1. Couple d'adolescents meurtriers.

lui seul, évident à tous que le monde n'est pas ce qu'il semble être – mais voilà, quand cet acte de négation est si implicitement parfait, il révèle la possibilité que le monde pourrait ne rien être du tout, et que le nihilisme, autant que la création, pourrait occuper le terrain soudain laissé vacant. Le nihiliste, quel que soit le nombre des meurtres qu'il peut commettre, est toujours un solipsiste : personne n'existe en dehors de l'acteur, et seuls les mobiles de l'acteur sont réels. Quand le nihiliste appuie sur la détente, ouvre le gaz, met le feu, enfonce l'aiguille dans la veine, le monde finit. La négation, elle, est toujours politique : elle prend en charge l'existence des autres, les appelle à la vie. Pourtant, les armes que les acteurs de la négation semblent obligés d'utiliser – réelles ou symboliques, la violence, le blasphème, la vie désordonnée, le mépris, le ridicule – sont interchangeables avec celles des nihilistes. En tant que négation, "Anarchy in the U.K." aurait pu avoir une traduction rationnelle lors des interviews : quand il cherche à prouver que le monde n'est pas ce qu'il est, le contestataire reconnaît que, pour d'autres, le monde est comme il paraît être. Mais à l'époque de "Holidays in the Sun", le quatrième et dernier 45 tours des Sex Pistols, sorti en octobre 1977, juste un mois avant le premier anniversaire d'"Anarchy in the U.K.", une telle traduction rationnelle n'existait pas, elle était impossible.

À CETTE ÉPOQUE

A cette époque, d'innombrables nouveaux groupes de harangueurs sortaient dans l'urgence d'impossibles 45 tours. Les Sex Pistols, eux, avaient été bannis du Royaume-Uni. Brandissant l'étendard sanglant de la morale, et même de l'ordre public, les édiles annulèrent les spectacles. La grande distribution refusait de vendre leurs disques. E.M.I., le premier label des Sex Pistols, retira du marché "Anarchy in the U.K." au moment où il atteignait son public, et flanqua le groupe à la porte à cause de leur prestation télévisée et du fameux "ENCULÉ" qui fit le bon-

heur de Declan MacManus. Les travailleurs patriotes refusaient de manipuler "God Save the Queen", le 45 tours suivant, une émeute sonore de trois minutes contre le Jubilé d'argent de la reine Elisabeth II. A & M, le second label du groupe, détruisit les quelques exemplaires qui furent produits. Et enfin, sorti chez Virgin, le troisième label des Sex Pistols, "God Save the Queen" fut gommé des charts de la B.B.C., et atteignit le sommet du hit-parade au milieu du néant ; créant ainsi la situation bizarre où le disque le plus populaire de la nation devient contrebande. La presse créa de toutes pièces un mouvement de panique morale pour vendre du papier. Mais la panique, bientôt, sembla réelle. Les Sex Pistols furent stigmatisés au Parlement comme traîtres aux valeurs britanniques, comme fascistes par les socialistes, comme communistes par les fascistes. Johnny Rotten fut attaqué au rasoir en pleine rue, un autre membre du groupe fut pourchassé et battu à coups de barre de fer.

Le groupe lui-même était devenu clandestin. Fin 1975, quand les Sex Pistols firent leur première apparition, ils accaparèrent le concert d'un autre groupe en se faisant passer pour la première partie, et le courant fut coupé au bout de dix minutes. Désormais, pour jouer en public, ils étaient forcés de tourner en secret, sous un faux nom. Le grand vide qu'ils avaient créé – pour la possession duquel se battaient d'une part de nouveaux groupes toujours plus nombreux, d'autre part les tenants habituels ne reculant plus devant aucun abus – les a poussés vers l'autodestruction, dans le silence de tout bruit nihiliste.

Cette possibilité, cette brèche, existait dès le départ, c'était l'une des allées débouchant sur le champ libre. Il y avait un trou noir au cœur de la musique des Sex Pistols, une convoitise obstinée pour la destruction de valeurs qui ne conviennent à personne, et voilà pourquoi, dès le départ, Johnny Rotten fut le seul vrai chanteur terrifiant que le rock'n'roll ait connu. Mais la terreur était d'une trempe nouvelle : à coup sûr personne n'avait déjà contemplé le chemin parcouru jusqu'à "Holidays in the Sun", et personne probablement ne le verra jamais.

On aurait dit que, dès le départ, ils suivaient un plan : dans "Anarchy in the U.K." ils avaient condamné le présent, dans "God Save the Queen" ils maudissaient le passé avec une sévérité telle que la sentence emportait le futur avec elle. "No Future" –

NO FUTURE
NO FUTURE
NO FUTURE
NO FUTURE FOR YOU
NO FUTURE
NO FUTURE
NO FUTURE
NO FUTURE FOR ME

– la chanson s'achevait sur ce refrain caustique. "No future in England's dah-rrrreeming" (Pas de futur dans le êêê-rev de l'Angleterre) : le rêve de l'Angleterre, de son passé glorieux, incarné par la reine, la "faible d'esprit", l'attraction touristique première du pays, la cheville ouvrière d'une économie fondée sur rien, la pommade sur la démangeaison des plaies collectives laissées par les amputations de l'empire. "We're the future" (le futur, c'est nous) crie Johnny Rotten, sonnant plus que jamais comme un criminel, un malade mental échappé d'asile, un troglodyte – "Your future" (ton futur). Avec "God Save the Queen" les Sex Pistols apportèrent un démenti à leur désignation par la presse comme la figure emblématique du renouveau de la jeunesse. Tout mouvement de jeunes se présente lui-même comme une hypothèque sur le futur, essayant d'en tirer les bénéfices à l'avance, mais quand il n'y a pas de futur toutes les avances sont annulées.

Les Sex Pistols furent beaucoup plus qu'un nouveau chapitre dans l'édition révisée d'un essai de sociologie sur les sous-cultures de la jeunesse anglaise d'après-guerre – mais quoi de plus exactement, c'est ce qu'on peut peut-être apprendre en lisant un fragment du collage au dos de la pochette du premier disque

des Clash, "White Riot" / "1977" : "qu'il y ait, peut-être, *un peu* de tension dans la société, quand peut-être l'écrasante pression du peuple stoppe l'industrie ou fait naître des barricades dans les rues, des années après que les libéraux ont dénoncé cette notion comme relevant d'un romantisme désuet", a écrit une personne non identifiée à une époque non identifiée, "et le journaliste invente la théorie du conflit des générations. La jeunesse, après tout, n'est pas une condition permanente, et le fossé des générations n'est pas si fondamentalement dangereux pour l'art de gouverner que ne le serait un conflit entre ceux qui dirigent et ceux qui suivent". Voilà peut-être ce que représentaient les Sex Pistols : un conflit entre gouvernants et gouvernés. En tant que groupe punk londonien numéro deux, le projet des Clash fut toujours de donner un sens aux devinettes des Sex Pistols, et ça marchait – sauf qu'une simple écoute de "God Save the Queen" dissolvait tout le sens qu'on pourrait y trouver.

Avec le dégoût phtisique dans la voix de Johnny Rotten ("We love our Queen / We mean it, man / God save " – Nous aimons notre Reine / Je veux, mec / Que Dieu la sauve – : c'était la fin du texte), l'aveuglante intransigeance de la musique, si forte qu'elle fait de l'intransigeance une autojustification, tout en charriant de nouvelles valeurs, "God Save the Queen" suggère des exigences qu'aucun art de gouverner ne peut satisfaire. Dans "Que Dieu sauve", l'intonation était telle qu'elle ne laissait pas grande chance de salut.

Que restait-il ? une momerie, peut-être. Avec "Pretty Vacant", leur troisième 45 tours, les Sex Pistols exhumèrent de leurs tombes séculaires ceux que l'on appelait les Lollards, ces hérétiques de l'ancienne Angleterre qui ne faisaient pas de différence entre le péché et le travail et les rejetaient tous deux. Le travail, dit la Bible, est la punition divine pour le péché originel, mais cette Bible-là n'est pas celle des Lollards. Eux disent que Dieu est parfait, que l'homme et la femme sont ses créatures, et que, par conséquent, l'homme et la femme sont parfaits également et ne sauraient pécher. Ils sont dispensés par leur nature parfaite, par leur divine autonomie, à la fois de travailler, de se

soumettre aux règles imposées par les grands de ce monde et surtout de croire au mensonge que la vie pourrait avoir un autre but que le plaisir parfait, la félicité de chacun. C'était un dangereux credo au quatorzième siècle, et une idée étrange et inattendue dans une chanson pop du vingtième siècle, mais elle s'y trouvait, et qui pouvait dire quels désirs souterrains elle exprimait.

"Nous ne savions pas que ça se répandrait si vite", déclara Bernard Rhodes, l'un des co-conspirateurs de Malcolm McLaren à la boutique "Sex" en 1975, plus tard manager des Clash.

"Nous n'avions pas de manifeste. Nous n'avions pas de mode d'emploi, mais nous espérions que... Je pensais à ce que m'avait apporté "Reet Petite" de Jackie Wilson, le premier disque que j'aie jamais acheté. Je n'avais besoin de personne pour m'expliquer de quoi ça parlait, je le savais... J'écoutais la radio en 75 et il y avait un expert qui blablatait à propos de la conjoncture, que si ça continuait comme ça il y aurait 800 000 chômeurs d'ici 1979, pendant qu'un autre gars disait que si c'était le cas, ça serait le chaos, la véritable anarchie dans les rues. C'était ça les racines du punk. On le savait."

Des socialistes comme Bernard Rhodes le savaient ; mais en ce qui concerne Malcolm McLaren ou son partenaire Jamie Reid, qui fut, avant "Sex", éditeur anarchiste et affichiste, ce qu'ils s'imaginaient savoir ne fut jamais clair. Le chômage dans le Royaume-Uni atteignit l'inimaginable million au moment où sortit "Pretty Vacant", en juillet 1977, et le groupe punk Chelsea résuma la chose avec son 45 tours engagé "Right to Work" (droit au travail). Mais Johnny Rotten, lui, n'a jamais appris le langage de la contestation, par lequel certains cherchent à réparer des torts, et s'adressent au pouvoir sur un ton suppliant, le légitimant du même coup : il ne s'agissait pas de ça. Dans "Pretty vacant" les Sex Pistols réclamaient le droit de ne pas travailler, et le droit d'ignorer toutes les valeurs qui vont avec le travail : la persévérance, l'ambition, la piété, la frugalité, l'honnêteté, l'espoir, le passé pour l'expiation duquel Dieu inventa le travail, le futur que le travail est censé construire. "Your God has gone away", chantait déjà Johnny Rotten dans

"No Feelings", la face B du premier pressage avorté de "God Save the Queen" – "Be back another day" (Ton Dieu s'est barré. Reviendra un autre jour). Comparé à la sociologie de Rhodes, Johnny Rotten parlait un langage inconnu. En même temps que le million de chômeurs, les Sex Pistols s'assirent dans les encadrements de portes, se lissèrent les plumes et crachèrent : "We're pretty / Pretty vacant / We're pretty / Pretty vacant / We're pretty / Pretty vacant / And we don't care"(On est jolis / joliment vides / et on s'en fout). C'était encore leur disque le plus drôle, et leur plus professionnel, et il sonnait plus comme les Beatles que comme un accident de la route mais la langue affolée de Johnny Rotten développe des croûtes sur le dernier mot : comme les 45 tours précédents, "Pretty Vacant" arrache le rire à l'auditeur, et puis le lui enfonce dans la gorge.

C'était ça le projet – Dieu et l'Etat, le passé, le présent et le futur, la jeunesse et le travail, les Sex Pistols avaient déjà dépassé tout cela au moment de boucler leur première et dernière année dans les hit-parade. Tout ce qui restait c'était "Holidays in the Sun" : des vacances bien méritées, bien que géopolitiques et ancrées dans l'Histoire du monde, engloutissant plus de territoire que les Sex Pistols n'en ont foulé, et plus d'années qu'ils n'en ont vécu.

LA POCHETTE

La pochette était charmante : au recto, une bande dessinée empruntée à un club de voyages, représentant des touristes heureux sur la plage, dans une boîte de nuit, en croisière sur la Méditerranée, célébrant leurs vacances dans des bulles que Jamie Reid avait vidées de leur contenu publicitaire et rempli avec les mots que Johnny Rotten chantait sur le vinyle. "A cheap holiday in other people's misery !" (Des vacances bon marché dans la misère des autres !). Au verso, une parfaite scène de bonheur domestique, à l'heure du dîner, une photographie que Jamie Reid avait annotée en surajoutant des petites

légendes : "chouette image", "chouettes meubles", "chouette pièce", "chouette femme entre deux âges", "chouette homme entre deux âges", "chouette nourriture", "chouette photo", "chouette jeune homme", "chouette jeune femme", "chouette geste" (le chouette jeune homme tient la main de la chouette jeune femme), "chouette petite fille" (elle tire la langue), et même, dans le bas, "chouette pochette". "Je ne veux pas de vacances au soleil", entonnait Johnny Rotten. "Je veux aller au nouveau Belsen."

Il y alla. Le voilà parti en Allemagne, les groupes de touristes marchant au pas derrière lui, attiré par le spectre du camp d'extermination nazi, qui est aux Anglais ce qu'Auschwitz est aux Américains : un symbole du mal moderne. "Je veux voir un peu d'histoire", dit-il, mais l'histoire est hors d'atteinte ; maintenant Belsen n'est plus en Allemagne du tout, mais fait partie de quelque chose appelé "Allemagne de l'Est", moins un pays qu'une construction idéologique, et puis Johnny Rotten se retrouve au pied du mur de Berlin, la construction idéologique symbolisant la division entre les deux systèmes sociaux qui régissent le monde, un monde qui est plus comme il est maintenant qu'il ne le fut jamais.

Johnny Rotten se tient au pied du mur de Berlin. Les badauds le regardent fixement, et il ne peut pas le supporter ; leurs pas sont plus pressants à mesure qu'ils approchent, et il ne peut pas supporter ça non plus. Quand le groupe qui le suit est atteint de frénésie, il se met à crier : il veut passer par-dessus le mur. C'est là que sont les vrais nazis ? Est-ce que l'Ouest sera comme Berlin-Est dans le no-future qu'il prophétise déjà ? Il ne peut plus s'arrêter : il veut passer sous le mur. Il semble ne pas comprendre ce qu'il est en train de chanter, mais la musique s'accélère, acculant tous ceux qui l'écoutent comme dans le cachot rétrécissant d'Edgar Poe. Les sautes de voix de Johnny Rotten sont folles : il a à peine le temps de prononcer un mot que celui-ci lui explose dans la bouche. Si la chanson est terrifiante, cela tient en partie à ce qu'elle ne veut apparemment rien dire et vous entraîne pourtant dans sa propre absurdité et

vous abandonne là : le lieu et le temps sont déterminés, vous pouvez tracer votre position sur une carte, et vous serez nulle part. C'est juste aussi précis et aussi vague que ça.

EN 1924

En 1924, Bascom Lamar Lunsford, un avocat de quarante-deux ans, originaire de Caroline du nord, enregistra une ballade traditionnelle intitulée "I Wish I Was a Mole in the Ground" (Je voudrais être une taupe sous la terre) – traditionnelle jusqu'à quel point, personne ne le sait. Une référence à "The Bend", une prison du Tennessee du début du siècle, pourrait permettre de dater et localiser la chanson, mais la référence a pu être ajoutée longtemps après l'apparition du morceau ; la seule chose de certaine, c'était le rythme mesuré du banjo de Lunsford, la cadence inexorable de sa voix. La chanson, c'est ce que dit la musique, préexistait à tout interprète et survivra à tout auditeur.

"I Wish I Was a Mole in the Ground" n'était pas une comptine animalière, comme "Froggy Went A-Courtin" (Grenouille s'en va faire sa cour) ou "Leatherwing Bat" (La chauve-souris aux ailes de cuir). C'était un récit du mysticisme quotidien, un homme laissant tomber sa charrue, s'installant sur le sol, retirant ses bottes et formulant des vœux qu'il n'accomplira jamais. Il s'étend au soleil :

> Oh, I wish I was a mole in the ground
> Yes, I wish I was a mole in the ground
> Like a mole in the ground I would root that mountain down
> And I wish I was a mole in the ground [1].

Ce que veut maintenant le chanteur est évident et en même temps presque incompréhensible. Il veut être délivré de sa vie et changé en une créature insignifiante et méprisée. Il veut ne rien voir et n'être vu de personne. Il veut détruire le monde et lui survivre. C'est tout ce qu'il veut. Le chant est posé, ferme,

1. Oh, je voudrais être une taupe sous la terre / Oui, je voudrais être une taupe sous la terre / Comme une taupe sous la terre je minerais cette montagne / Et je voudrais être une taupe sous la terre.

et son calme vous gagne : vous pouvez l'écouter en étant capable de contempler ce que vous êtes en train d'écouter. Vous pouvez vous étendre sur le dos et imaginer ce que ce doit être de vouloir ce que veut le chanteur. C'est une négation presque absolue, à la lisière du nihilisme pur, une volonté nonchalante de prouver que le monde n'est rien, d'être proche de ce rien, et c'est déjà réconfortant.

Cette chanson fait partie du courant qui a produit le rock'n'roll – non parce qu'on retrouve un de ses vers, en 1966, dans le "Memphis Blues Again" de Bob Dylan, mais parce que son mélange particulier de fatalisme et de désir, d'acceptation et de rage, se retrouve, en 1955, dans le "Mystery Train" d'Elvis Presley. Avec cet acte fondateur, Elvis fait de cette hésitation une affirmation, masquant la négation mais sans jamais la dissoudre, maintenant la négation comme principe de tension, de friction, qui donne toujours à l'affirmation du rock'n'roll sa vigueur – et c'était ça l'histoire du rock'n'roll, jusqu'en octobre 1977, quand les Sex Pistols débarquèrent pour s'emparer de cette impulsion destructrice codée dans la forme, la retourner sur la forme et la faire éclater. Le résultat était le chaos : on n'avait nulle part où s'allonger et plus le temps de contempler quoi que ce soit. Ça c'est passé pour de vrai. A la dernière minute d'"Holidays in the Sun", les Sex Pistols laissèrent tous les groupes du monde derrière eux : Johnny Rotten grimpait, creusait avec ses mains, jetant des morceaux du mur par-dessus son épaule, pleurant son incapacité à comprendre ce que, en 1924, Bascom Lamar Lunsford avait accepté de ne pas comprendre.

Que se passe-t-il ? Cela sonne comme si les légions d'Hitler s'étaient levées d'entre les morts, prenant la place des chouettes touristes, des chouettes bureaucrates est-allemands, des chouettes hommes d'affaires ouest-allemands – ou comme si les Nazis étaient sortis de sous la peau des capitalistes et des communistes qui les ont remplacés. Johnny Rotten est attiré comme la limaille de fer par l'aimant – mais il ralentit, s'arrête, essaye de penser. Si Buñuel a condamné ceux qui trouvèrent

son film beau et poétique alors que c'était fondamentalement un appel au meurtre, la tentative de prouver que le beau, le poétique et l'appel au meurtre sont indissociables a emporté une grande partie du XX^e siècle – et dans les dernières secondes de "Holidays in the Sun", Johnny Rotten semblait comprendre ça. A la fin de la chanson, le cri incessant "I DON'T UNDERSTAND THIS BIT AT ALL !" (je ne comprends rien à tout ça) peut avoir été sa façon de le dire, de dire qu'il ne voulait pas comprendre ça : sa façon de dire que quand il regardait dans le néant du siècle, il voyait le néant le regarder à son tour. Johnny Rotten passa au travers du mur ; "S'il vous plaît ne m'attendez pas", dit-il. C'était la fin de la chanson.

Son but, si on veut, était de prendre toute la rage, l'intelligence et la force de son être et puis de les jeter à la face du monde : pour que le monde se rende compte ; pour faire douter le monde de ses croyances les plus chéries et les moins remises en cause ; pour faire payer au monde ses crimes en monnaie de cauchemar, et puis en finir avec lui – symboliquement faute de mieux. Ce que, pour un temps, il fit.

C'est comme ça que les Sex Pistols mirent fin au monde, du moins au leur. Les nouvelles suivantes furent la dissolution, le meurtre, le suicide – et quoique dans chaque cas les faits furent exposés devant les tribunaux civils ou criminels compétents, qui peut dire si les événements ont pris place dans le royaume où les gens vivent réellement plus que dans le royaume symbolique du milieu pop ? Comme son double, le nihiliste marche à la dope du contestataire ; en général ils louent les mêmes piaules et parfois ils payent les mêmes additions. En général, le juge d'instruction ne peut pas faire la différence en regardant le cadavre – qu'il soit fan, épigone, critique, ou son meilleur ami. Les Sex Pistols furent une arnaque, une dernière enchère au scandale, "du cash contre du chaos", comme disait un des slogans de Malcolm McLaren. Ils furent aussi une preuve soigneusement fabriquée que l'ensemble des idées culturelles reçues, qui voudraient expliquer à tout prix comment le monde est censé tourner, recèle une fraude si complète et si vénale qu'elle

exige d'être détruite, éradiquée de la mémoire du monde. Sur ces cendres, n'importe quoi serait possible et permis : l'amour le plus profond, le crime le plus gratuit.

IL Y A

Il y a une alchimie au travail. Un héritage non reconnu de désir, de ressentiment et de crainte a été réduit, mélangé, pour offrir un simple discours en acte qui, pour certains, renverserait ce qu'ils tenaient pour accordé, ce qu'ils pensaient vouloir, ce sur quoi ils avaient décidé de s'établir. C'était, c'est devenu, une histoire tordue.

Ce livre a pour propos un fait simple et tortueux : fin 1976 sortit à Londres un disque intitulé "Anarchy in the U.K." et cet événement provoqua une transformation du milieu pop dans le monde entier. Jouée par un groupe de rock'n'roll de quatre hommes, appelé les Sex Pistols, et écrite par le chanteur Johnny Rotten, la chanson distilla, dans une forme grossièrement poétique, une critique de la société moderne entreprise une fois déjà par un petit groupe d'intellectuels basé à Paris. Organisé d'abord, en 1952, sous le nom d'Internationale lettriste et refondé, en 1957, lors d'une conférence d'artistes européens d'avant-garde sous le nom d'Internationale situationniste, le groupe gagna sa plus grande notoriété durant la révolte française de Mai 68, quand les prémisses de sa critique furent distillées dans des slogans grossièrement poétiques et bombées sur les murs de Paris, après quoi la critique fut abandonnée à l'histoire et le groupe disparut. Le groupe s'inspirait des surréalistes des années vingt, des dadaïstes qui se firent un nom durant et juste après la Première Guerre mondiale, du jeune Karl Marx, de Saint-Just, de divers hérétiques médiévaux, et des Chevaliers de la Table Ronde.

Ma conviction est que de telles circonstances sont dès le départ bizarres. Pour qu'une critique gnomique, gnostique, rêvée par une poignée de prophètes de cafés de la Rive Gauche, réapparaisse un quart de siècle plus tard, pour *rentrer*

dans le hit-parade, et revienne ensuite à la vie comme un ensemble complet de nouvelles revendications culturelles – c'est presque transcendantalement bizarre.

JE NE SUIS

Je ne suis pas le premier à avoir établi des connections entre les Sex Pistols, dada, la si magnifiquement nommée Internationale situationniste et même des hérésies oubliées. Dans les premiers jours du punk londonien, on pouvait difficilement trouver un article sur la question sans rencontrer le mot "dada" : le punk était "comme dada", tout le monde le disait, quoique personne ne dît pourquoi, négligeant de préciser ce que ç'était censé signifier. Les allusions au prétendu engagement de Malcolm McLaren dans la fantomatique I.S. étaient monnaie courante dans la presse pop britannique, mais cette monnaie semblait ne rien acheter du tout.

Bien sûr, tout ça avait l'air intéressant – même si pour moi "dada" était à peine un mot, suggérant vaguement quelque mouvement artistique révolu (Paris dans les Années Folles ? quelque chose comme ça) ; alors j'ai commencé à fouiller par-ci par-là, et plus je trouvais, moins j'en savais. Toutes sortes de gens avaient fait ces connections, mais personne n'en avait fait quoi que ce soit – et très vite ma tentative d'en faire quelque chose m'embarqua du fichier de la bibliothèque universitaire de Berkeley au lieu où fut fondé dada à Zurich, de l'appartement bohème de Gil J Wolman à Paris au presbytère du dix-septième siècle de Michèle Bernstein dans le sud de l'Angleterre, de la piaule de junkie d'Alexander Trocchi à Londres à nouveau aux livres qui attendaient depuis trente ans sur les étagères de la bibliothèque que je les sorte. Cela me conduisit aux machines à microfilms qui dégurgitaient ce qui était livré sans ambiguïté au public dans ma propre enfance – et c'est bizarre de naviguer à la manivelle à travers de vieux journaux pour confirmer la date d'un fragment d'une obsession privée que l'on espère livrer à

son tour au public, d'être distrait par les réclames devenues maladroites et transparentes avec le temps, de sentir que, oui, le passé est un autre pays, un endroit chouette à visiter mais où on ne voudrait pas vivre, de débarquer sur les premières dépêches du renversement du gouvernement Arbenz au Guatemala, de lire les nouvelles mortes comme si elles étaient une parodie minable de la désinformation de la C.I.A., puis de ramasser les journaux du jour et d'en suivre les conséquences : des visages, écrivait le reporter en 1984, trois décennies après qu'Arbenz fut passé sur microfilm, à présent arrachés à coups de baïonnette à des citoyens équivoques, puis pendus aux arbres pour sécher et devenir des masques. La marche du temps.

Ce n'était pas une quête héroïque ; certains de ces livres méritaient de rester sur l'étagère trente ans encore. C'était avant tout un jeu, ou une plaie qui démangeait : la poursuite d'une vraie histoire, ou d'une histoire sans suite pour le plaisir que seule une histoire sans suite peut apporter. La recherche fait marcher le temps en avant, puis en arrière, et, aussi, lui fait faire du surplace. Deux ans et quinze mille kilomètres plus tard, j'avais devant moi le premier numéro de *Potlatch*, bulletin d'information de l'Internationale lettriste offert ça et là dans le Paris du milieu des années 50 ; dans ces pages ronéotées, "une critique de l'architecture" était présentée comme la clé d'une critique de la vie. Rebaptisé "M. Sing Sing", le grand architecte Le Corbusier était condamné comme un "bâtisseur de taudis". Sa Cité Radieuse était révoquée comme une expérience autoritariste de logement social, un tas confus de "ghettos verticaux" et de gratte-ciel "morgues" : la véritable fonction des célèbres "machines à vivre" de Le Corbusier, lisait-on dans *Potlatch*, était de faire de ceux qui y vivraient des machines. "Le décor détermine les gestes", disait l'I.L. ; "nous construirons des maisons passionnantes." Avec une mégalomanie que démentissait sa dactylographie souillée, l'I.L. écrivait des mots que "Anarchy in the U.K." allait mettre dans la bouche de Bob Geldof – c'était assez facile à imaginer. Mais, en me rappelant mon voyage dans le temps au Guatemala, dans la salle des microfilms, je me

demandais ce que pouvait bien vouloir dire pour l'histoire des Sex Pistols le fait que, durant l'été 1954, les rédacteurs de *Potlatch* (Gil J Wolman, Michèle Bernstein, les quatre autres qui à ce moment-là inscrivaient leurs noms sur les pages) aient relaté le renversement par la C.I.A. du réformiste Arbenz comme un fait social central, comme une métaphore, comme un procédé du langage du "vieux monde" qu'ils disaient vouloir détruire, de la "nouvelle civilisation" qu'ils disaient vouloir créer.

Il y avait là des anticipations des nouvelles de la semaine suivante, *Potlatch* sauvait Saint-Just de la guillotine pour qu'il rende un "jugement par anticipation" sur le refus d'Arbenz d'armer les travailleurs guatémaltèques contre l'inévitable coup ("Ceux qui font des révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau"), plus des références incompréhensibles aux hérétiques cathares de la France du treizième siècle et aux plus récentes découvertes de la physique nucléaire. Il y avait là aussi la première mention de ce qui deviendrait un thème situationniste récurrent : l'idée des "vacances" comme une sorte de boucle de l'aliénation et de la domination, un symbole des fausses promesses de la vie moderne, une notion qui sous la forme de CLUB MED-VACANCES BON MARCHÉ DANS LA MISÈRE DES AUTRES deviendrait un graffiti à Paris en mai 1968, et puis, semble-t-il, tournerait en "Holidays in the Sun". "Après l'Espagne ou la Grèce, le Guatémala se range parmi les contrées qui attirent un certain tourisme", écrivait froidement l'I.L., indiquant que les escadrons du nouveau gouvernement étaient déjà en train de nettoyer les rues de Guatemala City. "Nous souhaitons de faire un jour ce voyage".

LA QUESTION

La question de l'ascendance dans la culture est fausse. Toute nouvelle manifestation culturelle réécrit le passé, transforme les vieux maudits en nouveaux héros, les vieux héros en personne

qui n'auraient jamais dû naître. De nouveaux acteurs fouillent le passé à la recherche d'ancêtres, parce que l'ascendance est la légitimité et la nouveauté le doute – mais à toutes les époques des acteurs oubliés émergent du passé non comme des ancêtres mais comme des proches. Pour l'Amérique des lettres des années vingt c'était Hermann Melville ; pour le rock'n'roll des années soixante c'était Robert Johnson, le bluesman du Mississipi des années trente ; pour l'Occident du désordre des années soixante-dix c'était Walter Benjamin, le critique prudemment absolutiste des années vingt et trente. En 1976 et 1977, et dans les années qui suivirent, symboliquement transformées par les Sex Pistols, c'étaient, peut-être, les dadaïstes, les lettristes, les situationnistes, et divers hérétiques médiévaux.

Quand j'écoutais les disques, c'était difficile à dire. Quand je regardais les connections que d'autres avaient faites et tenues pour admises (après vérification les faits ne sont pas toujours là), je me trouvais happé dans quelque chose qui était moins une affaire de généalogie culturelle, de lignes à tracer entre des morceaux d'une histoire existante, qu'une histoire à fabriquer de toutes pièces. C'était une histoire marginale, chaque manifestation revendiquant, à mesure qu'elle émergeait de l'ombre des événements connus, dans son court moment d'existence, le monde entier, et puis se trouvant reléguée à un long numéro dans le système Dewey de classification décimale. Quoique presque silencieuse à côté du bruit des guerres et des révolutions, c'était une histoire apparemment récurrente dans ce siècle, une histoire qui à plusieurs reprises s'exprimait et à plusieurs reprises perdait sa voix ; c'était, semblait-il, une voix qui avait seulement besoin de parler pour se perdre elle-même.

A mesure que j'essayais de suivre cette histoire – les personnages échangeant leurs vêtements jusqu'à ce que j'abandonne l'idée de les figer – ce qui me séduisait c'était ses brèches, et ces moments où l'histoire qui a perdu sa voix, d'une certaine façon, la retrouve, et ce qui arrive alors. Longtemps avant que je déniche *Potlatch*, j'étais tombé sur une publicité pour cette revue, intitulée "La Légende dorée", datée de 1954, une page

dans *Les Lèvres nues*, une revue néo-surréaliste belge sur beau papier. "Le siècle a connu quelques grands incendiaires", disait la réclame. "Ils sont morts aujourd'hui, ou bien s'achèvent devant le miroir... Un peu partout, la jeunesse (comme elle dit) découvre sous une poussière lourde de trente années quelques couteaux émoussés, quelques bombes désamorcées qu'elle lance en tremblant sur la racaille complice, qui la salue de son rire gras." En assurant que *Potlatch* connaissait un chemin pour sortir de cette voie sans issue, le publicitaire de l'I.L. parlait du peu qu'il restait des couteaux surréalistes et des bombes dada ; il me semble maintenant que l'Internationale lettriste (à peine quelques jeunes gens qui pour quelques années s'étaient groupés sous ce nom en quête d'amusements, d'une façon de changer le monde) était elle-même une bombe, passée inaperçue à l'époque, qui exploserait des décennies plus tard sous la forme de "Anarchy in the U.K." et de "Holidays in the Sun".

Une telle allégation n'est pas tant un argument sur la façon dont le passé fabrique le présent mais plutôt une façon de suggérer que l'enchevêtrement d'aujourd'hui et d'hier est fondamentalement un mystère. *Potlatch*, comme il se définissait lui-même, tirait "son titre du nom, chez des Indiens d'Amérique du Nord, d'une forme pré-commerciale de la circulation des biens, fondée sur la réciprocité de cadeaux somptuaires" ; les "biens non-vendables qu'un tel bulletin gratuit peut distribuer, ce sont des désirs et des problèmes inédits ; et seul leur approfondissement par d'autres peut constituer un cadeau en retour". Ce livre a surgi du désir d'essayer de comprendre le pouvoir d'"Anarchy in the U.K." en tant que musique, de comprendre sa fécondité en tant que culture. La clé de ces questions n'est peut-être pas que les Sex Pistols auraient tiré leur existence du cadeau fait par l'I.L., mais qu'aveuglément, ils rendirent le cadeau – et sous une forme que ceux qui l'offrirent les premiers, des esthètes qui auraient pu être séduits de voir leurs théories devenues un produit bon marché, n'auraient jamais reconnue. Si "Anarchy in the U.K." distille vraiment une vieille critique sociale oubliée, c'est intéressant ; si, dans un nouveau potlatch,

dans le brouhaha de milliers de chansons, "Anarchy in the U.K." ramène cette critique à la vie – c'est quelque chose de beaucoup plus intéressant.

L'histoire, si c'est une histoire, ne s'est pas racontée toute seule ; après avoir eu des visions fugitives de ses contours, j'ai voulu la mettre en forme de façon à ce que chaque fragment, chaque voix, puissent être éclairés par tous les autres, même si chacun des protagonistes n'avait jamais entendu parler des autres. Surtout si c'était le cas ; surtout si, dans "Anarchy in the U.K.", un type de vingt ans, appelé Johnny Rotten, a reformulé une critique sociale produite par des gens dont il ignorait parfaitement l'existence. Qu'ajouter d'autre à l'histoire ? Si on peut arrêter de regarder le passé pour commencer à l'écouter, on peut entendre des échos de conversations neuves ; alors la tâche du critique serait de laisser les harangueurs et les auditeurs ne connaissant pas l'existence de l'autre se parler entre eux. Le boulot du critique serait de maintenir la capacité d'être surpris par le cours de la conversation, et de communiquer ce sens de la surprise à d'autres, parce qu'une vie imprégnée de surprise vaut mieux qu'une vie qui ne l'est pas.

Le souhait que j'avais de donner un sens aux premiers contours que j'ai trouvés s'est transformé en souhait de donner un sens à la confusion que ces contours produisaient immédiatement : de donner un sens à telle déclaration cryptée, à telle énigme revendiquant allègrement le poids de l'histoire, comme celle faite par le sociologue marxiste Henri Lefebvre en 1975 :

> Dans la mesure où le mot modernité a un sens, c'est celui-ci : elle porte en elle, dès son départ, la négativité radicale, le Dada, cet événement qui eut lieu dans un café de Zurich.

Ou comme celle des situationnistes en 1963 : "le moment de vraie poésie ramène tous les doutes changeants de l'histoire à des jeux". Etait-ce, me demandais-je, une réponse à la promesse des dadaïstes berlinois de 1919 ?

Dada est la seule caisse d'épargne qui paye ses intérêts dans l'éternité.

Ou à l'attrait du plus fameux slogan des Sex Pistols, "NO FUTURE" ? A la froideur no-future du visage du lettriste Serge Berna posant devant l'appareil en 1952 ? Au manifeste d'un certain Guy-Ernest Debord, courant sur quelques pages du même obscur volume où figurait le portrait de Berna : "Les arts futurs seront des bouleversements de situations, ou rien" ? A la fanfaronnade des situationnistes en 1964 :

Alors que l'impuissance contemporaine se gargarise ces années-ci du projet tardif "d'entrer dans le vingtième siècle", nous estimons que l'on doit, au plus tôt, mettre un terme à ce *temps mort* qui aura dominé le siècle, et du reste, par la même occasion, à l'ère chrétienne. Ici comme ailleurs, il s'agit de dépasser la mesure. Notre démarche est ce que l'on a fait de mieux jusqu'ici *pour sortir du vingtième siècle.*

Nous voilà bien loin d'une chanson pop – mais une chanson pop est supposée être bien loin de "I am an antichrist". Nous voilà au point où un recours au rock'n'roll ne nous apprendra à peu près rien de plus, sauf que c'est, finalement, une histoire rock'n'roll. Les vraies énigmes ne peuvent pas être résolues, mais elles peuvent devenir de meilleures énigmes.

PREMIÈRE VERSION

LE DERNIER CONCERT DES SEX PISTOLS

LE DERNIER CONCERT DES SEX PISTOLS

Ses dents crisser. Voilà ce qu'on entendait quand Johnny Rotten roulait ses r ; et quand, en 1918, Richard Huelsenbeck, le réfractaire, s'adressant à une assemblée berlinoise venue poliment entendre une conférence sur une nouvelle tendance dans les arts disait : "Nous étions pour la guerre et le dadaïsme aujourd'hui est encore pour la guerre. La vie doit faire mal. Il n'y a pas assez de cruauté" ; quand en 1649, Abiezer Coppe, le Ranter [1], déroulait son *Fiery Flying Roll* (Feuilles de feu ailées). ("Ainsi dit le Seigneur, je vous annonce que je renverse, je renverse, je renverse") ; et quand, en 1961, l'Internationale situationniste publiait une prophétie : "Avis aux bâtisseurs de ruines : aux urbanistes succéderont les derniers troglodytes de bidonvilles et de taudis. Ceux-là sauront construire. Les privilégiés des cités-dortoirs ne pourront que détruire. Il faut attendre beaucoup d'une telle rencontre : elle définit la révolution."

Voilà ce qu'on entendait quand Johnny Rotten roulait ses r, ou du moins voilà ce qu'on aurait pu entendre.

EN 1975

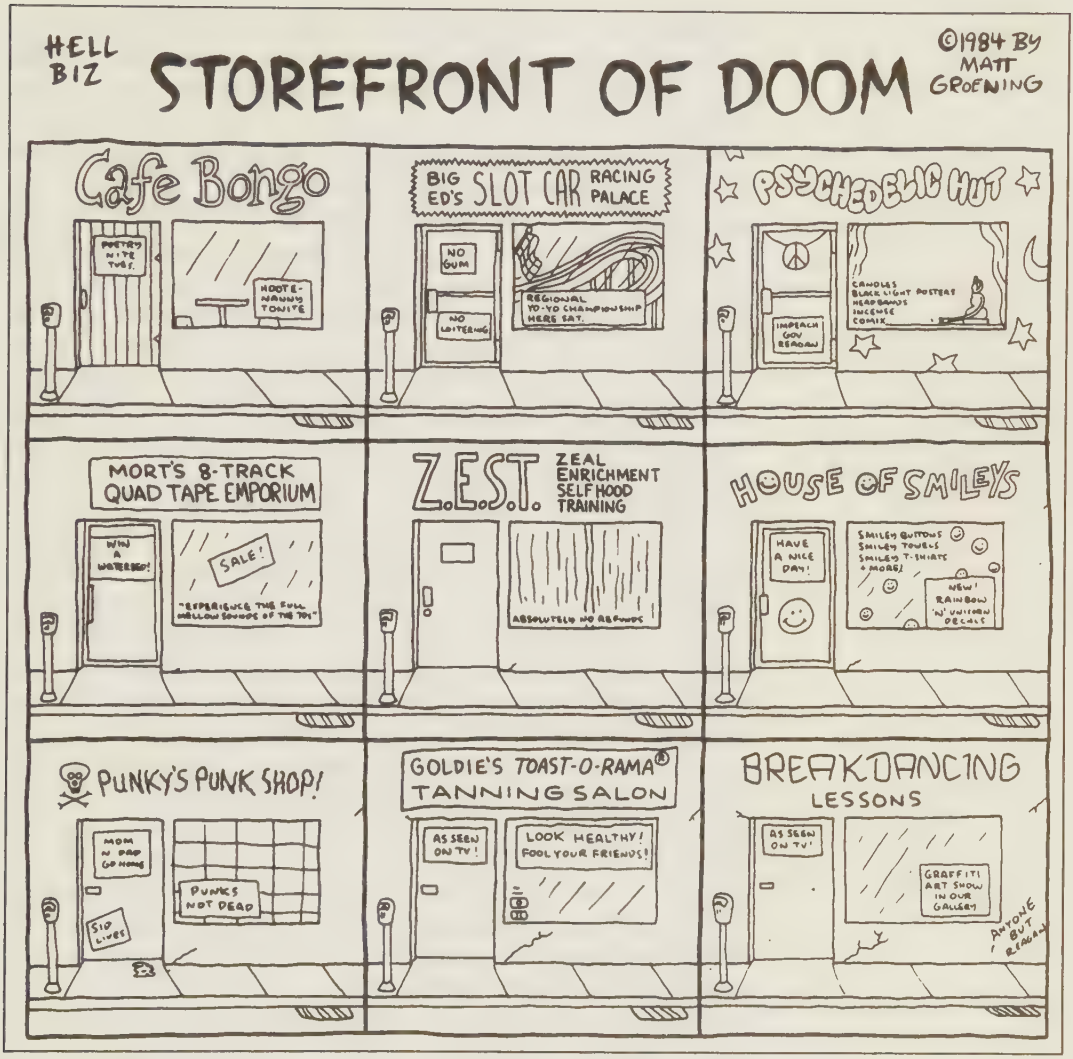
En 1975, à Londres, un adolescent qui allait se faire connaître sous le nom de Johnny Rotten se transformait en poster vivant et paradait dans King's Road jusqu'à World's End, la fin du Monde, le bout de la rue. Les mots "I HATE" (je hais) griffonnés sur son t-shirt des Pink Floyd, ses cheveux tailladés courts et teints en vert, il déambulait parmi la foule des touristes en crachant sur les hippies qui essayaient de l'ignorer. Un jour, il fut signalé à un homme d'affaires qui tentait de monter un groupe. Le batteur se souvient de l'audition que passa l'adolescent. Le garçon grimaçait en mimant devant un juke-box les paroles de "Eighteen" d'Alice Cooper : "Nous pensions qu'il

1. Membre d'une secte hérétique radicale anticléricale, active en Angleterre au milieu du XVII[e] siècle. (N. d. A.)

avait ce que nous désirions. Il était un peu détraqué et avait l'épaisseur d'un meneur. On s'en est vite rendu compte d'ailleurs : un meneur, avec des idées bien précises sur ce qu'il voulait faire. Ce qu'il avait dans la tête, il ne l'avait pas ailleurs. On a vu ça immédiatement. Même s'il ne savait pas chanter. Du reste nous n'étions pas tellement intéressés par ce côté des choses, vu que nous-mêmes étions en plein apprentissage."

Il est possible que dans l'esprit de Malcolm McLaren, manipulateur autoproclamé et propriétaire d'une boutique sur King's Road, les merveilleux Sex Pistols aient été censés faire long feu, de quoi gagner vite de l'argent, rigoler et encore une fois *épater le bourgeois*. Il les avait recrutés dans son magasin, leur avait trouvé un endroit pour répéter, leur avait donné un nom ridiculement offensif, les avait convaincus du vide de la pop music et des possibilités qu'offrent la laideur et l'affrontement, leur avait dit qu'ils avaient autant de chance que n'importe qui de faire du bruit, qu'ils en avaient le droit. Si tout capotait, ils seraient toujours une réclame vivante pour son magasin, qui avait toujours besoin de nouvelle réclame : avant d'ouvrir "Seditionaries" en 1977, McLaren avait appelé son magasin "Let it Rock" en 1971, quand il y vendait des habits pour Teddy Boys et des vieux 45 tours, en 1973 "Too Fast To Live Too Young to Die", quand il y vendait des vêtements de motards et des accessoires pour voyous, "Sex" en 1974 quand il y vendait du harnachement bondage, du matériel extraconjugal et des T-shirts "God save Myra Hindley" à l'effigie de cette femme qui, avec Ian Brady, avait perpétré, en 1963 et 1964, des meurtres dans les Moors [1] – des infanticides, qu'Hindley et Brady avaient enregistrés sur bandes magnétiques comme des œuvres d'art. Il est aussi possible que dans l'esprit de leur chef théoricien propagandiste, étudiant en art dans les années soixante, le ringard soi-disant provocateur anarchiste, Malcolm McLaren, les Sex Pistols aient été censés mettre le pays à genoux, capturer la puissance dont McLaren avait eu une première vision fugitive avec "Great Balls of Fire" de Jerry Lee Lewis ("Je n'avais jamais rien vu de pareil", avait-il dit une fois

1. Landes du Yorkshire.



LA DEVANTURE DU DESTIN,
VERSION AMÉRICAINE DE LA BOUTIQUE DE MCLAREN.

en se rappelant un camarade interpréter la chanson lors d'un radio-crochet de collège, "je pensais que sa tête allait se décrocher"), pour finalement réunir musique et politique, et changer le monde. Emoustillé par la révolte de Mai 68 en France, McLaren avait contribué à fomenter à Londres des manifestations de solidarité et plus tard avait vendu des t-shirts aux slogans de Mai 68 – même si, dans sa boutique "JE PRENDS MES DÉSIRS POUR LA RÉALITÉ CAR JE CROIS EN LA RÉALITÉ DE MES DÉSIRS", le slogan des Enragés, cette minuscule cabale d'étudiants qui avait déclenché le soulèvement, permettait surtout à des hommes d'affaires coincés d'avoir le cran d'acheter des vêtements en caoutchouc. McLaren aurait vendu n'importe quoi : fin 1978, après que Sid Vicious, l'ancien bassiste des Sex Pistols, eut été arrêté pour le meurtre de Nancy Spungen, sa petite amie, McLaren sortit précipitamment des t-shirts Sid Vicious portant imprimés les mots "I'm alive – she's dead – I'm yours" – Je suis vivant – elle est morte – je suis à vous (afin de récolter des fonds pour sa défense, prétendait McLaren). Mais peu de temps avant, il trimballait des exemplaires de *Leaving the 20th Century* de Christopher Gray, la première anthologie en langue anglaise d'écrits situationnistes, que lui et Jamie Reid avaient aidé à faire publier en 1974.

Il avait essayé de le faire lire autour de lui. "C'est à peine plus qu'une interprétation contemporaine des essais marxistes sur le travail aliéné", disait Peter Urban, manager des Dils, un groupe punk de Los Angeles engagé "dans la lutte des classes". "I Hate the Rich" (Je hais le riche), fut leur premier 45 tours, dont le résultat principal fut de provoquer une réponse de leurs rivaux les Vom avec la chanson "I Hate the Dils" (Je hais les Dils). "C'est en partie vrai", lui répondit McLaren, "mais c'est très très fort. Ce qu'il y a de bien, c'est tous ces slogans qu'on peut en tirer sans faire partie du mouvement. Faire partie d'un mouvement étouffe souvent la pensée créatrice et certainement, du point de vue d'un gosse, la capacité de s'affirmer... C'est ça qui est fort, que ça permette de faire ça. Il y a une certaine agressivité et une certaine arrogance

qui sont excitantes..." Vieux crabe, répliqua Urban, ignorant les conclusions intéressantes que tirait McLaren, et ignorant aussi l'autocollant sur la couverture du livre, extrait d'un compte rendu de John Berger : "L'une des formulations politiques les plus lucides et les plus pures des années soixante." Le reste de "Lost Prophets", comme s'intitulait l'article de John Berger, se trouvait d'une certaine façon condensé dans l'extrait. Cela aurait pu entraîner la conversation encore plus loin, ou plus près de chez nous.

La conversation a été publiée dans le numéro de mai 1978 de *Slash*, un magazine punk de Los Angeles. Une note sommaire indiquait que le numéro "était dédié à la poignée d'enragés qui, il y a dix ans, avaient essayé de changer la vie". La dédicace était illustrée par "Une jeunesse que l'avenir inquiète trop souvent", une affiche célèbre à l'époque, due à un collectif de peintres et étudiants aux Beaux-Arts, l'Atelier populaire de Mai 1968 : le dessin d'une jeune femme à la tête enveloppée dans de la gaze chirurgicale avec une épingle à nourrice au travers de la bouche. Dix ans après, une fois Mai 68 parfaitement oublié aux Etats-Unis, c'était vraiment de l'archéologie : un retour bizarre sur des temps étranges, sur une époque où un incident apparemment insignifiant dans un campus universitaire de la banlieue de Paris avait déclenché une réaction en chaîne de refus. Des étudiants d'abord, puis des ouvriers, puis des employés, des médecins, des athlètes, des conducteurs de bus et des artistes ont refusé le travail, sont descendus dans les rues, ont élevé des barricades et ont résisté à la police, ou sont retournés sur leurs lieux de travail, les ont occupés, ont résisté à leurs syndicats et ont transformé leurs lieux de travail en laboratoire de débats et de critique. Les murs de Paris saignaient de slogans inouïs. Dix millions de personnes ont immobilisé une version remarquable de la société moderne. "Dans la confusion et le tumulte de la révolte de mai", écrivait Bernard E. Brown dans *Protest in Paris*, un récit académique, unique en son genre, de Mai 68, "les slogans et les cris des étudiants étaient considérés comme l'expression de la spontanéité des masses

et de l'ingéniosité individuelle. C'est seulement plus tard qu'il devint évident que ces slogans" –

LA RÉVOLUTION CESSE DÈS L'INSTANT QU'IL FAUT SE SACRIFIER POUR ELLE DÉFENSE D'INTERDIRE NI DIEU NI MAÎTRE À BAS LE SOMMAIRE VIVE L'ÉPHÉMÈRE APRÈS DIEU L'ART EST MORT À BAS UN MONDE OÙ LA GARANTIE DE NE PAS MOURIR DE FAIM S'ÉCHANGE CONTRE LA GARANTIE DE MOURIR D'ENNUI CLUB-MED VACANCES BON MARCHÉ DANS LA MISÈRE DES AUTRES NE CHANGEZ PAS D'EMPLOYEUR, CHANGEZ L'EMPLOI DE LA VIE NE TRAVAILLEZ JAMAIS LES POSSIBILITÉS DOIVENT ÊTRE SYSTÉMATIQUEMENT EXPLORÉES COURS, CAMARADE, LE VIEUX MONDE EST DERRIÈRE TOI SOYONS CRUELS CONSOMMEZ PLUS VOUS VIVREZ MOINS VIVRE SANS TEMPS MORT, JOUIR SANS ENTRAVES CEUX QUI PARLENT DE RÉVOLUTION ET DE LUTTE DES CLASSES, SANS SE RÉFÉRER EXPLICITEMENT À LA VIE QUOTIDIENNE, SANS COMPRENDRE CE QU'IL Y A DE SUBVERSIF DANS L'AMOUR ET DE POSITIF DANS LE REFUS DES CONTRAINTES, CEUX-LÀ ONT DANS LA BOUCHE UN CADAVRE SOUS LES PAVÉS, LA PLAGE !

– "étaient les fragments d'une idéologie cohérente et séduisante qui était de fait apparue tout entière dans les tracts et les publications situationnistes... Surtout grâce à eux, et leur mélange de passion, de mystère et de primarité, une force immense de protestation contre le monde moderne et tous ses rouages jaillit là, dans la révolte de mai." Le général Charles de Gaulle déclara dans le discours de juin qui lui permit de reprendre les choses en main, "Cette explosion a été provoquée par quelques groupes qui se révoltent contre la société moderne, contre la société mécanique, qu'elle soit communiste à l'Est, ou qu'elle soit capitaliste à l'Ouest. Des groupes qui ne savent pas du tout d'ailleurs par quoi ils la remplaceraient, mais qui se délectent de négation." "Le commencement d'une époque", proclamait l'article principal du douzième et dernier numéro de la revue *Internationale situationniste* en 1969. "Le râle d'agonie de ceux qui n'ont rien à voir avec l'histoire" avait dit Zbigniew Brzezinski.

En 1978, Brzezinski était devenu conseiller national à la sécurité du Président des Etats-Unis et "Le commencement d'une

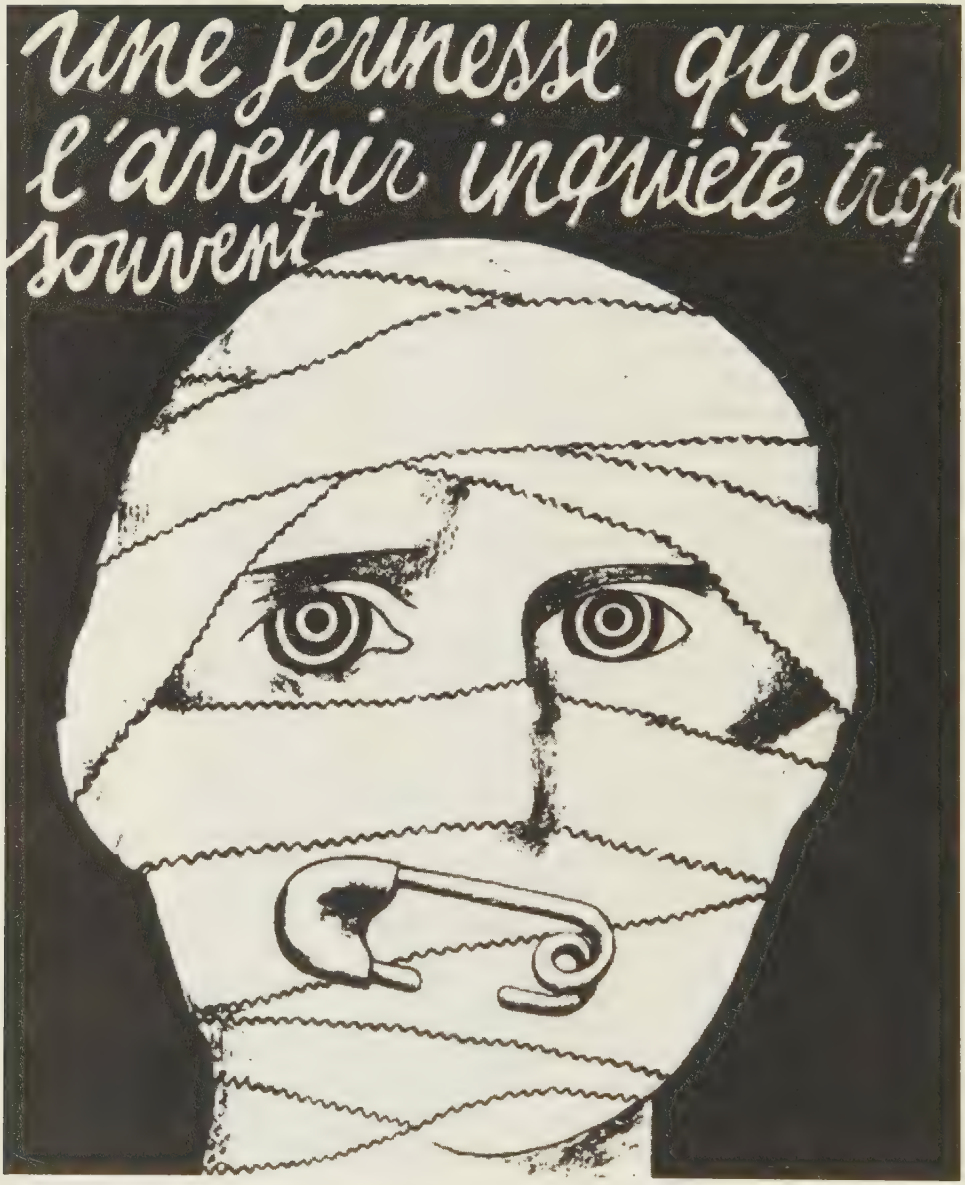
époque" un pamphlet souillé, mal traduit, épuisé depuis longtemps, et les lecteurs de *Slash* étaient censés se rappeler les vacances imprévues de Mai 68 à peu près aussi vaguement qu'ils auraient pu se souvenir de "Seven Day weekend" le petit tube de Gary U.S. Bond en 1965. Le lecteur était censé reconnaître au passage la référence à l'affiche de l'Atelier populaire et y surimposer le poster le plus connu des Sex Pistols, le photomontage de Jamie Reid pour "God Save the Queen", qui représentait Son Altesse Royale Elisabeth II avec une épingle à nourrice au travers de la bouche. Sorties tout droit de l'éther d'une histoire qui n'a pas eu lieu, les connexions étaient censées pleuvoir comme les jetons d'un bandit manchot. "Les espoirs révolutionnaires des années soixante qui culminèrent en 1968" écrivait John Berger en 1975,

> sont maintenant bloqués ou abandonnés. Un jour ils resurgiront, transformés, et seront vécus de nouveau avec différents résultats. Je n'en dis pas plus. Je ne fais pas de prophéties sur ce que seront les résultats. Quand il arrivera, le programme (ou l'anti-programme) situationniste sera probablement reconnu comme une des formulations purement politiques les plus lucides de cette décennie historique, reflétant d'une façon extrême sa force de désespoir et ses faiblesses privilégiées.

En tant que manager des Dils, Peter Urban n'aurait pas été intéressé par des divagations aussi sentimentales. Il y a un monde à conquérir, disait-il à McLaren, des tactiques à formuler, une idéologie à trouver, et de toute façon... McLaren le coupa net. "Alors Peter, comment se fait-il que tu t'occupes d'un groupe avec un nom aussi cornichon ? un nom de godemichet [1] ? Où est la controverse là-dedans ?"

Les Sex Pistols avaient suscité la vocation des Dils. Quand je les ai vus jouer en 1979, ceux-ci n'en étaient qu'une pâle imitation, rien de plus. A l'époque où Nancy Spungen fut poignardée à mort, les Sex Pistols avaient suscité l'émergence de nouveaux groupes partout dans le monde et parmi ces groupes, ceux qui faisaient du rock'n'roll comme personne n'en avait fait avant

1. Jeu de mots entre *dill pickle*, sorte de gros cornichon en saumure et *dildo*, godemichet.



AFFICHE DE L'ATELIER POPULAIRE, MAI 68.



TRACT DE JAMIE REID POUR LES SEX PISTOLS, 1977.

étaient innombrables. Les Sex Pistols étaient au-dessus de la mêlée, aussi bien en termes de potentiel commercial que de scandale international. Pourtant ils ont fait long feu : leur premier disque est sorti le 4 novembre 1976, et ils ont cessé d'exister, autrement que comme enjeu financier devant des tribunaux, le 14 janvier 1978, quand, immédiatement à la sortie du dernier concert de leur seule tournée américaine, Johnny Rotten quitta le groupe en affirmant que McLaren, dans sa soif de gloire et d'argent, avait trahi tout ce qui avait conduit les Sex Pistols à exister. Et c'était quoi au juste ? Pour le guitariste Steve Jones, un petit criminel illettré, et pour le batteur Paul Cook, un aide électricien occasionnel, c'était des filles et du bon temps. Pour le bassiste originel Glen Matlock, ancien étudiant en art et employé à la boutique Sex, c'était la pop music. Pour Sid Vicious, le junkie qui l'avait remplacé, c'était le vedettariat pop. Pour Johnny Rotten, c'était... il dira tout et son contraire (y compris, après la chute : "Steve peut s'en aller et devenir Peter Frampton" – il ne l'a pas fait ; "Sid Vicious peut se barrer et se tuer" – il l'a fait ; "Paul redevenir électricien" – il l'est peut-être toujours) et, on le suppose, il n'a pas encore dit ce qu'il entendait par là.

POUR LES SEX PISTOLS

Pour les Sex Pistols, leur dernier concert fut le pire de leur carrière, mais pour les cinq mille personnes entassées dans le Winterland de San Francisco le 14 janvier 1978, ce concert fut aussi près du jugement dernier que peut l'être une performance scénique – et non parce que beaucoup avaient lu les tracts que les évangélistes distribuaient à l'entrée : "Il y a un Johnny Rotten en chacun de nous et il ne doit pas être libéré – *il doit être crucifié.*"

Pour Johnny Rotten, ça n'avait rien de nouveau. Une de ses photos publicitaires le montrait cloué sur une croix. A Londres, la sous-culture engendrée par les Sex Pistols et leurs premiers

émules avait déjà été déclarée morte par ceux dont le business consiste à faire de telles déclarations : une société autrefois secrète divulguée au public par les gros titres et le tourisme. Ou bien était-ce qu'au départ, le punk était en effet une sorte de société secrète vouée non pas à la garde du secret mais à sa recherche, une société fondée sur la conviction aveugle qu'il y a un secret à découvrir. Etait-ce qu'une fois le secret apparemment découvert, une fois le punk devenu une idéologie de protestation et d'affirmation de soi – une fois que les gens savaient à quoi s'en tenir, une fois qu'ils avaient compris ce qu'ils obtiendraient au juste quand ils auraient sorti leur argent, ou ce qu'ils devraient faire pour le gagner, l'histoire était mûre pour ses renvois en bas de page. Aux Etats-Unis, des enclaves s'étaient formées à travers le pays (boîtes de nuit, fanzines, magasins de disques, une demi-douzaine de lycéens par-ci, un trio d'artistes par-là, une fille enfermée dans sa chambre admirant sa nouvelle coupe de cheveux), sans doute moins sensibles au frisson provoqué par l'écoute d'un exemplaire importé à 10 dollars du 45 tours interdit "Anarchy in the U.K.", qu'aux journaux et reportages télé sur les adolescents londoniens qui se mutilaient le visage avec des objets ménagers. De vraies découvertes avaient lieu, sorties de rien ("la scène originale", a dit un pionnier du milieu punk de Los Angeles, "était faite de gens qui saisissaient leur chance et opéraient sur des bribes obscures d'informations"), pour quelques-uns, ces découvertes, une nouvelle façon de marcher, une nouvelle façon de parler, mettaient en scène les contradictions de la vie quotidienne pour les années à venir et allaient permettre à l'existence d'être plus intéressante qu'elle ne l'aurait été sinon.

"Et maintenant le public participe", disait sur scène Joe Strummer des Clash, fin 1976. "Je veux que vous me disiez tous exactement ce que vous faites ici." En attendant que les Sex Pistols entrent en scène au Winterland, beaucoup de gens se demandaient probablement ce qu'ils étaient venus faire, se demandaient pourquoi leur attente était si confuse et si brutale. De toutes les histoires énigmatiques du moment, une, au moins,

ne concerne que la musique. Comparée à toutes les choses que la musique contient en secret, cette histoire est presque silencieuse, mais c'est celle-là que je vais raconter en premier.

T'AS VU

"T'as vu les Sex Pistols ?" demanda tout bas Joe Strummer à Graham Parker une nuit du début 1976. C'était comme s'il était en train de faire circuler une rumeur si invraisemblable qu'il n'osait pas élever la voix. Ils faisaient partie de la scène du pub rock londonien (Parker à la poursuite des échos de Wilson Pickett et des Temptations, Strummer à la recherche de Chuck Berry et de Gene Vincent) : une tentative avortée de plus pour ramener aux sources la musique boursoufflée des années soixante-dix. "Non", répondit Parker, "les Sex Pistols ?", "Un truc complètement neuf, mec", dit Strummer, "un truc complètement neuf."

Immédiatement, Strummer abandonna son groupe de rock revival pour former The Clash. "Hier, je pensais que j'étais une merde", dira-t-il plus tard avoir répondu à des amis qui lui demandaient pourquoi. "Et puis j'ai vu les Sex Pistols et je suis devenu un roi." C'est une bonne histoire, trop bonne pour être vraie, mais d'un point de vue musical c'était vrai et ce ne fut jamais aussi vrai que pour les Slits. Elles furent le premier groupe punk entièrement féminin : quatre adolescentes qui n'avaient pas la moindre idée de comment faire quoi que ce soit mais qui grimpaient sur scène et criaient : elles disaient "Allez vous faire foutre", ça signifiait "Pourquoi pas". C'était le bruit, écrira Jon Savage longtemps après, que font les gens en découvrant leur propre pouvoir.

TOUT CE QUE

Tout ce que les Slits laissèrent réellement derrière elles, c'est un objet muet : un 33 tours anonyme dans une pochette

blanche de disque pirate. J'aime à penser que le disque s'appelle "Once upon a time in a living room" (il était une fois dans un séjour) mais il n'y a pas moyen d'en être sûr. Avec des phrases gribouillées à travers l'étiquette en guise de titres, à vous de décider le nom des chansons à partir du choix offert. "A Boring Life" (une vie barbante) ; puis, à chaque fois que la musique commence, je n'essaie plus de comprendre mot.

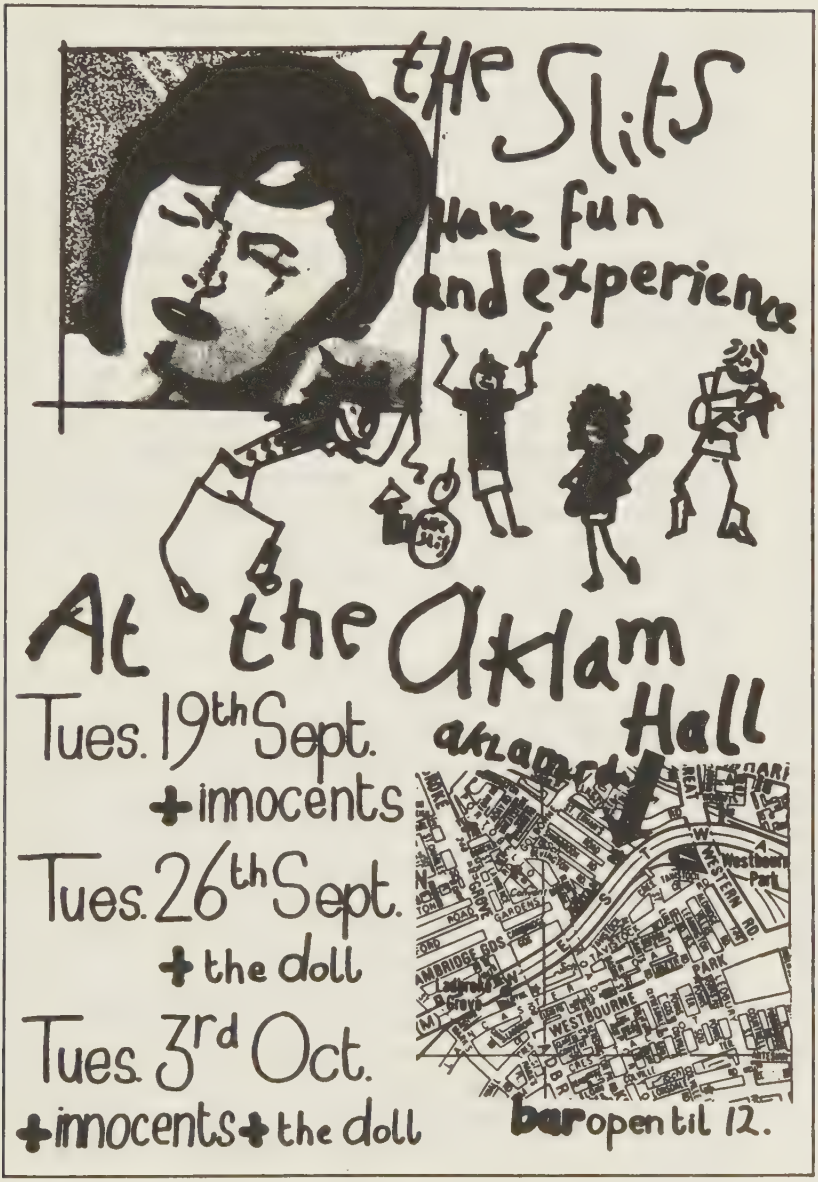
Une des Slits rit bêtement, une seconde demande "Etes-vous prêtes", une autre répond "Prête ?" comme si elle ne pourrait jamais l'être, puis la quatrième rit à son tour comme Alice plongeant au fond du terrier : "Ah, ah, OH NOOOOO". C'est le dernier son que vous entendez au sommet d'une montagne russe, et dans le bref silence qui suit vous avez le temps de vous rappeler Elvis au studio Sun chez Sam Phillips en 1955, donnant le ton pour "Milkcow Blues Boogie" avec un petit dialogue répété ("Hold it fellas ! That don't move me ! Let's get real, real gone for a change !"– Stop les gars, ça ne bouge pas! Lâchez-vous pour une fois!) ; sauf que le dialogue des Slits est trop insignifiant pour avoir été répété, ne conduit nulle part, et puis le silence disparaît dans un fracas irrépressible. Ce drame comprimé, entre embarras et anticipation, hésitation et panique, silence et son, c'est ça le punk.

Les Slits se composaient d'Ari Up, chanteuse principale ; de Palmolive, batterie ; de Viv Albertine, guitare ; et de Tessa, basse. Le *Rolling Stone Rock Almanach* indique pour le 11 mars 1977 : "Les Slits ont fait leurs débuts sur scène, en première partie des Clash au Roxy de Londres : elles auront à porter le double fardeau de leur sexe et de leur style, qui repousse les limites du concept d'amateurisme éclairé... Les Slits répondront aux attaques sur leur incompétence en invitant des membres du public à monter sur scène tandis qu'elles quatre descendront danser dans la salle." Une phrase d'un vieux 45 tours jamaïcain vient à l'esprit : le "Barrister Pardon" de Prince Buster, volet final de sa trilogie du Judge Dread, un vengeur venu d'Ethiopie pour débarrasser les bas-fonds de Kingston de ses vandales, les "rude-boys". Sur trois 45 tours il condamne les meurtriers adolescents à des

centaines d'années de prison, fait enfermer leurs avocats quand ils ont la témérité de faire appel, fait fondre en larmes toute la salle d'audience, puis libère tout le monde, saute de l'estrade pour entraîner la foule dans une farandole : "I am the judge, but I know how to dance" (je suis le juge, mais je sais danser). Avec "A Boring Life", les Slits condamnaient toutes les autres versions du rock'n'roll : "Milkcow Blues Boogie", "Barrister Pardon", les minables disques officiels qu'elles feraient elles-mêmes une fois leur heure passée.

Il n'y aurait jamais d'équivalent. Vociférant, poussant des cris aigus, battant leur guitare comme on bat du fléau, les filles s'accrochent à la mesure, trouvent un rythme, commencent à le mettre en place. Le rythme s'échappe, elles lui donnent la chasse, le rattrapent et continuent à avancer. Des petits cris perçants, des couinements, des feulements, des gémissements, bruits féminins incontrôlés jamais proposés avant comme pop music, volent à travers l'air. Les Slits marchent main dans la main à travers un orage qu'elles ont elles-mêmes créé. C'est un accomplissement de joie et de vengeance, un chant d'exercices guerriers. Toutes les occasions musicales sont saisies, et pour ces femmes, jouer le moindre accord, c'était saisir sa chance, leur amateurisme n'était pas éclairé.

"No more rock'n'roll for you / No more rock'n'roll for me" enchaîne une plainte ivre, ailleurs sur le disque, faisant écho au refrain des Sex Pistols sur l'absence de futur. C'est une voix masculine non identifiée qui chante, peut-être le gars qui faisait fonctionner le magnétophone, juste une manière pour les Slits d'affirmer que quoi qu'elles fassent, elles n'allaient pas appeler ça du rock'n'roll. C'était de la musique qui refusait son propre nom, ce qui voulait dire qu'elle refusait aussi son histoire. A partir de ce moment, personne ne savait plus ce qu'était le rock'n'roll et presque tout devint alors possible, ou impossible, comme le rock'n'roll : le rock'n'roll c'est un bruit hasardeux, et les Beatles n'en faisaient pas. Hormis les productions obscures de quelques prophètes cultes – des avatars américains tels que Captain Beefheart, des garages bands du milieu des années



AFFICHETTE POUR LES SLITS (ANONYME), 1978.

soixante comme les Count Five ou les Shadows of Knight, le Velvet Underground et les Stooges de la fin des années soixante, les New York Dolls et Jonathan Richman and the Modern Lovers du début des années soixante-dix et la voix reggae de l'exil gnostique – le punk discrédita immédiatement la musique qui le précédait. Le punk niait la légitimité du moindre artiste ayant jamais décroché un tube, ou joué en sachant jouer. En détruisant une tradition, le punk en révélait une autre.

Avec du recul, il reste possible de considérer cette version de l'histoire du rock'n'roll comme la vérité, comme l'histoire en son entier – non que la musique discréditée par le punk soit sans valeur mais parce que le peu qui reste de la musique des Slits permet d'imaginer que le son qu'elles ont produit est plus pleinement et plus mystérieusement communicatif que le travail le plus soigné de quiconque avant ou après elles. "A Boring Life" écouté à sa sortie en 1977 ou écouté une décennie plus tard, réécrit l'histoire du rock'n'roll.

"C'ETAIT SI MERVEILLEUX d'avoir redécouvert à ce qui était un âge déjà avancé cette sorte d'impression que j'avais eue la première fois quand, gosse, j'ai entendu Little Richard et Elvis Presley. C'était excitant, mais aussi un peu effrayant – vous vous demandiez, 'Est-ce que c'est vraiment vrai ?' Vous alliez au concert avec le sentiment de participer à quelque chose venu d'une autre planète, le simple fait que cela arrive était remarquable."
John Peel, le disc jockey de la B.B.C., en 1986, à propos du punk londonien de 1976.

ON RACONTE

On raconte que dans les années cinquante, quinze mille groupes vocaux noirs ont fait des disques. Je ne sais pas si c'est vrai. Quand je suis tombé la première fois sur ce chiffre, je n'en ai pas cru mes yeux ; le punk a rendu ce chiffre crédible.

Seule la plus petite fraction de ces groupes atteindrait le public. Quoique tous fussent déterminés à le conquérir – et la renommée et l'argent qui vont avec – et que tous eussent, dans le seul fantasme illusoire d'un enregistrement de trois minutes, la sensation qu'ils atteindraient ce pouvoir momentané offert aux gens qui n'avaient jamais eu de raison de penser intéresser quiconque au son qu'ils produisaient ou à ce qu'ils avaient à dire. C'était un déferlement de nouvelles voix sans précédent dans l'histoire de la culture populaire, concomitantes aux autres formes du rock'n'roll des débuts – le rythm'n'blues sophistiqué

de Ray Charles et des Drifters de Clyde McPhatter, le rockabilly d'Elvis, de Carl Perkins et de Jerry Lee Lewis, les folles irruptions de Little Richard, les chansons malicieuses de Chuck Berry, les surprises vocales des bruyants Monotones et les entrelacs sonores des Penguins. Cet événement marqua la transformation de la musique populaire partout dans le monde. "Il faut que je parle à un garçon qui s'appelle Elvis Presley", disait la principale d'un lycée londonien en 1956, "parce qu'il a gravé son nom sur tous les pupitres de l'école".

L'événement majeur qui suivit dans le rock'n'roll – l'émergence des Beatles à Liverpool et Londres entre 1962 et 1963, s'appuyant sur le rock noir de James Brown, les disques Motown de Detroit et Stax de Memphis – ne produisit pas une telle cacophonie. D'innombrables nouveaux groupes enregistrèrent, mais, une fois revitalisée, la musique prit de nouveau le dessus et se retrancha à l'Ouest. Lié à la révolte sociale des noirs américains, puis à la rébellion internationale de la jeunesse blanche, le rock'n'roll avait gagné en importance. Salué comme un art, il devint conscient de lui-même. L'esprit qui, en premier lieu, avait porté la musique à l'attention du monde – cette impatience à faire absolument n'importe quoi pour être entendu qui surgit toujours de tant de 45 tours des années cinquante, ou de tant d'imitations de troisième zone des Beatles de 1964 – était remplacé par le culte de la sagesse, de la responsabilité et de la virtuosité.

Débordés, les premiers temps, par des centaines de minuscules labels indépendants, les grandes compagnies de disques ont signé, à partir du milieu des années soixante, les artistes majeurs et ont ainsi bâti un centre : une musique avec ses règles, concept qui n'aurait eu aucun sens en 1956, et qui devint bientôt purement et simplement la routine. Dès 1967, une année pop organisée autour de *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles, une idéologie d'affirmation, de créativité et de nouveauté gouvernait le rock'n'roll. Presque tout avait l'air plein d'espoir, plein de sens, neuf. En fait la musique était en train d'imploser. Presque tout était aspiré par le centre et le centre tournoyait sur lui-même en rejetant tout ce qui n'était

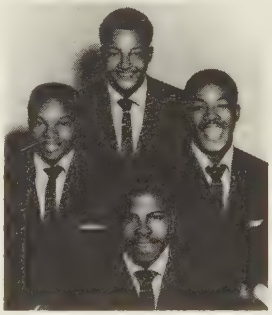
pas conforme. "A Day in the Life" des Beatles, *Let it Bleed* des Rolling Stones, *John Wesley Harding* de Bob Dylan, *White Light/White Heat* du Velvet Underground, *Plastic Ono Band* de John Lennon, *There's a riot goin'on* de Sly and the Family Stone, la vague post-*Riot* de rock noir désenchanté et politisé, tous ces signes annonciateurs de la fin d'une décennie échappaient même à ceux qui les émettaient. Le business de la musique était en marche vers la rationalisation. Le processus était presque achevé en 1975, quand le conglomérat des services et des loisirs eut concentré les ventes de disques dans les mains de sociétés à peine plus nombreuses que les fabricants d'automobiles américains. "La culture des loisirs n'interrompt pas les croyances", écrivait Michael Ventura en 1985, "mais marque un arrêt des valeurs. On peut même dire que c'est la signification que nous lui donnons en pratique : un soulagement, une vacance des valeurs que nous sommes fatigués de vivre mais dont l'absence nous effraie... Aller d'un boulot que vous n'aimez pas vers un écran sur lequel d'autres vivent de façon plus intéressante que vous... c'est la vie américaine, pour le plus grand nombre." Ventura aurait pu aussi bien dire la vie moderne. En 1977, dans son rapport annuel, Warner Communications, première société de services à l'époque dans le domaine des loisirs, avait déjà affronté le problème.

Se divertir est devenu une nécessité. Cette assertion semble impossible à soutenir : se divertir peut-il être nécessaire au même titre que se nourrir, se vêtir ?... Le problème dans l'énoncé qui précède ne vient pas du mot "nécessité" mais de la notion de "divertissement". Il y a à peine vingt ans "divertissement" aurait servi convenablement à qualifier la vaste majorité des films, des productions de télévision, de radio, les imprimés populaires et les sons enregistrés. Mais aujourd'hui le terme ne convient plus, dépassé qu'il est par les événements. Le rôle de ces médias est maintenant bien plus varié et décisif que d'être d'agréables passe-temps. Dans leurs procédés techniques, mécaniques, les médias sont restés essentiellement les mêmes. Mais dans leur utilité sociale et individuelle ils ont déjà complètement changé. L'industrialisation du monde à marche forcée depuis le dix-neuvième siècle

est largement réputée responsable d'avoir infligé un sévère défi à l'identité individuelle : un monde standardisé à l'efficacité croissante compromet la liberté individuelle, son importance et ses chances, avec comme sensation résultante la perte de sa propre identité.

Voilà ce qu'en 1956 Harold Rosenberg voulait dire quand il parlait de "prolétarisation" : "le procès de dépersonnalisation et de passivité" apporté par l'organisation sociale moderne, l'extension des "conditions psychiques de l'ouvrier du dix-neuvième siècle" dans la totalité de la société du vingtième siècle. "Démoralisés par leur étrangeté à eux-mêmes et par leur manque de contrôle sur leur relation à autrui", disait Rosenberg, "les membres de chaque classe se rendent aux egos de masse artificiellement construits qui promettent de rétablir leur lien avec le passé et le futur". En 1977, chez Warner Communications, on ne voyait pas les choses d'un air si affligé :

L'homme a permis à la technologie de créer le problème. C'est à la technologie qu'il s'en remet pour le résoudre. Dans la croissance exponentielle de toutes les formes de communication et de leurs possibilités, le médium "divertissement" a été contraint de devenir un service qui fournisse à l'individu des modèles d'expériences, des chances d'autoreconnaissance et des ingrédients d'identité... La circulation de l'information, variée et adaptée à chacun, est l'affaire de Warner Communications. Et la croissance phénoménale de notre compagnie, de même que celle des autres meneurs du secteur, reflète un mariage de culture et de technologie sans précédent dans l'histoire, et une révolution proportionnelle à la notion humaine de soi.



THE PENGUINS, UN DES QUINZE MILLE GROUPES VOCAUX NOIRS À AVOIR ENREGISTRÉ DANS LES ANNÉES CINQUANTE.

LE MONDE

Le monde avait prospéré malgré la disparition de la Jordan Motor Car Company, fabricant de la Jordan Playboy, l'automobile américaine la plus enchanteresse des années vingt. Vraisemblablement le monde aurait continué à tourner même si environ quinze mille groupes de doo-woop n'avaient pas enre-

gistré de disques. Grâce à l'énorme extension du marché et à son organisation verticale, les ventes de disques ont connu un plein essor. Même si l'élan économique des années soixante a ouvert la voie à une économie irrationnelle et étroite qui moque les valeurs traditionnelles, qu'elles soient les valeurs pré-rock, travailler dur et économiser, ou les valeurs déjà traditionnelles des années soixante, ne pas travailler et prendre les choses comme elles viennent. Le fléau atteignit le Royaume-Uni avant les Etats-Unis, à qui il faudrait quelques années pour le rattraper. Ce n'est pas un hasard si *Le Poing de glace*, le roman de Margaret Drabble sur l'effondrement économique et social de l'Angleterre, peuplé de personnages qui accueillent activement la dépression comme un soulagement à leur angoisse, apparaît en même temps que les Sex Pistols. Tous deux cherchaient des acquis dans un monde où la société ne tient plus ses promesses, et où ceux qui croyaient qu'elle les tiendrait passaient pour des dupes.

Les programmes légaux d'allocations liés à la guerre ou au planning social arrivaient à échéance. Les Arabes, avec le pétrole, commencèrent à traiter avec l'Ouest comme les occidentaux traitaient autrefois avec eux pour les armes. Le chômage augmentait. L'inflation faisait des bonds. Le capital se tarissait. Le monde promis dans les années cinquante ("Vous, que voulez-vous ?" disait une réclame anglaise de 1957. "De la nourriture meilleure et moins chère ? Des tas de vêtements ? Une maison de rêve avec le dernier confort et l'électroménager ? Une voiture neuve... un bateau à moteur... un avion personnel ? Quoi que vous désiriez, ça va vous arriver – et en prime, de plus grands loisirs pour en profiter. Avec l'électronique, l'automation et l'énergie nucléaire, nous entrons dans la nouvelle Révolution industrielle qui subviendra à tous nos besoins... rapidement... pour peu cher... abondamment"), ce monde apparemment tout près de se réaliser dans les années soixante, n'avait plus l'air que d'une blague cruelle en 1975. Moins fondée sur des souffrances concrètes que sur des attentes bloquées, la panique s'installa. Et avec elle, l'urgence de se trouver une revanche. Drabble a écrit :

A travers tout le pays, les membres des familles, écoutant les nouvelles, échangèrent des regards et dirent : "Seigneur Dieu" ou "Quoi encore" ou "J'abandonne" ou "Eh bien, merde", avant d'aborder une soirée consacrée à regarder la télévision en couleur, à absorber un grand repas chaud, à aller dans un pub, ou à une séance de la chorale. A travers tout le pays, des gens rendaient les autres responsables de ce qui allait mal : les syndicats, l'actuel gouvernement, les mineurs, les ouvriers de l'industrie automobile, les marins, les Arabes, les Irlandais, leurs maris, leurs femmes, leurs bons à rien de rejetons paresseux, l'éducation progressiste. Personne ne savait vraiment qui était responsable, mais très peu en étaient réduits à un silence honorable. Ceux qui depuis vingt ans se plaignaient de l'augmentation alors négligeable du prix de la vie n'avaient naturellement pas l'élégance de regretter de ne pas avoir gardé leur souffle pour refroidir leur soupe (une fois qu'on a commencé à se plaindre, on ne s'arrête pas), si bien que ceux qui s'étaient plaints le plus quand il n'y avait pas de raison de le faire s'en donnaient maintenant à cœur joie.

LE COURANT DOMINANT

Le courant dominant du rock'n'roll en 1975, presque entièrement blanc et issu de la classe moyenne, continuait à forger ses accords sur des rythmes qui n'étaient rien d'autre que passivement conformistes. "Aventure" et "risque" avaient été les mots d'ordre et finalement les clichés des années soixante, une ère qui était devenue elle-même un cliché, les "sixties". Maintenant, les morts, les dépressifs et les têtes brûlées rescapés des combats et des expériences de cette époque s'étaient reconvertis dans le mot d'ordre cliché des années soixante-dix : la "survie".

Curieux comme le mot ressemble à une définition du choix offert aux blancs issus de la classe moyenne et relativement jeunes – car c'était presque exclusivement à cette sorte de gens que le mot s'appliquait – impossible de vouloir lui résister. A travers la magie du langage ordinaire, "survie" et son jumeau, "survivant", entraînent les années soixante hors de l'histoire comme une erreur et font passer pour de l'héroïsme les actes

quotidiens des années soixante-dix, qu'ils soient d'ordre personnel ou qu'ils concernent la stabilité professionnelle (garder son boulot, rester marié, ne pas être en hôpital psychiatrique, ou simplement ne pas mourir). D'abord corrompu en tant que référence à ces "survivants" des "sixties" qui désormais étaient engagés dans la "vraie vie", le terme contenait une équation implacable : la survie était la vraie vie.

Assez rapidement, tous ceux dont l'existence matérielle ou physique n'était pas notoirement compromise pouvaient prétendre au titre de survivant, et l'obtenir c'était recevoir le plus haut éloge. L'idée se répandit partout. Des suggestions agressives s'immiscèrent sournoisement : une campagne publicitaire pour une nouvelle ligne de valise, "The Survivor", rendait évident que ce qui était en jeu était la survie du plus fort. Dans la jungle de l'économie nouvelle, rien d'autre ne comptait. L'idée conquit l'ontologie comme elle envahissait l'éthique. "Garp est un survivant", écrivait un fan du roman de John Irving *Le Monde selon Garp*, sachant très bien que le héros d'Irving est tué à l'âge de trente-trois ans. Là se trouvait la victoire ultime de l'idée sur le mot : le survivant mort.

La notion que Bruno Bettelheim appelait, en 1976, "une survie dénuée de signification", où "seule compte la survie, à tout prix", avait envahi toutes les formes de discours. Bettelheim parlait de la nouvelle sanctification philosophique de la "survie" dans les camps d'extermination nazis, opposée même au fantasme suivant de résistance : des arguments semblables à ceux du film de Lina Wertmüller, *Les Sept Beautés*, et de l'étude de Terrence des Pres, *Le Survivant*. Il écrivait : "la seule chose qui compte, c'est la vie, sous sa forme la plus fruste, purement biologique. [...] nous devons 'vivre en dépassant les contraintes de la culture' et 'en obéissant aux impératifs les plus frustes du corps'". En d'autres termes, il fallait vivre selon une dictature de la nécessité, non pas au-delà de la culture mais avant elle, et comme Hannah Arendt l'écrivait autrefois, les exigences du corps sont ennemies de la liberté : quand la survie prend le dessus "la liberté doit se soumettre aux urgences du procès de

la vie même". En 1951, dans *L'Homme révolté*, Albert Camus relate une autre histoire :

> Ernst Dwinger, dans son *Journal de Sibérie*, parle de ce lieutenant allemand qui, prisonnier depuis des années dans un camp où régnait le froid et la faim, s'était construit, avec des touches de bois, un piano silencieux. Là, dans l'entassement de la misère, au milieu d'une cohue en haillons, il composait une étrange musique qu'il était seul à entendre.

L'histoire, disait Camus, d'une "insurrection harmonieuse". Mais Camus n'était plus à la mode. Ni non plus le froid et la faim ou "l'état de constant manque et de misère aiguë" qu'Arendt entendait par "nécessité". Le langage s'était renversé, si bien que la culture était devenue une contrainte, la nécessité un luxe, la survie une sensibilité de temps d'abondance, et, ainsi, le principe de la survie était adopté avec le plus d'empressement non par ceux qui souffraient de privation mais par les rock stars. La nouvelle idéologie se lisait dans les titres des disques : *Survivor*, *Rock and Roll Survivor*, "You're a Survivor", *I Survive*, "Soul Survivor", *Street Survivors*, *Survival*, *Surviving*, "I Will Survive", encore et encore dans une redondance sans fin. Dans presque tous les cas, ces titres étaient les révélateurs d'intention d'artistes qui auraient dû se retrancher dans un silence honorable depuis des années, mais qui maintenant se sentaient autorisés à vendre leur came pour toujours et, en plus, célébraient l'acte comme un triomphe moral, un triomphe qui dévaluait tout effort de poursuivre l'aventure et le risque. Echanger la garantie de mourir d'ennui contre la garantie de ne pas mourir de faim était une bonne affaire. La règle du jeu.

IDENTIFIÉ

Identifié désormais à ceux qui ont de l'argent et des relations dans les grosses sociétés pour s'assurer les moyens les plus sophistiqués et les plus secrets, le rock'n'roll était devenu de

l'histoire ancienne : une plaisanterie qui circulait à l'époque disait qu'une rock star avait demandé à son label d'enregistrer son prochain album dans l'espace, mais on a pris l'histoire au sérieux. Le rock'n'roll devint un fait social ordinaire, comme d'aller bosser ou de concevoir un chantier d'autoroute. Il devint une habitude, une structure, une oppression invisible.

Ere mythique, même sur le moment, les années soixante reposaient sur la croyance que puisque tout était vrai, tout était possible. Parmi les rock stars, cette idéologie utopiste avait dégénéré dans les années soixante-dix jusqu'à devenir un parfait solipsisme. Selon les termes du solipsisme va-nu-pieds de la survie dans les camps d'extermination, le moindre fantasme de résistance, qui par nature devait presque être un fantasme de collectivité, de solidarité, était utopique. En insistant sur la sensibilité de l'individu comme source de toute valeur, les rock stars firent d'un solipsisme une utopie. Comme les vedettes de cinéma, ils avaient gagné tellement d'argent qu'ils demeuraient insensibles à ce qui était en train d'arriver dans le monde et s'en désintéressaient. Le résultat en chansons de leur vie facile ou de leurs petits problèmes se révélait attrayant pour un très large public. Pas de besoin de changer. Le "changement" commença à paraître démodé, un mot des années soixante. Le chaos général de la société réclamait une musique qui offre stabilité et réconfort. Dans le monde pop, le temps s'était arrêté. Durant des années qui semblèrent des décennies, vous pouviez allumer la radio en étant sûrs d'entendre "Fire and Rain" de James Taylor, "Stairway to Heaven" de Led Zeppelin, "Behind Blue Eyes" des Who, "Maggie May" de Rod Stewart. Tout allait bien. C'étaient de bonnes chansons.

QUELQUES PERSONNES

Quelques personnes commencèrent à perdre le goût des surprises ; d'autres ne l'avaient jamais eu. "Les gens payent pour

voir d'autres croire en eux", écrivait, en 1983, Kim Gordon, du groupe punk new-yorkais Sonic Youth. "Sur scène, au cœur du rock'n'roll, il se passe beaucoup de choses et tout peut arriver, que les gens viennent en voyeurs ou pour se soumettre à l'instant." On n'aurait pas pu écrire ces mots au milieu des années soixante-dix, quand les gens payaient pour voir d'autres croire que d'autres croyaient en eux. Quand les concerts de l'époque s'achevaient, les fans se levaient, allumaient une allumette, la brandissaient au-dessus de leur tête : ils priaient.

C'était en 1974. Malcolm McLaren était momentanément aux Etats-Unis, s'occupant des New York Dolls, alors sur leur déclin. Ils étaient entrés dans sa boutique par hasard, lui avaient fait écouter leurs disques. Il avait ri. "Je ne pouvais pas croire qu'on pouvait être aussi mauvais", raconta-t-il longtemps après, citant cette rencontre comme le point de départ qui lui inspira l'idée des Sex Pistols. "Le fait qu'ils soient si mauvais me frappa soudainement avec une telle force que je commençais à réaliser : 'Je ris, je parle à ces gars, je les regarde, et je ris avec eux'; et je fus soudainement impressionné par le fait que je ne me sentais plus concerné par le fait qu'on soit capable de bien jouer. Capable même de connaître le rock'n'roll voire capable d'écrire une chanson correctement : ce n'était plus important désormais... Les Dolls m'ont vraiment donné l'impression qu'il y avait quelque chose d'autre, quelque chose de merveilleux. Je pensais qu'ils étaient brillants d'être si mauvais."

Aucun doute, un an plus tard McLaren passerait les disques des Dolls aux Sex Pistols, tout comme deux décennies plus tôt Sam Phillips avait fait écouter des vieux blues à ses chanteurs de rockabilly. Une bannière que McLaren avait peinte et hissée au-dessus des dernières apparitions scéniques des Dolls résumait le temps mort auquel ils n'échapperaient jamais : "QUELLE EST LA POLITIQUE DE L'ENNUI ?"

C'était, à une variante près, un slogan situationniste. "L'ennui est toujours contre-révolutionnaire", aimaient à dire les situationnistes. Le point d'interrogation de McLaren était sa façon de demander quelle puissance serait sécrétée par les slogans dans lesquels il croyait. Pour trouver la réponse, vous deviez faire usage des slogans. "L'ennui est toujours contre-révolutionnaire" : la phrase est typique du style situationniste, de sa voix, un paradoxe ménageant un angle mort entre une rhétorique figée et le langage ordinaire, circulant sur le bon côté du nonsens. A l'oreille l'affirmation se changeait en question : qu'est-ce que ça veut dire ?

Vous le savez déjà, ont répondu les situationnistes : tout ce qui vous manque c'est la conscience de ce que vous savez. Notre projet n'est rien de plus qu'une reformulation attrayante et subversive de l'évidence : "Nos idées sont dans toutes les têtes." Nos idées sur la marche du monde, sur le pourquoi du changement, sont dans toutes les têtes comme des sensations que presque personne n'a l'intention de traduire en idées, alors nous en ferons la traduction. Et nous n'avons rien de plus à faire pour changer le monde.

Pour les situationnistes, l'ennui était un phénomène suprêmement moderne, une forme moderne de contrôle. Aux temps féodaux et pendant le premier siècle de la révolution industrielle, les corvées et les privations produisirent une fatigue abrutissante et une misère horrible. Ce n'est pas un mystère, simplement une évidence biblique : "Par un seul homme le péché est entré dans le monde", et pour les riches, la poignée de ceux qui ne connaissaient ni la fatigue ni la misère, il serait moins facile d'entrer dans le royaume des cieux que pour un chameau de passer par le chas d'une aiguille. Telle que les situationnistes la voyaient, la modernité, un travail limité et une relative abondance, dans une cité planifiée et un Etat providence, n'engendrait pas le bonheur mais la crise et l'ennui. En l'absence de Dieu, les gens ne perçoivent pas leur condition

exactement comme une réalité, mais simplement comme une fatalité dénuée de sens qui sépare chaque homme et chaque femme l'un de l'autre, qui les renvoie l'un contre l'autre. Je ne suis pas heureux. Qu'est-ce qui ne va pas chez moi ?

Le fatalisme est l'acceptation : "*Que sera, sera*" est toujours contre-révolutionnaire. Mais dans le monde vu par les situationnistes, l'ennui est moins une question de travail que de loisirs. Dans les années cinquante, le travail leur semblait perdre son emprise sur la vie. "Automation" et "cybernétique" étaient de nouveaux mots merveilleux. Le temps des loisirs s'allongeait. De manière à conserver leur pouvoir, ceux qui dirigeaient, patrons capitalistes à l'Ouest ou bureaucrates communistes à l'Est, devaient s'assurer que les loisirs étaient aussi ennuyeux que les nouvelles formes de travail. Plus ennuyeux même, si les loisirs devaient prendre la place du travail au centre de la vie quotidienne, mille fois plus. Qu'est-ce qui peut produire plus de fatalisme atomisé et désespéré que le sentiment qu'on est précisément abruti là où on devrait s'amuser ?

Les huit hommes et femmes qui s'étaient rassemblés dans la ville italienne de Cosio d'Arroscia le 27 juillet 1957 pour fonder l'Internationale situationniste s'engageaient à intervenir personnellement dans un futur qu'ils pensaient sur le point de bannir à la fois les nécessités matérielles et l'autonomie individuelle. La technologie moderne avait fait surgir le spectre d'un monde dans lequel "le travail", emploi, labeur salarié, quelle que soit la tâche, accompli parce que quelqu'un d'autre l'a ordonné, ne serait bientôt plus qu'un conte des frères Grimm. Dans ce nouveau monde de loisirs illimités chaque individu pourrait construire sa vie, tout comme dans le vieux monde quelques artistes avaient construit leur représentation de ce que la vie aurait pu être. C'était un vieux rêve, le rêve du jeune Karl Marx. Chaque homme est son propre artiste ! Mais ceux qui possédaient le présent voyaient le futur de façon beaucoup plus lucide que n'importe quelle secte gauchiste confite se réclamant de l'héritage de Marx. Ceux qui dirigeaient étaient en train de réorganiser la vie sociale non pour simplement maintenir leur

contrôle, mais pour l'intensifier. Les techniques modernes étaient un sabre à double tranchant, un moyen de domination des espaces de liberté, d'abondance et de loisirs, sur lesquels les révolutionnaires avaient fantasmé pendant cinq cents ans. D'où ennui. La misère conduisait au ressentiment, qui tôt ou tard trouverait sa juste cible : ceux qui dirigent. L'ennui était une brume légère, une confusion, et finalement le mode de contrôle ultime, l'autocontrôle, l'aliénation perfectionnée : une mauvaise conscience.

Dans la société moderne, les divertissements (Qu'y a-t-il à voir aujourd'hui ?) avaient pris la place des loisirs (Qu'est-ce que j'ai envie de faire aujourd'hui ?). Tout le potentiel des libertés possibles était remplacé par la fiction d'une fausse liberté : j'ai assez de temps et d'argent pour voir tout ce qu'il y a à voir, tout ce qu'il y a à voir les autres faire. Parce que cette liberté était fausse, elle était insatiable, elle était ennui. Parce qu'elle était ennui, elle laissait tous les insatisfaits contempler leur propre incapacité à réagir face à ce qui, après tout, était un triomphe. C'est un bon spectacle, mais je me sens comme mort : mon Dieu, qu'est-ce qui ne va pas chez moi ? C'est la culture des loisirs qui produisait l'ennui, le fabriquait, le commercialisait, en tirait des profits, les réinvestissait. Il fallait alors changer le monde, annonçait le premier numéro d'*Internationale situationniste* en juin 1958 "*pour ne pas s'ennuyer*. L'ennui est la réalité commune [...] des jeunes gens furieux et peu renseignés, et de cette rébellion des adolescents confortables qui est sans perspective mais bien éloignée d'être sans cause. Les situationnistes exécuteront le jugement que les loisirs d'aujourd'hui prononcent contre eux-mêmes."

Les situationnistes voyaient l'ennui comme une pathologie sociale. Ils cherchaient sa négation chez les sociopathes. A lire leur revue on a quelquefois l'impression que les fous criminels et les émeutiers sans manifeste sont les seuls alliés qu'ils auraient aimé embrasser. Les situationnistes entendaient définir une position, non une idéologie ; c'est qu'ils considéraient toutes les idéologies comme des aliénations, des transforma-

tions de la subjectivité en objectivité, du désir en un pouvoir qui rendait l'individu impuissant : "Il n'y a pas de situationnisme", répétèrent-ils durant des années. L'aliénation et l'idéologie, la hiérarchie et la bureaucratie constituaient pour eux les structures du monde. Ils voyaient chacune d'elles comme une version de l'autre. Ainsi chantaient-ils les louanges d'un fou ayant esquinté un tableau célèbre, le considérant comme un symbole de la révolte contre l'aliénation administrée bureaucratiquement dont l'idéologie des chefs-d'œuvre réduit tout spectateur à néant. De même voyaient-ils dans un membre du service d'ordre essayant de garder le contrôle d'une manifestation contre la guerre au Vietnam, un bureaucrate idéologue imposant une division entre désir et comportement ; plus encore, ils voyaient en lui un ennemi comparable au Général William Westmoreland, ou même à Ho Chi Minh. La peinture et la guerre étaient deux shows à succès. Une visite au musée tout comme une manifestation transformaient la jouissance d'un temps libre en consommation de la répression. Les chefs-d'œuvre vous persuadent que la vérité et la beauté sont des dons offerts par Dieu à quelqu'un d'autre, les manifestations en faveur du combat du peuple vietnamien que la révolution est la réalité de quelqu'un d'autre. Aucune ne sera jamais vôtre, et vous quittez ainsi chaque spectacle diminué, plus pauvre qu'en arrivant. C'était, répétaient sans cesse les situationnistes, pour cette raison que le spectacle devait être interrompu, et pouvait l'être : tout comme la minuscule humiliation infligée par le service d'ordre d'une manif était l'essence de l'oppression, l'acte exemplaire d'un fanatique pouvait prouver que la liberté est entre nos poings.

Les situationnistes se présentaient comme des révolutionnaires intéressés seulement par la liberté. La liberté pouvait signifier avoir le droit de tout faire, avec les conséquences que cela implique : meurtre, vol, pillage, vandalisme, ou gâchis. Autant de phénomènes que les situationnistes considéraient presque, en attendant mieux, comme les signes annonciateurs de la révolution. Mais la liberté pouvait être aussi l'occasion de

découvrir quels sont réellement vos désirs : de découvrir, comme l'a écrit Edmund Wilson à Paris en 1922, "dans quel théâtre ma propre situation devient une situation". C'était ça aussi que les situationnistes désignaient par loisirs, pas simplement la soif de découvrir mais de créer ce théâtre qui conduisit un Parisien de vingt-cinq ans du nom de Guy-Ernest Debord à rassembler des artistes et des écrivains français, algériens, italiens, danois, belges, anglais, écossais, hollandais, allemands de l'Ouest dans l'Internationale situationniste en 1957. En 1975, alors que la défunte I.S. n'était rien de plus qu'une légende pour une poignée d'anciens étudiants en art, d'étudiants contestataires des années soixante, McLaren était toujours à la recherche de ce théâtre. Quelle était la politique de l'ennui ?

DEBORD

Debord écrivit les "Thèses sur la révolution culturelle" pour le premier numéro d'*Internationale situationniste* : "La victoire" disait-il, "sera pour ceux qui auront su faire le désordre sans l'aimer." Aussi exempt de désordre que fût le rock'n'roll en 1975, McLaren avait compris qu'il restait la seule forme de culture qui comptait pour la jeunesse, et âgé de vingt-neuf ans en 1975, il s'accrochait à une définition de la jeunesse datant des années soixante. La jeunesse était une attitude, pas un âge. Pour les jeunes tout découlait du rock'n'roll (la mode, l'argot, le sexe, la drogue, le style), ou était régi par lui, ou était validé par lui. Les jeunes, qui, d'un point de vue légal, n'étaient que des fantômes démunis et qui, en tant qu'individus, voulaient tout ressentaient très profondément la contradiction entre ce que la vie promettait et ce qu'elle offrait en définitive. La révolte de la jeunesse était une clef de la révolte sociale. Du coup, la première cible de la révolte sociale pouvait être le rock'n'roll. Des liens pouvaient être établis. Si on pouvait faire la preuve que le rock'n'roll qui trouvait au milieu des années soixante-dix sa justification idéologique car il était l'exception dominante à la

monotonie de la vie sociale, était devenu simplement le plus brillant rouage de l'ordre établi, alors une démystification du rock'n'roll pouvait conduire à une démystification de la vie sociale.

Analyser la situation de cette façon demandait une vraie imagination, voire du génie, peu importe l'auteur de cette analyse. Par le passé, le rock'n'roll, en tant que variété de révolte, avait toujours été vécu par ses fans comme une arme ou, plus profondément, comme une fin en soi, une autojustification : un mode de vie éphémère accessible à tout le monde dans le meilleur des mondes possibles. Pete Townshend, en 1968 :

> Maman vient de tomber dans les escaliers, papa a perdu tout son argent aux courses de lévriers, bébé a la tuberculose. Le gosse déboule avec son transistor, branché à fond sur Chuck Berry. Il ne s'occupe pas de sa mère tombée dans les escaliers... C'est bon d'avoir un appareil, qui crache du rock'n'roll et avec quoi on s'éclate toute la journée. C'est le jeu, bien sûr : Quand on écoute du rock comme on écoute "Jumpin' Jack Flash", ou son équivalent, c'est comme ça qu'on devrait passer sa vie.

C'est ça qu'avait entendu McLaren quand un camarade d'école s'était levé pour chanter "Great Balls of Fire". En 1958, l'acte même était une négation des faits sociaux. Mais quand le rock'n'roll est devenu un fait de société de plus, il devient de l'autofrustration, même à l'échelle de la bonne chanson qui succède aux autres. En 1975, la candeur de Pete Townshend dépouillait le rock'n'roll des réalités sociales qui lui avaient donné sa vigueur musicale. En 1958, même en 1968, une simple prestation de rock'n'roll pouvait ouvrir à des questions d'identité, de justice, de répression, de volonté et de désir. Il était organisé désormais de manière à rejeter hors de lui de telles questions et à les faire disparaître.

Qui pouvait dire que "Fire and Rain", "Stairway to Heaven", "Behind Blue Eyes" et "Maggie May" n'avaient pas été composées pour affirmer une liberté et utilisées pour la bafouer ? Seuls ceux qui refusaient de croire à l'affirmation suivante : ou

FOR A DIGNIFIED AND EFFECTIVE DEMONSTRATION

Brought to you by the ALL-LONDON UNITED ALLIANCE OF SOCIALIST CAUCUSES to whom the following are signatories: G.L.C., London Labour Party, T.U.C., S.W.P., W.R.P., I.M.G., C.N.D., Ecology Party, Y.C.L., and B.F.



CORRECT



INCORRECT

We welcome everyone to today's demonstration, which we hope will be amongst the biggest London has seen for many years. We are confident that the vast majority of you will keep intact your dignity. A disciplined rally is essential if we are to avoid discrediting ourselves in the eyes of the public and losing the approval of the police. We want to give the media no reason to condemn our campaign by pointing to any over-imaginative acts. To this end, we call on everyone to obey the dictates of the stewards who will be found alongside the police. They will be acting in your interests. They are sensible people – please be sensible with them. Beware of troublemakers – some may be in the crowd with you. If you see any do not hesitate to summon stewards or the police, who, we must remember, are our brothers in work. Comrades! Even in a socialist society we shall still need Specialists-in-Order to combat hooligans and deviants. While it's true that nowadays the police are occasionally over-zealous in their protection of privilege, property, and the violence of the world market, the best way of dealing with this is by demanding public accountability through elected local government or some other representation of submissive community. In the meantime we should recognize that they will only listen to our complaints if we conduct ourselves in the correct manner.

RESPECT FOR THE DEAD

Our tactics are those to which the greatest number can conform with the least difficulty. They require no more than your presence and a minimum of participation. All that we ask is that you recreate the conditions of your work. Remember! It's numbers that count; the boredom you feel is also imposed by the demo on everyone else. Each demonstrator must be equivalent to and replaceable by any other. Just like our old friend, the commodity. Please bear in mind that love and marriage go together like a horse and carriage. OK?

We therefore ask you to comply with the following simple rules:

1. Exactly one hundred to a line, each rank to be one yard clear of the line in front. No lounging please.
2. Wait for the initiative of the official loud-speakers before repeating the correct slogans, always recognisable by their format. For example: "X – IN! . . . Y – OUT!" or "WHAT DO WE WANT? – SOMETHING! . . . WHEN DO WE WANT IT? – WHENEVER YOU GET ROUND TO GIVING IT TO US!". Kindly check that all Extra-Parliamentary slogans recognise the ultimate sovereignty of Parliament. If you have any doubts, consult our easy-to-read list of DEMONSTRATION SLOGANS DO's & DON'Ts:–

CHANT		DO NOT CHANT
Cheap Fares Now!	NOT	Helicopters on Demand!
Victory to Fares Fight!	NOT	Total Contestation!
No Return to the '30s!	NOT	No Adventure for the '80s!
Slogans are jolly good fun!	NOT	Bollocks to Demands of our Enemies!
Baaaaaaaaaaaaa!	NOT	Riot for Romance!

3. The left-hand side of the rally has been designated a "No Smoking" area. Demonstrators are respectfully asked to comply with this request.
4. If you see any impatient extremists please inform us immediately. They are easily distinguishable by the following kinds of sectarian individualism:
   a) Inventing unofficial slogans such as "Kenny is a Cop!", "Neither Left, Right, nor Centre!" or "Revolution is the Festival of the Depressed!" or some other aggressive utopian rubbish
   b) Departing from the prescribed rate of the demo for the purpose of indulging in manual waltzes through shop windows and the wilful destruction of saleable goods. Take care to note that Piccadilly, offering gold-drenched shops and fine vistas of the commodity, is a holiday of sheer temptation you should avoid.
   c) Making unauthorised alterations to luxury cars.
   d) Using banner poles in an extravagantly exhuberant manner.
   e) Smoking excessively long cigarettes or 'joints'
   f) Drinking looted alcohol.

coordinated ferocity

   g) Suggesting that demonstrators should band together in groups of fifty or more in order to spread disruption of traffic as widely as possible. For example, by the continuous use of zebra crossings, standing around chatting in the middle of the road or arranging obstacles to prevent the free flow of carbon monoxide, lead, cop cars, and tension-producing noises through our streets.

   h) Any clever, erotic, or playful expression of individual or group initiative.

CLOCKWORK FUTILITY

5 During the rally you are urged to clap your favourite speakers. Please confine your enthusiasm to 15 secs per point made in the middle of a speech and a maximum of 10 secs at the end of one. Please do not interrupt with shouts of "BORING"!

6 Always remember to smile at the press cameras and adopt a suitably militant stance even when you feel pissed off with the whole business.

7 If you are uncertain whether a particular mode of behaviour is orderly or not, just do what everybody else is doing. Should any unconventional urges remain do not hesitate to discuss them with one of our stewards. They will be only too pleased to refer you to the appropriate specialist, whether G.P. or S.W.P.

8 At the end of the demo please do not dawdle. Failure to make your way home quickly could result in you missing the sight of yourself on TV.

This leaflet is brought to you courtesy of the ALL-LONDON UNITED ALLIANCE OF SOCIALIST CAUCUSES.

The following have refused to sign this leaflet:

The vandals of St Saviours Primary School who refused to accept their discipline quietly and who wrecked their compulsory prison, causing one sobbing teacher to lament "These youngsters have hardly left their cradles, but they are threatening to take over the school".

The rioters at Bydgoszcz Prison in Poland who fought Communist Party hacks, State Police, and Solidarity union officials, all allied in defence of the walls of the prison against the townspeople who were helping prisoners escape.

The ASLEF traindrivers who avoid wage slavery as much as possible, preferring dancing and drinking to sacrificing themselves to a job which mainly involves transporting other slaves so that they may perpetuate the futility of it all.

The black and white joyriding youth of Clapham who used CB radios for the fun of organising efficient looting.

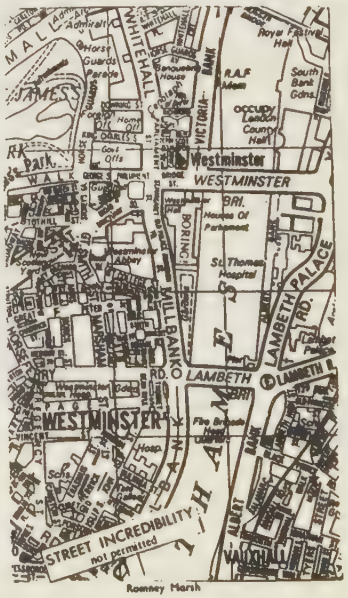
The Deptford New Cross Marchers of a year ago who in anger and audacity broke away from the march in order to re-distribute wealth in the Bond Street area.

The Toxteth and Southall youths who shouted down Left Labour activists patronising enough to characterize the riots as "understandable but inexcusable".

The truckdrivers of Cleveland, USA, who took over the local distribution of food, medicine, and other necessities, by themselves and without mediation, for over 3 weeks.



the road is an arm of the law...
grasping everywhere for the pollution of money



Romney Marsh

POUR UNE MANIFESTATION DIGNE ET EFFICACE

Soyez tous les bienvenus à la manifestation d'aujourd'hui qui, nous l'espérons, comptera parmi les plus importantes que Londres ait connues depuis des années. La grande majorité d'entre vous saura, nous en sommes certains, rester digne. Dans un grand rassemblement la discipline est essentielle si on veut éviter de se discréditer aux yeux du public et de se voir refuser l'autorisation de la police. Nous ne voulons donner aux médias aucune occasion de condamner notre campagne en pointant des actions trop imaginatives. A cette fin, nous appelons chacun à obéir aux injonctions des membres du personnel d'encadrement, qui se trouveront au côté de la police. Ils agiront dans votre intérêt. Ce sont des personnes raisonnables – s'il vous plaît soyez raisonnables avec elles. Faites attention aux fauteurs de troubles æ vous pouvez en côtoyer certains dans la foule ; si vous en repérez un n'hésitez pas à le signaler au personnel d'encadrement ou aux policiers, qui, ne l'oublions jamais, sont nos frères dans le travail. Camarades ! Même dans une société socialiste, il faudra toujours des Spécialistes de l'Ordre pour combattre les hooligans et les déviants. Même s'il est vrai que de nos jours la police fait parfois de l'excès de zèle dans la protection des privilèges, de la propriété, et du féroce marché mondial, la meilleure façon d'y remédier est de réclamer la gestion des finances publiques par un gouvernement responsable d'élus locaux ou quelque représentation d'une communauté docile. En attendant, reconnaissons qu'ils n'écouteront nos revendications que si nous nous conduisons correctement.

RESPECT AU MORT

Nos tactiques sont celles auxquelles le plus grand nombre peut se conformer avec le moins de difficulté. Elles ne requièrent rien d'autre que votre présence et un minimum de participation. Tout ce que nous demandons est que vous créiez les conditions de votre travail. Souvenez-vous ! C'est le nombre qui compte ; l'ennui que vous ressentez est aussi imposé par la manif à tous les autres. Chaque manifestant doit être l'exacte réplique des autres. Tout comme votre vieille amie, la marchandise. S'il vous plaît ayez à l'esprit que l'amour et le mariage s'entendent comme le cheval et la carriole. D'accord ?

Nous vous demandons par conséquent de vous conformer aux simples règles suivantes :

1. Exactement cent par rangée, chaque rangée doit être séparée d'un mètre de la ligne de devant. Pas de débordement, s'il vous plaît.

2. Attendez l'initiative du porte-voix officiel avant de répéter les slogans corrects, toujours reconnaissables à leur forme. Par exemple : "X AVEC NOUS, Y DEHORS !" ou "QUE VOULONS-NOUS ? – QUELQUE CHOSE !... QUAND ? – QUAND ÇA VOUS ARRANGERA !". Ayez la bonté de vérifier que tout slogan extra-parlementaire reconnaisse la souveraineté ultime du Parlement. Si vous avez un doute quelconque, consultez notre aide-mémoire : *Ne dites pas, mais dites à la manifestation*

SCANDEZ NE SCANDEZ PAS

Baisse des prix Maintenant ! ET NON Hélicoptères sur demande !

Victoire aux causes justes ! ET NON Contestation totale !

Pas de retour aux années trente ! ET NON Pas d'aventure dans les années quatre-vingt

Les slogans sont le bonheur et la joie! ET NON Merde aux conditions de l'ennemi !

Baaaaaaaaaaaaaa ! ET NON Emeute pour la romance !

3. La partie gauche du grand rassemblement a été désignée zone "Non Fumeur". Il est demandé avec respect aux manifestants de se conformer à cette requête.

4. Si vous voyez un quelconque extrémiste impatient informez nous-en s'il vous plaît immédiatement. Ils sont facilement repérables aux signes suivants d'individualisme sectaire : a) Invention de slogans non officiels comme "Kenny est un flic !", "Ni Gauche, ni droite, ni centre !" ou "La Révolution c'est la fête du temps de crise !" ou autres agressives inepties utopiques b) Eloignement du parcours indiqué de la manif dans le but de se livrer à des valses manuelles à travers les vitrines et à la destruction délibérée de biens de consommation. Prenez soin de noter que Piccadilly, avec ses magasins remplis d'or et ses belles perspectives de marchandise, est un paradis de pure tentation que vous devez éviter. c) Modifications non autorisées sur des voitures de luxe. d) Utilisation exubérante et extravagante des piquets de banderoles. e) Consommation de cigarettes excessivement longues ou "joints". f) absorption d'alcool volé.

FÉROCITÉ COORDONNÉE

g) Incitation des manifestants à former des bandes de cinquante ou plus pour provoquer le désordre le plus grand possible dans la circulation. Comme par l'utilisation continue des passages piétons, à rester debout bavarder au milieu de la route ou dressant des obstacles pour empêcher la libre circulation du monoxyde de carbone, de plomb, des voitures de flisc, et des bruits facteurs de tension dans nos rues. h) Expression astucieuse, érotique ou enjouée d'initiatives individuelles ou de groupe.

FUTILITÉ RÉGLÉE

5. Pendant le grand rassemblement on vous conseille vivement d'applaudir vos orateurs favoris. Limitez s'il vous plaît votre enthousiasme à des interruptions de 15 secondes au milieu d'un discours et un maximum de 30 secondes à la fin. Nous vous prions de ne pas crier "C'EST CHIANT !" en plein milieu d'un discours

6..Noubliez jamais de sourire devant l'objectif des journalistes et d'adopter une position de militant comme il faut, même si vous commencé à en avoir marre.

7. Si vous vous demandez si tel comportement est convenable ou non, faites simplement comme font tous les autres. Si de fortes envies non conventionnelles demeuraient, n'hésitez pas à en discuter avec un des membres du personnel d'encadrement. Il sera évidemment ravi de vous orienter vers un spécialiste compétent qu'il soit du G.P. ou du S.W.P.

8. A la fin de la manif, nous vous prions de ne pas traîner. Ne pas rentrer à la maison peut rapidement avoir pour résultat de vous faire rater votre passage à la télé.

Cette brochure vous est offerte par l'ALLIANCE LONDONIENNE DES CÔTERIES SOCIALISTES.

Les personnes suivantes ont refusé de signer cette brochure :

Les vandales de l'école primaire St Saviour qui refusent d'accepter la discipline en silence et qui détruisent leur prison obligatoire, provoquant les lamentations d'un instituteur sanglotant "Ces jeunes gens sont à peine sortis du berceau, mais ils menacent de s'emparer de l'école".

Les émeutiers de la Prison de Bydgoszcz en Pologne qui combattent les hommes de peine du parti communiste, la police d'État, et les officiels du syndicat Solidarnosc, tous alliés à la défense des murs de la prison contre les citadins gens de la ville qui aidaient les prisonniers à s'échapper.

Les conducteurs de trains de l'a.s.l.e.f. qui se passèrent d'un salaire d'esclave autant qu'ils purent, préférant danser et boire plutôt que de se sacrifier pour un boulot qui implique principalement le transport d'autres esclaves et perpétue ainsi la futilité de l'ensemble.

La jeunesse blanche et noire de Clapham qui circule en voitures volées et utilise des c. b. pour le plaisir d'organiser des pillages efficaces.

Les audacieux marcheurs en colère de Deptford New Cross qui, il y a un an, rompirent la marche pour redistribuer les richesses dans la zone de Bond Street.

Les jeunes de Toxteth et de Southall qui ont hué les activistes du Left Labour assez condescendants pour qualifier les émeutes de "compréhensibles mais impardonnables".

Les routiers de Cleveland, qui se chargèrent de la distribution des aliments, des médicaments, et autres denrées de première nécessité, par eux-mêmes et sans médiation, pendant plus de trois semaines.

bien la liberté est prise et enracinée dans la négation ou bien la liberté n'est qu'entrevue. Et McLaren et les Sex Pistols ne faisaient pas partie de ces gens-là. Ils condamnaient ainsi le rock'n'roll comme un cadavre pourrissant : un monstre aux réactions monnayables, un mécanisme de la fausse conscience, un système d'autoexploitation, un théâtre d'oppression à la beauté factice, un ennui. Le rock'n'roll, dira Johnny Rotten, n'était que la première chose parmi d'autres que les Sex Pistols étaient venus détruire. Parce que les Sex Pistols n'avaient pas d'autre arme, parce que malgré eux ils en étaient fans, les Sex Pistols ont joué du rock'n'roll mais dénudé jusqu'à l'essentiel : vitesse, bruit, rage, et une joie maladive que personne n'avait atteinte avant eux.

Ils se servirent du rock'n'roll comme d'une arme contre lui-même. Avec pour seuls instruments une guitare, une basse, une batterie et une voix, débarrassée de tout effet, de tout l'accoutrement élitiste que confère le culte professionnaliste de la technique, cette musique convenait mieux à la colère et à la frustration. C'était un concentré de chaos, une mise en scène des derniers jours de la vie quotidienne. Par toutes sortes d'émotions elle allait frapper au visage ceux qui hésitaient entre la fixité d'un regard vide et une grimace sardonique. Le guitariste installait une ligne de feu pour couvrir le chanteur. La section rythmique faisaient chuter la pression. Et en réponse à ce qui était soudainement perçu comme le gel totalitaire du monde moderne la musique semblait en émaner. C'était aussi quelque chose de neuf sous le soleil : un son nouveau.

C'EST

C'est la plus vieille esbroufe du livre. La page qui ne peut pas être annotée. Après cinquante ans de rock'n'roll, les notes en bas de page pullulent : tous ces disques pour collectionneurs qui permettent à l'auditeur de se plonger dans le passé, d'entrer dans le studio qui n'existe plus et d'entendre un son nouveau au

moment de sa découverte, de ses cafouillages, ou même de son refus. C'est une expérience déboussolante.

A Chicago, en 1957, alors qu'il essaye d'enregistrer la chanson "Little Village", le bluesman Sonny Boy Williamson et son producteur blanc se disputent à propos de la notion même de village. La dispute prend fin quand Williamson crie, "Little village mother fucker ! You name it after yo' mama if you like !" (Petit village, ta mère ! T'appelles ça comme tu veux !) Comme note en bas de page, ça explique pourquoi Williamson passe une partie de la chanson à faire le distinguo entre un village et un hameau, une ville ou une cité. Ça en dit long aussi sur l'évolution de la relation maître-esclave. A Memphis en 1954, le guitariste Scotty Moore réagit à une première prise lente et sensuelle de "Blue Moon of Kentucky" en traitant Elvis Presley, dix-neuf ans, de négro. Trois ans plus tard au même endroit, Jerry Lee Lewis et Sam Phillips engagent un dialogue qui tourne à l'algarade hystérique sur la question de savoir si le rock'n'roll est la musique du Diable ou du Bon Dieu. Ces moments en disent long sur la culture américaine.

En 1959, à la Nouvelle-Orléans, Jimmy Clanton, l'exemple classique, plus répugnant au fil des ans, du mignon petit blanc qui enfonce les authentiques rockers noirs dans l'oubli, entonne "Go, Jimmy, Go", son tube le plus répugnant. Il marque une pause : "Bop bop bop ba da da", il vocalise dans le studio. "Est-ce que, là, je chante assez comme Mickey Mouse ?" "Non, un peu plus !" lui répond une voix. "Seigneur, je ne suis pas Frankie Avalon", dit Clanton, juste avant de se changer en Frankie Avalon. Ça montre que Clanton y mettait du sien.

A Chicago encore, en 1957, Chuck Berry est sur le point d'enregistrer une autre prise de "Johnny B. Goode". "Prise trois !" crie le producteur. "Intérêt à être bien !" Berry et son groupe s'appliquent mais l'entrée en matière, qui, dans la version qui a eu du succès, constitue l'intro la plus délicieusement explosive du rock'n'roll, n'y est pas. La structure y est, les accords, les notes, tout ce qu'on peut écrire sur une partition, mais la musique est laminée par une langueur bizarre, une hésitation,

un pari manqué. Alors on change de disque pour écouter "Johnny B. Goode" dans la version qui passe à la radio depuis 1958 : les notes et les accords sont devenus une réalité qui rend toute note en bas de page inutile. Ils font mouche.

Et on peut écouter *The Great Rock'n'Roll Swindle*, un double album documentaire sur l'ascension et la chute des Sex Pistols, orchestré par Malcolm McLaren pour se prouver que l'aventure panique que lui et le groupe ont vécu faisait partie d'un complot qu'il avait ourdi depuis longtemps. L'idée qui est censée traverser cette suite de notes en bas de page est que l'histoire des Sex Pistols, la soudaine déglutition de vie sociale au travers de la gorge d'un garçon voûté s'autoproclamant Antéchrist, fut dès le départ conçue et livrée comme une simple baudruche, la petite blague faite au monde par McLaren. Si Johnny Rotten savait vraiment ce qu'il disait quand il râlait "We mean it, man !" dans "God Save the Queen", alors c'était lui le dindon de la farce, ou quiconque croyait à ce qu'il disait.

C'est bien essayé. Sorti en 1979, un an après que les Sex Pistols eurent cessé d'exister, *The Great Rock'n'Roll Swindle* comprend une "God Save the Queen Symphony" pesante avec sa narration niaise, divers hauts faits post-Sex Pistols déprimants du bientôt regretté Sid Vicious, "Anarchy in the U.K." interprétée à la manière de Michel Legrand et chantée entièrement en français par un certain Jerzimy, et un pot-pourri de tubes des Pistols par un groupe disco au pied agile. Le morceau disco et celui en français sont vraiment tous les deux plutôt attrayants : "Pretty Vacant" arrangée en musique d'ascenseur n'est pas un fantasme sans inspiration. Mais la présence de plusieurs vrais morceaux des Sex Pistols fait voler en éclat les efforts de McLaren pour les présenter comme une duperie (le secret au cœur de la société secrète se révèle être une histoire abracadabrante) : "Belsen Was a Gas" tirée du dernier concert à San Francisco, une prise enrouée différente d'"Anarchy", une version de "Substitute" des Who et de "Stepping Stone" des Monkees et un mélange de "Johnny B. Goode" et de "Road Runner" de Jonathan Richman.

"SEX PISTOLS c'est pour moi l'idée d'un pistolet, d'une pin-up, d'une jolie fille. Un assassin propre sur lui." *Malcolm McLaren, 1988.*

Ce dernier titre sonne comme une répétition : pas la répétition d'un enregistrement ou d'un concert, mais de l'idée même des Sex Pistols. Vous pouvez les entendre essayer d'atteindre la voix la plus primitive du rock'n'roll dans le but de détruire cette suffisance autoparodique qu'était devenu le rock'n'roll. En même temps, vous les entendez réinventer la musique à partir de ses sources.

Le groupe se lance dans "Johnny B. Goode", mais Johnny Rotten ne connaît pas, ou ne chantera pas, les paroles. Après Deep-down-in-Lweezeeanna tout ce qu'il arrive à sortir sont des couacs, des crachats, des bruits d'oiseau. "Ah, fuck, it's awful" (merde, c'est horrible), gémit-il, mais les musiciens continuent. "I hate songs like that" (j'ai horreur de ce genre de chanson) annonce Rotten : "Stop it, stop it ! It's *torture !*" Le groupe ne s'arrête pas, alors finalement il leur hurle dessus pour les faire ralentir "AAAAAAAAAAAAH !", ils ralentissent le tempo. "Is there anything else we can do ?" demande-t-il sans espoir – et alors "Road Runner" lui sort des synapses. L'association est pertinente. Les deux chansons "Johnny B. Goode" et "Road Runner" sont des manifestes de rock élémentaire, aux origines d'un mythe fondateur, l'histoire d'un petit gars de la campagne qui sait faire sonner sa guitare comme on fait sonner une cloche[1] et, pour la seconde chanson, plutôt l'histoire de ce que ça donne, du bonheur que cela procure.

Le groupe passe rapidement d'une chanson à l'autre et Rotten panique. "Je ne connais pas les paroles", dit-il. "Je ne sais pas comment ça commence, j'ai oublié !" Il y a un tel embarras inquiet dans sa voix que vous avez peur qu'il ne s'enfuie du studio. "Stop it, stop it", crie encore Rotten. Le groupe ne s'est pas arrêté une seconde ; d'une voix dont le cynisme étranglé perd son combat contre le désespoir, Rotten lui donne encore une chance : "What's the first line ?" (ça commence comment ?). Et alors le batteur Paul Cook, par l'intermédiaire de Jonathan Richman, qui l'a écrit à dix-huit ans, à Boston en 1969, se rappelle : "One, two, three, four, five, six." C'est le début de "Road Runner". La mémoire rafraîchie, Johnny Rotten décolle.

1. Allusion aux paroles de Chuck Berry : "Deep down in Louisiana / Close to New Orleans [...] Where lived a country boy named Johnny B. Goode / Who never ever learned to read or write so well / But he could play a guitar just like ringing a bell."

Il n'est encore ni Anarchie ni Antéchrist, seulement un gosse qui fabrique une nouvelle culture à partir de vieux accords.

TELLE QUE RICHMAN

Telle que Richman l'a finalement enregistrée, "Road Runner" est la chanson la plus évidente au monde, et la plus étrange. Jonathan Richman est apparu vers 1970, jouant comme quelqu'un que vous n'auriez jamais remarqué s'il n'avait pas été là sur scène devant vous. Ses thèmes étaient traditionnels (les voitures, les filles, la radio), mais son phrasé y ajoutait un supplément, un réalisme du quotidien qui faisait passer la tradition pour une bizarrerie. Il chantait la file d'attente à la banque, ou le fait de tomber amoureux de la guichetière (ou peut-être de se sentir désolé pour elle, n'arrivant pas à décider s'il valait mieux être guichetier ou bien la personne qui attend qu'on lève les yeux sur elle pour ne pas être vue). Il chantait qu'il fallait détester les hippies, parce qu'ils se fabriquent des attitudes comme on porte des lunettes de soleil, parce qu'ils sont d'une telle suffisance, qu'ils ne remarquent jamais rien, parce qu'ils se sont coupés de tout ce qui est bon et vivant et merveilleux dans le monde moderne.

La musique de Richman avait l'air un peu folle. Quand je suis allé le voir jouer en 1972, son groupe, The Modern Lovers, qui est le nom qu'a toujours porté le groupe qui l'accompagne quel qu'il soit, était sur scène et il ne se passait rien. Par hasard, j'ai remarqué un garçon grassouillet au cheveux courts déambulant parmi la foule éparse, en blue jean et T-shirt blanc sur lequel était écrit au crayon "I LOVE MY LIFE" (j'adore ma vie). Puis il est monté sur scène et s'est mis à jouer de la guitare de la manière la plus fracassante que j'aie jamais entendue. "Je trouve ça formidable", a dit quelqu'un à côté de moi. "Ou épouvantable ?"

"Je n'ai commencé à chanter et à jouer qu'à 15 ans, quand j'ai entendu le Velvet Underground", déclara Richman des années plus tard. "Ils produisaient une *atmosphère*, et je sus alors que je

pourrais en produire une moi aussi !" Il y fut autorisé : Richman signa chez Warner Bros., qui avait engagé John Cale, ancien du Velvet Underground, comme producteur maison. C'est à Cale que revint la tâche de produire Richman. Adam entrait en studio avec Dieu.

L'album qu'ils enregistrèrent ne fut pas commercialisé et le groupe se dissout. Jusqu'en 1975, date à laquelle Richman rassembla quelques nouveaux Modern Lovers à Berkeley et enregistra la chanson une dernière fois, "Road Runner" n'était connue que par ouï-dire. Un échantillon par ailleurs anecdotique de groupes locaux reprit la mélodie, qui devint un classique. Rien n'aurait pu être plus modeste : juste une basse, une caisse claire, et un arpège de guitare au début, on aurait dit la combinaison d'un accordage chez Sun Records en 1954 et d'une demo du Velvet Underground de 1967. Comme "Every Picture Tells a Story" de Rod Stewart, un cataclysme et, pour l'essentiel, durant sept minutes, rien de plus qu'une batterie, une basse et une guitare acoustique, "Road Runner" prouve que la puissance du rock'n'roll est tout entière dans sa capacité à bondir d'un instant à l'autre, dans son impossibilité des transitions.

"One, two, three, four, five, six." One-two / One-two-three-four est le lancement traditionnel du rock. En 1976 et 1977, en plein essor du punk, un monotone "One-two-three-four" deviendra le panneau indicateur punk. Le rejet par le punk de l'ouverture "One-two" signifie que le punk était prêt à se passer de tout avertissement, de toute histoire. L'ajout de "five-six" par Richman signifie qu'il ne se sentait pas prêt, qu'il prenait une respiration profonde, qu'il s'échauffait, pour un assaut que personne n'avait osé avant lui.

"Road runner, road runner / Going faster miles an hour / Gonna drive by the Stop'n'Shop / With the radio on." En s'étouffant de plaisir, plein d'une nostalgie adolescente pour les fêtes passées, Richman fait de ses désirs la réalité. Il est passé en voiture en effet devant le Stop'n'Shop, et en conclut qu'il aime passer devant le Stop'n'Shop en voiture plutôt qu'à pied devant le Stop'n'Shop parce qu'en voiture il peut écouter la radio.

De là Richman a roulé dans l'extase, puis dans la rêverie. Il "felt in touch with the modern world" (se sentait en prise avec le monde moderne) ; il "felt in love with the modern world" (était amoureux du monde moderne). Il "felt like a road runner". Il s'éloigne de Boston, s'embarque sur la Route 128 : il n'y avait plus de limite. Il augmente le volume de la radio et il a l'impression d'être en 1956 ; et en poussant un peu plus, en 57.

Le groupe martèle sa rythmique, dans le style James Brown, et puis Richman ralentit tout comme Jerry Lee Lewis au milieu de "Whole Lotta Shakin' Goin' On". Le message, d'abord hurlé, est maintenant chuchoté, pensif, hanté. Il est sur la Route 128. Il fait froid, sombre, il sent l'odeur des pins, il les entend quand il accélère devant eux avec la radio allumée, il est rattrapé par les éclairs encore plus froids des néons, par le monde moderne qu'il recherche. Le groupe se remet à rugir, et Richman s'adresse à lui, lui raconte ce qu'il voit. "Now, what do you think about that, you guys ?" (Maintenant, les gars, que pensez-vous de ça ?)" "RADIO ON (la radio est allumée) lui répondent-ils, et c'est ce qu'il a envie d'entendre : "Good ! We got the AM" – "RADIO ON", répondait le groupe. "I think we got the power, got the magic now" – "RADIO ON." "We got the feelin' of the modern world" – "RADIO ON." "We got the feelin' of the modern sound" – "RADIO ON."

Richman prend encore une respiration profonde – et chaque fois que je l'écoute, je souris en pensant à la suite de la chanson. Chacune des phrases à venir, narration la plus convenue d'une expérience que des millions de gens ont faite dans n'importe quelle nuit idéale de leur adolescence, sera brisée et recréée. Chacune des phrases va être réduite à un simple mot, chaque mot traînera dans sa phrase, les couplets et le refrain seront disloqués dans une incantation chamanique, le refrain, qui, lui, demeure entier, va combattre pour se maintenir dans l'incompréhensible rythme des couplets et d'une certaine façon y parviendra, même si alors les mots seront à peine des mots, juste des enseignes lumineuses Burma Shave [1] qui défilent trop vite pour être lues. La pression augmente soudain :

1. Marque de crème à raser qui dans les années cinquante et soixante déclinait son message publicitaire en panneaux successifs le long des routes, un peu à la manière de Dubo, Dubon, Dubonnet.

The sound, of the modern radio, feelin' when it's late RADIO ON at night we got the sound of the modern lonely when it's cold outside RADIO ON got the sound of Massachusetts when it's blue and white RADIO ON cause out on Route 128 on the dark and lonely RADIO ON I feel alone in the cold and lonely RADIO ON I feel uh I feel alone in the cold and neon RADIO ON I feel alive I feel a love I feel alive RADIO ON I feel a rockin' modern love I feel a rockin' modern live RADIO ON I feel a rockin' modern neon sound modern Boston town RADIO ON a modern sound modern neon modern miles around RADIO ON I say a road runner once a road runner twice RADIO ON ah ah very nice road runner gonna go home now yea RADIO ON road runner go home oh yes road runner go home[1].

Dans un acte de violence pure, il casse la cadence. Retour à une signature conventionnelle du rock, comme s'être réveillé violemment d'un rêve : "Here we go, now / We're gonna drive him home, you guys / Here we go" (on y v a / on va le ramener à la maison, vous les gars / on y va). Et les martèlements du groupe baissent encore, deux trois temps, deux quatre temps :

That's right !
Again !
Bye Bye !

LES SEX PISTOLS

Les Sex Pistols ne sont jamais arrivés jusque-là. Johnny Rotten court à travers la mélodie comme s'il s'agissait d'une voie glissante à se rompre les os : il la franchit et continue. Il interpelle le groupe : "Do we know any other fucking songs we can do ?" (Pas d'autres putains de chansons qu'on pourrait faire ?)

LA MEILLEURE INTRO

La meilleure intro du rock'n'roll c'est celle de "Johnny B. Goode" mais les Sex Pistols étaient incapables de la jouer. "Road

1. Le son de la radio moderne, que l'on ressent quand il est tard / la nuit on entend le son de la solitude moderne quand il fait froid dehors / on entend le son du Massachusetts bleu et blanc / car sur la route 128 seul la nuit / je me sens seul dans la nuit et le froid / je me sens vivre je me sens aimer je me sens vivre / je sens l'amour moderne rouler je sens la vie moderne rouler / je sens rouler les néons modernes le son la ville moderne de Boston / moderne un son moderne des néons modernes sur des kilomètres alentour.

Runner" a le meilleur final et les Sex Pistols n'ont pas eu besoin de le jouer. Ils n'ont eu qu'à l'avaler. Ce que Jonathan Richman avait fait avec les mots, les Sex Pistols le faisaient avec le son.

Ils trouvèrent dans le rythme donné un élan corrosif qui fit exploser toutes attentes, faisant de tout ce qui était arrivé avant, que ce soit "Heroin" du Velvet Underground en 1967, "No Fun" des Stooges en 1969, "Human Being" des New York Dolls en 1974, même *Trout Mask Replica* de Captain Beefheart en 1969, même "Road Runner", quelque chose de rationnel : planifié et exécuté. Le son des Sex Pistols était irrationnel. En tant que son, ça n'avait aucun sens, ça ne voulait rien dire d'autre que destruction, et voilà pourquoi c'était un son neuf, pourquoi il dessinait une ligne de partage entre tout ce qui était venu avant, tout comme Elvis Presley en 1954 et les Beatles en 1963, même si rien n'est plus facile, ou plus impossible, que d'effacer ces lignes par un barbouillage de notes en bas de page.

Beaucoup de gens, fans de Chuck Berry, des Beatles, de James Taylor, du Velvet Underground, de Led Zeppelin, des Who, de Rod Stewart ou des Rolling Stones, pensaient que ce n'était pas du tout de la musique, même du rock'n'roll. Un plus petit nombre de gens pensaient que c'était la chose la plus excitante qu'ils aient jamais entendue. "Ce fut le premier frisson d'excitation rock'n'roll que j'ai jamais eu", disait en 1986 Paul Westerberg des Replacements. Dix ans après, c'est toujours une histoire qui mérite d'être racontée. "Les Sex Pistols vous donnent l'impression que vous les connaissez, qu'ils ne sont pas loin devant vous. Il était évident qu'ils ne savaient pas ce qu'ils faisaient et qu'ils s'en moquaient. J'étais meilleur guitariste autrefois. Je m'asseyais et j'apprenais le solfège, tout le truc. J'apprenais tous les solos de slide du disque des Allman Brothers *At Fillmore East*. Je me passais le disque en 16 tours pour pouvoir transposer les solos. Mais alors les Sex Pistols sont arrivés et ont dit : 'Tu n'as besoin de rien. Joue-le c'est tout'." Et ce que disait Westerberg, c'est ce que disaient d'innombrables autres personnes – décrivant ce qu'ils se sentaient désormais autorisés à jouer, autorisés à entendre.

Le business de la musique n'a pas été détruit. La société ne s'est pas écroulée et aucun monde nouveau n'a vu le jour. Si, comme l'a écrit Dave Marsh, le punk était "une tentative pour éliminer la hiérarchie qui régnait sur le rock – et finalement éliminer la hiérarchie tout court", il n'a réussi ni l'un ni l'autre. On pouvait toujours allumer la radio avec la certitude de tomber, sur la plupart des stations, sur "Behind Blue Eyes", "Stairway to Heaven", et "Maggie May" – la radio terrorisée par le punk passait même en réaction ces chansons plus souvent qu'avant. Mais durant les années suivantes, bien plus de quinze mille groupes enregistrèrent des disques. Ils faisaient le pari insensé que quelqu'un pourrait être intéressé par leur musique ou par ce qu'ils avaient à dire, ou qu'eux-mêmes pouvaient en tirer quelque intérêt. Certains étaient déterminés à obtenir gloire et argent, d'autres non. Certains cherchaient par-dessus tout une occasion de se faire connaître, ou, d'une manière quelconque, de changer le monde.

De minuscules labels indépendants, souvent rien d'autre qu'une boîte aux lettres et du papier à en-tête, éclorent comme des champignons. "Soudain", pouvait-on lire sur les notes de *Streets*, la première collection de 45 tours punk britannique, "tout est possible". Ce fut un déferlement sans précédent de nouvelles voix dans la géopolitique de la culture populaire – un déferlement de voix qui, pour un temps, fit qu'une expression bizarre comme "géopolitique de la culture populaire" paraissait naturelle.

LA CHANSON

La chanson des Adverts, "One Chord Wonders", est apparue juste à l'orée du moment punk. Les Sex Pistols avaient fait place nette – tout brûlé. Il ne restait plus rien que la ville intacte comme si rien ne s'était passé, une plaque de saleté fumante en son centre, avec au milieu un écriteau en bois. Une légère brume empêchait de savoir si le panneau indiquait

"à louer" ou en condamnait l'accès : impossible de distinguer s'il y a écrit "CHAMP LIBRE" ou "VENTE APRÈS INCENDIE".

Les gens qui tournent autour de l'espace vide ne savent plus quoi faire. Ils ne savent pas quoi dire ; à mesure que les vieux mots leur viennent à la bouche, tout ce dont ils avaient l'habitude de parler a été parodié jusqu'à en devenir stupide. Leurs bouches sont pleines de fiel : ils sont attirés par le vide, mais ils tiennent bon. La définition que donne Rozanov du nihilisme est la meilleure, affirmait le situationniste Raoul Vanegeim en 1967 dans son *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* : "La représentation est terminée. Le public se lève. Il est temps d'enfiler son manteau et de rentrer à la maison. On se retourne : plus de manteau ni de maison." Ils en étaient là.

Une fille et trois garçons montent les premières marches. Ils pénètrent sur le terrain calciné comme on escalade à deux ans le perron familial au bord de la pelouse – est-ce que ça va faire mal ? Eprouvant la légèreté de la pelouse sous leurs pieds, ils se mettent à courir, et à mesure qu'ils courent un double fantasme s'empare d'eux : la foule sourit, se raidit, les rejoint. Elle se recule, et les lapide à mort.

C'est la chance de leur vie. Les quatre saisissent le panneau de bois, le brisent, et commencent à piétiner les morceaux : ils émettent un bruit étranglé, canalisé. C'est un bruit qui n'admet pas d'auditeur, qui n'est relié qu'à lui-même : aléatoire, puis concentré, désemparé, puis cruel. Les quatre sont incapables de garder la mesure si bien que le tempo accélère au point qu'il semble s'arrêter : geler. Aucun n'échappe à ce moment, du coup les quatre martèlent leur fantasme commun, celui dont ils étaient possédés alors qu'ils s'étaient dirigés pour la première fois les uns vers les autres, des années auparavant. La musique se recroqueville, les deux ou trois premières lignes de chaque couplet, violentes, cyniques, présentes, les deux suivantes presque à la dérive dans une rêverie pleine de doute qui dure un quart de seconde, et qui fait regretter les possibilités d'ores et déjà envolées, le temps du futur antérieur. Seul l'élan de la musique fait tenir le tout ensemble.

I wonder what we'll play for you tonight
Something heavy, something light
Something
To set your soul alight

I wonder how we'll answer when you say
WE DON'T LIKE YOU ! GO AWAY !
Come back
When you've learned to play

I wonder what we'll do when things go wrong
When we're halfway
Through our favorite song
We look up
And the audience is gone [1].

"THE WONDERS DON'T CARE !" hurlent trois membres du groupe, "We don't give a damn !" répond le quatrième, et ils accélèrent comme ça, dix fois, vingt fois, décélèrent, réaccélèrent, mais, pareil aux couplets, ce refrain à deux voix s'oppose à lui-même : les trois chanteurs, durs et décidés, ne varient jamais de ton ou de vitesse dans leur chant, la voix isolée, elle, se durcit d'abord puis devient mélancolique, puis désespérée pour quitter enfin la cadence à mesure que l'autre côté du refrain entame le pas de danse – cette voix solo s'élève, se tord presque hors de la musique, découvre dans le rythme qui claque les éléments d'une mélodie, abandonne cette mélodie et se change en un cri qui vient des profondeurs du corps, puis s'abîme lui-même dans un bruit plus grand.

L'ESPACE

L'espace n'était pas tout à fait vide. Il y avait ce panneau, et attaché au panneau, une corde qui, si on la tirait, renversait le monde sens dessus dessous. Quand les gens entendaient les

1. Je me demande ce qu'on va vous jouer ce soir / Quelque chose de lourd, quelque chose de léger / Quelque chose / Pour mettre le feu à votre âme.
Je me demande ce que nous répondrons quand vous direz / ON NE VOUS AIME PAS, FOUTEZ LE CAMP ! / Revenez / Quand vous aurez appris à jouer.
Je me demande ce que nous ferons quand les choses tourneront mal / Quand nous en serons à la moitié / De notre chanson préférée / On lèvera les yeux / Et le public sera parti.

Adverts au Roxy, ou les deux filles et les trois garçons qui formaient X-ray Spex, ou l'adolescent dégarni, fan de Beckett, qui chantait avec les Buzzcocks – tous ceux qui avaient émergé du premier public des Sex Pistols – il y avait un renversement de perspective, de valeurs : le sentiment que tout était possible, une vérité qui ne pouvait être prouvée que par la négative. Ce qui avait été bon – l'amour, l'argent et la santé – était maintenant mauvais. Ce qui avait été mauvais – la haine, la mendicité et la maladie – était bon désormais. Les équations émergeaient, qui remplaçaient le travail par la paresse, la position sociale par la réprobation, la gloire par l'infamie, la célébrité par l'obscurité, le professionnalisme par l'ignorance, la politesse par l'injure, les doigts de fée par les pieds-bots, et c'étaient des équations instables. Dans ce monde neuf, où suicide était soudainement le nom de code de ce que vous vouliez dire, rien n'était plus chic qu'un cadavre, mais les riches survivants qu'on voyait dans la rue tous les jours, ceux pour le concert desquels vous aviez payé la veille, ceux-là étaient des morts vivants. Le punk fabriqua cette équation avec l'intuition d'un vieil argument : "Le diagnostic de la maladie des gens en bonne santé", avait écrit Adorno, trois décennies plus tôt, dans *Minima Moralia*, "ne peut être fait qu'au plan de l'objectivité, en prenant la mesure de l'écart existant entre la façon rationnelle (*rational*) dont ils conduisent leur vie et la possibilité qu'il y aurait de la déterminer de façon plus raisonnable (*vernünftig*). Mais les traces de la maladie finissent par la trahir : on dirait que le grain de leur peau est marqué d'un motif qui vise au mimétisme avec la matière inorganique. Il ne s'en faut pas de beaucoup que leur vivacité alerte et leurs forces débordantes ne les fassent prendre pour des cadavres bien préparés auxquels on a caché la nouvelle de leur décès encore incomplet eu égard à des considérations de politique démographique." En d'autres termes, le seul bon survivant est un survivant mort.

Depuis que les héros étaient des imposteurs et la richesse pauvreté, on privilégiait les meurtriers et la difformité : si Myra Hindley ou Quasimodo étaient entrés au Roxy, la foule les aurait

portés en triomphe jusque sur la scène. Les distractions étaient considérées comme de l'ennui et l'ennui comme un impératif catégorique, un destructeur des valeurs, la source, précisément, des valeurs que le nouveau maître du jeu, agitant son mensonge en signe d'authenticité, devait métamorphoser : durant une heure, le temps d'une chanson, de quelques couplets.

Il n'y avait plus de manteaux, alors les gens ont commencé à s'habiller de déchirures et de trous, avec des épingles à nourrice et des agrafes à travers la chair aussi bien qu'à travers le tissu, à envelopper leurs jambes dans des sacs poubelles de différentes tailles, à draper leurs épaules dans des restes de rideaux et de couvre-lits trouvés dans la rue. Suivant la ligne que McLaren avait créée pour les Sex Pistols et pour les Clash, les gens peignaient des slogans le long de leur manche ou de leur jambe de pantalon, en travers de leurs vestes, de leurs cravates, et sur leurs chaussures : les noms de leurs groupes ou chansons préférées, mot de passe comme "ANARCHIE" ou "EMEUTE", des phrases plus cryptiques ("OÙ est DURUTTI ?" "YOUR ON THE NEVER NEVER"), ou un résumé tapageur du *Zeitgeist* en forme de cadavre exquis : "WE AN'T PROUD PUNKS ONE big MESS, like something else SCHOOL'S A RIP OFF straights out of it all, everywhere if you dont we will include 1/4![1]", le tout barré d'un X géant.

"Il ne devait pas y avoir alors plus d'une centaine de vrais punks dans toute l'Angleterre", déclarait en 1980 à propos de leur premier concert, Lora Logic, saxophoniste au début 1977 de X-ray Spex. Son mot fétiche était "vrai." Il n'y avait plus de foyer, alors elle quitta le sien – laissant derrière elle l'uniforme rose qu'elle portait dans sa bonne école privée, ce qui, réalisa-t-elle trop tard, avait été une erreur, parce qu'il aurait fait bien sur scène. Avec elle, le reste des "vrais punks", à peine plus d'une centaine, deux ou trois ou dix dans chaque ville d'Angleterre au début 1977, changèrent l'image de la vie sociale.

Le punk a commencé comme une culture truquée, un produit du sens de la mode qu'avait McLaren, de son rêve de gloire, sa bosse du marketing qui l'amenait à penser que la vente crois-

1. ON N'EST PAS FIER gros BORDEL, comme quelque chose d'autre L'ÉCOLE EST UNE ARNAQUE les gens normaux sont hors du coup, partout si tu ne veux pas on inclura 1/4 !

sante de fantaisies sadomasochistes pourrait ouvrir la voie au prochain grand truc. Walter Benjamin écrivait, en 1925-26, dans *Sens unique* : "L'art du critique est *in nuce* : forger des slogans sans trahir les idées. Les slogans d'une critique insuffisante bradent l'idée au profit de la mode". Voilà l'absolutisme prudent de Benjamin – la conviction pré-pop, anti-pop qu'il n'y a pas deux façons d'y arriver. Cet absolutisme-là, un anarchiste chercheur d'or comme McLaren ne pourrait jamais le partager, et d'ailleurs ce n'est pas son rôle. Dans un milieu façonné par la déliquescence de la scène pop, l'écrasant chômage des jeunes, la propagation du terrorisme de l'I.R.A. de Belfast à Londres, l'augmentation de la violence urbaine entre les néo-nazis britanniques, les Anglais de couleur, les socialistes, et la police, le punk devint de la vraie culture.

Le punk ne sonnait pas d'une façon musicale mais sociale : en quelques mois brefs, il s'affirma comme un nouvel ensemble de signes visuels et verbaux, signes qui étaient à la fois opaques et révélateurs, selon le point de vue. Par son manque total de caractère naturel, son insistance à prétendre que l'on pouvait construire une situation et puis la fuir comme un artifice – le graffiti débordant maintenant des guenilles sur les visages, dans les cheveux tailladés et teints et à travers des trous dans la chevelure qui laissaient apparaître la peau du crâne – le punk faisait passer la vie sociale ordinaire pour une supercherie, résultant d'une économie sadomasochiste. Le punk dessinait une ligne de partage : il marquait la distinction entre jeune et vieux, riche et pauvre, puis entre jeune et jeune, vieux et vieux, riche et riche, pauvre et pauvre, rock'n'roll et rock'n'roll. Le rock'n'roll une fois encore devint une histoire neuve : quelque chose dont on discute, que l'on recherche, que l'on prise, quelque chose à haïr, quelque chose à aimer. Une fois encore le rock'n'roll redevint excitant, amusant.



LORA LOGIC, 1979

Pour une raison ou pour une autre, les deux ou trois ou dix n'arrivaient pas à se réunir au-delà des chansons et des harangues (chacun, au départ, mu par une chanson ou une interview des Sex Pistols), tout était maintenant matière à laideur, mal, erreur, répulsion, répression et esclavage – sexe, amour, famille, éducation, pop music, star system, gouvernement, solos de guitare, travail, allocations, achats, circulation, publicité – cela ne formait qu'un tout. Les indicatifs radio ineptes que vous entendiez trop de fois par jour appartenaient à ce tout : pour éliminer ces indicatifs des ondes, vous compreniez en quelque sorte, qu'il fallait changer la radio, c'est-à-dire changer la société. La totalité revenait par les fragments : avec suffisamment de Myra Hindley il n'y aurait plus d'indicatifs ; voilà ce que pouvait imaginer l'hémisphère droit du cerveau, celui qui n'entend rien au langage mais perçoit tout ce que le langage ne peut exprimer.

Achats, circulation et publicité, autant d'injures appartenant à l'histoire du monde, de tentations intégrées à la vie quotidienne – d'une certaine façon, le punk pouvait être facilement reconnu comme la nouvelle version de la critique de la culture de masse entreprise par la vieille Ecole de Francfort, sentiment d'horreur raffinée des réfugiés qui avaient fui Hitler, forme de représailles contre la vulgarité de leur asile américain en temps de guerre. Une nouvelle version de la conviction qu'expose Adorno dans *Minima Moralia* : en tant qu'intellectuel juif allemand, fuyant le nazisme pour la terre de la liberté, il avait échangé la certitude d'être exterminé contre la promesse d'une mort spirituelle. Mais maintenant les prémisses de la vieille critique étaient en train d'exploser en un lieu que personne parmi l'Ecole de Francfort, ni Adorno, ni Herbert Marcuse, ni Walter Benjamin n'avait jamais reconnu : le cœur du culte pop de la culture de masse. Plus étonnant encore : la vieille critique de la culture de masse paradait maintenant comme culture de masse, au moins comme prétendue culture de masse protéiforme. Si le punk était une société secrète, le but de toute société secrète

est de s'emparer du monde, tout comme le but de tout groupe de rock'n'roll est d'être écouté du plus grand nombre.

Probablement qu'aucune définition du punk n'est assez large pour pouvoir y intégrer Theodor Adorno. En tant que mélomane il détestait le jazz, il avait failli avoir un haut-le-cœur en entendant Elvis Presley pour la première fois, et il ne fait aucun doute qu'il aurait assimilé les Sex Pistols à un retour de la nuit de Cristal s'il n'avait pas eu la chance de mourir en 1969. Mais on peut retrouver le punk entre chaque ligne de *Minima Moralia :* son dégoût miasmatique pour ce que la civilisation occidentale est devenue à la fin de la Seconde Guerre mondiale, a été, en 1977, la matière de centaines de chansons et de slogans. Si toute l'émotion que contiennent les disques des Sex Pistols se résume à l'écart entre un regard vide et une grimace sardonique, dans le livre d'Adorno toute l'émotion est comprimée entre malédiction et regret – et dans cet espace, le moindre mouvement de compassion ou de création peut assumer l'accusation d'être une nouveauté absolue. Pareille à toutes sortes de fraudes et d'escroqueries, la négation donne du pouvoir au plus petit geste. Celui qui nie, écrivait Raoul Vaneigem, est comme Gulliver prisonnier "échoué sur le rivage de Lilliput, résolu à se libérer, promenant autour de lui son regard attentif ; le moindre détail, la moindre aspérité du sol, le moindre mouvement, il n'est rien qui ne revête l'importance d'un indice dont le salut va dépendre". Quand la vie est reformulée en ces termes, quand la domination est transparente, quand un simple geste, une nouvelle façon de marcher, peut signifier la libération, on tient là une chance presque illimitée pour l'art populaire.

Minima Moralia a été écrit comme une série d'épigraphes, de textes éphémères, chaque alinéa marchant séparément et implacablement vers la destruction de tout signe d'espoir susceptible d'apparaître à l'intérieur de son cadre, chaque chapitre prend pour titre un serment impuissant, une ironie plate, qui, choisi au hasard, ferait un bon titre de 45 tours punk : "C'est celui qui le dit qui y est !", "Chantage", "Le vautour", "They, the People". Après 1977, ces diatribes auraient pu prendre la

forme d'un 33 tours appelé *Big Ted Says No* et auraient eu un parfait sens pop, et de fait c'est ce qui est arrivé : écoutez la *Metal Box* de PIL (Image Publique S.A.), le groupe de Johnny Rotten après les Sex Pistols, lisez *Minima Moralia* pendant que vous l'écoutez, et voyez si vous pouvez faire la distinction entre le commencement de l'un et la fin de l'autre.

Ce qui manquait à la négation d'Adorno, c'était la joie – un esprit que n'a jamais failli à transmettre la version punk de son monde. Lorsqu'elles se mirent à marcher dans les rues sous forme d'attitudes, d'une mode, les prophéties d'Adorno étaient inondées de bonheur, d'un frisson qui les rendaient simples et claires. "I am the fly", chantait le groupe Wire au Roxy : "I am the fly/I am the fly in the ointment" (Je suis la mouche / je suis la mouche sur la pommade). La critique de l'Ecole de Francfort était devenue en 1977 une vieille casserole, moins pour avoir été réfutée par l'histoire ou de meilleures idées que parce qu'elle s'était changée en simple indicatif irritant, après avoir figuré au palmarès de trop d'élèves des Beaux Arts, d'étudiants contestataires dans les années soixante : Toute la vie sociale est organisée / De haut en bas / Par d'impénétrables hiérarchies / Pour faire de vous un réceptacle / Pour la culture / Vous êtes séduits par son fonctionnement / Comme un robot dans l'économie. Ce qu'il y avait de neuf c'était l'impact de cet indicatif, sa façon nouvelle de sonner. Emballez, c'est pesé ! Des morceaux de théories définies avant vous jaillissaient du sol et vous frappaient au visage comme si vous tombiez la tête la première sur le ciment. Votre visage était une totalité, dans le miroir, une représentation de la seule totalité que vous connaissiez, et le choc de s'y reconnaître changeait votre visage. Maintenant vous marchiez dans la rue la bouche figée en ce qui pour vous était un sourire et qui pour les passants avait l'air d'une sentence de mort. Parce que votre visage était votre totalité, et que le choc l'avait modifié, le choc modifiait la rue. Au sortir de la boîte de nuit, de retour sur le pavé, chaque bâtiment public terne s'animait de messages secrets d'agression, de domination, de méchanceté.

POUR SURMONTER

Pour surmonter cette vision de la laideur, les gens en jouaient. Aujourd'hui, alors que le style punk fait partie du paysage et que la crête Mohawk verte et violette sur la tête d'un jeune banlieusard américain n'implique que la question de l'heure plus ou moins tardive à laquelle il ou elle peut se lever pour ne pas être en retard à l'école, il est difficile de se rappeler à quel point les premiers punks étaient laids.

Ils étaient laids. C'est sans appel. Une épingle à nourrice de vingt centimètres plantée entre la lèvre inférieure et la joue sur laquelle est tatoué un svastika, ce n'est pas pour être à la mode. Un fan qui s'enfonce un doigt dans la gorge pour se faire vomir, qui recueille le vomi dans ses mains et souffle dessus en hurlant pour le répandre sur ceux qui étaient sur scène, c'était une maladie contagieuse. Une couche épaisse de mascara noir suggérait d'abord et avant tout la mort. Les punks n'étaient pas seulement, comme les Slits ou Gaye, la bassiste des Adverts, de jolies personnes qui s'enlaidissaient exprès. Ils étaient gras, anorexiques, avaient le visage grêlé, acnéique, bégayaient, étaient malades, couverts de cicatrices, abîmés, et ce que leurs nouvelles décorations soulignaient, c'était l'échec déjà gravé sur leur visage.

Les Sex Pistols leur avaient en quelque sorte permis d'apparaître en public comme des êtres humains, de brandir leurs infirmités comme des faits sociaux. "I was waiting for the Communist call", chantait Johnny Rotten en route vers le mur de Berlin dans "Holidays in the Sun". De ce même côté occidental du mur, le narrateur du roman de 1982 de Peter Schneider, *Le Sauteur de mur*, l'esprit chamboulé par des visions répétées des versions idéologiques inverses des journaux télé de Berlin Est et Berlin Ouest, pose la même question que soulevaient les punks : "Toute carrière, dans la société occidentale, que ce soit celle d'un sportif, d'un entrepreneur, d'un artiste ou d'un rebelle, n'est-elle pas fondée sur le principe préalablement établi que toute initiative est particulière, toute idée trouvée

par soi-même, toute décision radicalement personnelle ? Qu'adviendrait-il de moi si je cessais de chercher la responsabilité plutôt en moi que dans l'Etat, comme on me l'a appris ?" Plus que des sacs poubelles ou des chemises déchirées, les punks arboraient l'urticaire morbide d'Adorno. Ils se le dessinaient sur eux à l'encre ou au stylo en formes régulières. Comme les cadavres bien préparés d'Adorno, préparés plus consciencieusement qu'il n'avait pu imaginer, ils explosaient avec des preuves de vitalité – ils disaient ce qu'ils avaient à dire.

En agissant ainsi, ils retournaient sur elle-même la vision qu'avait Adorno de la vie moderne : Adorno n'a pas imaginé que ses cadavres pouvaient savoir ce qu'ils voulaient dire. Les punks se percevaient maintenant comme ceux dont les avis de décès à demi vérifiés avaient été supprimés pour une raison quelconque de statistique démographique – en même temps qu'ils définissaient le no future, la société allait avoir besoin de beaucoup de zombies, d'anti-personnes, de clients, de bureaucrates, de pétitionnaires des allocations, de tout un tas de gens pour se tenir debout dans les files et faire qu'elles existent. La différence était que ces gens-là avaient entendu les nouvelles.

J'AIMERAIS

"J'aimerais pouvoir nous voir", disait Steve Jones, le guitariste des Sex Pistols. C'est peut-être ce que voulait dire Johnny Rotten quand il disait qu'il voulait "plus de groupes comme nous". Il les a eus – des douzaines de groupes, puis des centaines, puis des milliers, qui ont enregistré leurs propres 45 tours quelques semaines après leur formation (ou, si on s'en réfère au son de certaines faces, avant leur formation), les ont sortis sur des labels spécialement créés pour l'occasion avec des noms comme Raw, Frenzy, et Zero ; ils les vendaient aux concerts, dans les magasins de disques indépendants, par correspondance. La plupart n'était pas destinés à la radio. Comme si en réponse à la répression dont souffraient les Sex Pistols, des

groupes comme les Cortinas, les Lurkers, Eater, et Slaughter and the Dogs jouaient une musique si brutale, fortuite, ou obscène que le passage radio était hors de question. Partant du principe que la chaîne normale de la communication pop n'était pas concernée, toutes restrictions sur ce qui pouvait ou non rentrer dans un disque ou se dérouler lors d'un concert, sur la façon dont devait sonner un disque ou ce à quoi pouvait ressembler un concert, étaient oubliées. Les mâles pouvaient abjurer les poses macho ou les pousser à l'extrême du ridicule. Les femelles pouvaient ignorer les quelques rôles réservés aux femmes dans le rock – tous pouvaient ignorer tous les rôles.

Si, en temps de guerre, seule la presse clandestine est libre ("Aujourd'hui, la seule grande nation avec une presse entièrement exempte de censure est la France", avait écrit A. J. Liebling deux mois avant le jour J), c'était un fait que l'espace pop officiel était fermé à la plupart des punks, ce qui leur permit d'inventer leur propre espace de liberté. Quoique la demi-douzaine de groupes les plus connus ait immédiatement signé avec une grande compagnie, cela n'avait pas de signification pour les centaines et les milliers d'autres qui demeuraient dans le désert pop : alors commença à prendre forme une nouvelle économie pop, reposant moins sur le profit que sur la subsistance, la volonté de choquer, une réponse marginale mais intense du public, une économie pop destinée non à soutenir des carrières mais des raids éclairs sur la paix de l'esprit du public. Les gens sortaient des disques en comptant non pas sur la chance hypothétique qu'ils feraient un tube, mais pour en être : pour dire "je suis là" ou "je vous hais" ou "j'ai une grosse bite" ou "je n'ai pas de bite". Des adolescents découvraient avec frisson la joie de crier "AU FEU !" dans un théâtre bondé – ou même dans un théâtre vide.

C'était une passade, quelque chose à faire quand vous aviez pu obtenir l'autorisation des parents de rentrer tard et de changer votre coupe de cheveux (mais vous ne leur disiez pas que vous aviez changé votre nom d'Elizabeth Mitchell en Sally Thalidomide). Une satire de l'époque avait saisi l'esprit de

mode aussi bien que le reste, dans le style typographique peu rigoureux et la syntaxe illettrée des fanzines qui répandaient la nouvelle :

x... dis-moi wolf, le truc de mourir sur scène pour de vrai, le snuff rock, comment ça a démarré ?

wolf frenzy... bon... euh... c'est assez difficile d'être précis, mais je pense que c'était la nuit où le bassiste s'est zigouillé tout seul en plein vacarme. il était vraiment à cran parce qu'il avait réussi à avoir un son vraiment trop avec son matos, alors il a sauté sur son ampli et y s'est cassé la gueule en s'empalant sur les fiches. alors y a eu une réaction vraiment spontanée du public.

x... quel genre de réaction ?

wolf frenzy... bon... tu vois... ça les a tous fait marrer.

x... que penses-tu de ce qu'on appelle les groupes à maladie comme les boils, les pus, ou superdischarge, qui au lieu de se flinguer directement sur scène, s'inoculent des maladies mortelles et se dégueu déglinguent de plus en plus malades à chaque concert jusqu'à ce qu'y crèvent.

frenzy... bon ça dépend. c'est un concept intéressant et ça attire un noyau dur de fans. ils aiment pas rater un concert vu qu'ils aiment voir la maladie progresser. y en a même qui font des centaines de kilomètres pour voir rien qu'un doigt tomber. mais ça dépend vraiment de la maladie, j'veux dire quelqu'un avec la rage va faire un concert plein d'énergie, va sauter de joie alors qu'un gars avec la fièvre jaune va être aussi tranquille que j.j. cale. ce qui m'intéresse plus c'est le son qui vient de jamaïque, tu sais leur look mortel, ou le dub qui tue, ou les attaques pendant la balance, ce genre de trucs.

x... que penses-tu de l'information qui dit qu'andy williams simulera une mort en direct dans sa prochaine série télé ?

frenzy... c'est simplement pathétique, pas vrai ? y a rien à attendre d'autre de sa part. mais c'est un phénomène q'y peuvent pas emballer et revendre aux gosses qu'y ont créé ça vu qu'y sont tous morts. mais on est pas élitistes. on adorerait vraiment voir quelques vraies superstars comme rod stewart ou elton john se flinguer sur scène.

x... je pense que t'es pas le seul.

C'était une passade, du coup les gens ont banni les chansons d'amour : la pochette de *Songs for Swinging Lovers* des Radio

Stars montrait un jeune couple pendu à un arbre. Au lieu d'amour ils chantaient la masturbation, les petits boulots, le lycée, les cigarettes, les feux rouges, les dictateurs fascistes, le racisme, le métro. Ayant banni les chansons d'amour, les gens découvraient ce qu'il y avait d'autre à chanter. Les chansons d'amour avaient enrobé leurs vies de poésie facile ; maintenant peut-être, autre chose pourrait poétiser leurs vies. Comme des monomaniaques, les punks jouaient avec la dialectique négative d'Adorno, dans laquelle tous les oui se changent en non. Ils enfourchaient leurs équations instables. La mère de Paul Cook, le batteur des Sex Pistols, avait inventé le nom de Johnny Rotten en l'honneur des dents vertes du chanteur. Chantant la publicité, les déodorants, les fausses identités, les supermarchés, une adolescente métisse trop grosse avec un appareil sur les dents transforma son nom de Marion Elliot en Poly Styrene et appela son groupe X-ray Spex en référence aux lunettes qu'elle aimait porter. "L'anti-art a été le déclic", rugissait-elle de sa voix monotone. Un journaliste lui demanda qui elle était au juste. "J'aime consommer", disait-elle, "parce que si vous ne le faites pas c'est vous qui êtes consommé". Personne ne savait ce qu'elle voulait dire, ou si "Poly Styrene" était bonne ou mauvaise, ironique ou adorable, attaquait les bienfaits de la chimie ou affirmait qu'elle, Poly, aimait en porter.

C'était ça le punk : un fardeau de vieilles idées rendues sensationnelles par de nouveaux sentiments presque instantanément transformés en nouveaux clichés, mais présentés avec un tel ressort que la somme faisait voler en éclat ses équations de jour en jour. Pour toute fausse nouveauté, il y en avait une vraie. Pour toute attitude de troisième main, il y avait une pose de quatrième main qui devenait un vrai mobile.

CE N'EST PLUS

Ce n'est plus par sa brutalité, sa misogynie, son racisme, son homophobie, son désir de la solution finale, les questions qu'il a

ET QU'EST-CE QUE J'AI FAIT ?

SUIS-JE BELLE ?

ALORS MAMAN S'EST MISE À S'INJECTER DU SPEED ET À SE MAQUILLER

SPLAT

COMME JE SENTAIS QUE TOUT ÉTAIT DE LA FAUTE DE PAPA.

VOILÀ POURQUOI LA PLUIE NOIRE ET LES RADIATIONS ONT COMMENCÉ À TOMBER TOUS LES JOURS!

Fuck



A LIRE DE DROITE À GAUCHE :
UNE AUTRE VERSION DE L'HISTOIRE PUNK, 1986.

à peine posées, son pouvoir de nier toutes les fraudes et toutes les escroqueries que le punk choque. "L'attitude punk", écrivait Lester Bangs en 1979, est "percluse de haine de soi, ce qui fait toujours réfléchir, et chaque fois que l'on conclut que l'existence pue, et que la race humaine, pour l'essentiel, se réduit à un tas de merde, on a le terreau parfait du fascisme". Il y eut un temps à Londres, en 1977, où Jack l'Eventreur était le punk ultime, et où tout, de la brutalité au camp de la mort, faisait partie du moment. "GET RAPED" (va te faire violer) chanté l'écume aux lèvres par le groupe Eater avait l'air aussi vrai que les équations espiègles des Buzzcocks sur les courses dans les magasins et les rendez-vous amoureux de la chanson "Breakdown" ; toutes ces choses trouvaient leur brève légitimité en embrassant soudain ce qui était officiellement méprisé ou stigmatisé par la société au sens large.

Aujourd'hui, tant d'années après, ce qui choque dans le punk tient au fait que chaque bon disque punk peut toujours sonner comme la plus grande chose que vous ayez jamais entendue. "A Boring Life", "One Chord Wonders", "Oh Bondage Up Yours !" d'X-ray Spex, les 45 tours des Sex Pistols, "Complete Control" des Clash – la puissance contenue dans ces morceaux de plastique, la tension entre le désir qui les nourrit et le fatalisme qui attend de bloquer chaque battement, l'hilarité et la surprise dans les voix, la confiance dans la musique, toutes ces choses sont choquantes maintenant parce que durant deux ou trois minutes elles sont absolues. Impossible de décider quel est le meilleur de ces disques, pas en les écoutant. Chacun d'eux est la fin du monde, la création du monde, achevé en lui-même. Tout bon disque punk enregistré à Londres en 1976 ou 1977 peut vous convaincre qu'il est la plus grande chose que vous ayez jamais entendue parce qu'il peut vous convaincre que vous n'aurez jamais à écouter quoi que ce soit d'autre aussi longtemps que vous serez en vie – chaque disque semble dire tout ce qu'il y a à dire. Car aussi longtemps que durent ces sons, aucun autre son, pas même le souvenir de n'importe quelle autre musique, ne peut pénétrer.

Comme le dit John Peel, c'était comme dans les années cinquante, quand les surprises se succédaient à la radio – mais avec une différence. Si les chanteurs qui ont enregistré quinze mille disques de doo-wop étaient des amateurs, les musiciens qui les accompagnaient, eux, étaient des professionnels. S'ils n'avaient aucune idée quant aux faits sociaux que leurs disques pourraient dissoudre, ils savaient quel accord allait suivre. Les punks qui firent des disques en 1977 ne savaient pas quel était l'accord suivant – et ils se propulsaient comme faits sociaux. L'idée qu'on puisse, par un accord cassé, engendrer un fait social, produisit une musique qui changea l'idée de ce que pouvait être la musique et changea ainsi l'idée que l'on a d'un fait social : il pouvait être détruit. La nouveauté était là : le rock'n'roll des années cinquante ne connaissait pas l'idée de la fin du monde.

On a le sentiment avec les meilleurs 45 tours punks que ce qui doit être dit doit l'être très vite, parce ce que l'énergie requiert de dire ce qui doit être dit, et la volonté de le dire ne peut pas être prolongée. Cette énergie va disparaître, cette volonté va se fracasser – l'idée retournera dans la terre, le public va se lever, mettre son manteau, et rentrer à la maison. De même que le rythme, la voix punk était toujours artificielle : blessée, réduite, trafiquée, impersonnelle car accélérée jusqu'à l'anonymat. Le punk attirait l'attention sur sa propre artificialité pour plus d'une raison : par rejet de l'humanisme pop dominant, en partisan de l'amertume et de l'épouvante, par reflet de sa peur de ne pas être compris. Mais sa voix était artificielle avant tout par peur de perdre l'occasion de parler – une occasion, tout bon chanteur punk l'avait compris, qui n'était pas seulement certaine de disparaître mais qui pourrait même ne pas être méritée.

Le sens du risque qu'on peut entendre dans le punk est une méfiance à l'égard du mouvement punk lui-même. C'est la volonté de tout dire mêlée au soupçon que tout dire ne rime peut-être à rien. Personne ne savait d'où venait cette chance, et personne ne savait ce qui en sortirait – sauf que ça ne pouvait pas durer. Le rock'n'roll était encore balbutiant dans les années cinquante que Danny and the Juniors clamèrent "Rock and

"Tout ce qui est nouveau prend du temps avant d'être disséminé à travers le pays. On a les versions J.C. Penney de modes de ce que portent ceux qui définissent les styles. Il y a dans tout ça une prémisse intéressante, dans le monde des jeunes, on prend la frange allumée, l'avant-garde, les créateurs de styles, les *cinglés*. Et si vous êtes assez prudent pour distinguer ce qui est un courant légitime dans ce qu'ils proposent, vous serez en mesure, finalement, de prédire ce que les gens du milieu, je ne dis pas nécessairement au sens géographique mais dans le cas de l'Amérique c'est beaucoup le milieu, feront dans les mois qui viennent."
Dick Clark, dans Lester Bangs, "Baiser le système avec Dick Clark",
Creem, novembre 1973.

Roll Is Here to Stay" ; le punk ne possédait pas de chanson équivalente. Le punk n'était pas une occasion à exploiter, peu importe le nombre de complots commerciaux que Malcolm McLaren ferait éclore, peu importe combien d'anciens fans des Sex Pistols deviendraient célèbres et auraient du succès dans la New Wave internationale. "New Wave" était un mot de passe qui voulait dire non pas punk sans puissance de choc, mais punk sans signification. Le punk n'était pas un genre musical ; c'était un moment dans le temps qui prit consistance sous la forme d'un langage anticipant sa propre destruction, la recherchant parfois, recherchant ce qui ne pouvait être dit ni avec des mots ni avec des accords. Ce n'était pas de l'histoire. C'était l'occasion de créer des événements éphémères qui serviraient de mesure à tout ce qui suivrait, des événements qui jugeraient tout ce qui ferait défaut par la suite – c'était ça aussi le sens de *no future.*

ON A

On a beaucoup cherché et trouvé d'antécédents au punk, Chuck Berry ; les Kinks et les Who ; les garage bands américains ; le Velvet Underground, les Stooges, les New York Dolls ; des précurseurs britanniques tels que David Bowie, Roxy Music, Mott the Hoople ; la scène arty ironique de New York qui a émergé en 1974 – spécialement les exemplaires Ramones. "Beat on the brat/With a baseball bat" (tape sur le mioche à coups de manche de pioche) – qu'est ce qui pouvait être plus punk que ça ? Ne pas s'arrêter là – et c'est là que les Ramones en sont restés pendant des années. Oui, les Sex Pistols jouaient en rappel "No Fun" des Stooges, en parricides ils interprétaient "New York" des Dolls, les reprises du Velvet étaient des pierres de touche du punk, mais tout ça n'est qu'arithmétique. Si ce qu'il y a d'intéressant à propos du punk est quelque chose d'autre que sa fonction en tant que genre musical, il n'y a pas de raison de le traiter en tant que tel.

En algèbre, on peut aussi bien dire que le punk vient de deux lignes de "Tale in Hard Time", une chanson que Richard Thomspon a écrite en 1968 pour Fairport Convention, un groupe de folk-rock britannique posé, presque tranquille : "Take the sun from my heart / Let me learn to despise" (Ote le soleil de mon cœur, apprends-moi le mépris). Savoir si un seul punk a jamais entendu ou non ces mots n'a pas plus d'importance que de savoir si un seul punk a jamais lu ou non un mot des écrivains dont les aventures constituent une bonne part de l'histoire que raconte ce livre. Le meilleur d'entre eux a joué de ces mots. Extirpant de leur propre histoire, de leur propre héritage aveugle, la vérité, quelle qu'elle soit, laissée par Thompson, les premiers punks utilisèrent son appel comme un pari. Le résultat probable était qu'on pourrait traverser le futur non comme un survivant, mais comme une ruine : un vieux minable planté sous la pluie. Les bizarreries étaient en germe dans l'événement – et en 1985, à Los Angeles, le "punk" étant encore la seule histoire neuve que le rock'n'roll avait à raconter, un groupe nommé God and the State, né – et mort – deux ans plus tôt, allait résumer l'histoire avec son seul disque, posthume, une collection de demos appelée *Ruins : The Complete Works of God and the State.*

Ça y était : les tessons de poterie du punk. La notice sur le disque apprenait au lecteur que les membres du groupe s'étaient réunis à une certaine époque et à un certain endroit, et puis s'étaient séparés – éparpillés tout autour du globe. Celui qui resta à Los Angeles pour faire sortir l'album écrivit sur la pochette : "Le disque a été produit en dix heures, pour 200 dollars. Il y a beaucoup de blagues dans les chansons, mais quelques auditeurs ne les trouvent pas drôles, et d'autres pensent que ce ne sont pas des blagues, plutôt des symptômes de décomposition spirituelle. Il y a un message voulu d'espoir, la volonté de trouver le pouvoir en soi-même contre la domination et la corruption du pouvoir ; mais quelques-uns trouvent les chansons aussi cyniques et aussi spécieuses que les personnes intelligentes qu'elles dénoncent occasionnellement." Et c'est peut-être la meilleure description de la prétendue société

secrète punk, hormis ces mots tirés du film de Jean-Pierre Gorin *Routine Pleasures*, à propos d'un club de modélisme ferroviaire : "Nous sommes comme des seconds rôles dans un film de Preston Sturges, prêts à témoigner devant le jury d'une petite ville avec des mots dont la pertinence échapperait à tous sauf à nous-mêmes."

AU WINTERLAND

Au Winterland, le 14 janvier 1978, le punk n'était pas une société secrète. Quand la foule se trouva face à un groupe qui était déjà une légende, face à la chose elle-même, "punk" devint une représentation, la mise en abyme d'une représentation. On avait entendu dire qu'en Angleterre le public "mollardait" – crachait – sur les musiciens punks ; à San Francisco les Sex Pistols furent accueillis avec un rideau de crachats. On avait entendu dire qu'en Angleterre, il y avait de la violence durant les concerts punks (l'histoire voulait même qu'une femme ait perdu un œil avec les éclats d'un verre de bière fracassé ; on disait Sid Vicious responsable, bien qu'il ait nié le fait, mais pas avoir frappé un journaliste avec une chaîne) ; à San Francisco un homme coiffé d'un casque de football américain avait foncé tête baissée pour se frayer un chemin à travers la foule, heurtant un paraplégique qui tomba de son fauteuil roulant, pour finir lui-même tabassé par terre. Johnny Rotten n'avait-il pas chanté qu'il voulait détruire les passants ? C'était, à cet instant, un exploit : une tentative collective de prouver que la représentation physique d'une représentation esthétique peut produire de la réalité, ou au moins du vrai sang.

PAS POUR LONGTEMPS

Pas pour longtemps ; avec les Sex Pistols sur scène, tout changea. Ployant comme Quasimodo sous l'atmosphère lourde,

Johnny Rotten coupa net à la curiosité de la foule par une torsion du cou. Il s'accrochait au pied du micro comme un homme pris dans la tempête ; de la glace, des gobelets en papier, des pièces, des livres, des chapeaux et des chaussures volèrent vers lui comme attirés par le vide. Il se plaignit de la qualité des "cadeaux" ; un parapluie parfaitement roulé atterrit à ses pieds. "Ça ira", dit-il.

Sid Vicious était là pour harceler la foule ; deux fans grimpèrent sur scène et lui mirent le nez en sang. Représentation d'une représentation, même maculé de son propre sang, le bras bandé à cause d'une entaille qu'il s'était infligée, il était étrangement absent : ça n'arrivait pas vraiment. Durant des décennies, les romans rock bon marché s'étaient terminés par une scène tirée du *Rameau d'or* de Frazer, le rituel de la star dévorée par ses supporters, et Sid Vicious priait pour ça, pour avoir l'absolue confirmation qu'il était une star. A quelques pas de là, Johnny Rotten se régalait des espoirs que la foule avait apportés avec elle.

Paul Cook se cachait derrière sa batterie. Steve Jones avait l'air de jouer d'une usine à guitare, pas d'une guitare, on ne pouvait croire qu'il n'y avait que trois instruments sur scène. La scène était remplie de fantômes ; chanson après chanson, Johnny Rotten faisait crisser ses dents.

JE NE PEUX COMPARER

Je ne peux comparer la sensation que produisit ce concert qu'au film Anglais de 1967 *Quatermass and the Pit (Les Monstres de l'espace).*

L'époque et le lieu sont ceux du Swinging London, où la réfection d'une station de métro a mis au jour un grand objet métallique oblong : un vaisseau spatial, comme n'importe quel cinéphile pourrait le dire aux policiers et aux fonctionnaires du film qui n'en savent rien. Près de l'objet se trouvent les restes fossilisés d'hommes singes et, à l'intérieur, des corps d'insectes

de taille humaine parfaitement conservés. On appelle le professeur Quatermass à la rescousse.

En rassemblant les pièces, il découvre que, cinq millions d'années plus tôt, les martiens – les insectes – confrontés à l'extinction de la vie sur leur propre planète, envoyèrent sur terre un petit groupe de scientifiques. Leur but était d'implanter l'essence martienne dans une forme de vie étrangère (une astuce en forme de jolie anticipation de la théorie du gène égoïste) : trouver un foyer à l'âme de la race martienne.

Les martiens, apprend peu à peu Quatermass, étaient par nature génocidaires : la mort de leur planète fut le fruit leur travail. C'était même leur chef-d'œuvre, et, du coup, pour se maintenir sur la terre il fallait la détruire. Les scientifiques martiens sélectionnèrent les créatures terrestres les plus prometteuses – les australopithèques, qui sont apparus il y a environ huit millions d'années, et que beaucoup de paléontologues considèrent comme les ancêtres directs de notre propre genre – et, grâce à la chirurgie génétique, lancèrent un petit groupe sur la route de la domination de la planète. Doués de ces traits martiens que sont la connaissance et la soif de sang (cette dernière notion était un signe d'assentiment aux théories sur l'origine humaine de Robert Ardrey, à la mode en 1967), les australopithèques choisis suivent le chemin codé vers l'Homo sapiens et héritent de la terre. Une fois que les nouvelles espèces auront atteint la technologie nécessaire pour dominer la nature, le destin se manifestera dans sa destruction.

Mais la greffe n'est pas parfaite. La contradiction entre les gènes martiens et terriens n'est jamais pleinement résorbée. Quoiqu'il n'y ait pas de conscience de l'intervention, il y a une mémoire phylogénique. Freud croyait que les modernes, d'une certaine façon, se souviennent comme d'événements réels des parricides qu'il pensait être à l'origine des sociétés humaines, et préservent inconsciemment cette mémoire dans leurs mythes et dans leurs rituels, dont la persistance serait autrement inexplicable. Dans *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* il avance que, des centaines d'années après les faits, les Israélites ont en mémoire le meurtre par leurs aïeux d'un premier Moïse, même

si dans les traditions orales et écrites l'événement a été complètement supprimé. L'argument de *Quatermass and the Pit* est que le peuple moderne se souvient de beaux-parents qui, avec une infinie patience, ont eu l'intention de détruire leur progéniture – et cette idée explique pourquoi les martiens, forts de leur science toute puissante, n'ont pas purement et simplement liquidé la vie qu'ils trouvèrent sur terre. Ils avaient l'intention de se perpétuer sur terre et de faire eux-mêmes l'histoire – en inscrivant sa fin dans son commencement. La passion de la prophétie est aussi, semble-t-il, un trait martien : ils aimaient le drame autant que la mort.

Pour Quatermass, toutes sortes de phénomènes qu'il avait rejetés en tant que scientifique comme reliques d'un passé irrationnel acquièrent une signification nouvelle. Après s'être plongé avidement dans les livres sur les rituels et les mythes, il commence à comprendre que parallèlement à la domination de la nature, à la marche vers la maîtrise et l'abondance, les nouvelles espèces ont produit des images irréductibles d'un déplacement primordial. Il faut bien des efforts pour chasser l'étranger, pour extraire du corps les traits implantés, les réifier dans le démonisme. Mais il y a des contradictions là aussi : seule l'intelligence étrangère a permis aux espèces de s'engager dans un processus aussi complexe que la réification – une sorte de fétichisation de l'aliénation, où les propriétés humaines sont transférées à des choses que les êtres humains ont eux-mêmes produites, des choses qui opèrent alors de façon autonome, transformant finalement les êtres humains en choses – et la réification coupe une voie à double sens. Une fois expulsée, une fois happée dans une représentation démoniaque, la présence étrangère libère sa malédiction. Quatermass découvre que non seulement les martiens avaient inscrit leur nom sur le site de la station de métro où leurs restes ont été trouvés (une recherche effrénée révèle que son adresse, "Hobb's Lane", signifiait autrefois "Devil's Haunt" : le repère du diable) ce qui en avait fait, aux temps médiévaux, un endroit maudit ; mais qu'ils avaient, sous la figure du sorcier, "The Sorcerer", mi-homme

mi-animal à cornes, inscrit leur image sur le mur du sanctuaire Cro-Magnon des Trois Frères, ce qui en avait fait, aux temps paléolithiques, un endroit de culte. "The Sorcerer" fait écho par-dessus quinze mille années à une prière chrétienne qui autrement serait inexplicable : "Le Seigneur est présent en ce lieu, [...] que ce lieu est redoutable." L'histoire humaine commence à prendre un sens, mais elle n'est plus humaine.

Les perturbations dans la station de métro réveillent la présence martienne endormie. Le vaisseau spatial se met à vibrer, et l'énergie libérée par les vibrations crée un vide. Le vide aspire les gènes endormis et ceux-ci créent une image répugnante qui lance des appels : un diable cornu incandescent couvrant Londres de son ombre : l'Antéchrist martien.

Au cours de cinq millions d'années, la transmission génétique n'est pas uniforme. Au vingtième siècle, certaines personnes sont programmées pour la destruction. D'autres ne portent plus que quelques messages aliens brisés. Certains réagissent à l'image des martiens ; d'autres non. Pour ceux dont c'est le cas, les anciens codes deviennent un langage, et les souvenirs du génocide martien originel sourdent à la surface. Pour ceux qui ne réagissent pas, le langage se dissout. L'humanité est séparée en deux espèces. A Londres, c'est l'anarchie. Des hommes et des femmes se répandent dans les rues écrasant tous ceux qu'ils reconnaissent comme étrangers : tous ceux qui possèdent moins d'essence martienne qu'eux. L'image des martiens devient rouge. L'état de nature chez Hobbes était "la guerre où chacun est l'ennemi de chacun". Ça y est, et c'est pire que tout ce qu'on peut croire.

Plus humain que martien, Quatermass vit pour voir la défaite de l'image démoniaque et les gènes martiens renvoyés au sommeil – mais pas avant qu'un camarade plus humain que lui, un camarade qui ose regarder en face l'image alors que lui ne le peut pas, n'explose lors de l'attaque. L'image est de la pure énergie phylogénique : fonçant droit dessus aux commandes d'une grue métallique, le camarade de Quatermass anéantit l'image avec de la masse – un vrai tour einsteinien.

L'assistante de Quatermass, plus martienne que lui, revient à ses côtés comme si elle se réveillait d'un rêve. Quelques minutes plus tôt, elle faisait jaillir du sang de son cou. Le film s'achève par un long plan silencieux sur lequel défile le générique – et parce que l'image n'est pas gelée, qu'il n'y a pas d'ironie automatique, le film semble ne pas s'arrêter du tout. On voit Quatermass et son assistante dans les décombres de Londres. Il s'appuie sur un mur en ruines. Tout ce qu'il a vu se lit dans ses yeux, et il essaye d'oublier toute cette vision, mais le plan – qui dure et qui dure – ne dure pas assez longtemps pour que son assistante, elle, réalise.

Il est flagrant aujourd'hui que *Quatermass and the Pit* est une version années soixante des films bombe-atomique-mutation des années cinquante. Une allégorie disculpante du nazisme et du Blitz. Une actualisation rapide et facile de l'hérésie gnostique qui divise le monde entre deux dieux également puissants, le dieu du bien et celui du mal. Une tentative facile pour faire de l'argent à partir des moindres dislocations, bouleversements, désorganisations, qui peuvent intervenir dans la société moderne à un moment donné. Ça ne marche pas comme ça. Le sentiment d'épouvante progresse – surtout à deux heures du matin, heure à laquelle le film est le plus volontiers programmé à la télévision. Quand, comme l'a écrit Nietzsche, "l'homme admet qu'on lui mente [...] lorsqu'il rêve, et son sens moral n'essaye même pas d'empêcher cela". Quand il n'y a personne avec qui on puisse surmonter le film. La victoire de Quatermass est la victoire de la certitude rationnelle sur le doute irrationnel. Le doute sur son visage, à la fin, ne signifie pas qu'il doute d'avoir gagné mais d'avoir voulu gagner. Ce n'est peut-être pas un accident si, habituellement, quand il passe à la télévision à une heure tardive, les vingt dernières minutes sont coupées : plus d'anarchie, rien que le mystère, sa solution formelle, et puis le dernier plan du film, qui n'a plus alors aucune signification.

Voilà ce que je ressentis quand Johnny Rotten chanta "Anarchy in U.K.", "Bodies", "No Feelings", "No Fun". Quand il eut achevé ce dernier numéro, cette dernière performance [1] en tant que membre des Sex Pistols, quand il eut tout rebalancé à la foule – qui n'était, pour lui, rien de plus que la représentation d'une représentation, cinq mille symboles vivants du hit de 1967 de Scott McKenzie "San Francisco" (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair), symboles de hippies stupidement bienveillants ne sachant rien du langage de la négation – quand il dit, en quittant la scène, ramassant soigneusement tout objet de valeur, "Ever get the feeling you've been cheated ?" (Jamais eu le sentiment de vous être fait avoir ?), voilà ce que je ressentis.

A Altamont en 1969, alors que les Rolling Stones jouaient et qu'un homme était poignardé et battu à mort à coup de pied au milieu de la foule devant la scène, je n'avais ressenti que du dégoût et de la distance. Les symboles de paix que les gens exhibaient étaient presque toujours aussi laids que la violence elle-même. Ils n'affirmaient rien d'autre que la primauté des symboles. Les mêmes gens qui arboraient ces symboles poussaient et grognaient pour un petit morceau de sol. Je n'étais pas impliqué une seconde, et je contemplais la dégradation de l'ensemble. Au Winterland, les gens poussaient, mais pas, semblait-il, avec colère ou peur, plutôt avec délice, comme pour dire bonjour – si le vieil "acte surréaliste le plus simple" d'André Breton, tirer au pistolet dans une foule anonyme, ou charger dedans avec un casque de football, peut être appelé un bonjour. Au milieu du concert, cette sorte de jeu qui avait commencé dans la foule s'était mué en nouvelle façon de marcher.

Au cours des années suivantes, ce phénomène prit un grand nombre de formes. Dans les clubs punks de Los Angeles, puis à travers les Etats-Unis et dans le monde entier, ça se stylisera dans le *slam dancing* et le *pit diving* [2]. Cela prendra la forme d'un glossaire dans lequel les néologismes passifs du potentiel humain et des thérapies d'amélioration de soi des années

1. Au moins jusqu'à ce que le groupe ne se reforme en 1996, avec le bassiste originel Glen Matlock, pour le "Filthy Lucre Tour", dont nous ne tiendrons pas compte. (N. d. A.)

2. Danses qui consistent à se projeter les uns contre les autres et à plonger dans la foule.

soixante-dix ("Merci de partager votre colère avec moi") étaient retraduits en anglais actif ("Va te faire foutre et crève"). Par des chemins détournés, cela contribuera à définir l'esprit des émeutes qui ont balayé le Royaume-Uni pendant l'été 1981. Plus prosaïquement, au mépris de toute autorité, cela conduira à une immense augmentation de l'accumulation des ordures. Cela permettra à la brutalité épaisse et au principe du bouc émissaire de devenir attrayants, de faire fonction d'expression personnelle (dans *Suburbia* le film de 1983, un skinhead dans un club punk de Los Angeles approche une femme vêtue d'une robe du soir tape-à-l'œil. "J'aimerais te la mettre jusqu'au cerveau", dit-il, "mais t'as pas l'air d'en avoir un." Elle essaye de le repousser. Il lui déchire sa robe et l'abandonne parmi la foule), et cela inspirera "Manners for Muggings [1]" de Gudrun Thompson, paru dans *Damage* un tabloïd punk de San Francisco. Des photos d'elle tabassant son petit ami, Stannous Fluoride le balourd, illustraient sa recherche d'une nouvelle étiquette, Thompson écrivait :

> Les yeux sont les points les plus vulnérables du corps. Les doigts ou les pouces sont les meilleurs moyens d'attaquer les yeux. Raidissez vos doigts, écartez-les un peu, et enfoncez-les DANS les yeux de votre agresseur. Enfoncez vos doigts DANS SA TÊTE... Ne croyez jamais à la promesse qu'on ne vous fera pas de mal si vous coopérez. Une fois qu'il a pris le contrôle de votre vie ne serait-ce que quelques minutes, votre agresseur peut décider de vous exterminer. Il ne vous considère pas comme un être humain qui a le droit d'exister – faites de même. DÉTRUISEZ-LE avant qu'il ne vous détruise.
>
> N'éprouvez jamais aucun sentiment pour celui qui vous agresse, aucune culpabilité. Quiconque ose menacer votre sécurité et votre bien-être MÉRITE DE MOURIR.

Je poussais, moi aussi. Parcourant les allées du Winterland tandis que jouaient les Sex Pistols, je ressentais une confiance et un appétit qui étaient tous deux neufs. Trente-deux ans ne m'avaient pas enseigné ce que j'appris cette nuit : quand vous êtes poussé, poussez vous aussi. Quand une poussée nie votre

1. A l'usage des niais.

existence, niez la poussée. Je ne me sentais distant de rien, supérieur à rien. J'éprouvais également une malveillance folle, j'aurais voulu fracasser des gens par terre, et mes yeux se portèrent sur le sol, où je voyais des enfants (quels genres de parents pouvaient amener leurs gosses dans un endroit pareil, me demandais-je, pensant aux miens à la maison), et je pensais à les anéantir eux.

En faisant la chronique du concert pour un magazine, je ne mentionnais rien de tout ça. Quelques jours plus tard, cela semblait irréel. En voyant Johnny Rotten sur scène, j'étais sûr que je ne reverrais jamais son équivalent, et jusqu'à présent j'ai eu raison.

IMMÉDIATEMENT APRÈS

Immédiatement après le dernier concert de la seule tournée américaine des Sex Pistols, Johnny Rotten récupéra son vrai nom, John Lydon. En mai 1534, Jean de Leyde, un hérétique connu aussi sous le nom de Jan Bockelson, fut proclamé roi de la ville allemande de Münster, la Nouvelle Jérusalem – et, par voie de conséquence, roi du monde entier.

Plus tôt dans l'année, un groupe d'Anabaptistes radicaux – une des nombreuses nouvelles sectes protestantes déterminées à remplacer les rituels de l'Eglise décadente par une pratique littérale des évangiles – s'était emparé du contrôle de la ville. Au début ils ont simplement forcé le conseil municipal à adopter un projet de loi légalisant la "liberté de conscience" – ce qui revenait à légaliser l'hérésie, acte impensable même aux plus beaux jours de la Réforme. Les Anabaptistes chassèrent rapidement la majorité luthérienne, repeuplèrent la ville avec des frères pensant comme eux, et sous la conduite d'un boulanger nommé Jan Matthys, établirent une théocratie. En mars, écrivait Norman Cohn en 1957 dans *The Pursuit of the Millennium* (un livre, publié en France sous le titre *Les Fanatiques de l'Apocalypse*, que les situationnistes pilleront avec soin), Münster

AFRIKA BAMBAATAA : "Qui veut être / Un président ou un roi ?"
JOHN LYDON : "Moi !"
"World Destruction", *Time Zone, 1984*.

était purifiée : refondue en communauté des Enfants de Dieu, liés par l'amour pour vivre sans péché.

Toute propriété fut expropriée. L'argent aboli. Les portes de toutes les maisons durent être laissées ouvertes jour et nuit. Dans un grand feu de joie, tous les livres furent détruits à l'exception de la Bible. "Les plus pauvres d'entre nous", pouvait-on lire dans un pamphlet münsterois lancé pour subvertir la campagne alentour, "qui étaient souvent méprisés comme des mendiants, se promènent maintenant aussi bien vêtus que les plus grands et les plus distingués." "Toutes choses devraient être en commun", annonça ensuite Jean de Leyde. "Il ne devrait plus y avoir de propriété privée et nul ne devrait fournir de travail, mais simplement faire confiance à Dieu." En toutes circonstances, ces nouveaux commandements devaient être appliqués sous peine d'exécution.

Hors des murs de la ville, l'anabaptisme – dont quelques aspects survivent aujourd'hui dans certaines croyances pentecôtistes – était lui-même considéré comme un péché capital : des centaines, voire des milliers, de ses sectateurs furent torturés et mis à mort. L'évêque local monta une armée de mercenaires pour assiéger Münster. Lors d'une sortie divinement bien organisée contre les forces de l'évêque, Jan Matthys fut tué et Jean de Leyde prit sa place.

Il courut nu à travers la ville, puis demeura silencieux trois jours durant. Pendant ce temps, Dieu délivra un nouveau message. Soudainement, le côté abstrait de la révolution sociale de Matthys apparut. A Jean de Leyde incombait la charge de conduire la révolution dans les plus petits détails de la vie quotidienne, où la mort devait être l'unique sanction de tout péché : meurtre, vol, avarice, querelles, insoumission des enfants, refus des femmes de se donner aux hommes.

La polygamie était légale. C'était un crime capital pour une femme en âge de procréer de rester sans mari, ou pour des femmes nouvellement réunies sous le toit d'un homme de se quereller. On donna de nouveaux noms aux rues, et Jean de Leyde choisissait celui des nouveaux-nés. On monta des spectacles : banquets, suivis de décapitations. Des messes noires

furent dites dans la cathédrale depuis longtemps désertée. Toujours assiégés, malgré une défense acharnée qui maintint ouvertes les voies d'approvisionnement, les citoyens de Münster étaient rationnés. Jean de Leyde festoyait, et se vêtait d'or et de soie. Les Frères du Libre Esprit, qui depuis le début du treizième siècle avaient répandu l'hérésie sociale du "tout en commun" et "ne travaillez jamais" à travers l'Europe, avaient cru que pour ceux qui étaient vraiment libres d'esprit, aucun crime n'était un crime et aucun péché n'était un péché – en effet, c'était dans la pratique des pires "péchés" qu'il fallait trouver la grâce de Dieu, car ainsi seulement on pouvait prouver son incapacité à souiller. Jean de Leyde déclara à sa ville que la luxure et la complaisance lui étaient permises parce qu'il "était mort au monde et à la chair" – et que, bientôt, ils le seraient tous.

En janvier 1535, l'évêque regroupa ses forces et organisa le blocus de la ville. En avril, tous les animaux, jusqu'au dernier rat et à la dernière souris, avaient été mangés. Puis l'herbe, puis la mousse, puis les chaussures et la chaux des murs, et finalement les cadavres. Jean de Leyde annonça que, comme le promettait la Bible, Dieu changerait les pavés en pain. Les gens essayèrent d'en manger. Maudits pour l'éternité, ceux qui doutaient furent autorisés à partir ; les hommes valides furent immédiatement tués par les troupes de l'évêque. Femmes, enfants, et vieillards furent abandonnés, tels des pestiférés, entre la ligne de siège et les remparts de la ville pour y mourir de faim. Appelant la mort de leurs vœux, hurlant, ils se traînaient à genoux fouissant le sol pour y trouver des racines. Ils mangeaient la poussière. L'opposition à Jean de Leyde grandit à l'intérieur de Münster, et il menait les exécutions en personne. Les cadavres étaient coupés en morceaux, et les morceaux cloués sur des poteaux.

En juin 1535, une trahison permit la prise de la ville ; à l'exception de Jean de Leyde et de deux complices, tous les hommes furent exterminés. "Sur l'ordre de l'évêque", écrit Norman Cohn, Jean de Leyde "fut quelque temps promené enchaîné comme un ours savant". En janvier 1536, lui et ses

deux disciples furent ramenés vivants à Münster, où ils "furent publiquement torturés à mort à l'aide d'un fer rouge. Pendant toute son agonie l'ex-roi n'émit aucun son et ne fit aucun mouvement. Après l'exécution, les trois corps furent suspendus au clocher d'une église en plein centre de la ville, dans des cages qu'on peut encore voir aujourd'hui."

C'est assez pour un vrai Christ, pour un vrai Antéchrist. Il est spécieux de trouver des motifs profonds dans une simple coïncidence de noms – mais qui cherche trouve. John Lydon reçut une éducation catholique. Quand en 1980 deux critiques rock appartenant à un mouvement de "born-again Christians" (l'un d'eux s'emparerait plus tard des ondes chrétiennes pour dénoncer le rock'n'roll comme la musique du diable) lui demandèrent s'il souffrait de remords pour ses blasphèmes, il répondit que oui, et ne désavoua rien. Nik Cohn, l'un des premiers et meilleurs critiques rock, est le fils de Norman. En 1968, dans *Pop from the Beginning*, le premier bon livre sur le sujet, il désavouait toute prétention à vouloir expliquer quel sens la forme pouvait avoir, affirmant plutôt une anarchie pure, sensuelle, résumée dans le slogan de Little Richard (qui à l'époque des Sex Pistols gagnait sa vie comme évangéliste et dénonçait le rock'n'roll comme la musique du diable) : A WOP BOP A LOO BOP, A LOP BAM BOOM.

Nik Cohn n'était probablement pas intéressé par l'idée que la glossolalie de Little Richard pût trouver son origine, des milliers d'années plus tôt, dans les chants gnostiques qui traversèrent le temps jusqu'à devenir ces prières récitées par des mystiques comme Jean de Leyde, ces chants qui se retrouvèrent ensuite dans les églises pentecôtistes, où Little Richard apprit les onomatopées de "Tutti Frutti". Nik Cohn peut très bien ne pas avoir été intéressé par l'éventualité qu'une version de cette histoire, comme celle racontée par son père, fût à l'origine de l'argent dont il se servirait pour acheter des disques de Little Richard. Nik Cohn considérait les syllabes de Little Richard comme un assaut contre le sens en tant que tel, comme un moyen de s'en libérer totalement ; il arguait que quiconque



MÜNSTERMASH

pensait autrement, croyait que le rock'n'roll peut supporter des concepts plus subtils que oui ou non, ou raconter des histoires plus complexes que "je veux" ou "laisse-moi tranquille", serait détruit par la forme elle-même – puni pour l'avoir trahie. Vous pouvez décrocher un tube, disait-il, et puis trouver dans l'accueil rencontré par votre chanson la preuve que vous aviez quelque chose à dire, mais ça n'est pas vrai. Le rock'n'roll n'a rien à dire, que du bruit divin à faire – et quiconque croit autre chose finira comme un vieux minable avec un sifflet métallique, planté sous la pluie essayant de se faire entendre, d'accrocher l'écoute de quelqu'un, de décrocher un hit de plus.

Bien sûr, disait Nik Cohn – prétendant que le rock'n'roll est la musique qui crée l'instant et du coup le supplante – c'est comme ça que finiront les autres. En sortant un jour du supermarché, je vis quatre quinquagénaires noirs qui vocalisaient, en doo wop, sur l'air de "Earth Angel" en chargeant des cageots dans une camionnette, et la pensée me saisit : n'étaient-ce pas les Penguins d'autrefois ? Que pouvaient faire d'autres les Penguins, trente ans après leur unique tube ? Ça n'a pas d'importance. Quand le son s'est maintenu lui-même, non comme souvenir mais comme un instant de renouveau, durant trois décennies, ça ne fait pas de différence. Ils sont les vieux minables au sifflet métallique, et quiconque peut les entendre leur ressemble.

À L'ÉPOQUE

A l'époque où John Lydon réaffirmait ses blasphèmes, l'explosion des Sex Pistols était un souvenir – ils avaient depuis longtemps explosé, mais leurs morceaux se tortillaient toujours. Dans une boîte de nuit de San Francisco, un groupe berlinois appelé Einstürzende Neubauten (Bâtiments neufs s'écroulant), qui se fit connaître avec son disque *Strategies Against Architecture*, faisait virevolter des outils contre du matériel industriel pardessus un tapis de synthétiseurs gothiques. Et voilà le

travail. "Quoiqu'il en soit", avait dit le critique d'un journal local, habituellement peu sympathisant de ce genre de tour de force, "ce n'était pas ennuyeux." A la même affiche, il y avait le sculpteur en direct Mark Pauline, qui a d'abord attiré l'attention sur le plan local en redessinant clandestinement des panneaux publicitaires et dont le Survival Research Laboratory construit aujourd'hui d'infernales machines à la Rube Goldberg [1] à partir de métal et de cadavres d'animaux sur fond sonore de vieux disques des Crystals ou les dernières réalisation du groupe punk féminin zurichois Liliput, et qui est célèbre, autant qu'il puisse l'être, pour s'être explosé presque une main entière pendant ses expériences avec l'un de ses appareils (plus tard on lui enleva des doigts de pieds pour les rattacher à son moignon en remplacement).

Le *New York Times* fit paraître une annonce :

> Langage et bruit seront présents pendant les deux premiers "Poets at the Public" de cette année. Demain, des écrivains qui explorent les limites du langage et que l'on appelle des "language writers", liront des extraits de leur travaux récents... Le mouvement "musique bruitiste", un produit de la communauté artistique de la ville sera représenté par le groupe Sonic Youth et par David Rosenbloom Experimental Chorus and Orchestra, qui présentera la première d'un extrait de "Departure" de Monsieur Rosenbloom. Les textes de "Departure" sont tirés de l'évangile gnostique de Thomas datant du deuxième siècle.

L'une des principales radios type "Rock des années quatre-vingt" programme "Institutionalized" de Suicidal Tendencies, une sacrée fulmination punk par un groupe de la Californie du Sud. La radio le passe à l'intérieur d'un format de programmation au succès récent qui mélange les ballades froidement romantiques aux nouveautés discographiques. C'est une nouveauté, une bizarrerie, parce que jusqu'à maintenant on présume que le "punk" est une bizarrerie, une anomalie stérile. Le disque est frappant, mais frappé d'interdit : présenté comme nouveauté du rock des années quatre-vingt, on lui dénie le droit de fabriquer son propre

1. Illustrateur américain (1883-1970), créateur notamment de Bobo Baxter, qui dessina des machines abracadabrantes faites d'objets usuels et pour des applications simples.

contexte, de se connecter à n'importe quoi en dehors de lui-même.

Un adolescent est allongé sur son lit, pensif ; sa mère s'approche : Qu'est-ce que tu as ? Rien, M'man – tu peux m'apporter un Pepsi ? Tu te drogues, je le savais ! Non, M'man, j'me drogue pas – je peux avoir un Pepsi ? Ton père et moi on en a parlé, et on a décidé que tu devrais aller dans un endroit où tu pourrais recevoir l'aide dont tu as besoin... Tandis que le groupe gronde derrière lui, l'adolescent entonne chaque couplet en anglais ordinaire modulé, en parlant, pas en chantant, mais il finit le couplet en accélérant chaque mot de façon impossible, non grâce à l'électronique mais par le contrôle du souffle, un gémissement dense, et en galopant au-delà du langage, mais pas cependant au-delà du rythme : d'une certaine façon le groupe garde la même allure.

QUE SONT-ILS DEVENUS ? Les pop stars changent-elles d'opinion ? Nous avons comparé des déclarations passées et présentes. Johnny Rotten en 1977 : "Si j'étais heureux personne ne m'aimerait." Aujourd'hui : Il peint dans l'isolement. Déclaration : "Tout est allé horriblement mal. J'ai brûlé toute ma haine." *The Assassin*, fanzine de Liverpool, en septembre 1977.

Un cran après "Institutionalized", une radio pour adultes passe l'adorable et maladroite chanson de Billy Joel "The Longest Time", un hommage *a capella* au renouveau doo-wop, enraciné dans la musique vocale du début des années cinquante, dans le "In the Still of the Nite" des Five Satins et l'"Earth Angel" des Penguins, qui en 1964, à New York et dans le New Jersey, furent promus pour contrer la "British Invasion" déclenchée par les Beatles. Vingt ans après cet événement anodin, "The Longest Time" fut le premier enregistrement *a capella* à devenir un hit national. La vidéo de la chanson montre des hommes d'affaires de quarante ans – trop gros, dans des complets trois pièces, les cheveux argentés – se transformer en collégiens minces, vêtus de jeans et les cheveux gominés, et chanter en chœur dans les toilettes, traitant avec condescendance un homme d'entretien noir, avant de redevenir des businessmen, roulant des mécaniques dans les couloirs de l'école comme s'ils étaient toujours des hommes libres. Ces vieux ne sont pas minables, ils ne sont même pas vieux. La jeunesse s'en va à jamais, nous dit la vidéo, remontant à l'origine du temps, qui ici date des débuts du rock'n'roll : "They can't Take That away from Me (Ils ne peuvent pas me retirer ça)." Rien n'a changé, et rien ne changera jamais.

Dans l'un des innombrables paradoxes de ses performances, Johnny Rotten a préché ce qu'on a pris pour une révolte de la jeunesse tandis qu'il déniait le statut de la jeunesse même : en tant qu'Antéchrist, il réclamait tout le champ de la vie sociale comme sien. Maintenant, à l'intérieur du milieu pop, l'usine à symboles, c'était comme s'il n'était jamais né. C'est l'année Michael Jackson, une longue année – il fut même possible de croire à mesure qu'elle se déroulait qu'elle ne finirait jamais.

Elle a commencé le 16 mai 1983 avec la diffusion d'une émission spéciale de télévision célébrant le vingt-cinquième anniversaire des disques Motown. Chanteur vedette, à onze ans, des Jackson Five, cinq frères qui combinaient le désir adolescent de Frankie Lymon avec la dynamique volontaire de Sly and the Family Stone, Michael Jackson avait décroché ses premiers hits historiques chez Motown en 1969 et 1970 ; il était maintenant de retour, pour rendre hommage, pour joindre les mains. Agile, magnifique, devenu grand mais toujours enfant, un afro-américain avec des traits caucasiens obtenus grâce à la chirurgie, androgyne, un changeling, capable d'exprimer la menace d'un mouvement d'épaule, le réconfort par un sourire. Il chantait une chanson de son nouvel album, *Thriller*, en faisant des pas en avant qui d'une certaine manière donnaient l'impression qu'il glissait en même temps vers l'arrière, traversant le plateau de télévision non comme s'il le possédait, non comme s'il l'avait construit, mais comme si sa seule présence avait permis au plateau d'exister. Il bouleversa la nation.

Version étincelante, brillamment construite, de pop music, *Thriller* s'est vendu à dix, puis vingt, puis trente, puis quarante millions d'exemplaires. En 45 tours, l'une après l'autre, les chansons de *Thriller* entrèrent dans le top ten. Une vidéo de la chanson titre, produite pour 500 000 dollars et vendue trente dollars pièce, se vendit à 750 000 exemplaires. Reclus chez ses parents, n'aimant que la compagnie de sa famille, d'animaux domestiques et de mannequins, refusant toutes les interviews, spectre qui s'est fait tout seul, Michael Jackson est devenu la personne la plus intensément célèbre du monde.

JOHNNY ROTTEN ANIMATEUR SUR VH1. Los Angeles – John Lydon, alias Johnny Rotten des Sex Pistols, va lancer sa propre émission hebdomadaire d'une durée d'une demi-heure sur VH1. Provisoirement intitulée "Rotten Television", l'émission sera "l'antéchrist des magazines télé", a déclaré son manager Eric Gardner. Il y aura des invités, des chroniques régulières et l'actualité de la musique, de la mode, du cinéma, de la télévision, du cyber et de tout le reste. C'est une émission destructionniste destinée au public, de VH1", a ajouté Gardner. Lydon promet que .../...

l'émission "ne ressemblera à rien de connu". "L'un des principaux thèmes", toujours d'après Gardner, sera "l'approche de l'an 2000. Elle offrira au téléspectateur ce que l'on ne saurait mieux qualifier que de catharsis indirecte". *Hollywod Reporter*, 12 juin 1998.

Michael Jackson se tient debout dans la roseraie de la Maison Blanche, le président Ronald Reagan lui remet une récompense pour avoir autorisé que son titre "Beat it" tiré de *Thriller* soit utilisé pour une pub télé contre l'alcool au volant. Un extrait de la pub est montré aux infos qui retransmettent l'événement : une main de squelette veut saisir celle d'un vivant. On songe inévitablement au plafond de la chapelle Sixtine peint par Michel-Ange, où Adam effleure la main de Dieu, et on a ainsi le sentiment que Michael Jackson lui-même devient une sorte de dieu. Les infos reviennent sur la roseraie : "N'est-ce pas là un thriller ?" demande le président. Précédemment, pour cinq millions et demi de dollars, Jackson avait permis à "Billie Jean", son grand tube de *Thriller*, de devenir une pub Pepsi.

Pour la télévision il y a en fait deux publicités, et toutes deux valent leur pesant de sous-entendus satisfaits, d'orgueil démesuré et de tragédie. Dans la première, de jeunes noirs, danseurs de breakdance, glissent et tourbillonnent dans les rues de la ville. Jackson et ses frères font leur apparition et les danseurs s'arrêtent net. Emmenés par un minuscule virtuose pré-adolescent, ils se remettent à bondir affirmant leur authenticité de danseurs de rue contre – non, avec : la pub dit qu'en Amérique n'importe qui peut grandir et devenir Michael Jackson – l'authenticité de la star en tant que star. Bientôt on apprendra que le minuscule virtuose s'est cassé le cou en dansant et en est mort.

Comme avec la rumeur selon laquelle Annette Funicello [1] avait perdu un bras en saluant un fan depuis un bus, l'histoire n'était pas vraie : les radios et les journaux qui ont colporté les nécrologies ont balancé leurs démentis. Mais ce n'était là qu'une mise en bouche. Durant le tournage d'une deuxième pub Pepsi, dans laquelle Jackson descendait de scène pour rejoindre ses frères en vantant la boisson, des explosions de lumières irradiaient sa présence, et il fut brûlé. La publicité qui en résulta fut si rentable, tant pour Pepsi que pour Jackson, que

1. Vedette adolescente de la télévision dans les années cinquante.

certains furent convaincus que l'accident était faux. La veille du lancement officiel de la pub, à la retransmission des Grammy Awards de 1984 – où les pubs, qui elles-mêmes avaient eu leur pub, furent présentées au public comme des nouveautés discographiques, comme de l'art – les infos télévisées, qui faisaient toujours leurs gros titres du bulletin médical quotidien sur l'état de santé de Jackson, ont utilisé des extraits de la pub comme élément d'information. Jackson fit une apparition pour récolter huit Grammys ; en allant chercher le dernier, il retira ses lunettes noires.

Tout ceci eut lieu dans ce que le situationniste Guy Debord avait appelé "le paradis du spectacle". "Je ne suis rien et je devrais être tout", écrivait le jeune Karl Marx, définissant l'élan révolutionnaire. "Le spectacle", selon le concept développé par Debord au long des années cinquante et soixante, était à la fois le rapt de cet élan et sa prison. C'était une prison merveilleuse, où toute la vie était mise en scène comme un show permanent – un show, écrivait Debord, où "tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation" un magnifique ouvrage d'art. Une question d'absolu : Hegel avait dit "dans le cas où le soi est simplement représenté et idéalement représenté alors il n'est pas réel : ce qui est vécu par procuration, ne l'est pas."

"Le spectacle", disait Debord était "le *capital* à un tel degré d'accumulation qu'il devient image." Une accumulation sans fin de spectacles – réclames, divertissements, circulation, gratte-ciel, campagnes électorales, grands magasins, vêtements de sport, dépêches, infos télévisées, expositions itinérantes, guerres lointaines, lancement dans l'espace – a bâti le monde moderne, un monde dans lequel toute communication coulait en sens unique, des puissants vers les démunis. On ne pouvait pas répondre ni rétorquer, ni intervenir, mais on ne le voulait pas non plus. Dans le spectacle, la passivité était à la fois le moyen et la fin d'un grand projet caché, un projet de contrôle social. Parce qu'il est hégémonique, et dans ses termes et dans sa forme, le spectacle ne produit pas naturellement des acteurs

mais des spectateurs : des hommes et des femmes modernes, les citoyens des sociétés les plus avancées de la planète, qui s'exaltent à regarder ce qu'on leur donne à voir, peu importe quoi.

Au moment où Debord traçait leur image, ces gens étaient membres de sociétés démocratiques : démocraties du faux désir. On ne pouvait pas intervenir, mais on n'en avait pas envie, parce que, comme mécanisme de contrôle social, le spectacle met en scène un spectacle intérieur de participation, de choix. Dans les foyers, on peut choisir entre les différents programmes de télévision. En ville, on peut choisir entre les innombrables déclinaisons de chaque produit sur le marché. Telle une pièce d'avant-garde, une performance artistique, le spectacle met en scène une idéologie de la liberté.

Je ne suis rien et vous êtes tout, dit l'artiste d'avant-garde à son public. Elle quitte la scène, descend dans la foule qui a payé, se bâillonne avec une bande adhésive, se déshabille. "Faites de moi ce que vous voulez" mime-t-elle. Elle s'est transformée en objet, se soumettant aux membres de l'assistance, abandonnant toute autorité de l'artiste, mais pourtant, d'une certaine façon, cette autorité se maintient. L'artiste naturellement active imite la passivité naturelle du public : elle est couchée sur le dos les jambes écartées, invitant l'assistance à la baiser, à lui mettre le feu, à essayer de la faire parler, à lui pisser dessus, à l'ignorer, à argumenter et pour finir à provoquer une bagarre à propos de ce que vous ou moi allons faire ensuite. Toutes ces choses se sont réellement produites lors de performances d'avant-garde. Mais si quand le soi "est vécu par procuration, il ne l'est pas", ces choses n'ont aussi pas réellement eu lieu, parce que c'est seulement le choix arbitraire de l'artiste qui a permis à la foule anonyme de faire semblant d'agir. Dès que l'artiste retire son choix (pas de manière brutale par un "STOP !", plutôt avec un assistant qui annonce : "la représentation est terminée"), les acteurs de contrefaçon retournent immédiatement à leur siège. Ils redeviennent une fois de plus des spectateurs, et se sentent bien, se sentent être eux-mêmes.

Pareils à ces téléphages qui, grâce à leur antenne parabolique, s'imaginent créer leur propre divertissement à partir d'une infinité de chaînes, les membres de l'assistance ont l'impression qu'ils sont intervenus dans le spectacle de la performance de l'artiste, mais il n'en est rien. Ils ont joué selon les règles de l'artiste, dans lesquelles des valeurs immatérielles putatives telles que la chance, le risque, et la violence sont fixées dès le départ. La seule vraie intervention serait que quelqu'un sorte de la foule en criant, "Non, non, c'est moi l'artiste, vous devez faire ce que je vous dis de faire, vous devez jouer mon jeu, qui est..." Alors le reste de la foule, et l'artiste original, se trouveraient face à un vrai choix, un choix contenant tout l'immatériel de l'épistémologie, de l'esthétique, de la politique, de la vie sociale. Ce serait comme si l'un des fans qui traditionnellement sautent des tribunes durant les World Series [1] rejoignait alors la compétition, et entraînait chacun à jouer à un nouveau jeu. Comme si un savant fou, avec un container plein de lampes d'Aladin, installait une table dans un grand magasin et par sa seule présence détruisait la valeur de toutes les autres marchandises disponibles – mais, tout comme pour l'intervention du membre du public qui prétendrait être l'artiste, de telles choses n'ont jamais réellement eu lieu.

LE SPECTACLE

Le spectacle agit ainsi aux niveaux les plus prosaïques de la vie quotidienne, mais Debord ne s'arrêtait pas là. En tant que théâtre, le spectacle était aussi une église : "la reconstruction matérielle de l'illusion religieuse". La maîtrise moderne, la domination de la nature par la technologie, l'abolition potentielle du domaine de la nécessité dans la société moderne d'abondance, n'a pas "dissipé les nuages religieux où les hommes avaient placé leurs propres pouvoirs détachés d'eux : elle les a seulement reliés à une base terrestre".

Le capitalisme moderne était cette base terrestre, une façon

1. Principale compétition du base-ball professionnel qui tous les ans, en octobre, fait se rencontrer les meilleures équipes des Etats-Unis et du Canada.

d'être économique qui, dès les années cinquante, avait connu une expansion bien au-delà de la simple production de l'évidemment nécessaire et du superflu ; ayant satisfait aux besoins du corps, le capitalisme comme spectacle s'était tourné vers les désirs de l'âme. Il s'est retourné contre les hommes et les femmes en tant qu'individus, s'est emparé de leurs expériences et de leurs émotions subjectives, a changé ces phénomènes autrefois évanescents en marchandises objectives et reproductibles, les a mises sur le marché, a fixé leur prix et les a revendues à ceux qui avaient, autrefois, tiré d'eux-mêmes émotions et expériences – à des gens qui, prisonniers du spectacle, ne pouvaient désormais trouver ces choses que sur le marché.

C'étaient ces marchandises particulières – articles dont la forme objective servait de déguisement à leur contenu subjectif (l'habit qui fait le moine, le 33 tours auquel on s'identifie) – qui s'élevaient dans le paradis du spectacle. Ici un miracle aussi étrange que ceux revendiqués par n'importe quelle religion se répétait sans cesse, chaque jour. Ce qui, autrefois, était vous-même, était désormais présenté comme une image inaccessible mais irrésistiblement attrayante de ce que, dans ce meilleur des mondes, vous pouviez être.

Finalement, dans un tel monde, on ne consommait pas des choses ordinaires mais soi-même – qui, maintenant déplacé dans la reconstruction matérielle de l'illusion religieuse, où vous aviez placé vos propres pouvoirs détachés de vous-même, était expérimenté comme autre, comme une chose. Les marxistes situaient l'aliénation sur le lieu du travail, où ce que le travailleur produit lui est enlevé. Debord croyait que l'abondance matérielle et la maîtrise technique avaient, pour la première fois dans l'histoire, permis à chacun de se produire consciemment soi-même, mais à la place de la liberté radicale il ne trouvait que son image, le spectacle, dans lequel chaque acte était aliéné en soi. Ici, ce qu'on avait été disparaissait. C'était le monde moderne ; où le véritable champ de la liberté s'était étendu au même point que ceux de l'épistémologie, de l'esthétique, de la politique, et de la vie sociale du contrôle.

En août 1980 le syndicat *Solidarnosc* émergea des chantiers navals Lénine de Gdansk, en Pologne. En tant qu'idée et acte libérateur, *Solidarnosc* se répandit bientôt à travers le pays, des usines aux fermes, des employés de bureau aux intellectuels, contaminant même les forces armées et la bureaucratie du gouvernement à la solde des soviétiques, qui tenaient la Pologne depuis 1944. "Seulement, dans les démocraties populaires", écrivait l'émigré polonais Czeslaw Milosz en 1953 dans *La Pensée captive*, "il s'agit d'un jeu conscient, collectif [...] Par un entraînement prolongé, l'homme s'identifie à son rôle au point qu'il ne peut plus distinguer son ancien moi du personnage qu'il incarne. Dans leurs conversations sur l'oreiller, les époux finissent par se répéter l'un à l'autre les slogans du jour. Quand l'identification avec le rôle choisi est parfaite, on éprouve du soulagement. La vigilance peut se relâcher ; les réflexes acquis jouent à point nommé." Mais si la vie quotidienne dans la Pologne communiste était un jeu, alors *Solidarnosc*, écrivait l'éditeur clandestin Czeslaw Bielecki dans un essai parvenu sous le manteau de prison en 1985, était de "l'antithéâtre". Pour la première fois, d'innombrables hommes et femmes parlèrent en public, pour eux-mêmes, et étaient écoutés. Ils agissaient, et se transformaient eux-mêmes en des hommes nouveaux et des femmes nouvelles, refusant de se conduire comme par le passé. Face à l'affirmation par *Solidarnosc* du droit de tous les citoyens polonais à réinventer leur propre société, la clique au pouvoir fut purgée, remplacée par un gouvernement qui promit des réformes impensables seulement quelques mois plus tôt. Soudain, presque tout semblait possible. Malgré la menace d'une intervention soviétique, un souffle de bonne humeur s'éleva des nouveaux milieux du danger et du désir – et la nuit du 16 décembre 1980, une fois encore à Gdansk, les leaders de *Solidarnosc*, le nouveau gouvernement et l'église catholique se rassemblèrent avec 150 000 nouveaux citoyens pour sceller l'instant.

L'inauguration d'un monument aux martyrs de décembre 1970, des ouvriers grévistes massacrés par les troupes gouvernemen-

tales, en fut l'occasion. Jusqu'à la naissance de *Solidarnosc* ces hommes avaient été bannis de l'histoire officielle de leur société, leurs noms n'étaient mentionnés qu'en secret. Maintenant ils étaient lus à voix haute par une star de cinéma, et trois croix d'acier, haute chacune de quarante-trois mètres, les symbolisaient eux et leur société. "Pour ceux qui assistèrent à la cérémonie, c'était tout à fait incroyable, improbable", écrivit Neal Ascherson dans *The Polish August*. "Ce fut un moment où l'on réalisa tout ce qui était arrivé en Pologne, et à quelle vitesse." Et déjà, disait-il, à cause de

> toute sa splendeur, il y avait quelque chose d'aliénant dans la cérémonie de Gdansk. Andrzej Wajda, le cinéaste le plus célèbre d'Europe de l'Est, la produisait et la dirigeait, avec tout cet appareil de lumière, de son, de musique, de voix humaine. C'était un spectacle, en effet : les gens ordinaires qui avaient provoqué tous ces événements en faisant valoir leur droit à être des sujets aussi bien que des objets de l'histoire se tenaient maintenant debout dans l'obscurité et regardaient le spectacle comme s'il s'agissait d'un film. Ils intervinrent une fois : quand Tadeusz Fiszbach, le secrétaire du Parti de Gdansk, parla de la libération de la Pologne en 1944 par l'Armée Rouge, un douce brise de sifflets traversa la foule. Mais pour le reste ils étaient passifs.

Debord l'avait exprimé depuis longtemps, avec des mots servant à décrire l'accomplissement d'un trajet pour se rendre au travail ou d'une nuit d'amour aussi précisément qu'ils anticipaient un événement public réprimé comme Gdansk le 16 décembre 1980. "L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé" – image idéale que l'on a de soi, ou n'importe quelle partie de cette image – "s'exprime ainsi", écrivait-il en 1967 : "plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente", et cet "autre" était le spectacle personnifié, la star de la vie sociale, que ce soit Lech Walesa, le leader de

Solidarnosc, ou les martyrs de 1970, ou Jésus-Christ, ou le visage sur le panneau publicitaire sur le chemin du travail, son propre visage idéalisé quand on fait l'amour. En tant que tel, le soi idéalisé était toujours immédiatement présent, toujours juste hors de portée. Perversion de la liberté, il était, comme n'importe quelle perversion, érotique. Comme aliénation, il procurait le frisson d'avoir raté le pompon de peu, une sensation qui vous pousse toujours à repartir pour de bon. Si au fond la révolution est enracinée dans le désir de créer sa propre vie, un désir si profond et vorace que sa réalisation demande la création d'une société nouvelle, alors le spectacle prend ce désir à son compte et le renvoie sous forme de désir d'accepter sa vie comme elle existe déjà, telle qu'elle existe dans l'utopie perpétuelle du spectacle.

AU DÉBUT

Au début des années quatre-vingt, "le spectacle" est devenu le lieu commun critique à la mode. C'était un terme vague, dénué d'idée. Ça voulait simplement dire que l'image d'une chose remplaçait la chose elle-même. La critique utilisait le cliché non pour penser, non pour imaginer mais pour se plaindre : se plaindre qu'à travers les films de Rambo les gens semblaient croire que les Etats-Unis d'Amérique pouvaient gagner rétrospectivement la guerre du Vietnam, que les consommateurs étaient séduits par la publicité bien plus qu'ils ne choisissaient de façon rationnelle parmi les produits, que les citoyens votaient pour des acteurs plutôt que pour des causes. C'était le théâtre, mais Debord avait insisté sur la notion d'église : le spectacle n'était pas seulement la réclame, la télévision, c'était le monde. "Le spectacle n'est pas un ensemble d'images", écrivait-il, rejetant par avance les critiques sociales évidentes qui suivraient son livre, "mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images".

C'était un monde social dans lequel n'être rien revenait à être tout, et être tout à n'être rien. "Sadate a été un héros de la

Un hurlement balaya le champ poussiéreux où étaient massés des adolescents bardés de cuirs, de chaînes et les cheveux en bataille. "Prohibez le travail ; prohibez les salaires", voilà ce qu'ils hurlaient. "Le peuple meurt." C'est ainsi que commença le concert final du festival rock de Jarocin, une feria de guitares bruyantes, de styles exotiques et d'aliénation agressive .../...

révolution électronique", écrivait Mohamed Heikal dans *Autumn of Fury : The Assassination of Sadat*, "mais aussi sa victime. Quand son visage ne put plus être vu à la télévision, ce fut comme si son règne d'onze ans avait disparu d'une simple pression sur un bouton". La contradiction était une tautologie, et la tautologie une prison : le spectacle définissait la réalité dans le monde moderne, et cette définition définissait l'irréalité. Quand tout ce qui était directement vécu s'était éloigné dans une représentation, il n'y avait plus de vraie vie, néanmoins aucune autre vie ne semblait réelle. La victoire du spectacle consistait en ce que rien ne semble réel avant d'apparaître dans le spectacle, même si au moment de son apparition il perd la réalité qu'il a possédée. "Chaque notion ainsi fixée n'a pour fond que son passage dans l'opposé" écrivait Debord, "le vrai est un moment du faux".

"Le spectacle" était un monstre, un film d'horreur, un Godzilla [1] d'aliénation. Aujourd'hui les prémisses de sa théorie de la société moderne ont l'air à la fois familières et étranges, claires et paranoïaques, évidentes et occultes – voilà ce qu'on ressentait à faire partie du monde de Michael Jackson en 1984. C'était avoir perdu ses amarres, se sentir en même temps humilié et excité, répondre à la déclaration que "le vrai est un moment du faux" par un haussement d'épaule : "Bon, pourquoi pas ? Qu'avez-vous d'autre à me montrer ?" le spectacle produisait sa propre opposition, et l'avalait : rejeter un spectacle, c'était en réclamer un autre.

Qu'est-il arrivé l'année Michael Jackson ? Pour les quelques premiers millions qui ont acheté *Thriller*, forme et fond, subjectivité et objectivité, soi et l'autre, marchandise et consommateur, ne faisaient qu'un. Ces quelques millions ont acheté un disque qu'ils aimaient. Puis *Thriller* est devenu une image – une image, dans le milieu du capitalisme moderne, dans le paradis du spectacle, du bien : une image irrésistible d'auto-réalisation et de conquête du public. Après ça, la forme supplanta le fond, ce qui ne veut pas dire que le message de Jackson s'est perdu dans la glose de *Thriller* – mais que ni la forme ni le fond ne sont restés liés au disque lui-même. Le fond n'était plus dans le son

Quelque 20 000 jeunes ont voyagé ce mois-ci pour faire la fête, camper et acclamer des groupes qui chantent le désespoir, l'existence sans but, la peur de la guerre nucléaire. De tels thèmes ont résonné dans cette petite ville de la riche campagne de l'ouest de la Pologne cinq nuits durant, laissant perplexes les autorités communistes autant que l'Eglise catholique romaine. Les groupes portaient des noms du genre Prison, Procès ou Formation Croûte Morte. *San Francisco Chronicle*, le 28 août 1985.

1. Monstre du cinéma populaire japonais lancé en 1954 par le réalisateur Inoshiro Honda.

de la musique, et la forme n'était plus dans la manière dont la musique avait été produite ou fonctionnait comme genre. Le fond c'était maintenant la réponse de chacun à l'événement social que représentait *Thriller*, la forme les mécanismes de l'événement.

Pour Debord, la société du spectacle était la société moderne elle-même, en aucune façon naturelle, une construction intéressée mais néanmoins implacablement complète : "la réalité surgit dans le spectacle, et le spectacle est réel." Puisqu'il était issu du milieu pop, cette usine à symboles, on pouvait considérer *Thriller* comme un spectacle du spectacle, une médiation entre le spectacle pop et le plus grand spectacle qu'était, *Thriller* semblait le prouver, la vie sociale. Les Sex Pistols avaient forcé les gens à choisir – au début, pour ou contre les Sex Pistols, puis, si on entrait à un concert de Johnny Rotten, dire oui ou non à Dieu et à l'Etat, au travail et aux loisirs, à l'artiste ou à soi. Le triomphe de Michael Jackson a été de permettre aux gens de ne pas choisir. *Thriller* appliqua son propre principe de réalité : il était là, dans chaque trajet pour aller bosser, sérénade pour chaque course, référent pour chaque achat, un fait dans chaque vie. Il était inutile de l'aimer. Il vous suffisait de le reconnaître – mais d'une certaine façon, durant l'année Michael Jackson, le reconnaître c'était l'aimer.

EN 1982

En 1982, Elizabeth Taylor a entamé une action en justice pour arrêter la diffusion d'un téléfilm consacré à sa vie. "Je suis ma propre industrie", disait-elle, "je suis ma propre marchandise." Cent-cinquante ans plus tôt, Karl Marx anticipait cette invocation bizarre dans "Le Caractère fétiche de la marchandise et son secret", le chapitre au titre le plus bizarre du *Capital*. Il écrivait :

> Une marchandise paraît au premier coup d'œil quelque chose de trivial et qui se comprend de soi-même. Notre analyse a montré au contraire que c'est une

chose très complexe pleine de subtilités métaphysiques et d'arguties théologiques [...] Il est évident que l'activité de l'homme transforme les matières fournies par la nature d'une façon à les rendre utiles. La forme du bois, par exemple, est changée, si l'on en fait une table. Néanmoins la table reste bois, une chose ordinaire et qui tombe sous les sens. Mais dès qu'elle se présente comme marchandise, c'est une tout autre affaire. A la fois saisissable et insaisissable, il ne lui suffit pas de poser ses pieds sur le sol ; elle se dresse, pour ainsi dire, sur sa tête de bois en face des autres marchandises et se livre à des caprices plus bizarres que si elle se mettait à danser.

C'est de la poésie pure, mais les échos mystiques n'étaient pas là pour faire joli ; Marx faisait allusion aux spirites, qui en ce temps là joignaient les mains autour des tables de Boston à Paris et à Saint-Pétersbourg, en attendant que les esprits des êtres aimés disparus se manifestent, fassent trembler les tables, les fassent danser. Les spirites n'avaient rien à voir avec la marchandise mais la marchandise avait tout à voir avec la magie – une magie dans laquelle la notion technique de transformation cédait aux subtilités métaphysiques et aux arguties théologiques de la transsubstantiation. Pourtant, s'il est possible qu'en 1867 Marx ait pu prévoir un taylorisme postindustriel, il est difficile de croire qu'il aurait été prêt pour le jacksonisme.

La marchandise était l'agent de la réification : la marchandise du jacksonisme avait construit son propre paradis et tout le monde cherchait à l'atteindre. C'était merveilleux, en cette année Michael Jackson, de simplement se lever le matin, d'ouvrir le journal, et de suivre la danse : découvrir qu'un culte clandestin de Michael Jackson s'était formé à l'intérieur des Témoins de Jéhovah (qui, comme chacun sait, comptent Michael Jackson parmi leurs dévots, et qui, on en était informé, attendaient le retour de l'archange Michel) ; d'apprendre qu'un adolescent s'était suicidé parce que ses parents lui avaient refusé l'argent pour corriger son visage afin de ressembler plus encore à Michael Jackson ; ou de lire que des compagnies américaines opérant au Mexique "avaient commencé à subventionner la nourriture et le transport et à payer

des travailleurs au-dessus du salaire minimum mexicain de 4,80 dollars par jour. Une compagnie étudie la possibilité de donner une montre aux travailleurs les plus assidus. Une autre distribue des albums de Michael Jackson." Mais ce n'étaient que des ruses publicitaires. Soudainement il était temps de donner chair au spectre : temps pour une tournée, à 30 dollars par tête.

Maintenant les nouvelles étaient dures, et les dépêches ne s'arrêtaient jamais : le père et les frères de Jackson, abandonnés il y a si longtemps, le forçaient à aller au devant d'un public qu'il aurait préféré ne pas rencontrer ; divers soi-disant promoteurs se battaient pour avoir le droit de postuler à la demande des Jacksons : 40 millions de dollars de garantie ; le suspens pour savoir quelles villes seraient visitées et lesquelles ne le seraient pas ; et, finalement, la stipulation que quiconque souhaiterait assister à un concert des Jacksons devrait acheter, par la poste, pas moins de quatre tickets, pour une somme de 120 dollars, sans assurance que la commande déboucherait sur une entrée, puisque dix commandes étaient attendues pour chaque ticket disponible ; ce qui signifiait que, pendant que ceux qui auraient perdu seraient éventuellement remboursés (moins les frais de dossier), l'argent serait dans l'intervalle investi sur le marché à terme, et tous les intérêts accumulés reversés aux Jacksons. C'était la vraie vie : des dollars et des cents. C'était aussi une version de ce que Ulrike Meinhof avait appelé la *Konsumterror* – le terrorisme de la consommation, la peur de ne pas être capable d'obtenir ce qu'il y a sur le marché, l'agonie qu'on éprouve à être le dernier dans la queue, ou à manquer d'argent pour rejoindre la queue : faire partie de la vie sociale. Partout dans le pays, les gens devenaient joyeusement effrayés par des tickets qu'ils ne pouvaient pas s'offrir, des tickets qu'ils pourraient n'être pas en mesure d'acheter même s'ils pouvaient se les offrir, des tickets qui les inscriraient dans le tout ou dans le rien, des tickets qui, alors que le processus d'humiliation et d'excitation était en marche, n'étaient même pas en vente.

Dès le 6 juillet 1984, date à laquelle les Jacksons donnèrent leur premier concert de la tournée "Victory", à Kansas City, dans le Missouri – trente ans et un jour après qu'Elvis Presley eut enregistré son premier disque à Memphis, dans le Tennessee – le jacksonisme produisit un système marchand si achevé que quoi que ce soit ou quiconque y était admis se trouvait aussitôt transformé en marchandise nouvelle. Les gens ne consommaient plus des marchandises au sens où on l'entend habituellement (disques, vidéos, affiches, livres, magazines, porte-clefs, boucles d'oreilles colliers pins badges perruques mécanismes pour altérer la voix t-shirt pepsi sous-vêtements chapeaux foulards gants vestes – et pourquoi n'y avait-il pas de jeans appelés Billie Jeans ?), ils consommaient leur propre geste de consommation. Autant dire, ils ne consommaient pas un Michael Jackson taylorisé, ou n'importe quel fac-similé sous licence, mais eux-mêmes. Chevauchant l'anneau de Möbius du capitalisme pur, c'était de la transsubstantiation.

Le jacksonisme produisait l'image d'une explosion pop, un événement pop dans lequel la pop music franchissait les barrières politiques, économiques, géographiques et raciales ; dans lequel un nouveau monde est suggéré, où de nouvelles représentations peuvent momentanément supplanter les divisions hégémoniques de la vie sociale. L'avalanche de publicité organisée est partie intégrante d'un tel événement, et avec elle une épidémie de rumeur populaire, un sens de la nouveauté quotidienne si fort que le passé semble aboli et le futur déjà présent. Pour toutes ces raisons, le jacksonisme a compté. Michael Jackson a occupé le centre de la vie culturelle américaine : aucun autre artiste noir ne s'en est jamais approché d'aussi près.

Mais une explosion pop ne relie pas seulement ceux que séparent, en d'autres circonstances, la classe, la fonction, la couleur, et l'argent ; elle divise aussi. Confrontés à des artistes aussi attirants et dérangeants qu'Elvis Presley, les Beatles, ou les Sex Pistols, avec des gens qui ouvrent la possibilité de vivre d'une manière nouvelle, certains répondent, d'autres non – et cela, même si ça ne dure qu'un temps, devient un fait social pri-

maire. Il devenait clair que l'explosion de Michael Jackson était d'un type nouveau.

C'était la première explosion pop à ne pas être jugée en fonction de la qualité subjective des réponses provoquées, mais à être mesurée au nombre objectif des échanges commerciaux provoqués. Ainsi Michael Jackson avait-il parfaitement raison quand il annonçait, au faîte de son année, que sa réussite la plus grande était la distinction dans le Guiness Book des records certifiant que *Thriller* avait produit plus de 45 tours (sept) à s'inscrire dans les dix meilleures ventes qu'aucun autre album – et pas, comme on aurait pu s'y attendre, "d'avoir donné aux gens une nouvelle façon de marcher, une nouvelle façon de parler", ou "d'avoir prouvé que la musique est un langage universel", ou même "d'avoir démontré qu'avec l'aide de Dieu vos rêves deviennent réalité". Dire de telles choses aurait suggéré que dans une explosion pop ce qui est en jeu est la valeur : qu'un tel événement offre comme son don esthétique et social le plus précieux le sentiment inévitable que le destin du monde repose sur la façon dont une représentation donnée peut tourner. Et ce n'était pas ce qui était en train d'arriver. Les explosions pop d'Elvis, des Beatles et des Sex Pistols avaient assailli ou subverti les barrières sociales ; *Thriller* les franchissait, comme le kudzu [1]. Puisque *Thriller* ne cassait pas ces barrières, mais les rendait seulement brièvement invisibles, à Kansas City elles réapparurent de façon indéniable.

Les fans de Michael Jackson les plus convaincus étaient des garçons et des filles noirs de moins de quinze ans. Par le passé, lui et ses frères jouaient devant un public presque entièrement noir. Kansas City est noire à trente pour cent, et par rapport à d'autres villes, la communauté a l'air bien intégrée : dans n'importe quel lieu public donné, la clientèle et le service sont à la fois noir et blanc. A l'Arrowhead Stadium de Kansas City, réservé pour un concert de la famille noire la plus connue au monde, la foule qui attendait était presque entièrement blanche. En suivant la logique de la marchandise, qui va là où est l'argent, qui vous y emmènera que vous le vouliez ou non,

1. Végétal chinois à croissance rapide qui a envahi, détruit et remplacé la flore locale du sud des Etats-Unis, où il a été introduit, au vingtième siècle.

les impératifs du jacksonisme – son insistance sur l'échange comme mécanisme de la production de valeur, ses tickets au tarif de 30 dollars, en paquet de quatre à 120 dollars – n'ont pas séparé le public de l'explosion pop jacksoniste de ceux qui ont choisi de ne pas en faire partie, ces impératifs ont séparé ceux qui ont réellement choisi d'en faire partie les uns des autres. Les pauvres, qui pouvaient réunir l'argent pour acheter un exemplaire de *Thriller*, étaient hors du coup. Certains des pauvres se sont privés de nourriture, de vêtements, de soins médicaux pour réunir les 120 dollars – pour beaucoup, plus d'un mois de loyer – mais, étant donné le système de vente par correspondance, qui permettait aux organisateurs de sélectionner les fans d'après le code postal, ils ne figuraient pas sur la carte. L'explosion pop jacksoniste était officielle, ce qui ne veut pas dire seulement qu'elle avait l'aval du président des Etats-Unis. Elle était présentée comme une version de la réalité sociale officielle, produite depuis Washington comme idéologie, et depuis Madison Avenue [1] comme langage – un langage idéologique, en 1984, de division politique et d'exclusion sociale, une manière de rendre attrayant un nouveau fait américain : si vous n'êtes pas au sommet, vous n'existez pas. "Gagner" pouvait-on lire sur une publicité Nestlé avec une médaille olympique en chocolat, "c'est tout". "Nous n'avons qu'une ambition et une seule", disait Lee Iacocca pour Chrysler : "être les meilleurs. Qu'est-ce qui compte d'autre ?" Ainsi voguait la tournée Victory – qui se targuait à l'origine d'un nom plus apocalyptique : "Final Victory."

ÇA N'A PAS

Ça n'a pas marché. Quelques jours avant le premier concert, LaDonna Jones, une fillette noire d'onze ans originaire de Lewisville, dans le Texas, écrivit une lettre ouverte à Michael Jackson aux bons soins du journal local, et la lettre fut reproduite dans tout le pays. Ce n'était pas juste, disait-elle. Il n'en

1. Rue de New York où se trouvent traditionnellement les agences publicitaires.

fallut pas plus. C'était fini. Les organisateurs de la tournée envoyèrent à LaDonna Jones des tickets gratuits mais c'était trop tard. Caché dans un uniforme qui devait peser le même poids que lui (lunettes noires, veste militaire, pantalon au-dessus des chevilles, chaussures sans lacets, l'uniforme qui dans l'explosion jacksoniste n'engendrait pas les imitateurs qui avaient pu suivre Elvis, les Beatles, ou les Sex Pistols, imitateurs qui s'étaient retrouvés à fonder des groupes pour découvrir ce qu'ils avaient à dire, mais seulement des imposteurs, des jeunes hommes émergeant de limousines louées ou se précipitant sur scène pour y être acclamés par ceux qui savaient qu'ils étaient faux avec des hurlements appropriés à la chose réelle), Jackson se battait contre la fable du roi nu, dénonçant sa propre billetterie, promettant de faire don de l'argent, mais personne n'y a jamais cru.

Etant donné ses ambitions affichées, la tournée était morte. Le spectacle lui-même était mort dès le premier soir : un bide, impersonnel, archirépété, spectacle de foire crevant sous les lasers et les murs du son qui suscitaient des applaudissements polis de gens qui avaient poussé des cris de joie en passant les tourniquets. A Kansas City, la marchandise marchait de nouveau sur la tête : Michael Jackson, qui avait commencé l'année comme danseur, se transformait en piquet.

A mesure que la tournée avançait, certains concerts ne parvenaient même pas à faire le plein. D'autres étaient annulés par manque d'intérêt. Au bout du compte, les promoteurs ont perdu 18 millions de dollars. Comparativement à l'éclat qui présida à ce premier concert, la tournée continua dans l'obscurité – pas dans le secret, mais dans l'oubli ; comparativement au paradis du spectacle, en enfer. Elle s'acheva des mois plus tard, sous la pluie, à Los Angeles, dans l'indifférence générale, sauf de ceux qui étaient là, qui eux-mêmes subissaient l'indifférence de Michael Jackson et de ses frères, qui répétaient leurs gestes réglés à la baguette et leur boniment mot pour mot depuis Kansas City, comme si de rien n'était, comme s'ils n'étaient jamais allés nulle part, comme si partout était nulle part.

Il y eut des échos ; la longue année n'était pas tout à fait terminée. S'il n'était plus un dieu, Michael Jackson restait une célébrité. Faisant acte de célébrité, noblesse oblige, il écrivit avec Lionel Richie "We Are the World", un hymne fait dans l'intention de lever des fonds pour enrayer la famine en Afrique, et la chanson était, à sa façon, un chef-d'œuvre ; enregistrée par un chœur massif de superstars pop, elle surpassa son objet putatif, les Africains affamés, et retourna à ceux qui l'avaient créée. Ils étaient le monde. Ils levaient les mains, ils ouvraient les bras : le disque boucla un circuit qui effaçait toutes différences entre artistes et spectateurs, les objectivant tous deux face au bien objectif. Par le simple fait de reconnaître *Thriller* vous pouviez vous joindre à la vie sociale ; là, par le simple acte d'acheter le disque, vous pouviez devenir une partie du monde. Quand on écoutait le disque, les Africains cessaient d'être affamés. "Comme Dieu nous l'a montré", écrivirent Jackson et Richie et il est peu probable qu'ils aient pensé à Jean de Leyde, "en changeant les pierres en pain".

"You're a Whole New Generation", la version publicitaire de "Billie Jean" de Jackson pour Pepsi, est restée sur les ondes longtemps après que la tournée Victory se fut éteinte. Une chanson sur l'angoisse et la culpabilité, produite de façon éblouissante, des voix volant à travers des strates de son discret, "Billie Jean" était le disque le plus séduisant que Michael Jackson eût jamais enregistré ; sa volonté de le transformer immédiatement en indicatif publicitaire sembla d'abord un camouflet à tous ceux qui l'aimaient. Mais des mois plus tard, quand les constants passages publicitaires lui permirent non seulement de remplacer l'original mais de l'effacer, on pouvait entendre "You're a Whole New Generation" comme un nouveau morceau de musique. C'était plus dur : le rythme était rêche, la production non pas elliptique mais directe, la voix de Jackson non pas implorante ou embrouillée mais féroce. Quand il chantait "That choice is up to you", mettant en scène l'option du consommateur de Pepsi contre Coca Cola, cela sonnait comme un choix moral. Dans l'ensemble, il communiquait une intégrité là où "Billie Jean"

était fragmenté, de la colère plutôt que de la tempérance, de la certitude à la place du doute. Ça a seulement rendu le message enfoui, certainement un lapsus, encore plus troublant. "You're a whole new generation", chantait Jackson quand la musique commençait à s'éteindre, "you're lovin' what they do..." (tu adores ce qu'ils font). Attends, attends – c'est qui ce "ils" ?

LA PANIQUE

La panique est une des négations du spectacle, les gens sont alors renvoyés à eux-mêmes : c'est le "type d'angoisse dont il faut faire l'expérience pour la comprendre. Il suffit que quelqu'un, dans la rue, se mette à hurler un mot pour que la foule s'éparpille et aille se réfugier sous les porches des maisons. Une question de vie ou de mort. A ce moment précis, le crépitement d'une mitraillette peut surgir, ou une grenade être balancée d'un toit et ses éclats vous déchirer les boyaux. Les rues grouillent de marchands ambulants – c'est une foire, d'un genre qu'on ne trouve qu'à la campagne ou lors de kermesses – les gars qui vendent des saucisses, et qui sont obligés de porter des récipients métalliques chauds, ne peuvent que maladroitement se frayer un passage à travers les portes, en poussant fort. Ils rient, mais ils sont agis par la peur de mourir. Le feu de la mitraillette peut ratisser la rue n'importe quand et mettre fin à toute l'agitation. Une atmosphère de grand événement plane sur la ville..."

La ville c'est Berlin, en janvier 1919, en pleine insurrection spartakiste, mais ç'aurait pu être San Francisco, en janvier 1978, au Winterland, au moment où Johnny Rotten chantait "Bodies" – on en a le sentiment. Le récit est de Richard Huelsenbeck, tiré de son pamphlet de 1920 *Deutschland muß untergehen !* (L'Allemagne doit sombrer) sous-titré "Souvenirs d'un vieux révolutionnaire dadaïste" même si Huelsenbeck n'avait pas alors trente ans. Son ami George Grosz s'était occupé des illustrations : des caricatures des trois piliers de la classe dirigeante allemande – un prêtre, un homme d'affaires,

un militaire – apparaissant comme de monstrueux crétins. "A l'époque, en tant qu'artistes, nous étions ce qu'il est convenu d'appeler des 'dadaïstes'" écrivit Grosz dans *Un petit oui et un grand non*, son autobiographie – avant même dada il avait américanisé son nom par haine de l'Allemagne, mais à présent, nouvel émigré, Américain s'efforçant de se fondre dans une société qui semblait ne pas avoir de mots pour le dégoût qui nourrissait son travail, il voulait laisser tout ça derrière lui, mettre entre guillemets ce mot qui "s'il était l'expression de quelque chose, alors c'était celle d'une inquiétude durable, d'une insatisfaction et d'un goût certain pour la provocation. Les défaites comme les révolutions qui enfantent des temps nouveaux suscitent toujours des mouvements de ce genre. En d'autres temps, nous aurions pu tout aussi bien être des flagellants."

Sur scène, lâchant des obscénités à propos d'une femme qui s'était débarrassé de son fœtus dans un caniveau ("elle ne veut pas d'un enfant comme ça !",) puis à propos de lui-même, le père ("je ne veux pas d'un enfant comme ça !"), puis devenant lui-même le fœtus, criant "MAMAN !" couché dans les ordures, dissolvant pour finir son histoire dans des malédictions si choisies qu'elles ne pouvaient faire référence qu'à elles-mêmes ("Fuck this and fuck that fuck it all and fuck the brat" – c'est affreux, un raz de marée sonore se répand des égouts avec les ordures – impossible d'y échapper), Johnny Rotten est un flagellant – sa gorge est remplie de toute la haine des flagellants pour le corps. "Je dessinais et je peignais à partir d'un esprit de contradiction", écrivait Grosz, "et j'essayais par le moyen de mon travail de montrer au monde qu'il est hideux, malade et malhonnête" ; mais Johnny Rotten, lui, n'essaye pas : ça arrive pour de bon. Et à cause de tout son détachement tranquille, Huelsenbeck aussi a dans la bouche un cadavre.

Fin octobre 1918, la guerre mondiale fondait sur l'Allemagne. Les marins se mutinaient. Quelques jours plus tard, la révolution de novembre éclatait à travers le pays, le gouvernement martial de l'empereur Guillaume abdiquait. Spontanément organisés, s'autolégitimant, des conseils d'ouvriers, de soldats,

d'intellectuels, et de révolutionnaires professionnels remplissaient l'espace public soudainement vide. Des gens qui n'avaient jusque-là que marmonné de secrètes malédictions posaient maintenant des questions, se nommaient à haute voix, quittaient la foule pour le devant de la scène, disaient des choses étranges. Pour certains, on sentait que les conseils étaient prêts à tout recommencer depuis le début – on le sentait particulièrement en prenant du recul, après que les conseils eurent été écartés par le gouvernement fictif-légal du social-démocrate Friedrich Ebert, qui commençait à faire marche arrière sur tous les plans, à étouffer toutes les possibilités entrevues. Ainsi, le 5 janvier 1919, les chefs spartakistes, Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg, des communistes libertaires à gauche de Lénine, appelèrent à une nouvelle révolte pour sauver de l'histoire la révolution de novembre, elle durera six jours.

Le soulèvement était précisément pour Huelsenbeck ce qu'au printemps et à l'été 1918, dans des salles de location, lui et ses copains du Club Dada de Berlin – Grosz, Walter Mehring, Johannes Baader, John Heartfield, Raoul Hausmann – avaient prophétisé dans un microcosme. "MERVEILLE DES MERVEILLES !" pouvait-on lire dans l'une de leurs escarmouches : "le monde dadaïste peut être réalisé instantanément". Ils signaient "internationaler Rythmus". Marmonnant déjà une poésie incompréhensible avec des gestes fous, chantant plusieurs chansons ridicules en même temps sur fond de bruit pur, lançant violemment des insultes au public qui avait payé, dissolvant les idéologies de la gauche et de la droite dans la glossolalie, ils essayaient de faire en sorte que les foules se mettent à riposter, que la cloche sonne la pause de midi ; ils essayaient de prouver que le temps était venu. Se pavanant sur scène, Huelsenbek et Hausmann, monocles vissés sur l'œil, accompagnés de Grosz la face couverte de maquillage blanc, essayaient de vivre une vieille métaphore orpheline comme si ce n'était pas une métaphore. "La critique", écrivit Karl Marx en 1843-44, alors âgé de vingt-cinq ans, dans sa *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel,*

à propos de la situation en Allemagne, c'est la critique dans la mêlée. Or, dans la *mêlée*, il ne s'agit pas de savoir si l'adversaire est un adversaire de même rang, noble, *intéressant* ; il s'agit de le *toucher*. Il s'agit de ne pas laisser aux Allemands un seul instant d'illusion et de résignation. Il faut rendre l'oppression réelle plus dure encore en y ajoutant la conscience de l'oppression, et rendre la honte plus honteuse encore, en la livrant à la publicité. [...] et ces conditions sociales pétrifiées, il faut les forcer à danser, en leur faisant entendre leur propre mélodie ! Il faut apprendre au peuple à *avoir-peur* de lui-même, afin de lui donner du *courage*.

C'était le manifeste du Berlin dada. Se remémorant, en 1920, la révolte spartakiste, Huelsenbeck revoyait ces nuits sur scène dans des salles de location, où la Danse des Conditions Pétrifiées avait été une première fois chorégraphiée sur la chanson titre "Leur propre mélodie" : "pour la première fois", a-t-il écrit dans un autre pamphlet de 1920, *En Avant Dada*, "on tire de la question : qu'est-ce que la culture allemande (réponse : de la merde), la conséquence : attaquer cette culture par tous les moyens de la satire, du bluff, de l'ironie et même de la violence. Dans une grande action commune." C'était un lien que personne d'autre ne pouvait faire : sortie de Dada, la révolution. Huelsenbeck étale ses souvenirs comme si les résultats étaient encore douteux :

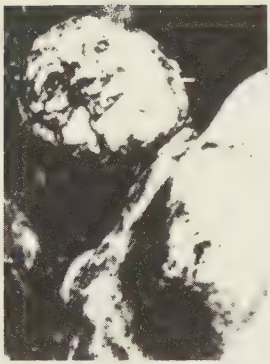
Une atmosphère de grand événement plane sur la ville. Vous pouvez la sentir : certains ne peuvent devenir humains qu'avec le souffle de la mort sur la nuque. Ils savent comment exprimer primitivement leurs besoins les plus primitifs seulement quand la mort les frôle. C'est alors une joie d'être vivant. Le porc bourgeois, qui durant les quatre longues années de meurtre n'avait eu d'attention que pour sa bedaine, ne pouvait plus échapper à la situation. Il se tenait gaillard sur ses jambes au milieu de l'enfer. Et l'enfer est déchaîné : c'est un désir de vie. La vie c'est la torture, la vie c'est la peur, la haine, et la vulgarité. Jamais ça n'a été aussi vrai. Alors que la vie soit louée. A travers leur angoisse, ces gens se transforment toujours en bête précieuse. Leurs yeux, qu'ils ont toujours comme des cailloux dans leur orbite, deviennent attentifs et actifs. Ils sentent, profondément, que quelque chose se passe – il se passe

quelque chose qui sort de leur sacro-saint étroit cercle familial privé. Aux carrefours, dans les rues, partout naît un espace libre, ils se font des croche-pieds les uns les autres à coups de discours empoisonnés. Des attroupements se forment rapidement autour de chaque dialogue. Là, cher lecteur, des drames se jouent. Nous nous retrouvons dans des temps homériques.

"Contre une idée, fût-elle fausse", écrivait Huelsenbeck dans *Deutschland muß untergehen !*, "toutes les armes sont impuissantes" – peu importe que le soulèvement spartakiste ait été écrasé, Liebknecht et Luxembourg assassinés, leurs corps jetés comme des ordures. "Fût-elle fausse" : cette idée était l'essence de dada, et à l'intérieur du Winterland, où la mise en scène était au service du mensonge, cette idée semblait l'essence des Sex Pistols. "FUCKING BLOODY MESS !" hurlait Johnny Rotten au fœtus, puis comme un fœtus, puis comme Elephant Man – "I'm not an animal !" – ce que vous pensiez n'avait pas d'importance. La chanson ne parlait pas d'avortement ; c'était un moment de torture, de peur, de haine, et de vulgarité irrésistible. Vous preniez corps, et ce corps était déchiqueté.

BELSEN WAS A GAS

"Belsen Was a Gas" est le seul morceau joué au Winterland par les Sex Pistols qui ne figurait pas sur disque – que la foule ne connaissait pas. C'était un morceau brutal, moche, stupide, conçu, dit-on, par Sid Vicious, le plus brutal, le plus moche, le plus stupide des membres du groupe. Ça manquait tout à la fois de la poésie d'"Anarchy", de "Bodies" et de "Pretty Vacant" : c'était de la merde. Le public était coincé dans la chanson ; quelque chose alors déchaîna dans la foule sa capacité et son besoin de hurler en chœur le refrain dès la deuxième fois qu'il fut joué, et "Belsen Was a Gas" n'a même pas de vrai refrain. De même que les gens avaient, un peu plus tôt, lancé sur la scène des objets qu'ils avaient amenés avec eux, ils renvoyaient maintenant les morceaux de ce qui leur était jeté.



"LE CORPS DE ROSA LUXEMBURG RETIRÉ D'UN CANAL EN MARS 1919" *KING MOB ECHO*, AVRIL, 1968.

Déçus, peut-être, dans leur tentative de "voir un peu d'histoire" ("Holidays in the Sun"), les Sex Pistols se sont mis à l'écrire, à écrire l'histoire en partant du 15 avril 1945, quand les troupes britanniques qui libérèrent Belsen furent confrontées pour la première fois à la réalité nazie des camps de la mort. D'une certaine façon, donc, le public du Winterland avait, en effet, déjà entendu "Belsen Was a Gas" : n'affirmant apparemment que sa propre vulgarité ("Belsen was a gas, I heard the other day / In the open graves where the Jews all lay – Ça gaze à Belsen, ç'est ce qu'on m'a dit l'autre jour / Dans les fosses ouvertes où sont tous les Juifs)", la chanson était la version musicale du svastika punk, une décoration d'abord popularisée, dans sa période pré-Pistols, par Sid Vicious. En Angleterre (et, à travers les journaux et la télévision, aux Etats-Unis), l'ubiquité du symbole avait fini par forger, en 1978, une identification dans les médias entre le punk et la renaissance des nazis britanniques. Le svastika peint sur les vêtements, gravé sur les pupitres d'écoliers, gravé sur les bras – en quoi, vraiment, était-ce différent de la campagne de purification du Royaume-Uni menée par le National Front contre ses populations de couleur, Jamaïcains, Pakistanais, Indiens, les remous de l'Empire ? A quel point, vraiment, le punk était-il étranger à la réhabilitation dans les années soixante-dix de Sir Oswald Mosley, cerveau de l'Union Britannique des Fascistes des années trente, et qui, au temps de sa gloire, avait fomenté des émeutes dans les quartiers juifs de Londres ? Depuis des années, dans le Royaume-Uni, les gens de couleur étaient tabassés dans la rue, et certains tués, mais le contexte cette fois avait changé, était devenu sensationnel, avait acquis une gravité nouvelle. C'était un sujet brûlant jusqu'en 1979, quand le parti Tory glissa de *noblesse oblige* à la guerre des classes, et que Margaret Thatcher, le nouveau Premier ministre, anéantit le National Front en s'appropriant une bonne part de son programme. Après quoi, comme dans les premières années du punk, des gens de couleur furent tabassés et tués – et même, comme il s'est avéré, en plus grand nombre – mais dans un contexte encore nouveau : les faits les plus durs

étant noyés dans la légitimité, ils ne faisaient plus sensation. Un punk paradant dans King'Road avec "SID LIVES" et un svastika peint au pochoir sur son blouson de cuir noir ne provoquait pas la panique, c'était une attraction touristique.

Le svastika punk était un symbole tarabiscoté : un germe sous-culturel de célébration du racisme à l'état pur ; une demande pour que le cours régulier des choses soit remplacé par l'agitation. Cela signifiait (pour reprendre la définition que donne Nik Cohn de la pulsion qui sous-tend toutes les sous-cultures pop britanniques d'après-guerre – les Teddy Boys des années cinquante, les Mods et les Rockers des années soixante, les Skinheads du début des années soixante-dix), "Mon père est borné, je le hais, je te hais, je t'écrase la gueule", ou le détournement de cette pulsion par le commerce : je les hais aussi, défonçons-leur la gueule. Encore une fois, épater le bourgeois. Cela signifiait, contrairement à ce qu'affirmaient les livres d'histoire, que le fascisme avait gagné la Deuxième Guerre mondiale : que la Grande-Bretagne contemporaine était un Etat providence parodie du fascisme, où les gens n'avaient pas la liberté de vivre leur propre vie – où, pire, personne n'en avait envie. Et cela signifiait que la négation était l'acte qui pourrait faire prendre conscience à chacun que le monde n'est pas ce qu'il semble être – mais seulement quand un tel acte est si implicitement achevé qu'il laisse ouverte la possibilité que le monde puisse n'être rien, que le nihilisme aussi bien que la création puisse occuper la place soudainement nette.

Le crime nazi est le crime final, un désir souterrain fait chair et transformé en fumée, le désir le plus achevé qui ait jamais eu la parole – une parole qu'en 1978, l'année où les Sex Pistols ont joué leur dernier concert, Guy Debord faisait remonter au XII^e^ siècle, au "secret que le Vieux de la Montagne" – Rashid al-Din Sinan, chef des Assassins, terroristes millénaristes du Levant – "ne transmit, dit-on, qu'à son heure dernière, au plus fidèle lieutenant de ses fanatiques : 'Rien n'est vrai ; tout est permis.'"

Debord ne parlait pas des nazis. Il récitait le texte d'un film

sur sa propre vie, se replongeant un quart de siècle plus tôt, dans ses années de tribun de l'Internationale lettriste, puis de l'Internationale situationniste, des groupes assez chichement célèbres à l'époque et dont on se souvient à peine aujourd'hui. Il remettait en jeu son titre sur l'histoire. "Ainsi fut tracé le programme le mieux fait pour frapper d'une suspicion complète l'ensemble de la vie sociale : classes et spécialisations, travail et divertissement, marchandise et urbanisme, idéologie et Etat, nous avons démontré que tout était à jeter. Et un tel programme ne contenait nulle autre promesse que celle d'une autonomie sans frein et sans règles. Ces perspectives sont aujourd'hui entrées dans les mœurs, et partout l'on combat pour ou contre elles. Mais alors elles eussent certainement paru chimériques, si la conduite du capitalisme moderne n'avait pas été plus chimérique encore." Debord expliquait que "rien n'est vrai ; tout est permis" était simplement pour les jeunes gens qui formaient l'I.L. en 1952 le mot de passe qui servait de passe-partout pour le royaume de la vie publique.

Sur l'écran de Debord on voyait simplement des habitués des cafés de Saint-Germain-des-Prés, assis à des tables, jouant de la guitare, et puis Lacenaire, le "bandit lettré" guillotiné à Paris en 1836 : Lacenaire interprété par Marcel Herrand dans le film préféré de Debord, *Les Enfants du paradis* réalisé par Marcel Carné en 1945. Fringant et sinistre, Lacenaire se tourne vers son rival, le comte, et vers sa suite de lèche-bottes : "Il faut de tout pour faire un monde, ou pour le défaire." "Ce n'est qu'un mot, mais amusant", ricane l'un des hommes du comte "très amusant".

Le secret du Vieux de la Montagne aussi n'était qu'un mot, un calembour, une indication des inversions absolues cachées dans le langage quotidien, dans la vie quotidienne – c'était parce que Debord avait appris ce langage qu'il entendait ses idées dans l'esprit de chacun. Et l'ancienne devise de Debord contenait toutes les possibilités du nihilisme, possibilités qui incluaient la création, tout comme le titre palindrome de son film, "l'ancienne phrase qui revient intégralement sur elle-

même, étant construite lettre par lettre comme un labyrinthe dont on ne peut sortir, de sorte qu'elle accorde si parfaitement la forme et le contenu de la perdition : *In girum imus nocte et consumimur igni.* Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu."

TOUTES LES SENSATIONS

Toutes les sensations provoquées par cette phrase se retrouvaient dans "Belsen Was a Gas" : pas dans les mots, ou dans l'arrangement, pas même dans le rythme, mais dans le son, dans la façon dont tout cela se faisait écho. Cette nuit au Winterland, c'était comme si ce concert brut de décoffrage, joué avec un équipement ordinaire (micros, amplis, baffles), avait été modifié par des flashback auditifs scéniques, des incursions de séquences finales, des arrêts sur image, des écrans doubles, des fondus enchaînés, des travellings métronomiques : toute la technologie du remplacement. Les échos en étaient patents, physiques. Photographies et films documentaires, ces lieux communs qui sont les preuves du belsenisme, venaient à l'esprit.

Chacun a aperçu un morceau de cette preuve, et chacun, pour des raisons mnémoniques aussi uniques que les empreintes digitales, en a retenu quelques fragments particuliers – fragments d'une réponse individuelle insoumise à l'idéologie du fait lui-même. Je me souviens d'avoir visité le camp d'extermination de Dachau en Allemagne en 1961, avant qu'il ne soit aménagé et équipé de montages audiovisuels, quand les fours semblaient avoir été encore chauds l'année d'avant. Pourtant ce souvenir, comme la plupart des lieux communs, des évidences, n'est qu'un genre, une iconographie. Les victimes, quelles qu'elles fussent, n'avaient pas d'individualité pour moi, même si j'avais été emmené là par un homme dont les parents y avaient été tués, même si mes ancêtres ont vécu et travaillé à quelques kilomètres de là. Les victimes reposaient dans la

Les nazis, disait Arendt, ont innové : ils ont repoussé les limites de l'action humaine. En agissant de la sorte, les nazis ont chargé le genre humain de ce qui est plus qu'un simple fardeau – la nécessité de comprendre ce qui s'est passé – ils lui ont également légué un héritage : "la nature de l'homme est telle que chaque action qui s'est produite une fois dans l'histoire de l'humanité subsiste encore longtemps après que son déroulement appartient au passé [...] si un crime particulier a eu lieu une première fois, sa réapparition est plus plausible que son émergence initiale". Fragment sans référence dans un montage de textes et de photos, *Londons Outrage !* n° 1, fanzine londonien, décembre 1976.

fosse, ou étaient ensevelies l'âme tournée vers le ciel dans quelque mémorial officiel garni d'une chapelle de méditation. Mais dans deux photographies que je connais – "Exécution par les nazis de deux partisans russes", prise par un photographe nazi, et "Le sénateur américain Alben W. Barkley du Kentucky, président de la commission sénatoriale sur les crimes de guerre, Buchenwald, près de Weimar, Allemagne, 24 avril 1945", prise par le photographe de l'armée américaine – l'individualité des victimes réapparaît de façon écrasante, et provient de deux sources opposées.

"Exécution par les nazis" possède une expressivité incroyable : c'est Lewis Hine [1] descendu aux Enfers. Une jeune fille, une adolescente, vient d'être pendue. On lit sur son visage de morte les raisons qui l'ont conduite à risquer sa vie et les motivations de ceux qui viennent de la tuer : des officiers nazis qui, sur la photo, sont visibles, des gens dont la tâche consistait précisément à exterminer cette sorte d'expressivité. Le visage de la fille en dit plus que la plupart des sujets vivants de la photo. Tandis qu'elle pendouille en l'air, un des officiers place un nœud coulant autour du cou d'un garçon, peut-être du même âge que la fille, peut-être plus jeune. Vous imaginez une histoire à partir du visage que vous voyez. Son visage dit : "Nous étions camarades, mais je n'ai jamais pensé que j'étais fait pour la voir mourir ; je n'ai jamais pensé que j'étais fait pour être le témoin de ma propre mort ; mais c'est comme ça." En regardant l'image, vous prenez conscience d'un dédoublement des possibilités humaines, de la deuxième version de ce que signifie être humain ; vous êtes conscient d'un événement qui, un jour, a réellement eu lieu. Deux personnes, deux individus spécifiques à l'intérieur de l'espèce, ont été privés de la vie d'une façon particulière. Genre et iconographie explosent ; l'idéologie du fait ne peut pas contenir son moment.

Dans "Buchenwald, 24 avril 1945" le sénateur Alben Barkley se tient debout devant un bûcher de cadavres. Pour nous aujourd'hui, familiers de telles images, contrairement à Barkley en 1945, ce que nous voyons en premier c'est le genre, l'enfer,

1. Lewis Hine a photographié les bas-fonds de New York et le travail des enfants dans les usines américaines aux débuts du siècle.

que nous transformons facilement en iconographie, "L'Holocauste". Mais c'est Barkley qu'il faut regarder. Les cadavres sont nus ; il est chaudement habillé, veste, costume, pardessus, chapeau, chaussures. Il regarde fixement les corps ; la dignité sur son visage est insondable. Il n'est pas édifié – le mot suggère immédiatement une attitude, une connaissance, de la distance, de l'autorité. La photographie montre que cet homme a combattu pour comprendre ce qui a fait qu'il en soit à regarder, pour comprendre une chose que toute son expérience de la vie contemporaine et toutes ses lectures historiques ne l'ont pas préparé à comprendre, et il y parvient. La dignité de son visage ne lui est pas propre, et elle ne lui est pas conférée par le pouvoir qu'il représente. Dans un moment de fraternité imprévisible et d'humilité, Barkley a pris sur son visage la dignité des gens à qui on l'a volée et qu'il contemple. Si je devais mourir de cette façon, nous dit son visage, je voudrais que quelqu'un me regarde de cette façon. "We don't mind !" (on s'en fout) hurle Johnny Rotten dans "Belsen Was a Gas." "Kill someone, be someone ! Be a man, kill yourself ! Please someone ! We don't mind !" (Tue quelqu'un, sois quelqu'un ! Sois un homme, tue-toi ! Fais plaisir à quelqu'un ! On s'en fout !)

Il semblait sur le point de perdre sa propre peau, de s'en détacher. Comme à d'autres moments sur cette même scène cette même nuit, ou lors de si nombreux moments dans les 45 tours que les Sex Pistols avaient sortis l'année précédente, il ne semblait pas savoir ce qu'il disait. Il semblait ne pas être lui-même, quel qu'il soit ; une fois de plus il était moins en train de chanter une chanson qu'il n'était chanté par elle. Rien n'existait sauf une iconographie historique, objective, le point commun de toute foule réunie n'importe où à l'Ouest, où l'iconographie nazie, le spectacle du fait nazi, servait toujours à minimiser les exterminations du présent et à voiler les exterminations du passé, où l'iconographie nazie fonctionnait non comme de l'histoire mais comme son anomalie la plus grandiose, l'exception qui confirme la règle que tout était pour le mieux dans le

meilleur des mondes possibles (difficile à concevoir, avec la chanson qui vous concasse la tête, et impossible de ne pas y penser) – rien n'existait sauf ça, ça et une objectivation de cette iconographie chérie par une voix désincarnée mais toujours subjective, qui dissolvait l'iconographie aussi sûrement que le visage d'Alben Barkley. Johnny Rotten ne semblait aucunement faire un commentaire sur un événement historique, mais plutôt faire des citations d'un film encore à venir :

[En 1985, dans *Shoah*, un film documentaire sur les exterminations nazies, le réalisateur Claude Lanzmann interviewe l'historien Raul Hilberg sur les agences de voyage responsables du transport des Juifs dans les camps de concentration.] "Car voyez-vous, toute l'affaire – et c'était le cas pour n'importe quel voyage, de groupe ou individuel – était traitée par une agence de voyage. C'est le *Mittel Europäish Reisebüro* qui s'occupait de la facturation, de la billeterie..." "Vraiment, c'était la même agence ?" "Absolument. L'agence de voyage officielle ! Elle transportait les gens aux chambres à gaz ou les vacanciers vers leur villégiature préférée. C'était le même bureau, la même procédure, la même facturation (...) demi-tarif pour les moins de dix ans, gratuité pour les moins de quatre ans" "Pardon, les enfants de moins de quatre ans envoyés dans les camps d'extermination étaient gazés sans frais ?" "Oui, le transport était gratuit."

Ou lire un fait-divers non encore imprimé :

(UPS, 11 septembre 1980 – Salisbury, Angleterre)

Un ancien sergent de l'armée pense qu'il s'est approché des vacances britanniques idéales – trois jours dans un camp de prisonnier nazi reconstitué.

"Ils passeront un séjour horrible et en aimeront chaque minute, ou j'aimerais savoir pourquoi", déclarait Bob Acraman, 41 ans.

Ayant racheté un ancien camp militaire sur la morne plaine de Salisbury, il propose aux vacanciers contre la somme de 72 dollars trois jours en novembre derrière des barbelés, surveillés par des hommes armés en uniforme allemand et avec des miradors tout autour.

Acraman promet "un joli interrogatoire psychologique poussé" pour tout vacancier qui tenterait de s'échapper.

"Brouillard, pluie et gelée lors de nos appels à deux heures du matin", garantissait-il.

"Bouffe de prison de première classe – soupe maigre et pain rassis. Et baraquements non chauffés."

Acraman prétend que les demandes pour ses vacances affluent.

"Il y a plein de gens dérangés dans mon genre qui adorent être enfermés et souffrir derrière des barbelés", disait-il.

Bien sûr, Johnny Rotten ne pouvait pas prédir le futur. Il pouvait seulement insister sur le fait que le futur était inclus dans le passé. C'était ça le sens de *no future*. Après "Belsen Was a Gas", il restait encore à jouer "Holidays in the Sun" cette nuit-là au Winterland, et Johnny Rotten n'avait aucun moyen de savoir, même s'il était né à une autre époque, dans un autre lieu, qu'il aurait pu aller gratuitement à Belsen, ou que s'il était prêt à attendre, il aurait pu voir un nouveau Belsen sans quitter l'Angleterre. Ou est-ce exactement ça qu'il disait ?

Sur scène, tout ce qu'on voyait c'était un jeune homme laid, invraisemblable, déclarant avoir fait son temps comme pop star : vous pouviez le voir venir, l'entendre décider qu'il allait quitter le groupe. "Ah, it's awful", disait-il au milieu de "No Fun", sa dernière chanson en tant que membre des Sex Pistols, même son dégoût l'abandonnait : "It's no good." Le dégoût dont la révélation avait servi de prétexte à la formation du groupe, avait finalement, très rapidement, rattrapé celui dont le boulot était de le révéler. Le spectacle était allé suffisamment loin. Tout ce qu'on voyait, c'était un échec ; tout ce qu'on voyait c'était une atmosphère. Le hall fut secoué : comme à une séance de table tournante du dix-neuvième siècle à Boston, Londres ou Saint-Pétersbourg, où les dévots sont assis à attendre, prêts pour que le mort vienne frapper à la porte horizontale. Le spectacle était allé aussi loin que peut aller le spectacle.

UN BARYTON

"Un baryton se fit applaudir. Il avait une jolie voix et la mise la plus funèbre du monde. On eût dit un ancien représentant du peuple, de ceux de la Montagne, qui "pensaient" et qui se piquaient de tenue ; [...] Ce baryton ferait figure dans nos troubles à venir que je n'en serais pas étonné." Voilà ce qu'écrivait le journaliste conservateur Louis Veuillot, quatre ans avant que ces troubles, sous la forme de la Commune de Paris de 1871, viennent vérifier sa prophétie. Il n'y avait pas que les tables tournantes qui chancelaient à Paris en 1867.

Cité par T . J. Clark dans *The Painting of Modern Life*, Veuillot décrivait à l'Alcazar, un "café-concert", un artiste faisant la première partie de Thérèsa, la chanteuse que tout Paris venait écouter. Elle était trapue, disgracieuse et puissante ; les paroles de ses chansons étaient soigneusement surveillées par la censure gouvernementale, mais sa voix ou ses gestes ne pouvaient pas être contrôlés – grâce à eux, dit Clark, elle gagnait ses batailles "contre les mélodies standardisées, les paroles insignifiantes, les valeurs cyniques de la production, la violence mélo et l'émotion gonflée". Il suffisait d'un mouvement de la main au bon endroit au bon moment, d'une tournure de phrase, et comme Howard Hampton l'a dit autrefois des concerts que Bob Dylan donna en 1966, Thérèsa avait le chic pour transformer un aparté fortuit en une condamnation de l'ordre social tout entier : le "public", écrit Clark, "vivait pour le moment où l'orchestre entonnerait 'La Canaille' et où la chanteuse les inviterait à se joindre au refrain en chantant 'J'en suis ! J'en suis !'."

L'Alcazar était une grande salle, où les boissons étaient servies par milliers. La nouvelle petite bourgeoisie, constituée principalement d'employés de bureau, aurait pris, au travail ou chez eux, "canaille" pour une insulte de classe, une grossièreté. Ici ils l'embrassaient, oubliant leur désir ardent d'échapper à leur passé prolétarien ou campagnard, oubliant leur haine de la vraie bourgeoisie possédante qu'ils brûlaient d'imiter. Ici, dans le domaine nouveau du divertissement ordinaire et des loisirs

organisés, ils avaient un espace privilégié pour dissiper leurs désirs et leur rage, ou les concentrer. Alors le baryton anonyme de Veuillot (qui, en juin 1871, lors de l'écrasement de la Commune, fut, avec vingt mille autres, collé contre un mur et fusillé) (ou qui avait déjà fui la ville) soulève une question intéressante : le cabaret est-il l'endroit où est né l'esprit de la négation, ou bien le lieu où il vient mourir ?

"Il y eut une révolution au coin de la rue", écrit Clark, "faite ou non par des barytons". La Commune émergea le 18 mars 1871, alors que le régime parlementaire conservateur d'Adolphe Thiers, vieux d'un mois, qui avait été conduit au pouvoir par l'abdication de l'empereur Louis-Napoléon pendant la guerre franco-prussienne, fuyait devant l'avance prussienne et la désertion des troupes gouvernementales. Durant les mois qui suivirent chaque idée radicale ou presque des cent dernières années fut déterrée et comme mise en pratique. Les particuliers, une fois de plus, devenaient des citoyens, s'intéressant à tout, car lorsque tout semble possible, tout est intéressant. "Je n'oublierai jamais ces délicieux moments de délivrance", dit un homme. "Je descendais de ma chambre de sous les toits du Quartier latin pour me joindre à cet immense club à ciel ouvert qui remplissait les boulevards d'un bout de Paris à l'autre. Tout le monde parlait des affaires publiques ; toutes les préoccupations simplement personnelles étaient oubliées ; plus de pensées pour acheter ou vendre ; tous se sentaient prêts, corps et âmes, à s'avancer à travers le futur."

Pour beaucoup, aujourd'hui comme hier, la Commune n'est pas du tout une révolution, mais la parodie anarchiste de quelque chose qui avait commencé comme un rejet démodé et bourgeois d'une autorité sclérosée. Si c'était une révolution elle était résolument bizarre : "la plus grande fête du XIX^e^ siècle" ont écrit, en 1962 pour l'Internationale situationnniste, Guy Debord, Attila Kotanyi et Raoul Vaneigem dans "Sur la Commune". Ils élaboraient une philosophie des loisirs ("On y trouve, à la base, l'impression des insurgés d'être devenus les maîtres de leur propre histoire, non tant au niveau de la décision 'gouvernementale'

qu'au niveau de la vie quotidienne dans ce printemps 1871"), des loisirs modernes, considérés comme bacchanales médiévales : maîtres de leur propre histoire, les communards avaient aboli le temps ordinaire. Le Seigneur du désordre, roi-bouffon noctambule des anciennes saturnales, exécuté le lendemain, s'était, d'une certaine façon, emparé de l'histoire et avait déclaré que le désordre durerait toujours. C'était comme si, au lieu de rentrer en titubant à la maison et de se réveiller le lendemain pour retourner au comptoir, les fans de Thérèsa s'étaient répandus de l'Alcazar dans les rues, et là, avaient changé le monde à tel point qu'il serait impossible de se souvenir à quoi il ressemblait encore la veille . "C'est la danse que tout le monde avait oubliée", avait dit autrefois Butch Hancock, le chanteur de rockabilly à propos de la première apparition télévisée d'Elvis Presley à l'Ed Sullivan Show en 1956. "Une danse si forte qu'il faudrait toute une civilisation pour l'oublier. Et dix secondes pour s'en souvenir."

La Commune de Paris avait laissé aux rares personnes qui voulaient se la rappeler le souvenir d'un changement dans les structures qui gouvernent le travail, la famille et les loisirs – d'une dissolution de ces structures, de ces séparations. A l'aune de la Commune, les organes révolutionnaires de la démocratie directe apparus dans les mouvements qui suivirent – soviets de Petrograd en 1905 et 1917, *Räte* de Berlin, collectifs anarchistes de Barcelone en 1936, conseils hongrois de 1956, peut-être le Free Speech Movement à Berkeley en 1964, assemblées et comités d'occupations en France en Mai 68, syndicat *Solidarnosc* en Pologne en 1980 – semblaient bureaucratiques. Les situationnistes écrivaient :

> Les guides officiels de la Commune sont incompétents (si on prend comme référence le niveau de Marx ou Lénine, et même Blanqui). Mais en revanche les actes "irresponsables" de ce moment sont précisément à revendiquer pour la suite du mouvement révolutionnaire de notre temps (même si les circonstances les ont presque bornés au stade destructif – l'exemple le plus connu est l'insurgé disant au bourgeois suspect qui affirme qu'il n'a jamais fait de politique : "c'est justement pour cela que je te tue").

Les dockers, dit-on, répandaient la philosophie comme on répand un ragot ; les employés de bureau luttaient avec l'absolu ("C'est justement pour cela que je te tue"). La Commune a peut-être autant en commun avec la Münster de Jean de Leyde qu'avec n'importe quelle autre révolution moderne certifiée – c'est ce que pensait Georges Clémenceau, en 1871 maire de Montmartre. Ce n'est certainement pas un hasard si le rejet le plus convaincant de la Commune reste l'œuvre alimentaire de Guy Endore, roman d'horreur de 1933, *Le Loup-garou de Paris* : en tant que mise en scène de la liberté, la Commune était aussi une émeute de l'inconscient social. En même temps qu'elle révélait tous les désirs de la vie, elle dévoilait un désir de mort, qui contenait le désir de la mort pour la Commune. Avec les troupes de Bismarck et l'armée française tout entière massées aux portes de Paris, les Communards n'avaient aucune chance, et ils le savaient. Beaucoup avaient l'intention de mourir, car après avoir goûté à une liberté qui ne pouvait se mesurer qu'aux insuffisances des surprises de la veille, ils se sentaient incapables d'établir quelque chose de moins bien, de vivre seulement comme ils avaient vécu la veille, et encore moins de revenir à une liberté de choix entre des marchandises quelconques que d'autres vendaient, de choix entre un dimanche au parc ou au bord de l'eau : c'est ce que disait la légende après les faits. En ce sens la Commune ne fut pas une crise dans l'histoire mais un don, ou une malédiction, une référence qui servirait à juger le futur : un moment à adorer ou à maudire.

AU TOURNANT DU SIÈCLE

Au tournant du siècle, la Commune avait été reléguée dans les notes en bas de page du Second Empire, ou alors flottait librement tel un mythe anarchiste. Elle commença à sembler parfaite, chacun de ses échecs étant devenu une possibilité imminente : une œuvre d'art. D'une certaine façon elle n'était rien d'autre.

Les grands travaux du Baron Haussmann ont été l'œuvre d'art la plus ambitieuse et la plus prophétique du XIX^e siècle. Dans les années 1850 et 1860 il découpa Paris et en recolla les morceaux. Il redressa les voies labyrinthiques, fit courir à travers la ville des boulevards larges comme des rivières (une blague voulait que quand il en aurait fini avec les rues il redresserait la Seine), démolit les quartiers traditionnels des métiers, sépara les lieux de résidence des lieux de travail, les lieux de travail des lieux de loisirs, les faubourgs des marchés, les classes des classes.

C'est un truisme de dire qu'Haussmann a construit des boulevards pour faciliter les mouvements de la troupe, faire que les barricades de la révolution de 1848 deviennent impossibles. C'est moins évident, mais bien plus merveilleux, de dire qu'Haussmann a transformé une collection de villages bien délimités en un réseau pour la circulation des marchandises autonomes, un système de transit capable d'accueillir le désir nouveau du capital pour le mouvement, pour la parade. C'était de l'art – mais, comme l'avant-garde s'en vanterait depuis cette époque jusqu'à la nôtre dans sa tentative d'égaler Haussmann, pas de l'art pour l'art. Ecrivant en 1985, Charles Neuwman avait compris cette dynamique. "On peut faire de la consommation capitaliste de la culture un bon exemple de l'avant-garde de notre temps. Comme Gerald Graff l'a défini, 'le capitalisme avancé a besoin de détruire tous les vestiges de la tradition, toutes les idéologies orthodoxes, toutes les formes de réalité stable et continue pour produire un niveau plus élevé de consommation.' La crise cesse d'être révolutionnaire pour devenir la métaphore ultime du capitalisme." Mais en vérité le capitalisme laissa l'essentiel de l'ordre ancien (hiérarchie, séparation, aliénation) entièrement en place, et éleva plutôt un écran de changement perpétuel, un spectacle dans lequel tout ce qui était neuf devenait vieux dès sa première représentation, et pouvait ainsi être remplacé par quelque chose d'encore plus faussement neuf – ou comme le voyait Guy Debord, qui dans *La Société du spectacle* pointait cette

dynamique en termes plus affreux et plus rudes ; qui essayait de ramener l'histoire sur terre.

Alors que dans la phase primitive de l'accumulation capitaliste "l'économie politique ne voit dans le *prolétaire que l'ouvrier*", qui doit recevoir le minimum indispensable pour la conservation de sa force de travail, sans jamais le considérer "dans ses loisirs, dans son humanité", cette position des idées de la classe dominante se renverse aussitôt que le degré d'abondance atteint dans la production des marchandises exige un surplus de collaboration de l'ouvrier. Cet ouvrier soudain lavé du mépris total qui lui est clairement signifié par toutes les modalités d'organisation et de surveillance de la production, se retrouve chaque jour en dehors de celle-ci apparemment traité comme une grande personne, avec une politesse empressée, sous le déguisement du consommateur. Alors l'*humanisme de la marchandise* prend en charge "les loisirs et l'humanité" du travailleur, tout simplement parce que l'économie politique peut et doit maintenant dominer ces sphères *en tant qu'économie politique.*

Autrement dit, à l'époque haussmannienne le capitalisme avait atteint sa masse critique. Il était devenu si efficace et si vorace, qu'afin de pouvoir se maintenir, c'est-à-dire s'étendre, il devait accorder au travailleur, qui n'avait reçu aux temps du capitalisme primitif qu'un clou ou un marteau, un degré d'autonomie suffisant pour qu'il puisse venir gonfler le marché de la marchandise, le public des spectacles. Il lui fallait accorder au travailleur une valeur de surplus, des allocations et du temps libre – sans quoi le capitalisme se rattraperait lui-même et s'écroulerait. Le secret du caractère fétiche de la marchandise était que la marchandise pouvait parler, elle pouvait sembler humaine, elle pouvait transformer les êtres humains en choses. Pour que les réifications contenues dans ce secret puissent prendre leur place dans la psyché humaine, chacun devait apprendre à écouter – à entendre ce que, dans *Sister Carrie*, Theodore Dreiser avait fait entendre à son héroïne.

Quand les accents de leur plaidoyer touchaient son oreille, le désir l'incitait à les écouter avec bienveillance. Ah, ah ! la voix de ces objets qu'on dit inani-



CONFESSION D'UNE CLIENTE EN DÉLIRE. "LA CARTE DE CRÉDIT SUSSURE : 'SERS-TOI DE MOI !' L'ARGENT SUPPLIE : 'DÉPENSE-MOI !' ET PARTOUT OÙ ELLE VA LA MARCHANDISE CRIE : 'ACHÈTE-MOI !'"
(CARTE DE VŒUX, 1984.)

més. Qui un jour nous traduira le langage des pierres ? "Ma chère", lui disait le col en dentelle acheté chez Partridge, "je te sieds à la perfection ; ne renonce pas à moi."

"Ah ! ces petits pieds", disait le cuir souple des chaussures neuves, "comme je les pare bien ; quel malheur ce serait si jamais ils ne m'avaient plus."

Vous n'êtes rien, tant que vous n'avez pas tout : c'était ça la modernité. La modernité, consistait dans le déplacement du point de gravité du capitalisme de la production à la consommation, de la nécessité au désir. Un projet difficile : tous les désirs devaient être réduits à ceux qui pouvaient être mis sur le marché, et ainsi les désirs se réduisaient aux besoins et étaient expérimentés comme tels. Comme le mettraient en avant les situationnistes, le projet capitaliste moderne requerrait la canalisation des désirs potentiellement libres dans le cœur de l'homme, leur domestication en besoins pratiques et la réduction de leurs possibilités en ce qu'ils appelaient la "survie", la réduction de la vie aux "impératifs économiques" – ici, l'achat que vous faites non parce que vous le désirez subjectivement, mais parce qu'il a été prouvé objectivement que vous ne pouviez vivre sans. Ecouter, avec le recul de près d'un siècle, ce que Carrie ne pouvait pas écouter à l'époque : ses chaussures neuves l'imaginaient en danger et suggéraient qu'elles pourraient la sauver, ou, si elle devait s'en révéler indigne, l'abandonner. Ce qui est en jeu n'est pas son propre désir, mais sa capacité à respirer. Une certaine transsubstantiation, gonflée de sous-entendus théologiques et de subtilités métaphysiques, est à l'œuvre : dans cette histoire le pouvoir appartient complètement à la marchandise.

C'était dans ce sens que les situationnistes, de même qu'Harold Rosenberg et les critiques de l'Ecole de Francfort, aimaient parler du paradoxe de "la prolétarisation du monde". Ils voulaient dire que quand l'économie politique domine la vie, elle transforme tout le monde, le travailleur dont on a fait un consommateur, le bourgeois qui en était déjà un, en une sorte de prolétaire, un objet muet face à la chose qui parle : "l'humanisme de la marchandise" signifie que la marchandise

devient humaine tandis que l'être humain devient une marchandise. Mais là où d'autres ne voient que le durcissement du béton, en tant que groupe de révolutionnaires modernes conscients d'eux-mêmes, les situationnistes pensaient apercevoir la faille. Ils s'étaient réunis – moins de douze personnes, représentants de combinaisons spectrales (au mieux chapelle d'esthètes, au pire mouvement artistique composé d'un seul membre) telles que "l'Internationale lettriste", "il Movimento internazionale per una bauhaus imaginista" et "Arte Nuclare", tenant leur première conférence expérimentale à Alba, en Italie, en 1956 – dans la croyance qu'ils pourraient trouver cette faille, en dessiner le contour, l'élargir jusqu'à ce que le monde ancien s'y engloutisse. Ils avaient le pressentiment que l'abondance, la banalité et l'ennui étaient des modernismes qui ne servaient pas seulement de leviers à une tyrannie doucereuse, mais pouvaient être l'occasion de découvrir de nouveaux désirs – désirs qu'une "Internationale" vraiment moderne pourrait identifier, et divulguer avec toutes les armes de la satire, du bluff, de l'ironie et, finalement, de la violence, et se tiendrait prête alors à guider dans une grande action commune, une irruption de négation, dans un monde nouveau. La "prolétarisation", la tyrannie elle-même, était elle-même la faille : quand presque tout le monde est prolétaire, presque tout le monde est un révolutionnaire potentiel.

En tant que théoriciens, les situationnistes essayaient de se voir eux-mêmes comme des victimes, pas moins prolétarisées que n'importe qui. Ils essayèrent de soulever le poids du monde de leurs épaules, et puis de sentir toutes les façons que ce poids avait de les écraser. Ayant d'eux-mêmes une conscience juste supérieure au manque d'esprit de la condition qu'ils étaient forcés d'endurer avec tout un chacun, ils essayaient de refuser à la fois le confort du passé et celui de la tombe. La mélancolie et la nostalgie sont les deux mamelles qui ont nourri les tournures des phrases de Rosenberg et de l'Ecole de Francfort ; les situationnistes se battaient contre elles avec chaque mot, essayant de remplacer le chagrin par la furie. En

tant que victimes ils cherchaient une légitimité. Et on peut encore, dans tous les bons mots que les situationnistes ont écrits, sentir cette agression et cette arrogance dont Malcolm McLaren essayait de parler à Peter Urban, ainsi qu'une légitimité qui semble parfois se transformer en fait palpable, aussi infectieux qu'une maladie.

En tant que révolutionnaires, les situationnistes étaient des spéculateurs – dans leurs vies quotidiennes, des joueurs de poker, de billard électrique – et ils parièrent dans l'espoir d'un monde différent sur le modernisme le plus subtil de l'hégémonie capitaliste : l'admission de la subjectivité dans le marché de l'objectivation. La marchandise était reine, mais comme le roi qui, après des générations de mariages consanguins, termine sa lignée comme un mutant, la marchandise était aussi un monstre : elle pouvait parler, mais elle était stupide. La marchandise pouvait séduire, mais elle était aussi aveugle. Elle pouvait faire tendre l'oreille à Carrie, mais elle ne pouvait pas faire la différence entre Carrie, vous ou moi ; dans le monde du spectacle, dans le noir, tous les chats sont gris, et il faisait toujours noir. Tôt ou tard, Carrie s'en rendrait compte ; le ressentiment et la fureur jailliraient dans un désir nouveau de parler pour soi, de se faire entendre : j'ai tout et je ne suis rien ; je ne suis rien et je devrais être tout. Le projet situationniste était de faire en sorte que ça arrive plus tôt, avant qu'il ne soit trop tard – avant que Carrie ne soit mûre pour le rocking-chair.

L'objectivité, telle que Vaneigem l'a définie pour les situationnistes, signifiait "j'aime cette fille parce qu'elle est belle" ; la subjectivité "cette fille est belle parce que je l'aime". Si la faculté humaine centrale est la capacité de vouloir consciemment plus que ce qu'on peut avoir, alors ce qui en résulte est la capacité de vouloir quelque chose de différent de l'autre. Le capitalisme le sait, c'est pourquoi chaque produit apparaît dans des variations infinies. Mais chaque variante dit la même chose, et, finalement, personne n'entend précisément le discours de la marchandise de la même façon. Dans cette discontinuité réside la possibilité que le refus d'entendre ce que tout le monde

entend puisse conduire des personnes innombrables au refus d'entendre quoi que ce soit, et c'est pourquoi la lettre d'une fillette d'onze ans peut briser l'anneau de Möbius du Victory tour de Michael Jackson. Le rock'n'roll, qui a peut-être commencé comme l'exemple du plus pur laisser-aller que le capitalisme ait jamais connu – "Je ne suis rien et je devrais être tout", ont dit Sam Phillips quand il a fondé Sun Records à Memphis en 1952, Syd Nathan quand il a fondé King à Cincinnati en 1944, Don Robey quand il a fondé Peacock à Houston en 1949 (peut-être avaient-ils dit "je devrais tout avoir") – c'était un jeu de subjectivité à l'intérieur d'un marché objectif. Peu importe la profondeur à laquelle c'était enfoui, ce rythme ne pouvait pas être brisé, et alors les cailles vous tomberaient toutes rôties dans la bouche.

Le capitalisme moderne était un projet malin : dangereux. Les allocations et le temps libre pourraient susciter des désirs que le marché pourrait ne jamais satisfaire, et ces désirs pourraient contenir le souhait de sortir du marché. Au début et au milieu des années cinquante, le capitalisme permissif du rock'n'roll était si marginal qu'il se trouvait par rapport aux objectifs rationnels en dehors du marché – et déjà les désirs qu'il était capable d'excaver s'étaient révélés si puissants que l'anomalie marginale envahit bientôt le marché, créa son propre marché, qui au temps de Michael Jackson était au cœur de la vie sociale.

LaDonna Jones avait raconté la parabole du roi nu jusqu'au bout, mais on n'a pas besoin de remonter si loin : son intervention solitaire était une version de l'intervention de masse qu'on appelle aujourd'hui les "sixties". "Les années soixante, c'est simplement le nom que l'on donne à une rupture de l'hégémonie idéologique et politique d'une forme de capitalisme tardif", écrivaient les auteurs gauchistes d'une anthologie de 1984 sur la période, "à une rupture du rêve bourgeois de la production sans problème, de la vie quotidienne comme bureaucratie de la consommation contrôlée." Les années soixante étaient la première des époques où tout va vite, la première période de

boum ; comme à l'époque haussmannienne, le capitalisme s'était presque dépassé lui-même. Trop de gens avaient trop de tout ce qui était sur le marché, et alors ils se retrouvaient avec le loisir de penser à ce qu'ils pourraient vouloir d'autre.

Une décennie après la fin formelle des années soixante, il restait à l'Ouest un souvenir coupable de ses ruptures inachevées, la peur de son chaos insatisfait. Comme l'a dit Debord en 1978, les revendications de libération et de plaisir, toutes fragmentées mais cherchant le champ libre de l'autonomie et de la solidarité, faisaient partie à l'époque de la structure même de la vie, et l'on menait partout des combats pour ou contre. Mais dans un contexte où l'économie semble s'écrouler de toutes parts en même temps, la peur du chaos devient deux fois plus forte. Claironné comme un film d'horreur par ceux qui cherchaient le pouvoir, la peur appelait pour les majorités votantes une solution radicale : un saut en arrière par-dessus la modernité, un retour à une économie pré-moderne, au terrorisme économique des régimes thatcheriste et reaganiste.

Les sphères lâches des "loisirs et de l'humanité" dont la domination a été identifiée par Debord comme l'élément central à la fois de la continuation du capitalisme comme pouvoir et de sa continuation comme hégémonie, avaient directement provoqué le chaos des années soixante. Le discours de la marchandise a été interrompu à un stade crucial. La différence entre les années soixante et les années quatre-vingt, avait répondu Bob Dylan à une question sur la prétendue "renaissance de l'esprit des sixties" lors des événements de 1985 tels que "We Are the World" et le concert Live Aid organisé par Bob Geldof pour combattre la famine, était qu'avant "il y avait des gens qui essayaient d'arrêter le spectacle par n'importe quel moyen... vous ne saviez pas alors de quel côté les ennuis allaient venir. Et ils pouvaient venir n'importe quand." L'économie politique a en effet échoué à dominer les sphères des loisirs et de l'humanité, à les dominer "en tant qu'économie politique", et alors ces sphères ont dû être limitées de force. Le problème avec les années soixante était que des gens

s'étaient saisis de leurs loisirs et de leur humanité comme de droits ; le thatcherisme et le reaganisme avaient pour projet de retransformer ces choses en privilèges. "La solution Tory à la récession économique de la Grande Bretagne", écrivait Simon Frith en 1984, alors que cette récession avait presque dix ans, alors que le chômage au Royaume-Uni avait grimpé du scandaleux million qui avait porté les Tories au pouvoir à plus de trois millions, "était une nouvelle version de la nation coupée en deux du XIX^e siècle. La croissance est censée venir de l'industrie des loisirs ; les nouveaux boulots seront de basse main-d'œuvre et mal rémunérés ; les pauvres serviront les riches ; la nouvelle classe laborieuse travaillera aux loisirs des autres." Il aurait pu ajouter que, dans le nouveau Royaume-Uni de Margaret Thatcher, qui depuis 1979 servait d'éclaireur aux Etats-Unis de Ronald Reagan, grèves de masse avortées et émeutes dans les ghettos de la pauvreté n'étaient pas seulement le prix à payer pour cette nouvelle économie, mais ses chevilles ouvrières : l'exclusion politique et économique organisée en spectacle. "Vous serez peut-être le suivant", disait la marchandise que d'autres ne pouvaient pas s'offrir à ceux qui le pouvaient : "ne vous créez pas d'ennuis".

C'est comme si Thatcher et Reagan avaient adopté un mot d'ordre de la théorie situationniste : l'abondance est dangereuse pour le pouvoir, et la privation, si elle est gérée avec précaution, est sûre. Un endettement colossal encourage la peur, qui n'est jamais révolutionnaire ; un haut niveau de chômage garantit de promptes équipes de briseurs de grève, transforme la malédiction d'avoir un sale boulot en bénédiction. "Jadis membre responsable de la société, prenant part à toutes les affaires publiques, le père de famille s'est transformé" écrivait Hannah Arendt en 1945 dans "La Culpabilité organisée",

> en un "bourgeois" qui s'occupe exclusivement de son existence privée et ignore totalement les vertus civiques ; cette transformation est un phénomène moderne et international. [...] Chaque fois que par le chômage, la société atteint le petit homme dans son fonctionnement normal et dans le respect qu'il

se porte normalement, elle le prépare à cette dernière étape où il est prêt à endosser n'importe quelle fonction, même celle de bourreau.

Arendt racontait une histoire : un Juif comptant parmi les derniers libérés de Buchenwald reconnaît dans un membre de la S.S. un camarade d'école. Le Juif regarde fixement son ancien ami, et le S.S. dit : "Tu dois comprendre, j'ai cinq ans de chômage derrière moi ; avec moi, ils peuvent faire tout ce qu'ils veulent."

Afin d'être sûre, la rhétorique des nouveaux maîtres était à la fois archaïque et ultramoderne, grossière et vaguement paradoxale. Les commentateurs parlaient craintivement de la façon dont Thatcher et Reagan dénonçaient l'anarchie hédoniste des années soixante comme un désert moral responsable du désastre économique pendant tout en célébrant le capitalisme ultra-libéral comme une quête personnelle d'autonomie, de réalisation de soi, d'aventure, d'accomplissement, d'opportunités, d'imagination, de risque, et de désir, prononçant littéralement des fragments de slogans de Mai 68 ; les mots clefs étaient aventure et risque. Quand la survie d'un nombre toujours croissant de familles était en question, "survie" cessa de fonctionner comme une idéologie, car une idéologie domine dans la mesure où elle falsifie, dans la mesure où elle n'est liée à aucun référent dans le monde réel : Thatcher et Reagan avaient tous deux promis tout à tout le monde avec l'élégance de laisser les marginaux à quai. Au même moment, ils parlaient de ce qui aurait dû se maintenir. Ainsi Reagan avait-il déclaré, au début de sa présidence, s'en prenant aux ruptures des années soixante : "Nous devons mobiliser tous les atouts que nous avons – dans le domaine spirituel, moral, éducatif, économique et militaire – dans une croisade pour le renouveau national. Nous devons restaurer à leur place d'honneur les valeurs fondamentales transmises par les familles afin qu'elles servent de bornes à la société." C'était ça la rhétorique ; à partir d'un discours dans lequel Reagan amendait la Déclaration d'Indépendance en lisant "né libre" au lieu de "créé égal", le

commentateur politique Walter Karp déchiffra une réalité si étrange que presque personne ne la saisit.

L'affirmation historique de la République que "tous les hommes naissent égaux", que Lincoln considérait comme une pierre d'achoppement de la tyrannie, est aussi une pierre d'achoppement du Renouveau National. Que nous soyons créés égaux n'a jamais voulu dire que les Américains devaient tous vivre de la même façon. Ce que cela veut vraiment dire, ce que cela a toujours voulu dire, c'est que ni la loi ni le gouvernement ne peuvent traiter les citoyens de cette République comme de simples fonctions sociales et économiques. C'est exactement comme ça que les reaganistes proposent déjà de traiter les citoyens de l'Etat. L'administration a l'intention d'accorder la santé aux bien-portants parce que c'est sa fonction d'investir dans des entreprises productives. L'administration a l'intention d'appauvrir les pauvres parce que leur rôle consiste à remplir des services subalternes et non à attirer les investisseurs.

Libérer le capitalisme de son esclavage républicain c'est tout l'enjeu du Renouveau National. Il n'est question de rien d'autre... Systématiquement, les reaganistes espèrent transformer l'éducation publique en éducation de classe en finançant l'exode de la classe moyenne des écoles publiques. Quand elles deviendront des écoles pour une classe et non pour la communauté, la République américaine aura perdu son seul instrument capable de transformer une masse de futurs employés en une pluralité de citoyens. Les écoles publiques de la République sont une des entraves au capitalisme, et en conséquence elles doivent être démantelées.

Karp n'écrivait pas dans un quelconque et obscur journal radical, imprimé à l'encre sale sur du papier de mauvaise qualité ; il écrivait dans *Harper's* [1]. Néanmoins il écrivait avec la patience exaspérée de celui qui sait que les seuls mots qui peuvent exprimer sa pensée ont été dépossédés de leur sens, renversés, discrédités, puis relégitimés, sont passés à l'ennemi, et on n'était qu'en 1981 – dans cinq ans, un peu plus un peu moins, ce que Karp avait dit aurait l'air vraiment fou, alors même que les preuves de ce qu'il avançait seraient écrites noir sur blanc. En faisant des recherches poussées dans les dernières pages des

1. Prestigieux mensuel.

journaux, on pouvait apprendre que Terrel Bell, le secrétaire à l'éducation de Reagan de 1981 à 1984, avait écrit un article dans lequel il parlait de "bataille constante contre un réseau bien organisé de l'extrême droite – identifiable à la cravate Adam Smith de ses membres – qui (d'après Bell) "bénéficiait... de privilèges extraordinaires et de l'indulgence automatique de la Maison Blanche"... Bell disait que le but ultime de ce réseau était la destruction de l'enseignement public et son remplacement par un système de marché d'écoles privées gérées par des entrepreneurs."

En 1986, ça avait l'air encore plus paranoïaque que les lectures viscérales que Karp avait faites en 1981. Plutôt bizarre, se disait-on, en lisant l'article – en particulier le passage sur les "cravates Adam Smith" – qui a bien pu inventer ça ? Une sorte de fait divers, comme (les yeux rivés sur le journal) le bébé à deux têtes du Pérou ("l'évêque a déclaré que le bébé contenait deux âmes séparées") ou des ovnis de la taille d'une balle de ping-pong au Brésil ("des pilotes de chasse ont poursuivi le phénomène jusqu'à ce que leurs appareils tombent en panne sèche"). En écrivant, Karp ignorait tout ça – les cravates, le bébé, les balles de ping-pong – mais il se hâtait comme s'il savait que ses mots allaient rencontrer ce concept. "Les reaganistes ne se soucient même pas du prétendu marché libre, qui est simplement une de leurs arnaques", disait-il, en haranguant presque maintenant, en criant, ce dont les reaganistes se soucient vraiment, poursuivait-il, était

la chose suivante : ils veulent que le capitalisme en Amérique devienne ce que Karl Marx pensait qu'il deviendrait par nature – la force transcendante et la mesure de toute chose, la puissance qui réduit une politique libre à l'insignifiance, le citoyen au "travailleur", le domaine public à "l'Etat", l'Etat à un instrument de répression protégeant le capitalisme des menaces de liberté et d'égalité, avec lesquelles il a grandi tout comme Caïn grandit avec Abel... La description par Marx de la société capitaliste est l'ordonnance reaganiste délivrée à l'Amérique. C'est ça la signification du Renouveau National.

Mais ça, c'était plus tard. En attendant, le projet haussmannien se poursuivait. C'était un nouveau Paris, et même de nouveaux Parisiens. La séparation entre le travail, la famille et les loisirs, que le nouveau plan de la ville rendait nécessaire, fut intériorisée par les individus autonomes récemment fragmentés du nouveau Paris – finalement, toute la notion d'individualisme était un modernisme, dépendante du choix subjectif que chacun faisait de l'usage des allocations et de son temps libre. La Commune avait été une virgule dans la phrase d'Haussmann, il avait gagné. Paris devint la ville des symboles, du pouvoir, et des désirs. La vie sociale était une loterie : même si tout le monde avait la possibilité d'acheter un ticket, comme seule une personne sur un million gagnerait, la séparation de celle-ci d'avec le million, la séparation de chacun d'avec l'autre, était complète. Comme des marchandises tournant dans leurs circuits, chaque personne devenait, en rêve, son maître : le maître des marchandises. C'était visible dans les rues. C'était comme si Haussmann avait répondu à Marx qui disait "tout ce qui était solide et stable est ébranlé" – jugeant avec effroi, en 1848, dans le *Manifeste du parti communiste*, la force transcendante du capitalisme, du capitalisme comme mesure de toutes choses – avec une vantardise digne de Hobbes : Ecce homo !

Voici l'homme ! Le génie d'Haussmann avait consisté à ouvrir sa ville réinventée sur la campagne, à la ceindre de parcs et aménager les berges environnantes. Travail et vie privée ont été séparés, créant chacun leur propre nouveau marché ; un secteur nouveau de loisirs organisés, tentants, aguichants, créa une troisième séparation, une séparation qui apaisait à la fois les bouleversements du travail salarié et de la domesticité, et fournissait elle aussi son propre nouveau marché. Haussmann avait dressé contre l'inévitable aliénation du capitalisme (le langage de mon travail ne peut pas être traduit dans le langage de mon foyer, mon travail et ma famille font de mes loisirs un babillage nerveux) l'autonomie du plaisir. Une balade au parc, un dimanche sur les

rives de la Seine ou de la Marne – en tant que spectacles, de telles choses représentaient de l'argent employé librement, du temps libre : la liberté. Plus que ça : les arbres, l'eau, les fleurs, l'herbe, toutes ces choses proclamaient que la nouvelle ville d'Haussmann n'était pas une construction planifiée mais un fait naturel. Le langage des pierres n'avait pas besoin d'être traduit ; il était clair pour tout le monde. Si Haussmann avait étendu la division du travail à la vie même, il l'avait aussi consacrée.

Le travail d'Haussmann est ce qu'on appelle aujourd'hui de la rénovation de ville, de la planification urbaine, de l'embourgeoisement, de l'"urbanisme" – "une branche assez négligée de la criminologie" comme l'écrivaient en 1961 les deux situationnistes constituant le Bureau d'Urbanisme Unitaire. "L'urbanisme n'existe pas : ce n'est qu'une "idéologie", au sens de Marx" – une limite consensuelle d'un discours sur le réel et le possible. C'était un accord sur ce qui constituait le langage des pierres – dans ce cas, l'architecture – et, en tant qu'idéologie, l'accord faisait que tout ce qui était en dehors ne paraissait pas naturel. C'était un consensus, une convention sociale, et en tant que convention sociale c'était "un chantage à l'utilité". "Le capitalisme moderne fait renoncer à toute critique par le simple argument qu'il faut un toit, de même que la télévision passe sous le prétexte qu'il faut de l'information, de l'amusement. Menant à négliger l'évidence que cette information, cet amusement, ce mode d'habitat ne sont pas faits pour les gens mais sans eux, contre eux. Toute la planification urbaine se comprend seulement comme champ de publicité-propagande d'une société, c'est-à-dire" (comme Bob Geldof essayera de le formuler un quart de siècle plus tard) "l'organisation de la participation dans quelque chose où il est impossible de participer."

La marque d'une idéologie est son invisibilité en tant que telle : c'est pourquoi, en 1986, un fait reaganiste pouvait être moins crédible que sa prophétie cinq ans plus tôt. Il y avait eu, à l'époque, des protestations contre Haussmann ; au temps des situationnistes, son Paris n'était plus une ville neuve, mais la

FAITES CE QU'ON VOUS DIT, VOTEZ CONSERVATEUR
Badge tory, Londres, 1987.

seule ville : un modèle de modernité, l'enveloppe extérieure de la vie moderne. Si son idéologie était invisible, comment la combattre, comment commencer à parler un langage nouveau, non celui des pierres mais des êtres humains ? La "critique de l'architecture" était à l'emplacement de ce que les situationnistes appelaient "révolution", et les situationnistes restaient vagues : ils parlaient de "coordination des moyens de dénonciation artistiques et des moyens de dénonciation scientifiques", puis de "bases situationnistes" pour une "vie expérimentale", "qui feront fonction de têtes de pont pour une invasion... alimentée par les tensions de toute la vie quotidienne, de cette manipulation des villes et de leurs habitants." Ils étaient plus clairs quand ils avaient l'air plus désespéré : "Il faut soutenir la diffusion de la méfiance envers ces jardins d'enfants aérés et coloriés que constituent, à l'Est comme à l'Ouest, les nouvelles cités-dortoirs. Seul le réveil posera la question d'une construction consciente du milieu urbain."

Comme tous les révolutionnaires échoués dans un présent sans révolution, les situationnistes regardaient en arrière. C'était la Commune de Paris qui représentait *"la seule réalisation d'un urbanisme révolutionnaire*, s'attaquant sur le terrain aux signes pétrifiés de l'organisation dominante de la vie, reconnaissant l'espace social en termes politiques, ne croyant pas qu'un monument puisse être innocent". Comme toujours avec les situationnistes, il faut y aller doucement : que viennent faire les monuments dans la révolution ? Debord dans *La Société du spectacle :*

> La première phase de la domination de l'économie sur la vie sociale avait entraîné dans la définition de toute réalisation humaine une évidente dégradation de l'*être* en *avoir*. La phase présente de l'occupation totale de la vie sociale par les résultats accumulés de l'économie conduit à un glissement généralisé de l'*avoir* au *paraître*, dont tout "avoir" effectif doit tirer son prestige immédiat et sa fonction dernière. En même temps toute réalité individuelle est devenue sociale, directement dépendante de la puissance sociale, façonnée par elle. En ceci seulement qu'elle *n'est pas*, il lui est permis d'apparaître.

Rien de ce qui arrive vraiment ne devient réel avant d'être représenté dans le spectacle de la vie sociale – après quoi il passe à l'irréalité, et devient son contraire. Debord était un révolutionnaire du genre mathématicien : en insistant sur la transformation spectaculaire de toutes les choses en leur contraire, il parlait d'une "cohérence réversible du monde" moderne, la chose même qui faisait que la société était moderne, le principe de négation croissant dans les structures de la domination. C'était l'emplacement de l'élan révolutionnaire sur le nouveau terrain du spectacle, de la vie sociale comme symbolisme. Si un monument était un symbole, le spectacle concentré en un seul point, alors la démolition des symboles était la plus sûre façon de révéler le terrain invisible sur lequel les gens vivent réellement.

Les Communards, écrivaient avec regrets les situationnistes dans "Sur la Commune", n'ont pas détruit tous les symboles de la division de la vie. Ils refusèrent de s'emparer de la Banque de France. Refoulés par un bataillon d'artistes, ils renoncèrent à incendier Notre-Dame. Mais si les Communards n'ont pas effacé pour toujours la division de la foi, du travail, de la famille et des loisirs – s'ils ne bâtirent pas un monde dans lequel la foi serait enfouie sous terre, dans lequel le travail serait devenu agréable, la vie de famille baignée de la ferveur du travail, ou tous les trois dissous dans les loisirs – dont les situationnistes pensaient qu'ils pouvaient et devaient remplacer la foi, le travail, et la famille dans la libre création des situations, un nouvel usage des loisirs, des vrais loisirs, un festival dans lequel la survie matérielle, prétendument à l'origine du travail, et la perduration des espèces, prétendument à l'origine de la famille, et la foi, prétendument à l'origine de l'illusion religieuse, seraient les sous-produits naturels des redécouvertes quotidiennes par chaque individu du jeu de sa propre vie (que voulez-vous faire aujourd'hui ?) – si les Communards ne l'ont pas fait, ils ont au moins abattu la colonne Vendôme.

Avec ses quarante-quatre mètres de haut, un de plus que les croix de Gdansk, c'était un symbole du premier Empire : de la

gloire militaire napoléonniene, de l'expansion territotriale de la vie à ce qu'elle était déjà, de la domination élevée au rang de la liberté. Le 16 mai 1871, sur la proposition du peintre Gustave Courbet, elle fut renversée sur un lit de paille et de fumier. A l'"Ecce homo" d'Haussmann les Communards offraient l'"Ozymandias" de Shelley. Un peu moins d'un siècle plus tard, Gerard Van der Leun imagina à nouveau la chose :

Ce soir, à la consternation des autorités dûment déléguées, une meute hirsute d'anarchistes les corps peints et coiffés de perruques effroyables donnait l'assaut à la Chambre des députés à la suite de leur participation frénétique à l'Intergalactic Sonic Sit-In au Royal Albert Hall. Après s'être assis sur l'estrade du speaker, ils se servirent de leurs briquets pour entreprendre de fondre Big Ben en une statue de Smokey Robinson.

C'est ainsi que les mythes anarchistes flottent librement dans les airs et, parfois, touchent terre.

EN 1967

En 1967, un an avant que les travailleurs et les étudiants français ne réactivent la Commune de Paris dans le soulèvement de Mai 68, à peu près au moment où Gerard Van der Leun conçut son fantasme, les idées situationnistes sur la révolution étaient un nonsens manifeste. Henri Lefebvre écrivait alors des situationnistes :

Ils ne proposent pas une utopie concrète, mais une utopie abstraite. Se figurent-ils vraiment qu'un beau matin ou un soir décisif, les gens vont se regarder en se disant : "Assez ! Assez de labeur et d'ennui ! Finissons-en !" et qu'ils entreront dans la Fête immortelle, dans la création des situations ?

Thérésa : "Je veux vous entendre dire *Ouais !*"

Si c'est arrivé une fois, le 18 mars 1871 à l'aube, cette conjoncture ne se produira plus.



AFFICHE ANNONÇANT LA PARUTION
D'*I.S* N°11, OCTOBRE 1967.
TEXTE DE RAOUL VANEIGEM,
DESSINS DE GÉRARD JOANNÈS.

Entre un éminent sociologue de soixante-six ans et de jeunes extrémistes ivres de leurs propres théories, l'accord avait été aussi complet que l'était la rupture : la Commune avait été un rejet de "l'ennui" à la faveur d'une "fête." Cette interprétation n'appartenait pas au discours critique conventionnel. Elle faisait partie d'un discours que Lefebvre et les situationnistes avaient autrefois inventé ensemble.

Dans l'immédiat après-guerre, Lefebvre était le théoricien en chef du parti communiste français, que beaucoup pensaient sur le point de prendre le pouvoir. Peut-être le principal philosophe marxiste de France. C'était un scientifique jouissant d'une stature que ne pouvait offrir aucune université. Mais durant les décennies suivantes, il se détourna du scientisme marxiste, arguant que pour changer le monde on devait d'abord penser à changer la vie. Plutôt que d'examiner les institutions et les classes, les structures de production économique et de contrôle social, on devait penser à des "moments" – moments d'amour, de haine, de poésie, de frustration, d'action, de reddition, de délices, d'humiliation, de justice, de cruauté, de résignation, de surprise, de dégoût, de rancune, d'autodérision, de compassion, de furie, de paix de l'esprit – de minuscules apparitions, disait Lefebvre, dans lesquelles se révélaient les possibilités absolues et les limites temporelles de l'existence de chacun. La richesse ou la pauvreté de n'importe quelle formation sociale ne pouvait être jugée qu'à l'aune de ces évanescences. Elles traversaient la conscience comme si elles n'avaient jamais existé, mais elles contenaient dans leur instant la totalité de la vie. Autrefois, au Moyen Age peut-être, chaque moment avait fait partie d'une totalité visible, exactement comme le langage de la religion faisait partie du langage du travail. Dans le monde moderne, où Dieu était mort et où la division du travail avait divisé tous les secteurs de la vie, chaque moment était séparé, et aucun ne possédait son langage. Pourtant, que se passerait-il si on considérait le moment comme un passage vers la totalité ? Que se passerait-il si on fondait sa propre vie sur le désir d'affirmer un moment d'amour, ou de refuser un moment de résignation ?

C'était abstrait, esthétique. Le cadre des pensées d'après-guerre de Lefebvre l'était encore davantage. Des moments, disait-il, apparaissaient sur un terrain mystérieux, non cartographié, qu'il appelait "la vie quotidienne", une façon d'être qui se définit plus facilement de façon négative : "Ce qui reste quand on a éliminé toute activité spécialisée." Ce n'était pas tant la vie sur le lieu de travail que la vie sur le trajet pour s'y rendre – ou, plutôt, la vie imaginaire engendrée par la monotonie du trajet ou celle du travail. Ce n'était pas tant le rôle d'une femme quelconque en tant que telle que ces petits moments où elle est en quelque sorte absente de son rôle, et où, pour quelques secondes, elle se réinvente à partir de petits riens qui pour la société ne sont pas réels. La vie quotidienne était le royaume de la répétition, de la petitesse, de la dépression ; de l'ennui interrompu sans bruit par des désirs apparemment insignifiants d'héroïsme, d'aventure, de fuite, de vengeance – de liberté.

Les critiques de Lefebvre niaient que la vie quotidienne existât en dehors d'un catalogue d'ustensiles et de toilettes propres à chaque époque ("Là où les Grecs faisaient chauffer des pierres, nous tournons simplement le gaz"). En 1961, intervenant lors d'une conférence organisée par Lefebvre, Guy Debord appelait ça "la mesure de toutes choses." Il parlait par le truchement d'un magnétophone, de manière "à saisir la plus simple occasion de rompre avec les apparences de la pseudo-collaboration". Mettant en scène l'habituelle soumission de l'auditeur à la présence du conférencier, ou la confusion produite par l'absence de conférencier, il voulait "faire voir, par un léger déplacement des formules courantes, que c'est ici même, la vie quotidienne". L'"intervention" était marginale, insignifiante – mais c'était dans le royaume du marginal et de l'insignifiant que commençait toute critique de la vie quotidienne, et donc toute critique de la réalité sociale. Contre le progrès brillant de la technologie et du commerce, disait Lefebvre, la vie quotidienne était un "secteur arriéré" du monde moderne – "un secteur colonisé" disait Debord – un tiers-monde affectif au cœur du premier. Mais c'était un pays étranger où chacun vivait vraiment.

TOUS LES JOURS PAREIL MÉTRO-BOULOT-BOUFFE-BOULOT-MÉTRO-FAUTEUIL-TÉLÉ-DODO-MÉTRO-BOULOT COMBIEN DE TEMPS POURRAS-TU TENIR UNE PERSONNE SUR CINQ CRAQUE
Graffiti à Notting Hill, Londres, début des années soixante-dix, reproduit tel quel dans *Londons Outrage* n°2, février 1977.

La vie quotidienne, telle que la concevait Lefebvre – d'abord dans *Introduction à la critique de la vie quotidienne* en 1947, puis dans bien d'autres livres au cours des vingt années suivantes – était un milieu aussi frustrant qu'il était silencieux, silencieux autant qu'il était omniprésent : il était implicite dans son œuvre qu'en dehors des romans, de la poésie et de la musique – en dehors de l'art – les moments n'avaient pas plus leur langage en Union Soviétique qu'en France. Mais si on pouvait trouver un langage à ces moments, un langage politique, ils formeraient la base d'exigences entièrement nouvelles sur l'ordre social. Que se passerait-il si on disait non à l'ennui et qu'on réclamait de la surprise, pas simplement pour remplir un moment mais pour construire une société ?

Ce n'était pas du marxisme. Marx l'aurait compris : les théories de Lefebvre étaient enracinées dans le Marx romantique des *Manuscrits philosophiques et économiques de 1844*, que Lefebvre avait traduits et publiés à la fin des années vingt. Il releva le défi de le suivre sur ce terrain. On ne lui prêta aucune attention. Les bureaucrates, gardiens du temple soviétique, taxèrent ces premières études sur l'aliénation de vapeurs juvéniles et les mirent à l'index. Lefebvre en prit son parti, et fonda alors sa réputation, en 1939, sur *Le Matérialisme dialectique*. Ça, c'était de la science. La théorie des moments, c'était de l'hérésie ou, pire, du babillage. En 1958, cela conduisit à l'exclusion de Lefebvre du Parti. Mais il avait alors trouvé d'autres lecteurs.

"La théorie des moments convergeait avec les recherches sur la création d'ambiances, de situations", disait-il dans un entretien en 1975 : Lefebvre se replongeait dans les années 1957, 1958, à l'époque il n'était plus communiste que de nom mais situationniste à qui ne manque que le nom. "L'idée d'échapper à la combinatoire des éléments venus du passé, à la répétition, était une idée à la fois poétique, subversive et audacieuse. Elle impliquait déjà le projet de la différence. Il n'est pas facile d'inventer de nouveaux plaisirs ni de nouvelles façons de faire l'amour... Idée utopique mais pas tellement, puisque, effectivement, nous avons vécu ou créé une situation nouvelle, celle

de l'effervescence dans l'amitié, celle de la micro-société qui d'ailleurs, l'ignorait."

C'était, disait Lefebvre de ses relations avec les nouveaux situationnistes, "une histoire d'amour". "En déposant toute méfiance, toute ambition, toute manœuvre [...] dans une atmosphère de communauté passionnelle, nous discutions pendant des nuits [...] on buvait des alcools, avec quelquefois des excitants, et ces nuits étaient d'une ferveur, d'une amitié – plus qu'une communication, une communion." Les situationnistes écrivaient en 1960 : "des moments construits comme des situations peuvent être considérés comme des moments de rupture, d'accélération, de révolution dans la vie quotidienne individuelle". Bientôt, Lefebvre et Debord, parcourant ensemble la France, conçurent l'idée de la Commune comme une "fête". "Et puis, naturellement, sans calcul, l'époque changea, l'amour changea." Les situationnistes publièrent leur "Sur la Commune". Puis Lefebvre publia "Signification de la Commune". Les situationnistes le traitèrent de plagiaire. Et Lefebvre allait mépriser l'usage d'abstractions qu'il leur avait lui-même passées. "Tant pis pour leur amitié", disait-il en 1975. "Je m'en moque." Il voyageait dans le temps comme s'il ne l'avait jamais dépassé. "J'ai à peine lu leurs attaques. Pourquoi y attacher de l'importance ? L'important c'était cette période d'effervescence, de découverte, d'amitié, de quelque chose d'irremplaçable ; une fois que c'est perdu, c'est irréparable."

La Commune, avaient décidé Lefebvre et Debord, avait créé une ville libre de dessein, un champ de moments, visible et bruyant, l'antithèse du dirigisme : une ville qui était réduite à zéro et chaque jour réinventée. C'était l'accord. La rupture, en 1967, après des années pendant lesquelles Lefebvre et les situationnistes ne s'étaient pas adressé la parole, c'était que pour Lefebvre, l'utopie était seulement de l'art, alors que les situationnistes pensaient que l'art comme utopie était la vie même. "Réaliser l'art" était un slogan situationniste. Qui signifiait "réaliser la vie."

Certains rendaient l'art responsable de la Commune. "Le ministre de l'Instruction Publique", rapporte T. J. Clark, "déclarait en 1872 que 'l'orgie de chansons produite durant la Commune était en partie responsable de la dépravation des Communards' – leur façon de jeter aux ordures les lois de l'Eglise, l'atelier, la famille. Ainsi le ministre faisait de la défunte Commune une 'raison de réimposer la censure sur les cafés-concerts dans un effort pour empêcher de telles choses de se reproduire'."

Dans les années 1860, quand la Commune n'était encore qu'un rêve paranoïaque de Louis Veuillot, certains de ceux qui écoutaient Thérésa croyaient entendre un appel à la révolution. C'était Poly Styrene : si cette horrible grosse femme pouvait réclamer une liberté complète, alors tout le monde pouvait en faire autant. Si elle pouvait ouvertement se perdre et se retrouver dans la populace, alors tout le monde pouvait en faire autant. "J'en suis !" Ce que liberté complète voulait dire – personne n'en savait rien. C'était plus facile à définir par la négative : l'inverse de cet écart entre le paradis promis dans les nouvelles réclames et les achats quotidiens que je peux me permettre. L'inverse du sentiment qui me fait éprouver que mon loisir ressemble à mon travail lorsque je le quitte pour rejoindre ma famille et l'emmener au parc le dimanche. L'inverse de cette conviction folle que je suis un étranger dans ma propre ville, qu'au travail je suis une machine, qu'au parc je suis une réclame, qu'à la maison je suis un touriste. Pourquoi ma vie n'est-elle pas à la hauteur des exigences que Thérésa a pour moi ? "Les gens croyaient que Thérésa faisait peser une sorte de menace sur l'ordre des possédants, et l'empire semblait certainement être d'accord avec eux" écrit Clark. Quoiqu'elle fût invitée à chanter pour l'impératrice, les autorités "policèrent chacune de ses paroles" et "ne faisaient pas mystère qu'elles considéraient les cafés-concerts comme une nuisance publique."

Une nuisance publique est une chose ordinaire. Les officiels qui les ferment – qu'ils soient ceux qui surveillaient Thérésa, ceux qui en 1956 permirent à Elvis Presley de se produire à condition de ne bouger aucune partie du corps, ou ceux qui interdirent les concerts des Sex Pistols – sont généralement les porte-parole non pas tant de peurs réelles que d'une soif de publicité gratuite. Pourtant, Elvis Presley et les Sex Pistols changèrent les structures de la vie quotidienne – les paris montèrent – dans le monde entier. Si ce qu'ils firent ne conduisit à aucune révolution officielle, cela rendit la vie plus intéressante dans le monde entier, et la vie a continué d'être plus intéressante qu'elle ne l'aurait été s'ils n'étaient jamais apparus. Dans un livre qui traite de mouvements culturels qui n'ont pas élevé de monuments, de mouvements qui ont à peine laissé une trace – de mouvements qui ne peuvent pas être réfutés par "Ozymandias" parce qu'ils étaient éphémères du début à la fin – rendre la vie plus intéressante est le seul critère de jugement qui peut justifier les pages qu'ils remplissent.

LES CONCERTS

Les concerts de Thérésa, dont nous avons la trace dans les peintures, les journaux et les rapports de police de son temps, peuvent être vus comme un embryon de culture pop : non pas la culture folklorique-intemporelle-du peuple, pas plus la culture marchandise-pour-le peuple organisée par le secteur des loisirs du capitalisme, mais quelque chose entre les deux. Comme le prouva Michael Jackson, ni la nostalgie pour le folklore ni le mouvement constant du marché ne peuvent contenir la culture pop, quoique le marché en fournisse l'accès – l'accès du public à l'artiste, l'accès de l'artiste au public – et la nostalgie, le sentiment de ce qui peut être perdu , lui donne de la puissance. La culture pop est un produit – un spectacle, le désir réprimé canalisé dans une forme vendable sur le marché – et c'est une impulsion – une production de désirs réprimés

qui une fois libérés peuvent faire surgir leur propre mélodie. En d'autres termes, ceux de Clark :

> produire du populaire est une entreprise risquée. Ce qui commence comme un processus de contrôle et d'encadrement est trop souvent condamné à finir noyé dans la masse. C'est le cas, parce que le "populaire" n'est pas qu'une marchandise faite de matériaux morts, inertes – ici une phrase, là une valeur – attendant d'être travaillés et présentés décemment. C'est quelque chose qui se fabrique avec de la violence réelle aux formes résistantes de vie. Et ces formes survivent dans les refrains de Thérésa et le public auquel elle s'adresse. Elles sont toujours capables de reconquérir l'appareil de la production. En produisant du populaire, la société bourgeoise produit son opposé (la populace), et généralement elle s'arrange pour faire de son opposé une image – qu'on confisquera ou fournira aux moments opportuns. Déjà l'image elle-même... est ennemie des valeurs auxquelles la bourgeoisie croit le plus, et ces effets ne peuvent pas être calculés aussi exactement que cette classe voudrait. Il y a toujours la chance qu'une ligne ou une phrase soit utilisée par le chanteur pour capter brièvement le type d'attention – le type de véhémence collective – que Veuillot et le censeur redoutaient.

EN 1967

En 1967 le "Sur la Commune" de l'I.S. fut pain bénit pour T. J. Clark, qui était en 1984 professeur des beaux-arts à l'université de Harvard et auteur de *The Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and His Followers*. En 1966, Clark rejoignit l'Internationale situationniste. Il fut l'un des authentiques soixante-dix hommes et femmes, dont six seulement pour le Royaume-Uni, que compta en tout et pour tout le groupe durant ses quinze années d'existence.

Contrairement aux livres plus anciens que Clark a écrits sur l'art et la politique, *The Painting of Modern Life* est explicitement situationniste. Il se fonde essentiellement sur la notion de spectacle – contrairement à la plupart de ceux qui utilisaient cette notion en 1984, il cite sa source. "Si une fois ou deux", disait

Clark, "mon usage du mot porte le léger parfum de la sérénité millénariste de Debord, je serai satisfait." Clark et Debord ont été autrefois camarades ; exclu du groupe en 1967, Clark n'a pas parlé à Debord depuis presque vingt ans. Pourtant son livre est une continuation du travail d'un groupe qui a effectivement cessé d'exister après le succès et l'échec de Mai 68, événement dans lequel les théories et prophéties du groupe ont été à la fois réalisées et détruites. Le livre de Clark est, de façon fragmentaire, une reconstitution des idées surgies vingt ans plus tôt, et bien que ce soit un travail d'historien consacré à une époque révolue depuis cent vingt ans, la distance avec son sujet semble souvent n'être que formelle. Il y avait dans le livre une perception sereine d'un trouble qui peut surgir à tout moment, comme si les Sex Pistols avaient fait de l'effet sur Clark, comme si l'I.S. en avait fait sur les Sex Pistols. En négatif, les jugements de Clark sur la notion de populaire, sur l'artiste populaire, sur les possibilités inhérentes à la performance d'un chanteur de café-concert des années 1860, peuvent être vus comme une version des ambitions que les Sex Pistols commencèrent à introduire dans les boîtes de Londres fin 1975. Et puis ce ne sont pas que des jugements : c'est aussi une version de ce qui s'est réellement passé.

Une telle version de ce qui s'est réellement produit est capable de présenter le cabaret comme un lieu où la conviction que "je ne suis rien et je devrais être tout" prend forme – comme un lieu où une révolution est née. En tant que membre d'une société dans laquelle les valeurs qui me furent inculquées et que je parvins à apprécier à mesure que j'apprenais à faire mon choix, valeurs qui sont tous les jours insultées, moquées, et méprisées, et sont chaque jour progressivement détruites par ceux qui sont au pouvoir (au courrier du jour : un membre du congrès, "au service" prétend-t-il, "de l'autorité de Notre Seigneur Jésus-Christ", appelle à voter contre un autre au prétexte que ce dernier "allait voter contre les valeurs traditionnelles américaines qui ont aidé à faire de ce pays le bras évangéliste qu'il est devenu... Envoyez un autre chrétien au

Congrès") – en tant que personne, donc, je suis rempli de désespoir et de dégoût, je suis plein de rêves véritablement meurtriers à chaque fois que je m'autorise une pause où penser plus de quelques minutes d'affilée. Je suppose que je suis attiré par les lieux où d'autres se produisent parce que j'imagine que là je pourrais trouver mon propre type d'insultes, de sarcasmes, et de mépris, parce que là je pourrais trouver mes rêves meurtriers mis en scène et assumés. Mais je suis aussi attiré par eux parce qu'ils sont un laboratoire de changement qui me semble aussi bon qu'un autre. Parce que j'ai trouvé que ce qui est dit là est parfois dit avec plus de clarté et plus de mystère que ce qui est dit partout ailleurs. Parce que je sais qu'on peut quitter une boîte de nuit avec le sentiment que rien ne sera jamais comme avant. Mais à mesure que je me dispose à jeter un regard prolongé sur ces lieux qui furent, à présent depuis longtemps révolus, le théâtre de quelques prestations, prestations données sur des petites scènes ou sur les pages de publications obscures, cela vaut la peine de considérer cette version des boîtes de nuit comme le lieu où la révolution vient mourir, où son esprit, pour utiliser un des mots favoris des situationnistes, est "récupéré" : où le cri de ce qui devrait être est absorbé dans le spectacle de ce qui est, où l'exigence impossible est ramenée dans le sein de l'espérance et du résultat, où la maladie de véhémence collective est soignée. Où "révolution" veut dire un moment dans lequel les gens disent non, entrent dans une fête, sont alors d'une façon ou d'une autre poussés hors de l'histoire, où leur heure de gloire est reléguée dans une note en bas de page, ou flotte librement comme un mythe anarchiste.

En février 1920, un peu plus d'un an après la révolution de novembre 1918, le soulèvement spartakiste de janvier 1919, et les meurtres dix jours plus tard de Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg, la révolution réapparut à Berlin avec la mise en scène par Max Reinhardt de *Danton*, une pièce de Romain Rolland. Le critique Kurt Tucholsky au sortir du théâtre écrivit un poème, "La Mort de Danton" :

L'acte trois était grandiose dans la pièce de Reinhardt
Six cents extras…
Ecoutez les critiques
Tout Berlin s'excite
Je ne vois là qu'une parabole.
Me la demandez-vous ?
Le peuple crie "Révolution !"
"C'est la liberté que nous voulons !"
Elle nous manque depuis des siècles.
Notre sang coule.
La scène tremble. Le public chavire.
A neuf heures tout est fini.

DEUXIÈME VERSION

UNE HISTOIRE SECRÈTE D'UN TEMPS PASSÉ

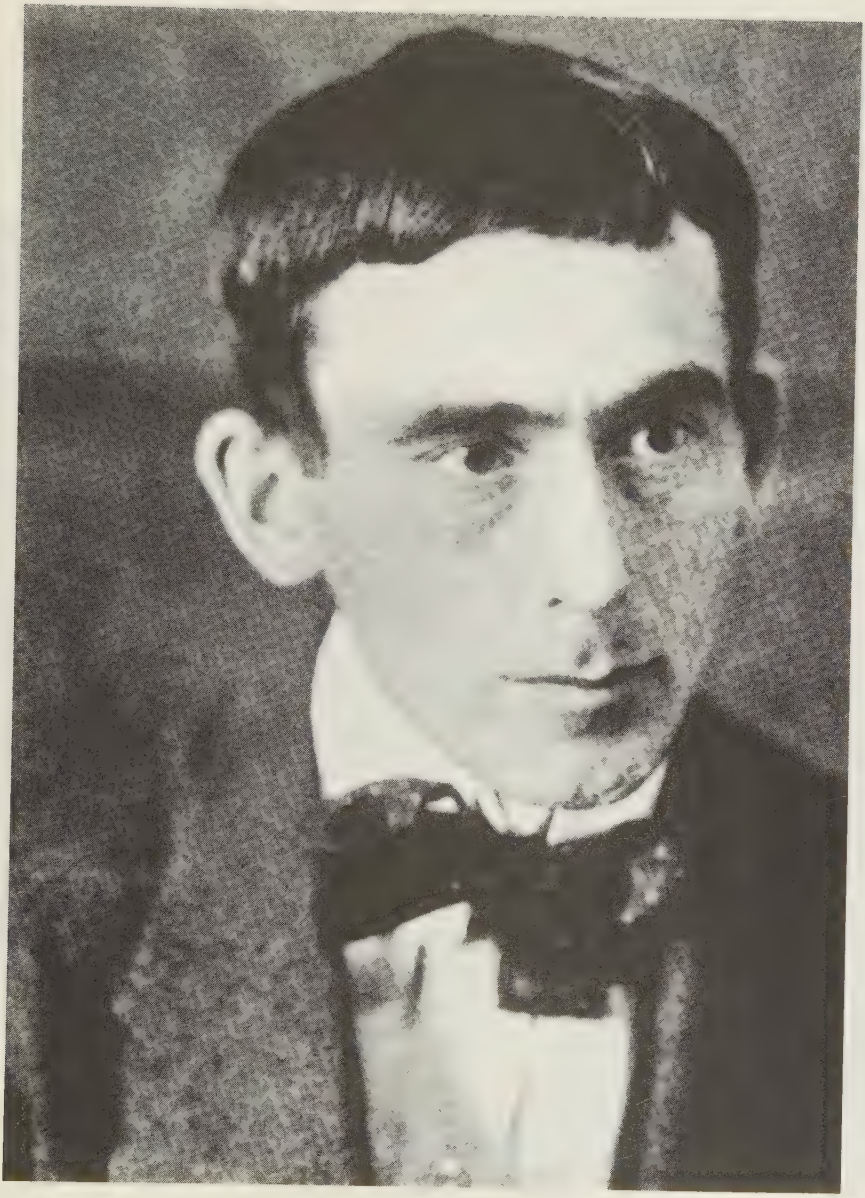
VISAGES >



JOHNNY ROTTEN, 1977



EMMY HENNINGS, MUNICH, 1913



HUGO BALL, ZURICH, 1916



RICHARD HUELSENBECK, BERLIN, 1920



IVAN CHTCHEGLOV, VERS 1954, EXTRAIT DU FILM DE GUY DEBORD,
IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI, 1978.



DE GAUCHE À DROITE : MICHÈLE BERNSTEIN, ASGER JORN, COLETTE CAILLARD, GUY DEBORD, EXTRAIT DU FILM DE GUY DEBORD, *SUR LE PASSAGE DE QUELQUES PERSONNES À TRAVERS UNE ASSEZ COURTE UNITÉ DE TEMPS*, 1959.



PUNK, LONDRES, FIN DES ANNÉES SOIXANTE-DIX



SAINT-JUST À SEIZE ANS

LÉGENDES DE LA LIBERTÉ

En décembre 1957, Guy-Ernest Debord, né à Paris le 28 décembre 1931, et qui se suicida dans sa maison de Champot, en Haute-Loire le 30 novembre 1994, se mit à fabriquer un livre qu'il intitula *Mémoires*. A le fabriquer, pas à l'écrire. Il découpait des livres, des magazines, et des journaux, pour en extraire des paragraphes, des formules, des phrases, ou parfois de simples mots qu'il dispersa sur quelque cinquante pages que son ami Asger Jorn, le peintre danois, striait et éclaboussait de lignes colorées, de taches, de souillures et de coulures. Ici et là, des photographies, des réclames, des plans d'immeubles ou de villes, des caricatures, des vignettes de bandes dessinées, des reproductions de gravures sur bois, d'estampes, tous ces éléments, eux aussi, dénichés dans des bibliothèques, des kiosques à journaux, chacun détaché de son contexte d'origine, sans légende ; l'ensemble ressemblant plutôt à une glossolalie, au texte fantôme.

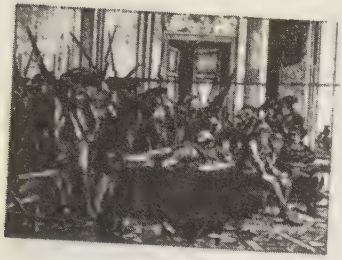
De prime abord le livre semblait plein de fatuité, précieux. En fait, il raconte une histoire très spécifique, tout en affirmant que c'est la seule histoire qui vaille d'être racontée : la couverture du livre était faite d'un méchant papier de verre, pour que, placé sur une étagère, il détruise les autres livres.

Il faut reconstituer l'histoire morceau par morceau, et puis, de même que l'on a suivi les indications qu'elle contient, il convient de la déchiffrer en tenant compte de son origine et de sa destination. Fabriqué à partir de débris – son organisation apparemment si arbitraire le fait passer lui-même pour un amas de débris – le livre retrace l'histoire de la première année de l'Internationale lettriste, un groupe de jeunes parisiens remuants, ce qu'ils furent de juin 1952 à septembre 1953 – ex-étudiants, ex-poètes, ex-cinéastes, désormais fainéants, fugueurs, soiffards – qui se sont ligués sous des manifestes en forme de mots d'ordre : "Les arts futurs seront des bouleverse-

ments de situations, ou rien", "La nouvelle génération ne laissera plus rien au hasard", "de toutes façons on n'en sortira pas vivants". C'était l'histoire secrète d'un temps passé – "sans laisser de traces" comme le dit l'avant dernière page. Mais *Mémoires* a aussi été fabriqué pour fixer les origines de l'Internationale situationniste, le groupe de loin le plus en vue que Debord, Jorn et d'autres artistes européens créèrent en juillet 1957, et dont le texte fondateur s'ouvrait sur ces mots : "Nous pensons d'abord qu'il faut changer le monde." Mémoire, le livre de Debord était aussi prophétie. Pour suivre son histoire, on a besoin d'informations que Debord a gardées pour rien – même les mots "Internationale lettriste" n'apparaissent jamais. Mais on a aussi besoin d'agilité pour imaginer un monde réinventé : pas simplement une "micro-société provisoire", comme l'I.L. aimait à se désigner, mais une nouvelle civilisation "situationniste", commune à des millions d'hommes, couvrant finalement le globe.

Dans ce monde nouveau, les images et les mots décousus, apparemment insensés, de *Mémoires* acquéreraient une certaine-signification. Ils auraient un sens, en tant que bruit, d'abord, cacophonie déchirant la syntaxe de la vie sociale – la syntaxe, Debord l'a écrit dans *La Société du spectacle*, du "discours ininterrompu que l'ordre présent tient sur lui-même". Le bruit se faisant plus fort, ces mots et ces images commenceraient à s'associer – comme des graffitis sur des murs innombrables, des cris sortant de milliers de bouches, ou même comme des rues et des constructions familières qui apparaîtraient soudain sous un jour entièrement nouveau – et puis, une fois la vieille syntaxe détruite, ces éléments prendraient une deuxième sorte de signification. Ils ne seraient plus du tout utilisés comme des objets, mais comme des possibilités : des parties de ce que Debord appelait des "situations construites".

Ce seraient des "moments de la vie concrètement et délibérément construits". Des situations faites "de gestes contenus dans le décor d'un moment". Et dont ces gestes sont le produit autant que d'eux-mêmes produisant "d'autres formes de décor



1789

Chasseurs des Gardes Suisses

Notre vie est un voyage
Dans l'hiver et dans la Nuit,
Nous cherchons notre passage
Dans le Ciel où rien ne luit

Sous l'influence de l'alcool

Elle restait debout, torturant sa lèvre inférieure

un reseau de souvenirs, d'observations, de pensees vagues, de réflexions, d'appréhensions

La jeunesse trouve la révolte en elle-même, quand elle ne la trouve pas près d'elle

Les seins que rien ne dissimulait

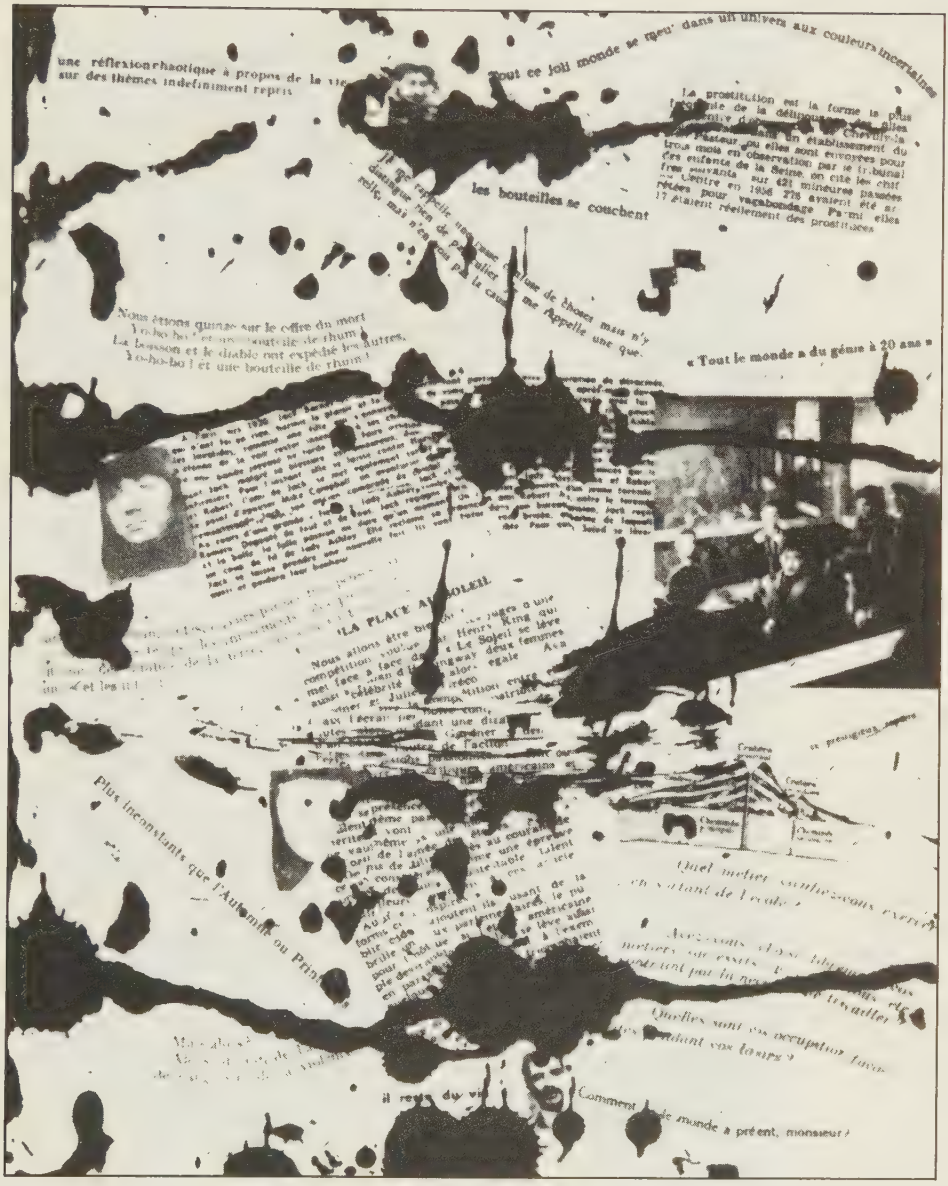
l'odeur de la marihuana

et d'autres gestes". Chaque situation serait un "milieu ambiant" pour "un jeu d'événements" ; chacune changerait sa position, et cette nouvelle position l'autoriserait à en changer à nouveau. La ville ne serait plus perçue comme l'écran de fumée de la marchandise et du pouvoir. Elle serait ressentie comme un champ de "psychogéographie", une épistémologie du temps et de l'espace quotidien, permettant à chacun de comprendre, et de changer, les "effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus."

Désormais la ville changerait comme un plan que l'on dessine au fur et à mesure. Désormais votre vie serait un livre dont vous seriez l'auteur. Suscité par une rue ou une construction, un ensemble de gestes pourrait impliquer qu'il fallait trouver une rue différente, qu'une construction pourrait être redessinée par les gestes que l'on fait dans son espace, que de nouveaux gestes doivent être accomplis, qu'une ville inconnue, même, doit être construite ou une ancienne démolie. "Il nous est arrivé", écrivait Raoul Vaneigem dans *Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations*,

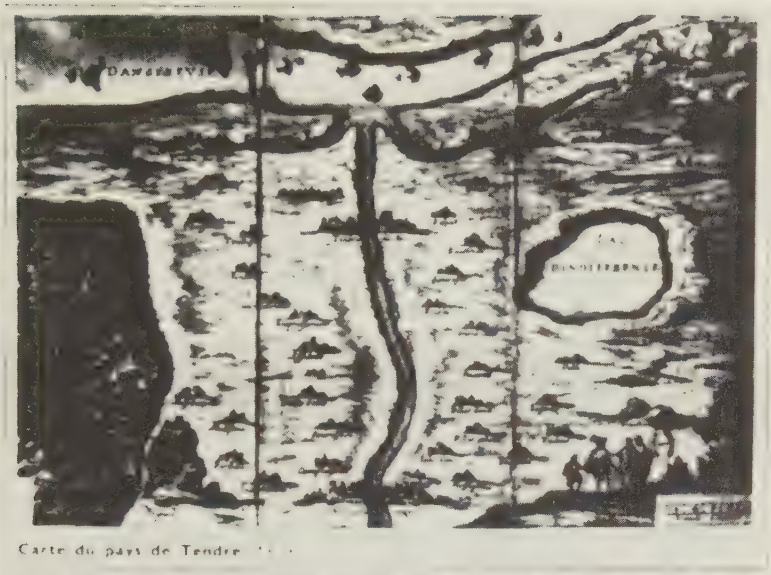
> le soir tombant, de pénétrer, mes amis et moi, dans le Palais de Justice de Bruxelles. On connaît le mastodonte écrasant de son énormité les quartiers pauvres en contrebas, protégeant cette riche avenue Louise dont nous ferons quelque jour un passionnant terrain vague. Au gré d'une longue dérive dans un dédale de couloirs, d'escaliers, de pièces en enfilade, nous supputions les aménagements possibles du lieu, nous occupions le territoire conquis, nous transformions par la grâce de l'imagination l'endroit patibulaire en un champ de foire fantastique, en un palais des plaisirs où les aventures les plus piquantes acquiesceraient au privilège d'être réellement vécues.

C'était une rêverie, Vaneigem l'admettait volontiers – mais "la rêverie subjective détourne le monde". Quand finalement le champ libre s'est ouvert grâce au bruit de l'explosion de la syntaxe, quand la chute du dictionnaire a laissé la rue jonchée de tous les mots, quand les hommes et les femmes s'y sont précipités


une réflexion chaotique à propos de la vie
sur des thèmes indéfiniment repris
Tout ce joli monde se meut dans un univers aux couleurs incertaines
les bouteilles se couchent
Nous étions quinze sur le coffre du mort
Yo-ho-ho ! et une bouteille de rhum !
La boisson et le diable ont expédié les autres,
Yo-ho-ho ! et une bouteille de rhum !
« Tout le monde a du génie à 20 ans »
LA PLACE AU SOLEIL
Plus inconvaincants que l'Automne ou Printemps
Quel métier souhaiteriez-vous exercer
Quelles sont vos occupations favo
Comment va le monde à présent, monsieur ?

pour les ramasser et en ont fait des images, de telles rêveries se sont trouvées elles-mêmes légitimées, se transformant en catalyseur de nouvelles passions, de nouvelles actions, de nouveaux événements : des situations, "faites pour être vécues par leurs créateurs", une façon entièrement neuve d'être au monde. Ces situations prendraient une troisième sorte de signification : elles sembleraient *sui generis*, dégagées du bagage de tout passé, s'ouvrant toujours sur d'autres situations, et dans le nouveau type d'histoire qu'elles s'approprieraient en le créant. Et ce ne serait pas une histoire des grands hommes, ou des monuments qu'ils ont laissés, mais une histoire des moments : de ces moments que chacun a traversés sans en avoir conscience et que, maintenant, chacun créerait consciemment.

Telle que Debord la raconte dans *Mémoires*, cette histoire est elle-même *sui generis*. On en trouvait dans ses pages certaines variantes antérieures – de la découverte par les surréalistes dans les années vingt des "champs magnétiques" urbains aux errances de Thomas de Quincey à travers Londres au début du XIX^e^ siècle, jusqu'à la "carte du tendre" des précieuses du dix-septième siècle – mais elles étaient là comme des passagers clandestins ; c'était donc un "livre à clefs". Voilà ce que le passé devrait être, serait, disait *Mémoires* : à condition que les jeunes gens non identifiés dont les visages ornaient les pages de Debord, encadrés par les couleurs stridantes de Jorn, puissent un jour remplacer le temps mort. Ou ne l'ont-ils déjà fait ? Comme si, pour la première fois, la bande innommable de 1952-1953 découvrait ici qu'un monde de perpétuelle nouveauté pouvait exister, et trouvait les moyens de le mettre en œuvre. Ces moyens étaient de deux sortes : la "dérive", errance dans les rues de la ville à la recherche de signes d'attraction ou de répulsion, et le "détournement", l'arrachement des artefacts esthétiques à leur contexte et leur réintroduction dans l'héritage de chacun. *Mémoires*, avec ses passages pleins de méandres, ses mots et ses images dérobés, était une version des deux – tout comme ces deux formes d'art pouvaient produire, selon l'I.L., non pas de l'art mais seulement un genre de vie nouvelle.



Carte du pays de Tendre [illegible]



Une zone experimentale pour la dérive. Le centre d'Amsterdam [illegible] exploré par des équipes situationnistes en [illegible]

ILLUSTRATION EXTRAITE DE "L'URBANISME UNITAIRE À LA FIN DES ANNÉES CINQUANTE", *I. S.* N°3, DÉCEMBRE 1959.

Au tournant du siècle, les intellectuels délinquants de l'I.L. avaient la même vision de la culture et du commerce à l'Ouest que Theodor Adorno et Max Horkheimer, les critiques en exil de l'Ecole de Francfort, à la fin de la seconde guerre mondiale : ils n'étaient qu'un simple système de suffocation et de domination, "uniforme comme tout et comme partie". En cela concurrent bénin du stalinisme de l'Est, le capitalisme achevait une double réflexion, réduisant à néant tout ce qui lui était étranger. Dans un monde gouverné par ce qu'Harold Rosenberg appelait "la transe du pouvoir", l'art servait de dernière redoute à la créativité et à la volonté critique. Remarque résonnant d'échos des Thermopyles ou de la Charge de la Brigade Légère : "Que peuvent faire cinquante", écrivait en 1947 Clement Greenberg à propos des peintres abstraits new-yorkais, "contre cent quarante millions ?"

Un tel cri passe aujourd'hui pour hystérique, si ce n'était déjà le cas alors ; le reste des Etats-Unis n'était pas contre les cinquante de Greenberg, il les ignorait, et il avait ses raisons. Les membres de l'I.L. avaient les leurs. Ils s'étaient trouvé des affinités dans l'art, dans un amour de ce que l'art avait promis et dans la haine de l'endroit où ses promesses s'étaient arrêtées, la haine du royaume séparé et privilégié que la société réserve aux beaux rêves impuissants – mais depuis trente ans, époque où aucun d'entre eux n'était encore né, même la beauté, pensaient-ils, est un mensonge. Quelque part entre 1915 et 1925 l'art s'était consumé dans une guerre contre ses propres limites, dans un combat pour échapper à ses redoutes, ses musées, ses parcs d'attractions, ses zoos ; depuis lors il n'y avait plus d'art, seulement des "imitations de ruines" dans "cette foire morne et rentable, où chaque redite avait ses disciples, chaque régression ses admirateurs, chaque *remake* ses fanatiques". L'art était à l'origine des rêves faits par l'I.L. d'un monde réinventé, mais le groupe était sûr que dans ce temps, faire de l'art c'était perdre son temps. Revendiquer une image ou une ligne comme personnelle, comme marque unique et éternelle sur le mur de l'histoire écrite d'avance, revenait à perpétuer une fraude contre l'histoire que le groupe entendait faire. C'était finir par

accepter les mythes du génie sanctifié et de l'inspiration divine, prêter main forte à un système de hiérarchie individuelle et de contrôle social. Dieu étant mort et l'art l'ayant remplacé, cela revenait à maintenir une illusion religieuse, opportunément coincée au milieu des marchandises les plus magiques. C'était mettre le ciel dans un cadre au lieu de le pointer du doigt comme faisaient les prêtres – et quelle différence ? Faire de l'art, ce serait trahir le commun, enterrer les promesses que l'art avait faites autrefois. Pratiquer le détournement, en revanche, – écrire de nouvelles légendes dans les bulles de bandes dessinées des journaux, ou sur les tableaux des vieux maîtres, insister à la fois sur la "dévaluation" de l'art et son "réinvestissement" dans un genre nouveau de discours social, dans une "communication contenant sa propre critique", une technique qui ne pourrait pas donner lieu à mystification car son principe était la démystification – et continuer la dérive – renoncer vous-mêmes aux promesses de la ville, et puis s'apercevoir qu'elles vous manquent – l'errance à travers la ville, permettre à ses signes de "détourner" vos pas, et puis dévier vous-mêmes ces signes, les forcer à abandonner des routes qui n'avaient jamais existé avant – ce serait sans fin. Ce serait commencer un mode de vie vraiment moderne, à partir de pavés et d'images, de mots et du temps qu'il fait : un mode de vie que tout le monde pourrait comprendre et adopter.

"Leur philosophie sous-jacente", écrivait Christopher Gray à propos de l'I.L. dans *Leaving the 20th Century*, "était celle de l'expérience et du jeu" – mais avec comme terrain toute la culture, et la ville elle-même. Pourquoi pas ? "Occupez-vous d'abord de la nourriture et des vêtements, le royaume de Dieu adviendra de lui-même ensuite", avait dit Hegel. Il était temps pour le royaume, largement temps. "Qu'il nous suffise de déclarer que, pour nous, sur le plan culturel comme sur le plan strictement politique, les prémisses de la révolution ne sont pas seulement mûres, elles ont commencé à pourrir", écrivaient Debord et Wolman pour l'I.L. en 1956. Pour l'I.L., ce que Hannah Arendt appelait la question sociale – la faim, la nécessité du corps qui

met à bas la volonté de liberté, une force qui laisse défaire et travestir toute révolution promettant le royaume de Dieu, manquer même de nourriture et de vêtement – avait été, au moins potentiellement, résolue. D'après la lecture que faisait l'I.L. des signes des techniques et de l'abondance d'après-guerre, des réclames, quiconque souffrait à présent de privation était une victime non pas de la nécessité mais de la transe du pouvoir de transe, une transe qui pouvait être brisée. La pauvreté moderne était une pauvreté de passion, enracinée dans le caractère prévisible d'une société mondiale suffisamment riche pour diriger à la fois l'espace et le temps. C'est pourquoi le groupe rejetait alors le capitalisme comme un cadeau vide, le socialisme comme un futur équipé seulement pour changer le passé, et parlait plutôt de construire des "châteaux aventureux". Marchant dans les rues jusqu'à être trop ivres pour savoir à quel coin tourner, ils essayèrent de parvenir au delirium, afin d'en émerger avec un message de séduction : ainsi en 1953 Ivan Chtcheglov, dix-neuf ans, écrivit un "Formulaire pour un urbanisme nouveau", où il demandait instamment à ses camarades de créer leur première ville, "la capitale intellectuelle du monde", une sorte de Las Vegas fouriériste, un Disneyland surréaliste, un parc d'attractions où les gens vivraient réellement, une *ville du tendre* avec des quartiers et des jardins correspondant "aux divers sentiments catalogués que l'on rencontre *par hasard* dans la vie courante", des royaumes faits de romance, de désordre, d'utilité, de tragédie, d'histoire, de terreur, de bonheur, une ville où "l'activité principale des habitants" serait "la DÉRIVE CONTINUE", une dérive à travers un paysage de "bâtiments chargés d'un grand pouvoir évocateur et influentiel, des édifices symboliques figurant les désirs, les forces, les événements passés, présents et à venir. Un élargissement rationnel des anciens systèmes religieux, des vieux contes et surtout de la psychanalyse au bénéfice de l'architecture se fait plus urgent chaque jour, à mesure que disparaissent les raisons de se passionner", écrivait Chtcheglov – mais dans la ville qu'il imaginait, "en quelque sorte chacun habitera sa "cathédrale" personnelle. Il y aura des

pièces qui feront rêver mieux que des drogues, et des maisons où l'on ne pourra qu'aimer."

S'adressant uniquement aux autres membres de l'I.L., et utilisant pour cette raison le pseudonyme de "Gilles Ivain", Chtcheglov inventait un secret à partager avec ses amis ; en même temps il écrivait un manifeste pour changer le monde. "Une maladie mentale a envahi la planète", déclarait-il, "la banalisation... Cet état de fait qui a pris naissance dans une protestation contre la misère dépasse son but lointain – libération de l'homme des soucis matériels – pour devenir une image obsédante dans l'immédiat. Entre l'amour et le vide-ordures automatique la jeunesse de tous les pays a fait son choix et préfère le vide-ordures." Choisir le vide-ordures c'était embrasser la réification, devenir soi-même vide-ordures. Mais choisir l'amour c'était échapper à la prison du soi aliéné, et ainsi l'amoureux de Chtcheglov, rêvant dans sa cathédrale personnelle, n'était pas un être isolé, pas un infirme bafouillant caché dans sa Notre-Dame privée, mais le citoyen d'un monde nouveau, prêt à parler. Il pourrait dire ce que dit l'amant dans *La Chambre dérobée*, le mystérieux roman de Paul Auster paru en 1986 : "En appartenant à Sophie j'ai commencé à avoir le sentiment d'appartenir aussi à tous les autres. Il s'est avéré que ma véritable place dans le monde se trouvait quelque part au-delà de moi, et si cette place m'était intérieure elle était également impossible à situer. C'était le trou minuscule entre le moi et le non-moi, et pour la première fois de ma vie je percevais ce nulle part comme le centre exact du monde." C'est de l'utopie, et utopie veut dire "nulle part", mais à l'intérieur de l'I.L. il n'y avait pas d'absurdités évidentes ni d'impossibilités (qui a dit qu'il fallait choisir entre l'amour et le vide-ordures ?) ; le projet de l'I.L. était l'extension rationnelle d'un conte de fée. L'utopie, exact centre du monde, était là où l'I.L. comptait vivre.

"Finalement", écrit Gray, "l'enjeu n'était rien d'autre que la chose la plus simple au monde : vouloir faire de ses rêves la réalité. Et les obstacles étaient également simples : d'une part le fantasme subjectif et stérile, de l'autre, sa contrepartie

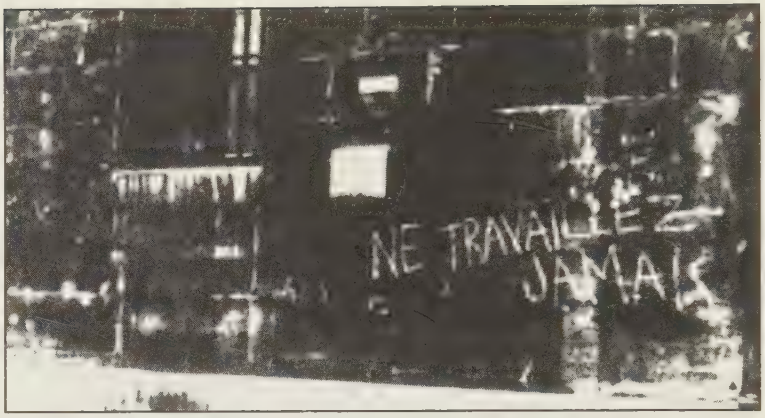
objective : le monde de l'art." Un jour on affronterait l'ennemi final, l'ordre établi ; la première bataille, écrivait en 1964 à Londres Alexander Trocchi, essayant de réunir ses souvenirs de membre de l'I.L., consistait à "attaquer l'"ennemi" à sa base, en nous- mêmes." Ainsi les esthètes de l'I.L. s'interdisaient-ils de faire de l'art – et dans le même esprit ils s'interdisaient de travailler. En tant que micro-société provisoire, ils comptaient vivre le futur dans le présent – dans un futur présent où les outils de maîtrise déjà en place dans les sociétés les plus avancées rendraient tôt ou tard le travail superflu et les loisirs illimités. C'était la base matérielle sur laquelle ils faisaient flotter leur vision d'un monde de situations construites ; en traversant Paris à la dérive, ils étaient à la recherche de ce monde, et de leur prochain repas.

L'I.L. croyait qu'en remplaçant le travail et le divertissement par la dérive, l'art par le détournement, et les rôles sociaux productifs encore imposés par une société vivant dans le passé-présent par un "rôle de pure consommation" – c'est-à-dire, selon l'I.L., la consommation de "son temps" – elle pourrait "tout réinventer chaque jour." Réinventer chaque chose, ou tout perdre – comme le disait Debord en 1972 (quand l'I.L., groupe en son temps principalement connu de ses membres, était une expérience que Debord pouvait imaginer être le seul à se rappeler) : "Le temps [...] fait peur parce qu'il est fait de sauts qualitatifs, de choix irréversibles, d'occasions qui ne reviendront jamais".

C'était la charge assumée par ceux qui s'engageaient à une vie de perpétuelle nouveauté. Chaque jour, les membres de l'I.L. arpentaient les rues non comme des êtres prisonniers des salaires et des prix, non comme des employés, des clients, ou des touristes, mais comme des voyageurs dans un labyrinthe révélé par leur souhait de le trouver. Chaque jour ils examinaient les spectacles de l'art et de la publicité, des actualités et de l'histoire, en pillaient des bouts, des brins, et les faisaient parler des langues nouvelles, des contre-langages, laissant à chaque fois une petite entaille dans l'immense spectacle de la vie sociale, dans la mesure au moins où la vie sociale avait une

emprise sur l'espace-temps du groupe. Jouant au "jeu de la liberté" – pratiquant, comme disait Debord, "le doute systématique à l'égard de tous les divertissements et travaux d'une société, une critique globale de son idée du bonheur" – les membres de l'I.L. deviendraient "maîtres et possesseurs de leur propre vie."

C'était en fait une quête désespérée, dans une utopie qui contenait sa propre contradiction, produit d'un souhait qui à la fois dépassait l'art et se trouvait y retourner : "Quand elle s'exerce dans un circuit fermé, la liberté", écrivait Debord en 1959, dans son film rétrospectif consacré à l'I.L. *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, "se dégrade en rêve, devient simple représentation d'elle-même." Ce qui avait un air de liberté ne pouvait être au plus que de la liberté provisoire, écrivait amèrement Wolman au reste du groupe début 1953, après qu'ils eurent rejeté le plan d'attaque imaginé par Debord d'une maison de redressement pour filles : "bien sûr la nuit tu rêves si tu pouvais toujours dormir mais la vie menace à chaque angle il y a des flics et des indics dans les bistrots les filles de ton âge sont marquées par la jeunesse." C'était une quête cruelle : "ce qui manquait", dit Debord, "était ressenti comme irréparable. L'extrême incertitude quant aux moyens de subsister sans travailler était à la racine de cette hâte qui faisait les outrances nécessaires, et les ruptures définitives." L'un après l'autre, ceux qui s'étaient rassemblés autour de Debord furent exclus ou disparurent. "Le suicide en emportait beaucoup", écrivit-il en 1978, dans son film *In girum imus nocte et consumimur igni*, puis, citant *Mémoires* qui citaient *L'Ile au trésor* : "la boisson et le diable ont expédié les autres." Mais de 1952 à 1957, pendant toute la durée de l'I.L., d'autres ont toujours pris leur place. Vous pouvez les voir, l'Internationale au grand complet réunie autour d'une seule table, représentation une fois encore de son idée : la révolution commence par le désir du droit qui est un désir de justice, qui est un désir d'harmonie, qui est un désir de beauté. Nous ne pouvons pas vivre sans beauté, mais l'art ne peut plus en



"Prog mme préalable au mouvement situationniste." – "Cette inscription, sur un mur de la rue de Seine, remonte aux premiers mois de 1953 (une inscription voisine qui relève de la politique traditionnelle aide à dater avec la plus sûre objectivité le tracé de celle qui nous intéresse : appelant à une manifestation contre le général Ridgway, elle ne peut donc être postérieure à mai 1952). L'inscription que nous reproduisons ici semble être la plus importante trace jamais relevée sur le site de Saint-Germain-des-Prés, comme témoignage du mode de vie particulier qui a tenté de s'affirmer là." *I.S.* n°8, janvier 1963

fournir. L'art est un mensonge que nous ne vivons plus, et c'est une ruse, une promesse fallacieuse de beauté, la compensation pour la destruction de la beauté et du bien, qui empêche chacun de vivre. Comme ruse, l'art doit être supprimé, et comme promesse il doit être *réalisé* – c'est la clef de la révolution. L'art doit être remplacé, et nous, qui avons supprimé l'art de notre propre espace et de notre propre temps, pouvons faire en sorte que ça arrive. La beauté nouvelle ne peut être qu'une beauté de *situation*, ce qui revient à dire provisoire, et *vécue*...

L'Internationale situationniste a été fondée sur la conviction que ce circuit fermé pouvait être ouvert : que ce monde nouveau, à commencer par la vie privée, une découverte presque abstraite faite par une poignée de gens isolés, pouvait être exploré, expliqué, rendu public et attrayant, jusqu'à ce que sa demande devienne irrépressible. Irrépressible et banale, à mesure que les situationnistes reliaient cette demande aux manifestations naissantes de refus et de révolte qu'ils observaient sur toute la planète -manifestations, ils en étaient certains, d'une insatisfaction insondée devant la qualité de la vie dans la société moderne, morceaux épars d'une négation de son idée du bonheur. Ils avaient un plan : attirant les plus fins talents d'Europe puis du globe, l'I.S. se consacra à la fois à "la

plus impitoyable des critiques" (Marx 1843) et à "la mise en lumière de désirs oubliés et la création de désirs entièrement nouveaux." (Chtcheglov 1953). Et puis l'I.S. écrivit en juin 1958 dans le premier numéro de sa revue *Internationale situationniste* en parlant du "solide environnement d'ennui" : "nous ruinerons ces conditions". "Chacun doit chercher ce qu'il aime, ce qui l'attire" écrivaient-ils alors. Sur le chemin de la découverte de ce que vous aimiez vous rencontriez tout ce que vous détestiez, tout ce qui barrait la voie à ce que vous aimiez. Descendre cette rue reviendrait à se retrouver sur un terrain où le plus petit obstacle exige une contestation totale de l'ordre établi.

Ça ressemblerait d'abord à un champ de bataille où personne d'autre ne comprendrait contre quoi on se bat. Voilà ce qui était transmis aux lecteurs dans *Le Déclin et la chute de l'économie spectaculaire marchande*, le pamphlet virulent de l'I.S. sur les émeutes de Watts, le ghetto noir de Los Angeles, en août 1965, un ouragan qui a fait plus de trente morts – et "la première [révolte] de l'histoire", disait l'I.S. avec délices, prolongeant la controverse de l'amour et du vide-ordures, "qui ait pu souvent se justifier elle-même en arguant du manque d'air conditionné pendant une vague de chaleur." Pour beaucoup, ça n'avait pas de sens que les Noirs de loin les plus pauvres, ceux de Harlem et de Newark, soient restés silencieux pendant que les Noirs relativement aisés de Los Angeles brûlaient et pillaient, beaucoup avec joie et fierté. Pour les situationnistes, qui citaient la fanfaronnade d'une certaine Bobbi Hollon, une jeune sociologue de Watts ayant juré "de ne jamais laver le sang qui a taché ses espadrilles pendant les émeutes", tout cela tombait sous le sens. "Le confort" écrivirent-ils, "ne sera jamais assez confortable pour satisfaire ceux qui cherchent ce qui n'est pas sur le marché".

L'I.S. était un groupe de critiques ; ils se balançaient sur leur chaises de café comme d'autres agissent, sans se chercher d'excuse. Comme le dira Debord des années plus tard, "nous avons porté de l'huile là où était le feu". "La critique théorique de la société moderne, dans ce qu'elle a de plus nouveau, et la



CRITIQUE DE L'URBANISME (Supermarket à Los Angeles, août 1965)

ILLUSTRATION EXTRAITE DE "LE DÉCLIN ET LA CHUTE DE L'ÉCONOMIE SPECTACULAIRE MARCHANDE", *I.S.* N° 10, MARS 1966.

critique en acte de la même société existent déjà l'une et l'autre", disait l'I.S. à propos de Watts : "encore séparées mais aussi avancées jusqu'aux mêmes réalités, parlant de la même chose. Ces deux critiques s'expliquent l'une par l'autre ; et chacune est sans l'autre inexplicable. La théorie de la survie et du spectacle est éclairée et vérifiée par ces actes qui sont incompréhensibles à la fausse conscience… Elle éclairera en retour ces actes quelque jour."

Le Déclin et la chute de l'économie spectaculaire marchande entendait faire partie de l'événement qu'il analysait. Il avait été écrit en français à Paris, mais fut traduit en anglais (sous le titre "The Decline and Fall of the Spectacular Commodity Economy") et distribué en Amérique avant de paraître en Europe. La question que soulevait l'I.S. devait être familière à certaines personnes en Amérique, en 1965 : "Comment", demandaient les situationnistes, dans un langage un peu différent de celui du Port Huron Statement de 1962, le texte fondateur du Students for a Democratic Society, "comment les hommes font-ils l'histoire, à partir des conditions préétablies pour les dissuader d'y intervenir ?" Mais la réponse que donnaient les situationnistes aurait aussi bien pu venir de la planète Mars : "La société de l'abondance trouve sa réponse *naturelle* dans le pillage, mais elle n'était aucunement abondance naturelle et humaine, elle était abondance de marchandises […]. Le pillage du quartier de Watts manifestait la réalisation la plus sommaire du principe bâtard 'A chacun selon ses faux besoins'. [Mais] les vrais désirs s'expriment déjà dans la fête, dans l'affirmation ludique, dans le potlatch de destruction […] pour la première fois, ce n'est pas la misère, c'est au contraire l'abondance matérielle qu'il s'agit de dominer". C'était délirant, et séduisant aussi, séduisant parce que c'était bien senti. C'était là, pensait l'I.S., qu'était le champ de bataille, et de juin 1958 à septembre 1969, les pages d'*Internationale situationniste* en tracèrent les frontières.

Les situationnistes essayaient de se voir eux-mêmes comme ils voyaient les gens de Watts : confrontés à "la réalité d'un capitalisme et d'une technologie qui rend l'individu impuissant,

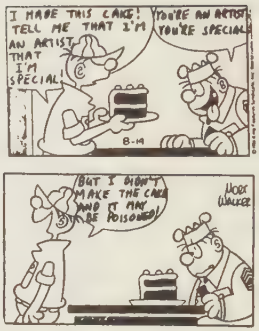


"Comme le dit l'I.S., il est plus honorable d'être une putain comme moi que l'épouse de ce fasciste de Constantin". Portrait de Christine Keeler détourné par le situationniste J. V. - Martin, à l'occasion du mariage de la princesse Anne-Marie du Danemark avec le roi Constantin II de Grèce. *I.S.* n°9, août 1964.

sauf si c'est un voleur ou un terroriste" (ces mots furent écrits en 1987 par Stanley Hoffmann, distingué professeur d'histoire, mais étaient impensables en 1965 en dehors d'un petit cercle de fanatiques). Ils pratiquaient ainsi le terrorisme intellectuel, et, inséparable de cette pratique, le vol de la propriété intellectuelle. Les pages de leur revue étaient un mode d'emploi et aussi un laboratoire, un champ d'expérience pour les recherches de l'I.S. sur le contre-langage, le détournement – que les situationnistes comptaient faire évoluer depuis les bulles de bandes dessinées jusqu'à une critique d'une vérité si magique qu'elle retournerait les mots de ses ennemis contre eux-mêmes, forçant un discours nouveau à sortir de la bouche même des gardiens du bon droit. Comme la dérive, c'était l'occupation esthétique du territoire ennemi, un raid lancé pour s'emparer du connu et le transformer en inconnu, un combat sur un champ de bataille qui n'aurait ni règles ni limites. Quand en 1962, l'I.S. découvrit qu'un certain Wolfgang Neuss, acteur berlinois, avait "commis un acte de sabotage plein de sens" en "révélant en janvier dernier par une petite annonce de *Der Abend*, qui était le coupable dans un suspense policier télévisé qui passionnait les foules depuis plusieurs semaines" le groupe plaça joyeusement cet événement minuscule sur le même plan que les émeutes de Watts. Faire du sens – ou ne pas en faire – allait de pair avec faire l'histoire. Le détournement était une politique de citations subversives qui coupait les cordes vocales de tous les intervenants officiels, qui tirait brutalement les symboles sociaux tirés à travers le miroir, des mots inappropriés et des images déviées dans des scénarios familiers qui les faisaient exploser. "Pour finir", avaient dit Debord et Wolman en 1956, "n'importe quel signe" – chaque rue, réclame, peinture, texte, toute représentation de l'idée du bonheur dans la société – "est susceptible d'être converti en autre chose, voire en son contraire."

Qu'allait-il se passer si on pouvait vraiment faire en sorte que ça arrive ? Le spectacle était lui-même une œuvre d'art, une économie du faux besoin élevé au rang de tableau de désirs figés, de vrais désirs réduits à une bande dessinée de besoins

tremblants. Répandant la fausse monnaie du détournement jusqu'à ce qu'elle envahisse tout, l'I.S. aurait dévalué la monnaie du spectacle, et le résultat aurait été une inflation fatale. Alors, un centime pouvait être une fortune. Le détournement du bon signe, au bon endroit, au bon moment, pouvait déclencher un renversement massif de perspective. La communication à sens unique du spectacle réduisait tous les autres discours à du babillage, mais maintenant le spectacle s'effondrerait sur lui-même ; deviendrait lui-même du babillage, et chacun pourrait voir au travers. La cohérence réversible du monde serait saisie, la corde serait tirée, les tables tourneraient, chaque oui deviendrait un non, chaque vérité viendrait se dissoudre dans le doute, et tout changerait. Puis l'I.S., s'étant caractérisée elle-même comme "une Conspiration des Egaux, un état-major qui *ne veut pas de troupes*", aurait réalisé son rêve de nouvelle Jérusalem en disparaissant à l'intérieur : au milieu d'une émeute de glossolalie sociale, dans laquelle la "liberté de tout dire" serait inséparable de "la liberté de tout faire". "*Nous n'organiserons que le détonateur*", promettait l'I.S. en 1963, "l'explosion libre devra nous échapper à jamais, et échapper à quelque autre contrôle que ce soit." Alors *Mémoires* pourrait être oublié avec bonheur, comme s'il n'avait jamais existé. En tant que mémoire et en tant que prophétie, le livre se serait situé lui-même par avance comme un artefact qui, une fois réalisé, resterait aussi inconnu qu'il s'était révélé fécond : l'histoire secrète d'un temps à venir.



BANDE DESSINÉE DÉTOURNÉE, ANONYME, ETATS-UNIS, 1986.

C'ÉTAIT

C'était, c'est devenu, une sorte de carte d'un territoire qui a cessé d'exister, le récit d'aventures qui s'y sont déroulées. "Il y avait alors, sur la rive gauche du fleuve – on ne peut pas descendre deux fois dans le même fleuve, ni toucher deux fois une substance périssable dans le même état –, un quartier où le négatif tenait sa cour." C'est ce que Debord disait à sa caméra en 1978, quand le temps à venir était passé. C'est là, écrira-t-il

l'année suivante, qu'"en 1952, quatre ou cinq personnes peu recommandables de Paris décidèrent de rechercher le dépassement de l'art." Il n'expliquait pas ce qu'il entendait par là, ou plutôt il en donnait une explication distanciée, mettant entre guillemets une expression qu'on aurait pu trouver flottant dans *Mémoires :* "Ce dépassement de l'art, c'est le 'passage au Nord-Ouest' de la géographie de la vraie vie, qui avait si souvent été cherché pendant plus d'un siècle, notamment à partir de la poésie moderne s'auto-détruisant."

Un quart de siècle après que les quatre ou cinq eurent commencé leur quête de transcendance, Debord ne parlait pas de poésie, au sens habituel du mot. Il parlait de "révolution sociale", une transformation si radicale de la vie que les gens la vivraient vraiment, au quotidien. Il parlait de la vision fugitive qu'il avait eue durant l'insurrection de Mai 68 – un heureux hasard, arguait-il maintenant, un mois de bruit, dont on pouvait trouver la préfiguration dans les histoires interrompues et les représentations fragmentées de *Mémoires*, le tout retransposé dans la vie quotidienne disparue des quatre ou cinq, la micro-société provisoire. Recapturer le langage de cette poésie moderne autodestructrice, non pour l'écrire mais pour la vivre et la répandre dans le monde – voilà, disait Debord, ce que l'I.L. avait été, avait fait. "Achever l'art, aller dire en pleine cathédrale que Dieu était mort, entreprendre de faire sauter la tour Eiffel, tels furent les petits scandales auxquels se livrèrent sporadiquement ceux dont la manière de vivre fut en permanence un si grand scandale." "Visiblement le principal domaine que nous allons remplacer et accomplir est la poésie" écrivait l'I.S. en 1958. La révolution qu'appelait l'I.S. de ses vœux allait "réaliser" la poésie, et "réaliser la poésie ce n'est rien de moins que créer simultanément et de manière inséparable des événements et leur langage." C'était le futur, et aussi le passé, le monde entier : "Le moment de la poésie réelle", écrivaient les situationnistes en 1963, "remet en jeu les dettes non réglées de l'histoire."

"Les situationnistes veulent *oublier* le passé" disaient-ils à

leurs débuts, mais c'est quelque chose qu'ils n'ont jamais fait ; le passé était le coffre au trésor, le cadenas, le trésor lui-même. Michèle Bernstein a été membre de l'I.L. et de l'I.S. presque du début jusqu'à presque la fin ; en 1983 elle était assise dans son spacieux salon en Angleterre et expliquait : "Chacun est le fils de plusieurs pères", disait-elle. "Il y avait le père que nous rejetions, qui était le surréalisme. Et il y avait le père que nous respections, qui était dada. Nous descendions des deux." Ils étaient des "enfants perdus", disait souvent Debord, et ils revendiquaient ainsi tout père en qui ils pourraient se reconnaître : les surréalistes, les dadaïstes, les révolutionnaires manqués du premier tiers du XX^e^ siècle, les Communards, le jeune Karl Marx, Saint-Just, les hérétiques médiévaux – et tous, quand Debord et les autres commencèrent à s'exprimer dans les années cinquante, étaient des moribonds, des oubliés, des souvenirs et des rumeurs, des ratés, des maudits. Tous étaient, au mieux, des légendes – pour l'I.L. et l'I.S., morceaux d'une légende de la liberté.

Propagée pendant les années cinquante et soixante par les groupes de Debord, grossie de nouveaux noms et de nouvelles formes, c'était finalement une légende presque trop vieille pour être comprise, encore moins expliquée : la légende, dirait vainement et pathétiquement Debord en 1979, d'une "Athènes ou une Florence dont personne ne sera rejeté, étendue jusqu'aux extrémités du monde" – une fois encore, comme jamais auparavant. Marche arrière en direction d'une nouvelle Athènes, d'une nouvelle Florence – et là, comme avait prophétisé rétrospectivement Richard Huelsenbeck à Berlin en 1920, les foules se rassembleraient autour de chaque dialogue, des drames seraient joués dans chaque rue, et nous nous retrouverions dans les temps homériques. Là, alors, comme avait prophétisé prospectivement Edmund Wilson à Paris en 1922, nous découvririons dans quel théâtre notre situation est une situation. La poésie se réaliserait : c'était le sens de l'appel de Lautréamont, en 1870, pour une poésie "faite par tous". Nous ressentirions le besoin de parler, nous découvririons ce que

nous voulions dire, le dirions, serions compris, obtiendrions la réponse. Tout à la fois nous créerions des événements et leur langage, et vivrions en permanence ce paradis. "Il faut multiplier, disons, les objets et les sujets poétiques" écrivait Debord en 1957, dans le texte fondateur de l'I.S. "et organiser les jeux de ces sujets poétiques parmi ces objets poétiques. Voilà tout notre programme, qui est essentiellement transitoire. Nos situations seront sans avenir, seront des lieux de passage."

Dans ce cadre, ces mots sont la légende de la liberté : la promesse que les mots et les actes de chacun flotteront libres à jamais. Ces mots sont en eux-mêmes de la poésie ; ils peuvent rester exactement là où ils sont, en parfait équilibre, ou ils peuvent conduire n'importe où, une cause immobile. A la recherche d'une cause immobile – une idée de transformation si abstraite qu'elle pourrait garder sa forme jusqu'à ce que le monde soit prêt à être changé par elle – l'I.L. et l'I.S. ont essayé de vivre une légende de la liberté, et, dans l'ensemble, elles ne sont aujourd'hui plus que cela. Toujours, peu importe à quel point fut incisive leur impitoyable critique de tout ce qui existe, il y eut cet élément d'abstraction : un élément qui donnait à ces critiques (aussi bien appliquées par l'I.L. au Guatemala en 1954 que par l'I.S. à Watts en 1965 ou à la France en 1968) un pouvoir captivant, un pouvoir négatif, le signe d'un événement et d'un langage à venir, qui garde vivante l'histoire que ces groupes ont essayé de raconter. Telle que je raconte l'histoire, tout a commencé dans une boîte de nuit, et tout doit être jugé à l'aune de ce qui est arrivé là et s'est déplacé ensuite dans une autre boîte – tout comme ce qui est arrivé dans ces boîtes de nuit doit être jugé à l'aune de ce qui, à certains moments, a franchi les portes de la boîte de nuit, a été écrit sur les murs, hurlé, s'est déroulé dans des immeubles et dans des rues qui apparaissaient soudainement sous un jour entièrement nouveau. Dans une certaine perspective la ligne est facile à dessiner, une simple ligne – par exemple, le graffiti de l'I.L. en 1953 "NE TRAVAILLEZ JAMAIS", qui a réapparu comme graffiti en Mai 68, et qui a été réécrit en 1977 pour le "Seventeen" des Sex


On baisera le vieux monde
on n'entre pas seul dans l'histoire, comme le chevalier entre seul en lice
le siège périlleux
Yo-ho-ho ! et une bouteille de rhum !
les sociétés secrètes et leurs agissements
— Allons, Cochon-Rôti, donne-nous un refrain, lança quelqu'un.
— Celui de jadis, cria un autre.
— Bien, camarades, répondit Long John, qui se tenait auprès d'eux, reposant sur sa béquille.
Et aussitôt il attaqua l'air et les paroles que je connaissais trop :
Nous étions quinze sur le coffre du mort...
Gilles
Le double jeu de la comédie et du drame, du drame et du divertissement, tout cela

Pistols : "We don't work / I just feed / That's all I need." Mais cette connexion – un manifeste d'une ligne de l'I.L., que l'ancien situationniste Christopher Gray a fait figurer dans *Leaving the 20th Century : The Incomplete Work of the Situationnist International* et qui fut passé en sous-main par les amis de Gray, Malcolm McLaren et Jamie Reid, à Johnny Rotten – est à la fois tradition et arithmétique. Pour trouver son histoire on a besoin de perturber les continuités d'une tradition, même les discontinuités d'une tradition fumeuse, souterraine, avec une certaine simultanéité. Exemple : si en cherchant la négation de l'idée du bonheur de leur société les Sex Pistols se retrouvent encore et encore attirés au bord de la glossolalie dada, dans le royaume de la poésie moderne autodestructrice, c'est intentionnellement que *Mémoires* débouche au même endroit ; quoique la convergence ne soit pas un accident, ni non plus exactement le résultat d'un transfert. Les mots d'Henri Lefebvre méritent d'être rappelés : "Dans la mesure où le mot modernité a un sens, c'est celui-ci : elle porte en elle dès son départ, la négativité radicale, le Dada, cet événement qui eut lieu dans un café de Zurich."

Lefebvre argumentait, il ne posait pas de devinettes ; cette négation, disait-il, avait persisté, non comme une tradition artistique canalisée dans un futur invulnérable, mais comme une dette non réglée de l'histoire, s'étendant dans un passé irrésolu. Qu'en 1975 au moment où parlait Lefebvre, les Sex Pistols aient encore été en train de se former est sans importance, non plus qu'ils n'aient jamais pu se reconnaître, comme Lefebvre et Debord s'étaient autrefois reconnus camarades dans une tentative de faire la révolution dans la vie quotidienne : les Sex Pistols, en s'emparant de la scène dans une impulsion culturelle instinctive, avec des racines inconscientes plongeant dans *Mémoires*, thèse culturelle travaillée, ramenèrent la dette dans le jeu. Et en la ramenant, l'augmentèrent – puis, aussitôt, qu'ils consentirent à disparaître de l'histoire, la dette, conformément à ses termes, fit, d'eux aussi, une légende de liberté.

Cette fausse monnaie est la seule qui ait cours dans cette histoire : des enfants perdus cherchent leurs pères, et des pères

cherchent leurs enfants perdus, mais personne ne ressemble vraiment à l'autre. Ainsi tous, regardant le mauvais visage, passent à côté : c'est la dérive d'une histoire secrète, une histoire qui reste secrète même pour ceux qui l'ont faite, surtout pour ceux qui l'on faite. Entre les mains des Sex Pistols, et entre les mains de ceux qui sortent d'un rêve éveillé, tout ça a l'air de la recherche à tâtons, dans le noir, d'une nouvelle histoire, mue par la suspicion dadaïste instinctive que le langage ordinaire ne peut pas la dire. Dans le livre de Debord, qui se présente lui-même comme un tâtonnement, agencé avec tant de soin cependant qu'une page très aérée produit le même effet qu'une pause brutale dans un morceau de musique, c'était une tentative consciente d'utiliser le langage de dada pour raconter l'histoire que ce langage lui a transmis : une histoire, et un langage, qui contiennent la plus abstraite et éphémère légende de la liberté qu'il connût.

C'était une légende, a pu penser Debord en 1957, en découpant et collant, qui appartenait à un passé, et à un futur, qu'il avait contribué à construire. Il l'avait vécue ; quoi qu'ait pu être dada, désormais, à travers les pages de *Mémoires*, c'était devenu quelque chose d'autre. Autrefois, selon la légende, ça avait été l'expérience d'autodestruction de la poésie moderne. C'était désormais le combat d'un petit groupe, mu par l'idée que le langage de l'auto-destruction de la poésie moderne était la clef de la révolution sociale, la clef pour élever des fragments d'expérience ("Le soir, Barbara", "il s'agit d'un sujet profondément imprégné d'alcool", "Des lumières, des ombres, des figures", phrases que l'on pouvait piocher au début de *Mémoires*) au niveau de l'épigraphe du livre. "Laissons les morts enterrer les morts, et les plaindre", Debord citait Marx, Marx écrivant en 1843 à son ami Arnold Ruge, tout comme Marx commençait à citer saint Mathieu, qui citait Jésus, Marx enchaînant alors avec des mots que Debord faisait désormais siens : "Notre sort sera d'être les premiers à entrer vivants dans la vie nouvelle."

L'ART DE L'EFFONDREMENT D'HIER

Incroyable mais vrai : un homme, un jour, s'est rendu célèbre en récitant de la poésie qui n'avait aucun sens. C'est facile à croire ; dans cette émission, rien n'est étrange. Le téléspectateur voit un extrait de film, une reconstitution : deux hommes courbés dansent sur une scène peu profonde en jetant des regards furtifs et en poussant des couinements, tandis qu'un troisième joue du piano. Leurs mouvements sont empruntés ; c'est rasoir. Dans un costume rigide, un homme, la tête coiffée d'une sorte de haut-de-forme, est amené (le costume engonce tout son corps, et l'empêche de faire le moindre mouvement, il faut le porter sur la scène où il fait *ploc* quand on le pose comme une grosse chandelle) ; il fait, d'une voix sourde et lugubre, la lecture de syllabes déconnectées. Ç'est également rasoir. On ne comprend pas qu'une volée de fruits lancée par un public invisible vienne éclabousser le poète ; ça n'en vaut pas la peine. Les danseurs reviennent et transportent l'homme hors de scène.

Autrefois, dit-on, ça faisait un tabac. Vous le croyez. Le chef Klinmahon lance la nourriture en l'air pour l'assaisonner ; il fait un tabac. Freud avait l'habitude d'hypnotiser ses patients ; il est toujours à la mode. La présentatrice Marie Osmond est couchée sur un divan rouge qui a fait le tour des Etats-Unis en camion afin d'être photographié pour un livre d'art ; c'est un succès, mais pas elle, elle est divorcée, et, en tant qu'interprète surmédiatisée des valeurs traditionnelles, elle n'est pas censée l'être ; mais peut-être qu'un peu du succès du divan rejaillira sur elle. Le seul problème, c'est la navette spatiale : c'est sûr que lors de sa première diffusion, l'extrait où l'on voyait des astronautes insouciants faire flotter des fraises dans l'apesanteur en essayant de les gober était drôle. Maintenant, peu de temps après qu'une navette spatiale a explosé, et avec elle sept astronautes et ce qu'ils pouvaient avoir dans la bouche, ce n'est pas drôle. C'est

Ripley's Believe it or not ! ; 60 mn. Avec : L'Hypnose en médecine ; la "poésie sonore" d'Hugo Ball ; le voyage de cinq ans d'un divan rouge en Amérique ; le chef thaïlandais Klinmahon ; la navette spatiale (rediffusion). *TV Guide*, 17 avril 1986.

difficile à croire ; c'est le genre de juxtaposition de mauvais goût que la télé se doit d'éviter.

La juxtaposition formelle des sujets du soir – suggérant des identifications entre l'art et la science, l'alchimie et les devoirs à la maison, l'occultisme et le militarisme, ou aussi bien l'inverse – est la version télévisuelle de ce qu'on appelait, quand l'homme au costume était amené sur scène, dada. La juxtaposition de phénomènes apparemment sans liens est, avec la tentative de réduire toutes formes à zéro, la tactique élémentaire du modernisme en art au vingtième siècle. L'idée était que, de même qu'on pouvait démontrer la fausseté des catégories esthétiques, on pouvait révéler que les barrières sociales sont des illusions construites, et changer le monde. Les choses ne sont pas ce qu'elles semblent être : c'était le message alors, et c'est le message aujourd'hui. La différence – ainsi va la légende des années dix et vingt, quand des artistes créèrent de nouveaux mondes sur papier et sur toile (des mondes si violemment neufs qu'on peut, quand on les considère aujourd'hui, voir l'histoire officielle du siècle comme à peine plus qu'un recul désespéré par rapport à ces utopies épouvantablement évidentes, à ce monde nouveau implicite dans n'importe quelle construction d'El Lissitzky, n'importe quelle photographie de Man Ray, n'importe quel dessin du groupe De Stijl) – c'est qu'alors le message était choquant, et qu'aujourd'hui ce n'est même plus un message.

À QUOI BON

"A quoi bon penser, écrire, agir", écrivait Henri Lefebvre en 1973, "s'il s'agit seulement de continuer et d'achever la longue suite des envoûtements mortels, de 'Jude l'obscur' à Artaud, la longue suite des échecs, des autodestructions". A quoi bon en effet ? "Sommes-nous censés sortir de l'histoire" écrivait en 1967 un étudiant nommé Steve Strauss dans une copie que j'ai corrigée, "pour nous joindre à d'éternels vauriens, des bellâtres, et des dandys ?" Plus facile à dire qu'à faire.



ŒUVRE DE EL LISSITSKY UTILISÉE À DES FINS DE PROPAGANDE
DEVANT UNE USINE DE VITEBSK, 1919.

En sortant des sentiers battus nous pourrions presque partout rejoindre la longue suite de Lefebvre : pénétrer sur le *champ libre*, la *freie strasse*, qui est le plus souvent sur le terrain imaginaire d'une histoire parallèle – autrefois c'était le royaume des hérétiques, des alchimistes, de l'ésotérisme, et depuis la Révolution française cela se passe dans le domaine des conspirations politiques et des "avant-gardes" esthétiques, qui n'est peut-être pas beaucoup plus qu'un lieu où les réfractaires, ceux qui disent non, peuvent prétendre être à la pointe de l'histoire, alors qu'ils mènent un combat d'arrière-garde contre elle, contre la révolution industrielle, la classe moyenne, la "bourgeoisie", l'"homme des masses", la "société de masse" (en somme, la démocratie moderne). Une histoire parallèle mue par le souhait clairement exprimé d'échapper à l'histoire la plus ressassée alors qu'elle est le plus souvent condamnée à voyager avec elle comme l'oiseau sur le dos du rhinocéros ; ce souhait du réfractaire finit par tourner en rond et revenir à son point de départ pour aboutir, non pas à un homme nouveau, à un monde nouveau, mais à ce peu qu'il reste de désir initial qui, en premier lieu, avait décidé du voyage. "On le rencontrait d'ordinaire dans la Librairie Catilina", écrit le romancier Mario Vargas Llosa de son personnage Gallileo Gall, révolutionnaire manqué, de *La Guerre de la fin du monde* (un vétéran de la Commune, finissant ses jours au Brésil à la fin du siècle),

> à l'ombre des palmiers du Mirador des Affligés ou dans les tavernes de marins de la ville basse, expliquant à des interlocuteurs de passage que toutes les vertus sont compatibles si la raison et non la foi constitue l'axe de la vie, que non pas Dieu mais Satan – le premier rebelle – est le véritable prince de la liberté et qu'une fois détruit l'ordre ancien grâce à l'action révolutionnaire, la nouvelle société allait fleurir spontanément, libre et juste. Or bien qu'on l'écoutât, on ne semblait guère lui prêter attention.

Né en 1901 à Hagetmau, dans les Landes, Lefebvre a d'abord rejoint la lignée qu'il maudira plus tard à Paris, dans les années vingt – l'apogée du surréalisme.

Nous sommes certainement des barbares puisqu'une certaine forme de civilisation nous écœure [...] Car, en définitive, nous avons besoin de la Liberté, mais d'une Liberté calquée sur nos nécessités spirituelles les plus profondes, sur les exigences les plus strictes et les plus humaines de nos chairs [...] La stéréotypie des gestes, des actes, des mensonges de l'Europe a accompli le cycle du dégoût. Spinoza, Kant, Blake, Hegel, Schelling, Proudhon, Marx, Stirner, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Nietzsche : cette énumération est le commencement de votre désastre.

Voilà ce qu'on pouvait lire dans "La Révolution d'abord et toujours !", un manifeste surréaliste cosigné par Lefebvre en 1925. C'était la longue suite des envoûtements mortels (autant que la tentative de jeter un sort) ; Lefebvre l'abandonna bientôt, suivant les surréalistes au parti communiste français, et entama sa grande carrière de théoricien social marxiste.

MON PREMIER

"Mon premier article dans la revue *Philosophies*", disait Lefebvre en 1975, se replongeant en 1924, "portait sur Dada. Cet article m'a valu l'amitié durable de Tristan Tzara [...] J'avais écrit : "Dada casse le monde, mais les morceaux en sont bons" [...] Chaque fois que je rencontrais Tristan Tzara, il me disait : 'Alors ? Vous ramassez les morceaux ! Est-ce pour les recoller ?' Je répondais invariablement : 'Non, c'est pour finir de les écraser.'"

Lefebvre avait écrit une critique des *Sept manifestes dada* de Tzara ; le ton en était arrogant. Oui, affirmait Lefebvre, il préférait dada au surréalisme, qui "mise seulement sur de petits changements" – des réputations littéraires. Contre les prétentions carriéristes d'André Breton et de son groupe, se contentant aisément du scandale pour le scandale, des applaudissements et des sifflets du *tout Paris*, dada au moins tendait vers un absolu : "la fin du monde". Mais c'était un absolu puéril, "seulement l'esprit qui dit non". "En vain elle [la

spontanéité dada] proclame la royauté de l'instant", une "pseudo-sorcellerie" : "sa négation se définit fort bien en tant que négation, alors qu'elle se devait d'échapper à toute définition". Comme philosophie, dada faisait office de nœud coulant, le degré zéro d'une sophistique de base : toute parole est mensonge.

Agé seulement de vingt-trois ans en 1924, Lefebvre avait déjà un pied dans l'histoire pour équilibrer l'autre qu'il avait dans la longue suite des envoûtements mortels. Espiègle, il écrivait comme l'aurait fait un vieil homme, souriant à l'enthousiasme de sa jeunesse qu'il n'avait pas encore brûlée, paré pour les affaires sérieuses : *que faire ?* Mais en 1975, un demi-siècle après *Philosophies*, considérant ses années d'apprentissage depuis longtemps révolues, il prenait le ton d'une personne de vingt-trois ans : "Non, c'est pour finir de les écraser." En 1967 il avait écrit des lignes plus étranges encore, au détour d'un argument réfléchi sur les techniques de domination : "L'art, la littérature, la culture modernistes, n'ont-ils pas, un jour de guerre, éclaté, parce qu'un jeune homme avait déposé au bon endroit et au bon moment un petit explosif paradoxalement puissant : deux syllabes redondantes, 'Da-Da' ?" Ces syllabes étaient les morceaux que Lefebvre avait autrefois promis de finir d'écraser. Maintenant il les avait dans la bouche comme si c'étaient des morceaux de la pierre philosophale. De quoi parlait donc le vieil homme ?

IL PARLAIT

Il parlait du Cabaret Voltaire, lancé à Zurich le 5 février 1916, en pleine Première Guerre mondiale, abandonné cinq mois après. Ses fondateurs étaient Hugo Ball, vingt-neuf ans, obscur dramaturge allemand, poète, mystique catholique déchu, disciple de Nietzsche et futur personnage de la télévision, et Emmy Hennings, trente et un ans, chanteuse allemande. Ils furent rejoints par Hans (Jean) Arp, artiste alsacien ; Tristan Tzara,

poète roumain ; son compatriote Marcel Janco, peintre ; et Richard Huelsenbeck, poète allemand et, à ses heures, étudiant en médecine. Auparavant le cabaret était un bar appelé le *Holländische Meierei*, tenu par un certain Jan Ephraim, marin dans sa jeunesse ; aujourd'hui c'est la discothèque Teen'n'Twen. En bas de la Spiegelgasse, dans le vieux quartier, la ville de Zurich a apposé une plaque : sous le mot ciselé "DADAÏSMUS" quelqu'un a ajouté "Ne passera pas".

C'était une boîte de nuit précieuse dans laquelle la promesse faite par l'artiste de révéler le sens de la vie s'était transformée en un vaudeville où tous les actes se jouaient en même temps. "On a confondu Dada avec un mouvement artistique", disait Huelsenbeck quelques guerres plus tard, en 1971, "même s'il n'a rien à montrer en tant que mouvement artistique comparé au cubisme, à l'impressionnisme ou à quoi que ce soit d'autre, qui sont tous affaire de forme, de couleur, de quelque chose qui est montré ou imaginé ou qui vise à être une œuvre d'art ; voilà ce que nous n'avions pas du tout. Nous n'avions pratiquement rien excepté ce que nous étions."

"Ils étaient donc six pour former l'"Orchestre Voltaire"", écrivait Hans Richter en 1964. "Chacun y jouait de son propre 'instrument', c'est-à-dire qu'il interprétait, passionnément et de toute son âme, sa propre personnalité". Jeune peintre allemand, Richter arriva à Zurich en août 1916 après avoir été blessé sur le front ; le Cabaret Voltaire était déjà au-commencement-il-y-avait-une-race-de-titans. Richter l'avait manqué. Arp rapporte de la scène :

> Dans un local surpeuplé et bariolé de couleurs se tiennent sur une estrade quelques personnages fantastiques qui sont censés représenter Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, Madame Hennings et votre humble serviteur. Nous sommes en train de mener un grand sabbat. Les gens autour de nous crient, rient et gesticulent. Nous répondons par des soupirs d'amour, des salves de hoquets, des poésies, des "Oua, Oua" et des "Miaou" de bruitistes moyen-âgeux. Tzara fait sauter son cul comme le ventre d'une danseuse orientale. Janco joue un violon invisible et salue jusqu'à terre. Madame Hennings avec

une figure de madone essaie le grand écart. Huelsenbeck n'arrête pas de frapper sur sa grosse caisse, pendant que Ball l'accompagne au piano pâle comme un mannequin de craie.

Un an plus tard tout cela n'était qu'allégories, imitations à la lettre et analogies à travers tout le monde occidental. A New York, Arthur Cravan, Man Ray, et Marcel Duchamp reprirent la marque ; à Paris, ce furent André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Francis Picabia, et une douzaine d'autres. Un urinoir fut exposé comme incarnation du beau, du bon, et du vrai, comme art ; une moustache et un anagramme obscène furent dessinés sur une carte postale de *La Joconde*. De tels actes firent de l'effet ; quelques personnes y prêtèrent attention, quelques-unes furent irritées, et cela en fit frissonner d'autres. Dada était perçu comme un non-sens au visage honnête, ou vice versa peut-être, des jeunes gens élégants dans de bons cafés collaient une étiquette "bottez-moi" sur la croupe des serveurs issus des classes laborieuses : riposte privilégiée aux dilemmes moraux qu'avait fait naître la guerre mondiale ("Que la fête commence !"), une blague finalement expliquée dans les encyclopédies : "complexe mouvement international, Dada fut essentiellement une attaque des traditions à la fois politiques et artistiques. Ces premières manifestations étaient destinées à outrager les conventions, mais elles avaient toutes en commun le comportement antisocial, le nihilisme et le désir de choquer..."

Surtout grâce à Tristan Tzara, son infatigable promoteur, les journaux en était remplis. "Il a paru jusqu'au 15 octobre", écrivit-il en 1919, "8 590 articles sur le dadaïsme". Personne n'a jamais vérifié cette assertion, qu'il a probablement inventée, mais en ayant probablement raison. Pourtant, cela n'avait rien à voir avec ce qui s'était passé au Cabaret Voltaire, et ce n'est pas ce dont parlait Lefebvre. L'entrée dans *The Timetables of History* ne va pas aussi loin, la voici néanmoins : "1916. Art Visuel. Culte dadaïste à Zurich."

DADA NE FUT

Dada ne fut une légende de la liberté qu'après coup : dans les faits ce fut un mythe gnostique du XX^e^ siècle.

C'était une histoire secrète non seulement de la Grande Guerre mais de toute la poésie du style "j'ai-un-rendez-vous-avec-la-mort", écrite pour arracher à la guerre une signification – en termes dada, la justifier. *Jules et Jim* de François Truffaut en est une autre version – avec Jules et Jim, bohèmes conventionnels, rationnels et passionnés à leur manière, deux vraies personnes à l'écran, et Jeanne Moreau en Catherine, dont on aperçoit d'abord le visage dans un champ de statues abandonnées, dada : bric-à-brac, irréel mais irrésistible, l'envoûtement mortel.

On a beaucoup écrit sur le Cabaret Voltaire en tant que protestation contre la guerre ; les dadaïstes en ont écrit une bonne part. Arp en 1948 :

> ... désintéressés des abattoirs de la guerre mondiale nous nous adonnions aux Beaux-Arts. Tandis que grondait dans le lointain le tonnerre des batteries, nous collions, nous récitions, nous versifiions, nous chantions de toute notre âme. Nous cherchions un art élémentaire qui devait, pensions-nous, sauver les hommes de la folie furieuse de ces temps. Nous aspirions à un ordre nouveau qui pût rétablir l'équilibre entre le ciel et l'enfer. Cet art devint rapidement un sujet de réprobation générale. Rien d'étonnant à ce que les "bandits" n'aient pu nous comprendre. Leur puérile manie d'autoritarisme veut que l'art lui-même serve à l'abrutissement des hommes.

En d'autres termes, plutôt que la guerre pour la guerre, ou l'art pour la guerre, ou même la guerre pour l'art, l'art pour l'art, ou n'importe quel art pour le bien de l'humanité. De telles notions auraient fait les gros titres en 1916, mais elles étaient difficilement matière à une légende, encore moins à un mythe : plutôt du romantisme vieux jeu ou de la bohème primaire. Ecrivant en 1920, Huelsenbeck avait une conception différente – ou une voix différente :



LE CABARET VOLTAIRE, ZURICH, 1986

La guerre nous avait projetés par-dessus les frontières de nos patries... Nous étions tous d'accord : la guerre avait été fomentée par les différents gouvernements pour les raisons les plus platement matérialistes ; nous, les Allemands, nous connaissions *J'accuse* sans quoi il eût été bien difficile de nous convaincre que le Kaiser et ses généraux aient pu être qualifiés d'hommes honnêtes. Ball était réfractaire et moi-même j'avais pu échapper de justesse aux poursuites de ces valets de bourreaux qui, pour des raisons soi-disant politiques, entassent les hommes dans les tranchées du nord de la France et leur donnent des grenades à bouffer. Aucun de nous n'avait ce genre de courage, qui consiste à se faire fusiller pour les idées d'une nation qui, dans le meilleur des cas, n'est qu'un consortium de trafiquants de fourrures et de peaux et, dans le pire, une association de psychopathes s'en allant, comme dans la "patrie" allemande, avec un livre de Goethe dans leur havresac, pour embrocher à la baïonnette Français et Russes.

Cette dernière phrase est du pur dada, ou du moins le genre de dada que ce livre recherche : la voix dont les dents crissent, plus appropriée aux manifestes et aux tubes qu'aux poèmes, un dégoût proche de l'absolu pour son temps et son pays, la note tenue jusqu'à ce que le dégoût devienne joie. Mais sous la forme dada, cette voix ne fit surface qu'à Berlin, en 1918, et ne dura qu'une année ou deux. Ce n'était pas le genre de dada qu'on aurait pu trouver au Cabaret Voltaire, que ce livre recherche aussi. Là, en 1916, une expérience fut mise en scène dans laquelle le langage qui justifiait la guerre était détruit. Dans l'histoire que racontait dada, cette destruction était le prélude nécessaire à la découverte d'un langage si clair que le seul acte de parler ferait crisser les dents.

DISCIPLE

Disciple de Kandinsky – et émule de Thomas Müntzer, Bakounine et Kropotkine – Hugo Ball était toujours écartelé entre la profanation de l'autorité et l'humiliation devant elle. Ayant fait l'expérience des narcotiques en 1915, il écrivait dans

son journal : "Je peux m'imaginer qu'un jour je me mette à rechercher l'obéissance autant que j'ai goûté à la désobéissance : jusqu'à la lie." Il tendait vers une mégalomanie personnelle dressée contre la mégalomanie publique de l'époque : "Je ne saurais vivre sans la conviction que ma propre destinée représente un résumé de celle du peuple tout entier" – par quoi, en bon philosophe allemand, il entendait la destinée du monde entier.

Bien avant d'ouvrir le Cabaret Voltaire, il avait écrit un poème cochon sur la Vierge Marie, "Der Henker" (Le Pendu). Il voulait la baiser, disait-il. Mais c'était aussi avant qu'il ne commence son journal, dans lequel il assurait que ce n'était rien.

Autrefois, j'ai possédé une tête de mort que j'emportais avec moi de ville en ville. Je l'avais trouvée dans une vieille chapelle. En retournant les tombes, on avait mis à nu des squelettes centenaires. Sur les crânes étaient alors inscrits le nom et le lieu de naissance des défunts. Sur les pommettes on avait peint des roses et des myosotis. Le *caput mortuum* que j'ai ainsi transporté avec moi pendant des années était la tête d'une jeune fille morte en 1811 à l'âge de vingt-deux ans. J'étais assez épris de cette jeune femme de cent trois ans et j'ai eu du mal à m'en séparer. J'ai quand même fini par l'abandonner à Berlin quand je suis parti pour la Suisse. Je me souviens de cette tête de mort grâce à celle que je vois vivre ici.

(Emmy Hennings, depuis 1913 maîtresse de Ball, à partir de 1920 son épouse, et de 1927 sa veuve.)

Quand je regarde cette jeune fille, j'ai envie de prendre des couleurs et de peindre des fleurs sur son visage ravagé.

Certains passages du journal de Ball figurent dans toutes les histoires de dada ; celui-là jamais.

Ball définit par avance les termes du Cabaret Voltaire. Le 25 novembre 1915, il écrit :

> Les personnes qui vivent avec rapidité et précipitation perdent facilement le contrôle de leurs impressions et succombent à des émotions et à des motivations inconscientes. L'exercice d'un art quelconque (peindre, écrire, composer) leur ferait le plus grand bien, à condition toutefois de ne pas tendre à un but, mais de se laisser aller, librement et sans entraves, à leur imagination. Le processus autonome de l'imagination fait immanquablement remonter ces choses qui avaient franchi, en bloc, le seuil de la conscience. En un temps comme le nôtre, où les hommes sont quotidiennement assaillis par les choses les plus monstrueuses, sans pouvoir analyser leurs impressions, en un tel temps, la production esthétique devient un régime diététique. Néanmoins, tout art véritablement vivant sera irrationnel, primitif et complexe ; il utilisera un langage secret et léguera non pas des documents édifiants, mais des documents paradoxaux.

Sept décennies plus tard, c'est facile à interpréter – mais, comme pour les déclarations d'Arp et de Huelsenbeck sur dada et la protestation, il faut dégager de sa gangue de conventions l'élément autour duquel tourne l'histoire. D'abord il y a des emprunts au freudisme : l'art comme psychanalyse, l'art comme cure, plus des solipsismes éclairés contre la société de masse au cerveau lavé. L'étreinte de l'irrationnel et du primitif n'est qu'une conversation de café de 1915 : une réclame pour l'expressionnisme et le cubisme, un saut dans le train en marche du futurisme encore chaud de Filippo Marinetti, une course menant tout droit au surréalisme de Breton. Mais les derniers mots de Ball – "il utilisera un langage secret et léguera non pas des documents édifiants, mais des documents paradoxaux" – restent étranges. C'était ce à quoi Lefebvre aurait réagi. C'était le cœur du spectacle de variétés, l'atteinte du mythe gnostique ; tous ceux qui y prirent part l'ont ressenti.

Ils ne furent jamais maîtres du paradoxe, mais simplement

des messagers – ou, au fil des ans, des victimes. Le restant de leur vie (hormis Ball, les six du Cabaret Voltaire vécurent longtemps), ils revenaient encore et toujours à leurs quelques jours dans ce bar zurichois. Ils ont essayé de comprendre ce qui leur était arrivé. Ils n'y sont jamais parvenus.

C'EST LA MEILLEURE

C'est la meilleure preuve – la seule vraie preuve – que quelque chose s'est réellement passé à Zurich au printemps 1916, quelque chose que la version de dada par l'histoire de l'art ne peut que dissimuler.

Dès le début le lieu commun consista à décrire le punk comme dada. Voici les lignes qui ont attiré mon attention, écrites par Isabelle Anscombe en 1978 : "le punk doit toujours être prêt à réprouver son établissement, à s'ouvrir au changement et à renoncer aux profits. C'est un mode d'anarchie autant que le Cabaret Voltaire dadaïste de la fin de la Première Guerre mondiale, et combien sont ceux qui connaissent bien cela ?" Beaucoup, s'est-il avéré : Andrew Czezowski, qui tenait le Roxy, disait aux journalistes que c'était "une sorte de Cabaret Voltaire". Beaucoup de punks étaient passés par ce vivier traditionnel des groupes de rock au Royaume-Uni, les écoles nationales d'art. Le punk faisait la une des quotidiens comme "rock du chômage" et celle des mensuels comme "la nouvelle trouvaille des écoles d'art".

Pourtant, Anscombe jouait sur une idée, et contrairement aux références littéraires, les idées à propos du punk et de dada étaient presque inexistantes à l'heure où elle écrivait. A Londres ou New York, à la fin des années soixante-dix, dada signifiait ce qu'il avait signifié à Paris et à New York à la fin de la Première Guerre mondiale : une farce pas tout à fait dévêtue, une blague vêtue du plus dénudé des cache-sexe d'autorité esthétique, un beurk à trois voix, l'affirmation par Tzara du droit de "pisser en couleurs diverses". C'est Arthur

Cravan se levant pour donner une conférence et baissant son pantalon, le jeune John Lennon urinant depuis son balcon à Hambourg sur une procession de nonnes ("Baptisons-les"), les Sex Pistols disant "Fuck" à la télé. Dada signifiait un acte gratuit charmant soumis à quelque hommage futur de l'histoire de l'art – le contraire du peu charmant acte surréaliste le plus simple, l'homme de Breton tirant aveuglément dans la foule, mais qui, puisque aucun surréaliste n'a jamais rien fait d'équivalent, est devenu la même chose : une simple référence littéraire, rejoignant Zed, un chef de gang punk interprété par Bob Goldthwait dans le film de 1985 *Police Academy 2 : Au Boulot !*

Agé d'une vingtaine d'années, mais ayant l'apparence d'un retraité – gras, dégarni, suant, bavant – Zed est à la tête d'une bande de voleurs que leurs cheveux multicolores et leurs cuirs cloutés, signes en 1985 diffus et flottants du Londres de 1976, identifient comme des punks. Ils terrorisent un quartier par désœuvrement. Zed est si plein de rage que c'est à peine s'il peut parler : on peut entendre ses cordes vocales se rompre chaque fois qu'il ouvre la bouche.

C'est un tout doux anarchiste, odieux mais adorable. Quand il dit à madame le maire "J'AI VOTÉ POUR VOUS !" tandis que son gang saccage une fête de charité, quand il dit "MERCI INFINIMENT, CETTE MAISON EST VRAIMENT TRÈS ACCUEILLANTE !" après qu'ils ont dévalisé un supermarché, il n'y a pas une once de sarcasme – à un certain niveau, il est d'une totale sincérité. Il veut que madame le maire tombe raide morte sur le coup, et il veut aussi être aimé d'elle. "Sois un peu raisonnable", supplie un flic. "TA GUEULE !" hurle-t-il ; on a de la peine pour lui. Ce n'est qu'un garçon incapable de dire oui ; que n'importe quel critique d'art peut épingler comme "dada", de même qu'en 1965 Andy Warhol était épinglé comme "néo-dada" par chaque critique d'art. "Dada est une tomate", disait autrefois un manifeste dada parisien. "Porter une tomate à votre revers, c'est être dadaïste", disait un autre. Mode d'emploi dada en une phrase : négation absurde qui se veut sans consé-

quences. A moins que ce ne soit le genre de bouffonnerie que produit Zed : dans *Police Academy 3*, il est lui-même devenu flic.

À LA FIN

A la fin des années soixante-dix, le punk-équivalant-dada n'en disait même pas autant. Les parallèles de l'histoire-*in-nuce* ont toujours besoin d'expliquer quelque chose de neuf, ou de l'expédier : n'y avait-il pas un groupe britannique qui s'était appelé "Cabaret Voltaire" ? Les Talking Heads n'ont-ils pas mis en musique sur leur troisième album un poème sonore de Hugo Ball ? Tous les livres sur dada racontent l'histoire de Kurt Schwitters ratissant les rues de Hanovre à la recherche de mégots et de tickets de concerts usagés pour ses collages ; la théorie dada de base qui veut que l'art puisse être fait à partir de n'importe quoi égalait la théorie de base punk selon laquelle tout le monde pouvait faire de l'art ("Voilà un accord – En voilà un autre – Et un troisième", indiquait un célèbre schéma dans *Sideburns*, un fanzine punk du Royaume-Uni – "maintenant forme un groupe"). "La logique dadaïste qui engloutit tous les petits riens, les bêtises et les rejets du monde et puis leur estampille une signification nouvelle par assemblage" disait une glose typique commentant la recette de Tzara pour faire de la poésie dada (découper des mots dans les journaux, les secouer dans un sac, les coller au hasard sur une page), "se trouvait là, à la fois dans la musique punk et dans la mode vestimentaire." C'était vrai : il y avait des chansons punks sur les mégots, et une pochette punk londonienne de 1977 pouvait ressembler à un collage dada berlinois de 1918. Pourquoi, alors ? Et après ? Pourquoi fonder un groupe ?

Si l'on peut ajouter au "non" des notes en bas de page, la validation par l'histoire transforme tous les non en un oui, tout comme ceux qui sont toujours plus heureux d'annoncer la mort de quelque chose que d'assister à sa naissance sont passés maîtres dans l'art de transformer un aparté fortuit en une adhé-

sion à tout l'ordre social. Oui, l'épingle à nourrice que Jamie Reid mit au travers des lèvres de S.A.R. dans son dessin pour "God save the Queen" faisait plus directement référence à *La Joconde* défigurée par Duchamp qu'à l'affiche de l'Atelier populaire de Mai 68 – mais Johnny Rotten n'avait plus prononcé le mot dada depuis qu'il avait deux ans.

Personne n'a essayé de se servir de dada pour découvrir les limites du punk, ou vice versa : pour lancer une conversation entre le passé et le présent, pour se demander comment il est possible qu'une idée fasse un bond de soixante ans, ou agisse souterrainement. Au lieu de ça, il y eut une machination. L'esthétique dada est apparue dans les livres comme de l'"anti-art" ; le punk était de l'"anti-rock". L'acte dada primaire était compris comme l'attaque du public par l'artiste ; les punks juraient et crachaient depuis la scène. Comme le punk, à l'exception de quelques saints privilégiés, dada refusait tout ancêtre : "Je ne veux même pas savoir s'il y a eu des hommes avant moi" déclarait Tzara, citant Descartes. Les notes de bas de page se trouvaient dans les chansons : "Anti-art was the start" comme chantait Poly Styrene.

Le dadaïsme est une stratégie de l'artiste pour transmettre au bourgeois un peu de son agitation intérieure, qui lui défend à jamais de s'endormir sur une habitude, pour secouer cet engourdi et le rappeler à la vie.
Udo Rukser, *Almanach Dada*, 1920.

"Ma vocation ultime dans la vie est d'agacer. Pas de faire quelque chose de foncièrement destructeur, mais d'agaçant, de désorientant. D'être quelqu'un qui perturbe le train-train quotidien juste assez pour laisser penser à sa victime qu'il existe quelque chose au-delà de la simple routine de l'existence."
Elvis Costello, 1978.

Le parallèle était évidement juste ; mais en tant que fan, je ne savais qu'en faire. J'avais des livres de Ball et de Huelsenbeck sur mes étagères, chinés des années plus tôt, mais je ne les avais pas lus. Dans les études sur l'histoire de l'art on en apprend bien plus sur le dada parisien, sous-produit proto-surréaliste, que sur son géniteur putatif zurichois, et ce dont les historiens veulent vraiment parler c'est du surréalisme.

Le parallèle s'effondre quand vous mettez l'art de l'un face à celui de l'autre, si vous mettez en balance les 45 tours punks et les peintures et les poèmes dada. "La première fois, je n'en ai pas cru mes oreilles", avait dit un ami à propos de "Oh Bondage Up Yours !" d'X-ray Spex, "c'était si *drôle*". C'était drôle et effrayant : vous entendiez la voix à la Shirley Temple de Poly Styrene ("Some people say that little girls should be seen and not heard / But I say-"des gens disent qu'il vaut mieux voir les petites filles que les entendre / Mais je dis-) se transformer en

régalade de viande crue sociale ("OH BONDAGE UP YOURS !"). L'ouverture parodiait les attentes de tous, et la suite les ruinait ; Lora Logic balançait son solo de saxophone comme si elle abattait une porte à coups de pied, ce qui était exactement ce qu'elle était en train de faire. L'ironie n'a jamais été aussi excitante que dans "Boredom" des Buzzcocks ("Scene here pretty hum-*drum*" (quel ennui, ici), lançait d'un ton cassant Howard Devoto, comme si l'idée venait juste de lui traverser l'esprit). Oubliez l'histoire : le son des disques était si nerveux, qu'il devait simplement être neuf. "Gary Gilmore's Eyes" des Adverts était une pure idée punk – qu'arriverait-il si Gary Gilmore [1] avait fait don de ses yeux à une banque d'organes et que vous vous retrouviez avec ? – trop pure pour être quoi que ce soit d'autre.

En comparaison, les œuvres d'art zurichoises étaient domestiquées. Je sortis le microfilm de l'unique numéro de la revue *Cabaret Voltaire*, daté de mai 1916, et il se produisit une explosion : "L'Amiral cherche une maison à louer", transcription d'un poème simultané allemand-anglais-français / Huelsenbeck-Janco-Tzara tel qu'il fut récité au cabaret (facile à imaginer sur scène, fabuleux à lire, alourdi par la laborieuse "Note pour les bourgeois" de Tzara, où il explique qu'il était question de traduire le cubisme en vers). Mais d'un tracé sobre, l'Homme Nouveau avait revêtu le meilleur costume de l'ancien. Une certaine piété se dégageait de tout ça, une sorte de messe d'avant-garde.

Quoi qu'il se soit passé à Zurich au printemps 1916 – on ne possède ni enregistrement sur bande, ni vidéo, ni disque en public sur le label Ephraim équivalent à *The Roxy London WC 2* – cela ne figure pas dans les archives, et quoi qu'il se soit passé, beaucoup l'ont fui. Une fois le cabaret mort, en 1917, Ball, Janco, Tzara et des disciples tel Hans Richter ouvrirent la Galerie Dada, proposant au public des lectures de poésie, des conférences, et des reprises des tubes de l'année précédente à l'attention des clubs pour dames et des voyages organisés. "Nous avons surmonté le barbarisme du Cabaret", écrivait Ball. Simon Frith se rendit dans un club punk australien en 1979, et

1. Meurtrier qui fut en 1977 la première personne exécutée aux Etats-Unis depuis la levée du moratoire de dix ans sur la peine de mort.

il n'y vit que rigidité et conformisme ; il le mesura à l'aune de ce qui s'était passé il y avait si longtemps en 1976, quand les gens "ne savaient pas ce qui allait arriver ensuite". Dans la Galerie Dada, Ball et les autres savaient ce qui allait suivre : rien. Ils remirent en scène le numéro au grand costume ; si la télé avait existé ils y seraient passés.

A l'exception de Huelsenbeck, dont la bouche écumait, personne n'aimait beaucoup en parler. Assez vite, Ball et Hennings retournèrent à l'église. Tzara et Arp attachèrent leurs pas à ceux de Breton et devinrent célèbres. Janco aussi vint à Paris ; écœuré par ce qu'il vit de la tentative des surréalistes "d'empocher" l'esprit dada, il rentra en Roumanie et sombra dans l'obscurité. Pour finir, Huelsenbeck devint un psychanalyste new-yorkais distingué, changeant son nom en Charles R. Hulbeck à la fois pour l'américaniser et pour tuer son passé dada. Au Cabaret Voltaire, Arp avait vingt-huit ans, Huelsenbeck vingt-quatre, Tzara juste vingt, Janco vingt et un : la vieillesse atteinte, ils avaient tous les droits de rejeter leurs facéties de la Spiegelgasse comme œuvres de jeunesse, il n'en firent rien. Ils essayèrent pourtant. Dada était mort dans les années vingt et ils le désavouèrent presque avec la ferveur des communistes des années trente condamnant le dieu qui avait échoué. Mais ça n'a pas marché.

LE CABARET

Le Cabaret Voltaire revenait sournoisement et frappait d'inanité tous leurs travaux et leurs jours. Il les dissolvait, tout comme sur scène dans le Meierei ils avaient dissout le passé. A mesure que les dadaïstes devenaient vieux, faisaient face à la mort, pensaient à leur héritage, le syndrome empira. Ils étaient humbles dans leur mégalomanie. Ils parlaient de dada en termes si abstraits et contradictoires que personne ne pouvait vraiment les comprendre. Si le punk était comme dada, alors il y avait dans le punk quelque chose que personne n'avait perçu –

même si les vieux dadaïstes ressemblaient maintenant à des pop stars condamnées à rouler éternellement leur plus grand tube en haut de la colline sous le regard de la foule, maudits pour avoir été au bon endroit au bon moment, bénédiction qui n'arrive jamais à chacun plus d'une fois.

Décrivant ce qui se passait sur l'estrade, Arp ne prétendait pas à l'objectivité – j'ai dit qu'il donnait juste à la scène plus de punch. En vérité, il écrivait en 1948, à soixante ans passés, à partir de la reproduction de *Cabaret Voltaire*, une peinture perdue de Janco datant de 1916, l'utilisant pour nourrir sa mémoire : l'Emmy Hennings de Janco ne faisait pas le grand écart. Au même moment Huelsenbeck et Tzara entraient dans leur trente-deuxième année de combat pour la paternité du mot "dada" : *J'étais le "jeune homme" dont Henri Lefebvre parlera après que je serai mort !*, aurait pu dire Tzara. *Non, c'était moi*, aurait répliqué Huelsenbeck, *et je ne mourrai pas ! qui dit mieux !* Début 1984, Janco avait quatre-vingt-huit ans. Le 5 février 1916 lui et son frère Jules avaient fait leur apparition avec Tzara en réponse à une annonce que Ball avait passée dans les journaux ; il accrocha avec les autres des peintures et punaisa des affiches sur les murs du bar de Jan Ephraim. Maintenant, soixante-huit ans plus tard, à Ein Hod, en Israël, la colonie d'artistes fondée par lui en 1953, il essayait de recréer le Cabaret Voltaire, sous le même nom : nouvelles versions de découvertes qu'il avait trafiquées dans la Galerie Dada quand, à vingt et un ans, il était déjà allé aussi loin qu'il le pourrait jamais.

"Des poèmes lus simultanément dans différentes langues", annonçait le *Jérusalem Post* ; c'était bien sûr pathétique. Une fois au sommet, la pierre dévale toujours vers le bas, et seul celui qui est lié à elle dans sa malédiction peut la faire bouger d'un pouce. Janco était assis droit sur une chaise, un bouquet dans les mains et un béret sur la tête. Tous les autres étaient morts. "Quelle serait la réaction des dadaïstes à une reconstitution de leurs actes ?" demandait un journaliste à Steve Solomons, directeur du Cabaret Voltaire de Ein Hod. "Ils diraient que c'est parfaitement ridicule", répondit-il. Mais en

tant que dadaïste il ne disait que des mensonges. Janco ne pensait pas que c'était ridicule – ou, s'il le pensait, il n'avait rien de plus ou de moins ridicule à offrir. Au milieu de la guerre israélo-arabe permanente, avec l'inflation augmentant de jour en jour et les rabbins orthodoxes réclamant à l'Etat les pleins pouvoirs pour appliquer des lois si arbitraires qu'on eût dit les injonctions de l'un des manifestes dada fanatiques que Huelsenbeck délivrait à Berlin en 1918, le message de Janco était "Retour au chaos". "Des artistes peuvent communiquer mieux que des politiciens", disait-il. Il parlait de la communication entre certains Israéliens et certains Palestiniens, ou Syriens, ou Libanais, peu importe – n'y en avait-il pas quelques-uns qui avaient plus en commun avec lui, ou ce qu'il représentait, que lui, ou eux, n'avaient en commun avec des cultures officielles prétendument leurs ?

Janco travaillait contre la montre. Une nouvelle époque, un nouveau lieu, qui savait ce qui pourrait arriver ? Il mourut le 21 avril 1984, avant d'avoir pu s'expliquer, mais eût-il vécu une deuxième vie, il n'aurait pas été capable de s'expliquer. Ce qui ne veut pas dire que certains de ceux qui l'ont entendu ne l'ont pas compris.

À ZURICH

A Zurich, le Cabaret Voltaire connut un succès immédiat. D'une capacité de cinquante places, il était plein tous les soirs. Il y eut d'abord des étudiants, qui buvaient, fumaient et saccageaient la salle ; puis des citoyens, la "bourgeoisie" injuriée, des curieux, puis, finalement, comme au Roxy en 1977, des touristes japonais. Il y avait tellement d'habitués que presque personne ne payait ; une variante de la vieille blague punk : combien faut-il de punks pour changer une ampoule ? Un pour tenir l'échelle, un pour dévisser l'ampoule, et cinquante sur la liste des invités.

Sur scène on donna – le soir de la première – lecture d'un

texte du saint patron Voltaire. Puis suivirent un orchestre de balalaïkas, des reprises de Mallarmé, Nostradamus, Kandinsky, Apollinaire, Tourgueniev, Tchekov, et les tubes de poésie phonétique vieux de dix ans de Christian Morgenstern, des succès de toujours comme "Sous les ponts de Paris", les ballades des parisiennes d'Aristide Bruant interprétées par Hennings (dans "A Saint-Lazare" elle était une putain mourant d'une syphilis contractée en prison), des lectures par Arp d'*Ubu roi* d'Alfred Jarry, des pièces réellement mises en scène, des extraits de Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, de manifestes futuristes, des expositions de peintures de Arp, Janco, et de Giacometti, habitué du cabaret, plus du mime, des harangues, des blagues salaces, des histoires abracadabrantes.

Le programme ne laissait rien présager des possibles qu'on imagine en lisant Ball. Le 26 février, il note dans son journal : "Une ivresse indéfinissable s'est emparée de tout le monde. Le petit cabaret risque d'éclater et de devenir le terrain de jeu d'émotions folles." Le 2 mars : "Nous sommes tellement pris de vitesse par les attentes du public que toutes nos forces créatives et intellectuelles sont mobilisées." Le 14 mars : "Aussi longtemps que toute la ville ne sera pas soulevée par le ravissement, le Cabaret n'aura pas atteint son but." Une course de vitesse avec les attentes du public est une définition du punk dans ce qu'il a de meilleur : y a-t-il quelqu'un au Roxy qui ne l'ait jamais ressenti ? Indécis quant à la suite, Ball et les autres tinrent une réunion et se décidèrent pour une soirée de chansons folkloriques russes. Pourquoi était-ce si difficile de s'en remettre ?

Des "Chroniques Zurichoises" de Tzara en 1920 au journal de Ball, publié en 1927 sous le titre *Die Flucht aus der Zeit* (*La Fuite hors du temps*), du "Dadaland" de Arp en 1948 à *Mit Witz, Licht und Grütze* (Avec esprit, lumière et piment) de Huelsenbeck en 1957, publié en anglais en 1974 sous le titre *Memoirs of a Dada Drummer* (Mémoires d'un tambour dada), de l'hagiographie de Ball par Hennings à la dernière interview de Janco, les dadaïstes écrivaient l'histoire. Des historiens ont

depuis lors essayé d'en extraire des dates sûres. Les dadaïstes jouaient à fond l'aphorisme reggae qui dit qu'il n'y pas de vérité, seulement des avatars ; chacun prétendait avoir été au bon endroit au bon moment et refusait à chaque fois de dire exactement où et quand. "Il faudrait brûler les bibliothèques et n'en garder que ce que chacun a retenu par cœur", écrivit Ball après la fermeture du cabaret. "Alors commencerait un beau siècle de légendes." "Nous avons oublié les choses mineures", disait Huelsenbeck. Lui plus que n'importe quel autre se moquait véritablement de l'histoire, du fait que le cabaret ait ouvert au moment de la bataille de Verdun – ou alors il se moquait du genre d'histoire que Verdun pourrait engendrer. Le rationalisme, les Lumières, avaient abouti à un ossuaire ; l'héritage classique que Huelsenbeck et les autres étaient destinés à dépasser avait déteint sur eux, et c'est ainsi qu'ils jouaient sur scène un ancien mythe de destruction et de création. En regardant en arrière, ils réalisaient que cela avait été non pas une protestation contre l'époque mais son acceptation paradoxale : faire table rase les avait conduits à la vie, mais sans rien attendre du futur. Les surréalistes en attendaient tout : c'est pourquoi chaque document surréaliste existe encore, c'est pourquoi chaque manifestation surréaliste peut être datée avec la plus grande précision ; si les dadaïstes étaient des dupes, les surréalistes étaient des comptables.

Quand les surréalistes regardaient en arrière, ils le faisaient avec leurs certitudes, que ce soit la certitude du stalinisme, que certains avaient embrassé, ou celle qui s'acquiert en se voyant citer dans les anthologies. Les dadaïstes regardaient en arrière avec perplexité – sauf Huelsenbeck, qui regardait en arrière comme si tout avait été évident, insuffisant, une répétition en vue d'un jour qui ne viendra jamais. Partout dans les mémoires des dadaïstes, on trouve des plaidoyers *pro domo*, des tendances à la légende, des querelles, des menaces d'action légale pour violation de marque déposée ou appropriation frauduleuse de fonds, mais il n'y a nulle part de point fixe, de ligne, d'idéologie sur la finalité de tout ça. Ils se demandent plutôt ce qui s'est

On ne joue pas la pièce pour soi-même, on la joue pour d'autres qui malheureusement ne peuvent pas être présents. Et que jouer sinon ?
Peter Schneider, *Le Sauteur de mur*, 1983.

passé – bizarrement, ils renonçaient devant leurs propres souvenirs. *Nous étions debout sur scène et récitions un poème simultané, Tzara, Janco et moi, en français, en anglais, et en allemand. (Bien sûr aujourd'hui je parle anglais – l'accent allemand les attire, mais le chèque a intérêt à être en dollars ! – mais pas quand il s'agit de dada, quand je parle de dada je ne parle qu'en allemand, c'était la langue dada, peut-être veux-je dire la pré-langue, c'est ce que je peux faire de mieux pour ne pas m'emmêler les pinceaux). "Every body is doing it, doing it, doing it", récitait Janco, et le monde en fut renversé. En 1954 Elvis Presley chantait "Everybody's doin'it, doin'it, doin'it" (bon, vous savez qu'en fait il chantait "That's all right, mama, that's all right with me", mais y a-t-il une différence, tout est dans le rythme), et la même chose arriva encore. (Ou en 1948, "It's Too Soon to Know" des Orioles, j'ai là l'original, un 78 tours de la marque It's-a-Natural, je le passe à mes patients quand ils me demandent combien de temps ça va prendre, toujours la même chose, je veux dire avant, comme dit Arp, "seuls les imbéciles et les professeurs espagnols se préoccupent des dates", le temps est une construction bourgeoise, transformer une heure en cinquante minutes c'est être dadaïste.) Ce n'étaient que mes "oubah-oubah", juste des Negergedichte, le gros son – "Jes'grew [1]", comme l'écrivait Ishmael Reed dans* Mumbo Jumbo, *ce merveilleux livre sur le ragtime qu'il publia juste avant que je meure, every body is doing it, doing it, doing it – vous comprenez ? Si oui, écrivez au Dr. Charles R. Hulbeck, 88 Central Park West, New York, New York. Merci beaucoup.*

En lisant le témoignage des collages littéraires du Cabaret Voltaire on ne tombe que sur la *Série noire* : "Le dix-septième meurtre" dans *La Moisson rouge* de Dashiell Hammett, le chauffeur mort du *Le Grand sommeil* de Raymond Chandler, Frank et Cora en train de forniquer dans la poussière près du cadavre du mari dans *Le Facteur sonne toujours deux fois* de James Cain, la sérénité chiliastique du shérif Nick Corey dans *1 275 âmes* de Jim Thompson. Si dada est le mystère de la chambre close, la porte reste ouverte et il n'y a même pas de cadavre – seulement du sang sur le lit, un mot de quatre lettres griffonné sur le mur, et un crâne de cent trente-trois ans dans le

1. Contraction de "just grew", ça vient de sortir, expression utilisée autrefois par la population noire des Etats-Unis.

placard. Tel le détective privé du *Sabbat dans Central Park* de William Hjortsberg, les dadaïstes-détectives sont leurs propres coupables, forcés de travailler par pur égard pour l'histoire. "Nous avons assassiné un quart de siècle, nous avons assassiné plusieurs siècles en faveur de cela qui va arriver par nous", écrivait Huelsenbeck. "Appelez ça comme vous voudrez." Au paroxysme, il n'y avait aucune chance de convoquer tout le monde au parloir, parce que Ball et Hennings étaient retournés à l'église, Arp et Tzara n'étaient pas en ville, Huelsenbeck avait changé de nom, et les lettres envoyées à Janco étaient revenues avec la mention "inconnu à cette adresse". De toute façon, il a fallu des décennies avant qu'aucun d'eux ne puisse même nommer la victime : c'est ce qu'ils voulaient.

RETOUR

Retour à Zurich. Dans le premier mois du cabaret il n'y avait encore ni corps ni mobile. C'est pourquoi dada n'y était pas ; le mot restait à découvrir.

Il signifie "cheval de bois" en français ; en allemand c'est une forme de rejet, "Au revoir", "A bientôt", "fous-moi la paix". En roumain "bien sûr". En italien "nourrice" ; en argot souabe "imbécile obsédé sexuel" ; en anglais "père", et "soyez prêts" – une vraie fanfare. Au plus profond du substrat indo-européen cela signifie à la fois oui et non : c'était un mot magique.

Tzara s'était décidé pour lui un matin dans un café ; seul témoin sous serment, Arp jure qu'il était présent avec ses douze enfants et qu'il portait une brioche dans sa narine gauche – solide preuve dada qu'Huelsenbeck contra efficacement en survivant à Tzara. "Quand Ball et moi avons découvert le dadaïsme", écrivait-il en 1927, ramenant tout à lui pour la première fois,

> nous ignorions notre mission. Ball venait de manger un bol de soupe aux nouilles et je venais juste de jeter dehors les derniers étudiants ivres du Cabaret Voltaire

quand Ball dit, "*Da... da* [Là, là], ne vois-tu pas où tout cela conduit !"... A ce moment – c'était un moment historique – je reçus la responsabilité d'une mission, dont jusqu'à présent je n'ai pas osé me débarrasser. J'ai saisi le dadaïsme.

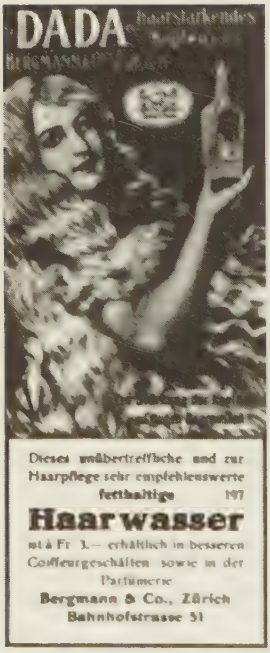
"Quand j'ai rencontré le mot 'dada'," écrivit Ball le 18 juin 1921, "j'ai été doublement interpellé par Dionysius." Il ne voulait pas parler de Bacchus (Dionysos) mais de quelqu'un de bien plus ésotérique : un Grec converti par saint Paul au premier siècle. C'était un code mystique, "D.A. – D.A." – "une répétition, écrit John Elderfield dans son introduction à l'édition anglaise de *La Fuite hors du temps*, des initiales de Denys l'Aréopagyte, l'un des trois saints dont traite le livre [publié par Ball en 1923] *Byzantinisches Christenum*. Ceci, pourtant, est plutôt signe de sagesse chez Ball..." On peut presque entendre Ederfield étouffer un cri.

L'histoire de dada est un fantasme d'écrivain : il faut en écrire le récit en choisissant parmi plusieurs versions. D'après certains témoignages qui racontent comment en mars (ou en avril) 1916, Huelsenbeck, à la recherche d'un nom à donner au rossignol fugitif du Cabaret Voltaire (*devons-nous l'appeler Divina de la Nuit ? Sally Hot Jazz ? Irene Dogmatic ?*), tomba par hasard sur le mot dans un dictionnaire ouvert (allemand ? français ? anglais ? roumain ?) et réalisa immédiatement qu'il ferait exploser l'art moderne, la littérature, et la culture en morceaux. On peut l'imaginer rentrer le lendemain dans une pharmacie en rasant les murs pour acheter un paquet de contraceptifs, et tomber simplement nez à nez avec "DADA SHAMPOOING", produit fin de chez Bergmann & Co., en vente 51 Bahnhofstrasse depuis 1913. *Oh ! merde*, a dû dire Huelsenbeck – ou, *Bien sûr ! Shampooing Dada ! L'agent détergent universel !*

EN AVRIL

En avril 1916, Ball et Huelsenbeck discutaient tard dans la nuit de l'art comme fin en soi. Si la dissonance toujours plus grande

introduite par le cabaret tenait à son mépris pour ce que le monde du dehors appelait art, si même on le haïssait pour ça, c'était que Ball et Huelsenbeck commençaient à s'apercevoir que les conventions de l'art n'étaient que le reflet le plus étincelant des conventions de la vie sociale, de tout ce qui avait rendu la guerre possible, qui la faisait continuer pendant qu'ils parlaient. L'art transformait l'enfer en paradis – voilà pourquoi on pouvait faire la guerre par "amour de l'art", au nom du "style de vie allemand", ou, sur les mêmes positions, du style de vie français, ou du style de vie anglais, du style de vie russe, du style de vie austro-hongrois, sans parler du style de vie bosno-herzégovien (arrivé sur le tard mais avec empressement, du style de vie américain) ; la redondance résilie non seulement toute prétention mais aussi toute langue qui la formule. Ils commençaient à considérer l'art comme une supercherie : à voir la *freie Strasse*, le champ libre, comme un asile. S'ils ouvraient le cabaret tous les soirs comme on déclare la guerre à un million de baïonnettes transperçant un million d'exemplaires de Goethe en format poche, c'était parce que l'art avait dupé l'humanité, les avaient dupes,le monde etait meilleur en pensee qu'en réalité ; parce que sur l'échelle idéale de l'art un simple exemplaire de *Faust* valait plus que le million d'hommes morts pour que cela demeure imprimé ; parce que l'art détournait le désir humain de refaire le monde vers la thérapie pour lunatiques faisant des poèmes, des peintures, des cendriers. Les donner à des parents en visite le dimanche, les mettre dans un musée – n'était-ce pas la même chose ?



RÉCLAME, ZURICH, 1913.

Les conclusions auxquelles arrivaient Ball et Huelsenbeck ne détruisaient pas l'impulsion qui les avait attirés vers l'art. Cette impulsion était inéracinable : c'était l'impulsion pour changer le monde. Quand Ball écrivait que pour "les gens agressés quotidiennement par les choses les plus monstrueuses sans être capables de garder le récit de leurs impressions, la production esthétique devient une course imposée", il voulait dire qu'en des temps où chaque jour crée son propre nihilisme, il faut créer, inventer, un sens. A partir de quoi ? A partir de rien, voilà ce que

découvraient les dadaïstes, en déposant les débris de leur civilisation sur scène et en les regardant changer de forme – à partir de rien, du néant. Ce qui rendait dada palpitant c'est qu'il permettait, puis exigeait, une complète et donc consciente abdication des responsabilités envers l'art, donc envers la société que l'art représentait. Par leur représentation, les dadaïstes découvraient, affirmaient. Ils étaient sur le point de mettre au jour l'atome social ; ils étaient sur le point de le démolir.

Dada accordait la grâce sans qu'on la demande, ni par la foi ni par le travail. La grâce dépendait de Dieu, et Dieu était indifférent à la misère, système éthique autodestructeur que l'humanité avait façonné à l'imitation de l'ordre naturel. Les dadaïstes firent ainsi fortuitement l'expérience de la grâce comme chance, simple question d'être tombé au-bon-endroit-au-bon-moment, comme la foudre, ou une chute dans la rue. Comme une chute dans la rue, la grâce avait surgi dissimulée sous les gestes de la vie ordinaire ; comme la foudre, elle ne tomberait pas deux fois sur la même personne, ce moment, même bref, de changement dans lequel le monde entier s'engloutissait et renaissait dans l'Homme Nouveau – c'est pourquoi ils ne l'ont jamais dépassé.

Lui et Huelsenbeck avaient décidé, note Ball, que l'art n'était qu'une "occasion", qu'une méthode pour "découvrir le rythme spécifique et la face cachée de cette époque" – "de ses fondements et de son essence ; de ses possibilités émotionnelles et leur éveil". C'était la même notion que Guy Debord remania et renforça en 1961, dans *Critique de la séparation*, un film sur les situationnistes et le monde de spectacles qu'ils entendaient abolir. "Généralement," disait Debord sur la bande son, alors qu'il faisait de l'art, un film, pour réfuter les prétentions de l'art (quoique comme tous les autres films de Debord à une exception près, ce fût un exercice de détournement, un film principalement constitué de morceaux de films d'autres gens, bandes-annonces, photographies, réclames, bandes dessinées, graffitis, rushes d'actualités cinématographiques : sur l'écran, un billard électrique fait TILT, puis des matons reconduisent des émeutiers dans leur cellule), "les événements qui arrivent

dans l'existence individuelle telle qu'elle est organisée, ceux qui nous concernent réellement, et exigent notre adhésion, sont précisément ceux qui ne méritent rien de plus que de nous trouver spectateurs distants et ennuyés, indifférents. Au contraire, la situation qui est vue à travers une transposition artistique quelconque est assez souvent ce qui attire, ce qui mériterait que l'on devînt acteur, participant. Voilà un paradoxe à renverser, à remettre sur ses pieds. C'est cela qu'il faut réaliser dans les actes." Etant donnés les nouveaux mondes révélés par certains artistes dans le premier quart du siècle, les situationnistes pensaient que rien ne s'était passé depuis lors. Seule restait l'impulsion : le désir de "prendre part", de "changer". Bien sûr, aux yeux de ceux pour qui le paradoxe de Ball n'était qu'un mot, "le temps" continua, "l'art" continua. Quoi que ce fût en 1916, quelque chose appelé dada continuait en 1961 à inspirer des gens à travers le monde, et beaucoup parmi eux se donnaient du mal pour faire un art qu'ils étaient contents d'entendre appeler "néo-dada" – une tromperie à la fois sur l'époque et sur l'art, disait l'ancien dadaïste berlinois Raoul Hausmann, parce que le néo-dada "prenait le parti de l'objet comme une 'chose en soi' – ce que dada refusait."

La volonté de changer le monde, disait Debord dans *Critique de la séparation* – sa critique de la séparation de l'art et du monde qu'il était censé changer, de chacun et de l'autre, de chaque poing serré et de celui qui le serre – se retrouvait à la perfection dans l'élan artistique réfléchi par l'objet qu'il a produit, qui devenait une marchandise, un agent de réification, une chose en soi. L'art "a bénéficié de l'octroi par le capitalisme d'une concession perpétuelle privilégiée", écrivait Debord en 1960,

> celle de l'activité créatrice pure, alibi à l'aliénation de toutes les autres activités... Mais en même temps, la sphère réservée à l'"activité créatrice libre" est la seule où sont posées pratiquement, et dans toute leur ampleur, la question de l'emploi profond de la vie, la question de la communication. Ici sont fondés, dans l'art, les antagonismes entre partisans et adversaires des raisons officiellement dictées. Au non-sens et à la séparation établis correspond la crise

générale des moyens artistiques traditionnels, crise qui est liée à l'expérience ou à la revendication d'expérimenter d'autres usages de la vie.

C'était la crise qui commençait à émerger au Cabaret Voltaire : la prise de conscience que le manque de signification de l'art, sa séparation d'avec ce qui se passait en réalité, changeait le beau, le bon, le vrai, en laid, mal, et faux. L'impulsion artistique était indéracinable, mais sa signification était tombée en ruines : face aux nouvelles machines qui transformaient le monde – le détruisaient – la peinture et les toiles étaient les outils d'une entreprise aussi obsolète que l'alchimie. Peut-être fallait-il "créer directement", comme disait Tzara – pour *vivre* comme un "génie" – mais la guerre faisait du génie un veule, de ses manifestations un solipsisme. La protestation du Cabaret Voltaire, rapporta Huelsenbeck longtemps après les faits, témoignait aussi d'un sentiment panique : panique devant la prise de conscience du fait que quoi que des artistes aient à dire, ils n'avaient aucun moyen de le dire, et que s'ils ne le disaient pas, personne d'autre ne le dirait. L'art séparé était une illusion masquant le fait que dans la poésie du vingtième siècle, la vraie communication venait du barillet du canon pointé sur votre tête. En 1920 à Berlin, Huelsenbeck se défit de tous ses doutes : il fallait détruire l'art, disait-il, parce que c'était une "soupape de sécurité morale", un rouage de la capacité illimitée de l'esprit humain de transformer ses pires fantasmes en atrocités bien réelles, puis à transformer ses pires atrocités en belles images. Mais c'était déjà une preuve de sagesse, une tentative de meurtre pour couvrir ce qui n'avait pas eu lieu ; ce n'était qu'une simple conjecture dans le Cabaret Voltaire.

AU CABARET

Au cabaret, l'art était représenté comme une révélation nocturne de la face cachée – parfois visible parfois non, aucune importance si la plupart étaient ivres, dansaient, ne voyaient

rien, s'amusaient – une preuve nocturne que le paradoxe que les dadaïstes voulaient montrer était un paradoxe, pas une preuve. C'était une façon de remplir la salle et de faire marcher le bar ("laissez un pourboire aux serveuses !" dit une ligne perdue du journal de Ball), "les idéaux culturels et artistiques comme programme de variété", une course de vitesse contre les attentes du public, le public se prenant lui-même de vitesse. De nuit en nuit, des inconnus s'extirpaient de l'assistance et se mettaient à parler, à réciter des poèmes qu'ils avaient chéris toute leur vie ou écrits quelques minutes plus tôt, à chanter des chansons, à faire les imbéciles, à participer, à changer. Il n'y avait pas de classiques. Voltaire était un contemporain, tout comme Apollinaire, la chanteuse appelée Madame Dada était aussi vieille que Denys l'Aréopagite, parce que dans le feu de l'action les artistes comme l'assistance réussissaient à perdre la mémoire. Comme Arp l'écrivit en 1966, l'année de sa mort, se remémorant qu'avant même l'ouverture du cabaret, il avait par frustration déchiré un de ses dessins, lancé les morceaux en l'air, les avait regardés émerveillé voleter sur le sol, et, saisi par l'instant, encadré la forme comme un fait pas moins objectif que des corps arrangés dans une tranchée par une grenade : "Avant qu'il y ait dada, dada était là..."

Un peu de sentimentalité s'était faufilée : ces prodigieux points de suspension. Avant l'apparition de dada, il y avait le désir de nier la guerre et de se faire un nom ; ensuite il y avait le désir de s'y accrocher. En tant qu'artiste, personne dans le cabaret n'était quelqu'un ; à Zurich ils étaient célèbres la nuit. Pourquoi pas le monde ? Poussé par Tzara, qui voulait capitaliser dada comme un mouvement artistique, le groupe édita de luxueuses publications à tirage soigneusement limité, destinées aux patrons et aux musées. Rien de nouveau sur vélin ; dans l'Europe d'avant-guerre ce ne sont pas les prétentieux cafés nietzschéens qui avaient manqué. Mais les besoins de Ball étaient plus grands que ceux de la plupart : juste avant de proposer son plastron empesé et ses talents de pianiste à Jan

Ephraim, il avait tenté de se suicider ; lui et Hennings avaient dormi sous les porches ; mendié, cherché leur nourriture dans des poubelles. Ses désirs étaient plus grands : "Seul le théâtre est capable de former la nouvelle société. Il faut tout simplement animer les arrière-plans, les couleurs, les mots et les sons d'une telle manière que, passant par l'inconscient, ils dévorent le quotidien et toute sa misère." Ball lança le cabaret pour manger, et, avec un peu de chance, changer le monde.

Le besoin créateur chez Ball allait de pair avec l'urgence cachée de détruire chez Hennings. Engagée dans une boîte de nuit berlinoise en 1912, elle menait une revue rare – rare dans les annales de la pop music, sinon pour elle. Un certain Ravien Siurlai écrivit dans le journal radical *Die Aktion* :

> Elle marchait sur la scène du cabaret, un ruban autour du cou, le visage cireux. Avec ses cheveux jaunes coupés courts et le dégradé raidasse ébouriffé de sa robe étriquée en velours foncé, elle était séparée de toute l'humanité [...] vieille et ravagée [...] Une femme a des infinités, gentlemen, mais on ne doit absolument pas confondre l'érotisme et la prostitution [...] Qui peut arrêter cette fille qui est elle-même hystérique... de gonfler jusqu'à former une avalanche ? [...] Couverte de maquillage, hypnotisée de morphine, d'absinthe, et par la flamme saignante de la "Gloire" électrique, une distorsion violente du gothique, sa voix sautillait sur les cadavres, se moquait d'eux, faisant de tendres trilles comme un canari jaune.

On sent que Siurlai touche pratiquement au but ; mais finalement il retombe dans le cliché du canari, comme pour s'empêcher d'y arriver : oui, ce n'est qu'un spectacle. A la fin des années soixante-dix des douzaines de Siurlai essayeront de décrire des tentatives de création des mêmes sensations (à San Francisco, le chanteur de Nöh Mercy arrive sur scène enceint, s'accroupit, émet un torrent de faux sang, et donne naissance à un os de vache ; à Los Angeles, une femme nue arpente les planches pendant que Vox Pop joue, s'écroule dans la grosse caisse, se relève, retire un Tampax de son vagin, et le balance

dans la foule – "des adultes, des skinheads, devenaient blancs et s'enfuyaient" – c'était punk, et c'était après la séparation des Sex Pistols, après que Johnny Rotten eut poussé le spectacle aussi loin que possible). Des écrivains tenteront de trouver une signification aux nouvelles versions des apparitions de Hennings et même ne tomberont pas loin du compromis de Siurlai – ce qui veut peut-être dire qu'il s'est passé quelque chose en 1912 qui ne s'est pas passé dans le punk, ou que l'horreur à qui Siurlai à donné une voix requiert une innocence qu'on ne peut plus éprouver. En 1912 la guerre était encore éloignée de deux ans ; comme tout le monde en Europe, Siurlai avait encore à apprendre le sens d'une phrase comme "sautillant sur les cadavres", ou à ce propos le sens du mot "cadavre". Pourtant, comme Louis Veuillot face à Thérésa, Siurlai n'était pas loin de la prophétie – et le désordre moral qu'il voyait chez Hennings trouverait bientôt son équivalent partout à l'Ouest. Ball l'a peut-être découverte en 1914, lors d'une incursion sur le front belge, qui fit de l'enrôlé qu'il était un réfractaire ; il l'a certainement trouvé en juillet 1915, quand Marinetti lui envoya la dernière livraison futuriste "Parole in libertà".

"Que l'image de l'homme disparaisse de plus en plus de la peinture de notre époque et que toutes les choses n'existent plus que dans la désagrégation", écrivait Ball l'année suivante, dans l'effervescence du cabaret, "c'est encore une preuve que le visage de l'homme est devenu laid et usé, et chaque objet de notre environnement, exécrable. Pour des raisons analogues, la détermination de la poésie à abandonner le langage ne saurait se faire attendre. Ce sont des choses qu'on n'a peut-être encore jamais vues." Mais Marinetti avait fourni la clef : en 1915 les mots et les lettres de son manifeste surgissaient des pages comme les partitions illettrées d'une chanson, preuves de l'incapacité d'un critique à suivre la nouvelle musique. "Ce sont des affiches uniquement composées avec les lettres de l'alphabet", disait Ball avec stupeur, "un tel poème se laisse dérouler comme une carte géographique. La syntaxe est disloquée. Les lettres ont explosé et sont, tant bien que mal, réassemblées. Le

langage n'existe plus… il faut d'abord le réinventer. La désintégration s'installe jusqu'au plus profond du processus créatif lui-même."

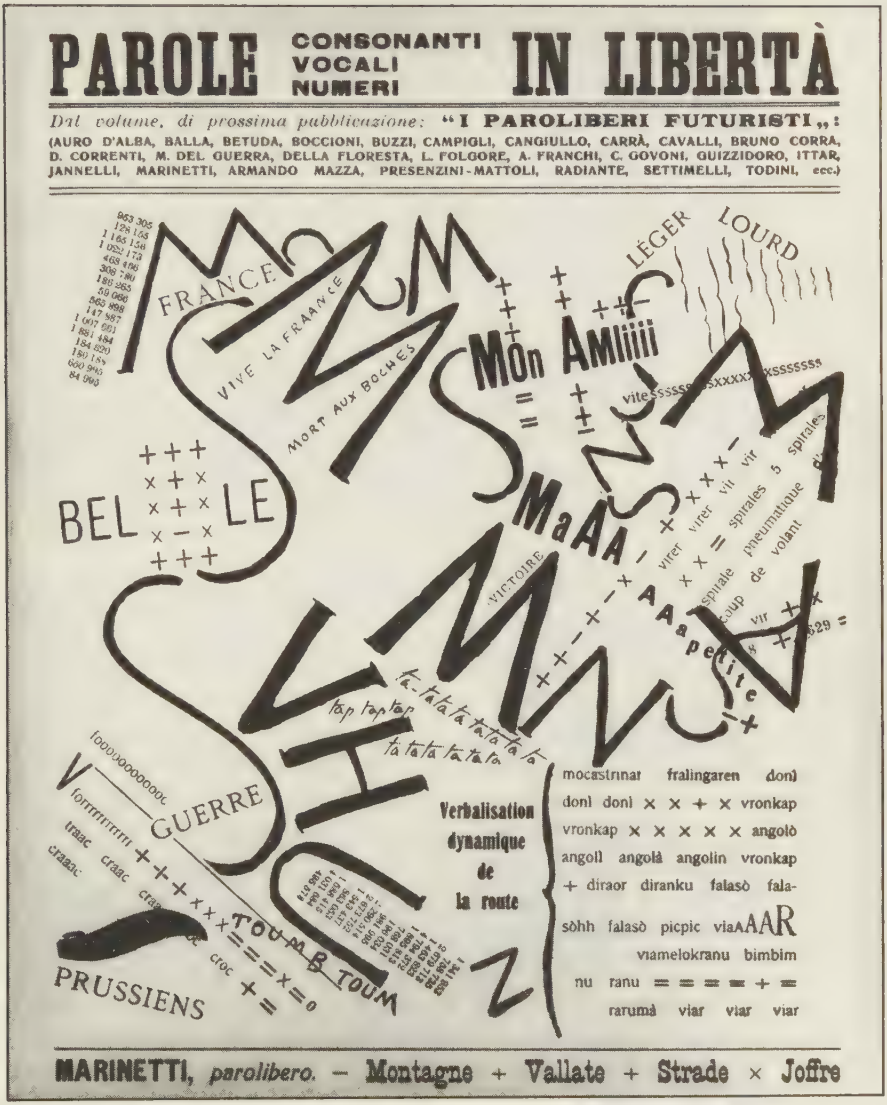
C'était une théorie parfaite pour le numéro de Hennings, un parfait résumé prémonitoire des moments les plus forts du cabaret qui ouvrirait six mois plus tard – surtout si on renversait les premiers et les derniers mots de la dernière phrase de Ball. Le cabaret portait le nom de l'auteur de la plus grande de toutes les ironies – "tout est au mieux dans le meilleur des mondes possibles", avait dit Voltaire. "C'est là notre façon de faire du *Candide* contre l'époque", disait Ball du Meierei – mais pour ceux qui savaient écouter, il n'y avait pas la moindre trace d'ironie. La désintégration s'installe au plus profond du processus créatif lui-même, le processus créatif s'installe au plus profond de la désintégration – personne, les dadaïstes moins que quiconque, n'a jamais été capable de comprendre si dada était une affirmation absolue ou une négation absolue, seulement que l'absolu était présent, aussi présent que la phrase de Ball était réversible. Mais même si dans *Police Academy 2* le gang de Zed kidnappe le capitaine de police et le renvoie au central le visage et les vêtements peints de lignes et de boucles prélittéraires, sortes de signes précognitifs prêts à devenir lettres, le flic rentrant au bercail transformé malgré lui en manifeste en faveur d'une syntaxe tombant en morceaux, et proclamant que le langage devait être réinventé de fond en comble, ou plus jamais, manifeste que les zedistes déroulaient comme la carte de leur dégoût : ce n'était pas vraiment ça non plus. Toutes les histoires de dada mentionnent la phrase de Ball de 1915 sur la désintégration et le processus créatif ; comme la plupart de son journal, cela a été écrit pour être cité. Mais personne n'a cité la ligne suivante, qui n'a pas du tout l'air d'anticiper dada : "Il s'agit d'écrire des phrases irréfutables."

SELON

Selon la légende, une phrase irréfutable, c'est l'antithèse de dada ; dada niait qu'une telle chose existât. Mais dada appartenait à son époque, et les lignes poliment passées sous silence de Ball faisaient partie de dada. Cela rapproche trop dada du futurisme qui, dans les années vingt, sauterait joyeusement de l'avant-garde esthétique au monde nouveau du fascisme. C'était un petit saut, dans l'une ou l'autre direction, Mussolini avait lui-même été poète, à la traîne du futurisme, quoique peut-être un peu moins attiré par les expériences de Marinetti sur le langage que par sa célébration de la guerre comme plus haute forme d'art moderne.

La phrase de Ball ouvrait dada à la volonté de puissance. Cela sonnait comme quelque chose qu'aurait pu écrire Hitler – ou Lénine, qui en 1916 habitait juste en bas de la rue du Cabaret Voltaire : il y a aussi une plaque sur sa maison. Il venait souvent, discutant nuit après nuit avec Janco de l'erreur de l'art abstrait alors que ce qu'on devait créer (Lénine tapait sur la table) c'étaient des *faits* nouveaux – ou bien il n'est jamais venu, pas même pour la soirée folklorique russe, ayant déjà décidé que l'art, sous quelque forme que ce soit, était une soupape de sécurité morale : "Je ne puis entendre souvent de la musique", avait-il dit une fois à propos de l'*Appassionata* de Beethoven. "Elle agit sur mes nerfs, j'ai envie de dire des bêtises et de caresser la tête des hommes qui, vivant dans un enfer sordide, peuvent créer tant de beauté. Or, aujourd'hui, on ne peut caresser la tête de personne : on vous dévorerait la main. Il faut taper sur les têtes, taper impitoyablement". Les phrases irréfutables sont des sentences de mort. "Six millions de morts" est une phrase irréfutable. On ne peut pas argumenter. D'une certaine façon, c'est dada.

Il y avait une vraie peur dans la critique de la performance d'Hennings par Siurlai. "Hystérique", écrivait-il ; "avalanche", "morphine", "saignante", "flamme", "violente, "ravagée", "distorsion", "cadavres", "infinités". Il était prêt à être effrayé. Le



FILIPPO MARINETTI, *PAROLIBERO*, 1915.

journal de Ball est un témoignage peu fiable parce qu'il bâtit un traité d'éthique ; jour après jour, dans l'épanouissement de dada, il cherchait des justifications aux barbarismes de la veille. Mais à l'intérieur du cabaret, lui et les autres abandonnaient le besoin de justification ; puis, comme des amants qui cherchent une issue à une affaire illicite, tous imaginaient des évasions sans fin le lendemain matin, et le crépuscule venu, s'abandonnaient à nouveau. Ils connaissaient l'avertissement de Nietzsche selon lequel "celui qui combat des monstres doit prendre garde de ne pas devenir lui-même un monstre dans la bataille" ; dansant en cercle sur la scène, mettant le feu à toute la littérature, la culture, l'art moderne, ils se souvenaient de ces mots comme des junkies lisant l'avertissement sur un flacon de narcotiques. Ils savaient qu'ils avaient fabriqué un monstre, et ils avaient autant d'affection pour lui que Mary Shelley en avait pour le sien : "Mon petit enfant". Huelsenbeck :

> Quand on a cette fabuleuse chance d'assister à la naissance d'une chose aussi "sensationnelle", on aimerait comprendre comment un son, vide de sens, destiné à devenir le surnom d'une chanteuse, devint, en passant par des aventures grotesques, tout d'abord l'enseigne crasseuse d'un cabaret, puis de l'art abstrait, puis le babillage de l'enfant et un parti pour nourrissons, puis finalement... allons [écrivait Huelsenbeck en 1920], je ne vais pas anticiper. C'est tout simplement l'histoire du dadaïsme. Dada a pris les dadaïstes au dépourvu ; ce fut une *conceptio immaculata* dont la signification profonde me fut ainsi révélée.
>
> Entre les mains de ces messieurs de Zurich, Dada grandit et devint un être dépassant bientôt d'une bonne tête toutes les personnes présentes ; alors ses conditions de vie échappèrent vite à tout contrôle, empêchant d'administrer la tendance dadaïste de l'art comme une affaire commerciale. Ce que le dadaïsme était vraiment, en dépit de tous les efforts, on ne l'avait pas encore découvert.

IL Y A

Il y a une figure qui apparaît et réapparaît tout au long de ce livre. Ses instincts sont fondamentalement cruels ; sa manière

est intransigeante. Il propage l'hystérie, mais il est immunisé contre elle. Il est au-delà de la tentation, parce que, malgré sa rhétorique utopiste, la satisfaction est le cadet de ses soucis. Il est d'une séduction indicible, semant derrière lui des camarades amers comme Hansel ses miettes de pain, seul chemin pour rentrer chez soi à travers un fourré d'excuses qu'il ne fera jamais. C'est un moraliste et un rationaliste, mais il se présente lui-même comme un sociopathe ; il abandonne derrière lui des documents non pas édifiants mais paradoxaux. Quelle que soit la violence de la marque qu'il laissera sur l'histoire, il est condamné à l'obscurité, qu'il cultive comme un signe de profondeur. Johnny Rotten/John Lydon en est une version ; Guy Debord une autre. Saint-Just était un ancêtre, mais dans mon histoire, Richard Huelsenbeck en est le prototype. Dieu seul sait quel genre de psychanalyste il pouvait être.

"J'ai encore clairement en mémoire la soirée par laquelle je fis mon entrée au Cabaret Voltaire", écrivait-il en 1957.

Hugo était assis au piano, jouant de la musique classique, Brahms et Bach. Puis il changeait pour de la musique dansante. Les étudiants ivres poussaient les chaises et commençaient à tournoyer. Il n'y avait presque pas de femmes dans le cabaret. C'était trop sauvage, trop enfumé…

Hugo avait écrit un poème contre la guerre et la folie meurtrière. Emmy le récitait, Hugo l'accompagnait au piano, et le public intervint, avec des grognements, assassinant le poème.

Huelsenbeck idolâtrait Ball. Ils s'étaient rencontrés en 1912, à Munich, où Huelsenbeck étudiait la littérature et l'art tandis que Ball travaillait dans un théâtre. L'année suivante Huelsenbeck participait à *Révolution*, le magazine de Ball, en tant que correspondant permanent à Paris (il était au moins allé à Paris, étudier la philosophie à la Sorbonne fin 1912 ; après dada il deviendra correspondant à l'étranger pour la presse berlinoise, voyageant dans le monde entier, interviewant Tchang Kai-Chek et assistant aux funérailles de Sun Yat-Sen). Quand Ball quitta Munich pour Berlin en 1914, Huelsenbeck suivit.

Dans les premiers mois de la guerre ils organisèrent des lectures en l'honneur de poètes fraîchement tués des deux camps ; en 1915 ils montèrent une "soirée expressionniste" explicitement anti-allemande, anti-guerre, déclamant des vers sans queue ni tête et des "poèmes nègres" en réponse à la destruction de l'Europe. Quand Ball, le premier, abandonna dada en juillet 1916, Huelsenbeck fit une dépression nerveuse qui dura six mois ("punition pour orgueil dada démesuré", disait-il). Il était à Zurich uniquement à cause de Ball – et son conseil de révision. Il était arrivé le 8 février ou le 11, ou le 26, trois, six, ou vingt et un jours après l'ouverture du cabaret.

Malgré le bruit et la foule, il trouvait ça mortel. Il voulait un gros son, et il était décidé à le faire : avec ses "poèmes nègres", *Negergedichte*, fondés sur des bribes d'informations à propos du ragtime – fondés sur rien. Chaque poème finissait avec des "oumba-oumba", l'os dans le nez. Il déclamait les poèmes sur scène.

Jan Ephraim prit Huelsenbeck à part. Il expliqua que ses primitivismes bourgeois d'étudiant en médecine allemand étaient des extravagances désespérées, pas seulement des faux : le vieux marin avait passé dix ans chez les "nègres" africains. *Bien*, dit Huelsenbeck (bon, en vérité il dit *Va te faire foutre*, mais Ball le fit changer d'avis) – *donne-moi quelque chose d'authentique*. Quelques jours plus tard Ephraim revint avec griffonné : "TRABADJA LA MODJERE MAGAMORE MAGAGER TRABADJA BONO."

C'était, Ball allait le prouver par ses célèbres poèmes sonores, le langage dada. Si des mots qui ne peuvent pas contenir des faits peuvent dissoudre des faits, les sons indiqués par Ephraim invoquaient la phrase irréfutable. Huelsenbeck occupait la scène et récitait les syllabes vides du tenancier de cabaret, puis les faisait siennes, refusant à tout prix d'abandonner ses stupides "oumba-oumba" ; la foule réagissait de cent manières différentes. Il s'asseyait derrière une grosse caisse, la martelait, criait les nouveaux mots, puis, comme Jerry Lee Lewis dans "Whole Lotta Shakin' Goin' On", les chuchotait, puis les rugissait de nouveau. Récitant son poème "La Fin du monde", il tra-

versait la scène l'air hautain, zébrant l'air d'une cravache, crachant ses sons vides de sens comme s'ils étaient les apocryphes sortis tout droit d'un *Evangile de vérité* gnostique perdu : "poème bruitiste joué pour la première fois par Richard Huelsenbeck Dada" aimait-il à annoncer, "ou l'inverse, si vous préférez". C'était pourtant une tromperie mais personne ne le savait : "J'allais secrètement à l'Université et je commençais des études de médecine", expliqua-t-il au public de l'Institute of Contemporary Arts à Londres en 1971. "Je ne pouvais le dire à personne parce qu'ils auraient pensé que j'étais un terrible menteur et un bourgeois. Le matin il va à l'Université et le soir il fait *oumba-oumba*". Mais à Zurich en 1916 ni les six dadaïstes ni la foule n'auraient fait la différence entre "oumba-oumba" et "Hold On, I'm Comin'", et les dadaïstes marquaient ainsi leur rythme sous les applaudissements de la foule, qui se précipitait sur la scène, s'agrippait aux jambes de Huelsenbeck – peu importait la langue qu'il parlait, ou si même il parlait une langue. "Tout art commence par une critique", affirmait-il, "par une critique du soi, du soi qui reflète toujours la société. Notre critique a commencé, comme toutes les critiques, par le doute... *Le doute devint notre vie.* Le doute et l'outrage. Notre doute était si profond, finalement, que nous nous demandions : Le langage peut-il exprimer un doute si profond ?"

Sur scène il repoussait les spectateurs à coups de pied. Des combats éclataient, qu'il encourageait. "Vous êtes invités à m'interrompre chaque fois que vous le voulez", disait-il à Londres. "Je voudrais que vous soyiez un petit peu plus fougueux, comme nous l'étions. J'approche maintenant du dernier tiers de ma vie," disait-il à soixante-dix-neuf ans, "et je ne suis pas aussi fougueux qu'en 1916 à Zurich, Spiegelgasse, j'étais alors très fougueux – je pouvais bondir sur les tables et les chaises, tabasser les gens et j'étais moi-même tabassé, bien sûr, mais un petit peu de cet esprit reste toujours en moi... Ball, dans son célèbre livre *La Fuite hors du temps,* me décrit alors comme une jeune personne agressive, désagréable, qui attaquait toujours le public, qui lui crachait dessus, et lançait des

oumba-oumba à tout bout de champ. Ça ne peut pas continuer comme ça, il faudra faire quelque chose à ce propos tôt ou tard s'il ne s'arrête pas. Alors nous avons continué."

"Un chaos terrible" disait ce soir-là Huelsenbeck à Londres. "La signification du chaos, c'est ce dont je vais vous parler." Mais il n'en a jamais trouvé le temps.

DÉSINTÉGRATION

"Désintégration en plein processus le plus profond de création", écrivait Ball. "Il est impératif d'écrire des phrases irréfutables." 15 juin 1916 :

> Huelsenbeck vient taper ses nouveaux poèmes sur ma machine. Un mot sur deux, il se retourne pour me demander : "Mais c'était peut-être une idée à toi ?" En plaisantant je lui propose que chacun établisse une liste alphabétique de ses constellations astrales les plus importantes et des éléments de phrases qui lui sont propres, afin que la production puisse se dérouler avec plus d'efficacité ; car, assis sur le rebord de la fenêtre, je suis, moi aussi, en train de me débattre avec des mots et des associations qui ne sont pas les miens et, tout en regardant le menuisier qui s'active dans la cour avec ses cercueils, je griffonne. Pour être précis : les deux tiers des mots aux sonorités merveilleusement plaintives auxquels aucun esprit humain ne saurait résister, proviennent de textes magiques des temps immémoriaux. L'emploi de "sigles", de mots volants et de figures sonores, emplis de magie, caractérise notre façon à tous deux d'écrire de la poésie. Lorsqu'elles sont réussies, ces images verbales se gravent, irrésistiblement et avec une force hypnotique dans la mémoire, d'où elles remontent tout aussi irrésistiblement et sans frictions. J'ai souvent pu constater que des visiteurs non préparés à nos Soirées ont été tellement impressionnés par un seul mot ou par un bout de phrase que, pendant des semaines, il ne leur était plus possible de s'en défaire. C'est surtout chez des gens nonchalants ou apathiques, qui n'ont pas beaucoup de résistance, que se développe ce genre de plaie.

Alors c'est arrivé : le serment aveugle, le geste interrompu, la

malédiction enfouie, la danse qu'il faut toute une civilisation pour oublier, et dix secondes pour se remémorer. Les morceaux que Lefebvre avait promis de finir d'écraser ont été découverts. L'élan était là ; la tâche consistait à le développer. "Nos tentatives", écrit Ball, "ont été favorisées en premier lieu par les conditions particulières de cette époque, où un talent de quelque importance ne peut ni rester tranquille ni mûrir, ce qui le renvoie à la mise à l'épreuve des moyens existants ; en second lieu par le dynamisme emphatique de notre cercle, dont les membres cherchaient continuellement à se surpasser les uns les autres par des exigences de plus en plus aiguës et élevées." Les masques furent la part de Janco.

Ball les voyait comme une abstraction des passions, images qui d'une certaine façon flottaient librement depuis plus de deux mille ans, pour atterrir dans une rue louche de Zurich, parties de l'oliveraie secrète où les Grecs jouaient leurs premières pièces. En même temps il reconnaissait l'absolue modernité des masques : collages qui demeuraient des visages, mais à peine. Avec de la colle, des cheveux et du carton, Janco s'emparait des nez, des yeux, des bouches, des mentons, des joues, et des fronts de ses amis et les biaisait, les attaquait, exerçant sur eux une médecine illicite.

Pour Arp, les masques étaient à la fois "fœtus et autopsies". Ils envoyaient directement au front les insoumis du Cabaret Voltaire. En Allemagne, la rumeur faisait déjà état de soldats si hideusement défigurés par les nouvelles armes qu'ils seraient tenus au secret dans des hôpitaux le restant de leur vie ; après la guerre, des photographies furent sorties en fraude pour en apporter la preuve. Ils sont si horribles qu'ils ont l'air de faux, de photomontages – comme les collages d'après-guerre de la dadaïste berlinoise Hannah Höch, comme sa *Fröhliche Dame* (Dame heureuse), qui ressemblent à une grande brûlée souriante. Mais le cubisme était démembrement ; si la guerre était la forme la plus haute de l'art moderne, qui pouvait dire qu'un visage détruit par une bombe ne révélait pas une personnalité ? Ball :

Il y avait beaucoup d'illusions qui les hantaient et de vides absurdités, comme s'ils étaient plongés dans le sommeil et qu'ils étaient envahis par des rêves troublants ; ou bien ils s'enfuient quelque part ou bien ils reviennent sans force, après avoir poursuivi celui-ci ou celui-là, ou bien ils frappent quelqu'un ou bien ils reçoivent des coups, ou bien ils tombent des hauteurs ou bien ils s'envolent dans l'air, sans pourtant avoir des ailes. Autrement, c'est comme si quelqu'un voulait les tuer, bien qu'il n'y ait personne qui les poursuive ou bien c'est comme s'ils tuaient leurs voisins, car ils sont souillés de leur sang. Jusqu'à ce que ceux qui passent par tout cela se réveillent. Ils ne voient rien, ceux qui sont au milieu de ces confusions, parce que ce n'était rien que tout cela. C'est ainsi qu'ils ont rejeté l'ignorance loin d'eux, comme le sommeil qu'ils ne tiennent pour rien, pas plus qu'ils ne tiennent ses œuvres pour solides. Mais ils les abandonnent comme un rêve dans la nuit.
L'Evangile de vérité, vers 150.

Nous étions tous sur place quand Janco arriva avec ses masques et aussitôt chacun de nous s'est empressé d'en choisir un. Il s'est alors passé quelque chose d'étrange. Non seulement le masque appelait immédiatement un costume, mais il dictait aussi une certaine façon de se mouvoir, prescrivant une gestuelle pathétique très particulière, frôlant même la folie. Sans avoir pu le prévoir le moins du monde, ne serait-ce que quelques minutes plus tôt, nous nous sommes mis à bouger, accomplissant les figures les plus bizarres, drapés et couverts d'objets inimaginables, chacun surpassant l'autre en invention. La force motrice de ces masques s'était communiquée à nous d'une manière irrésistible.

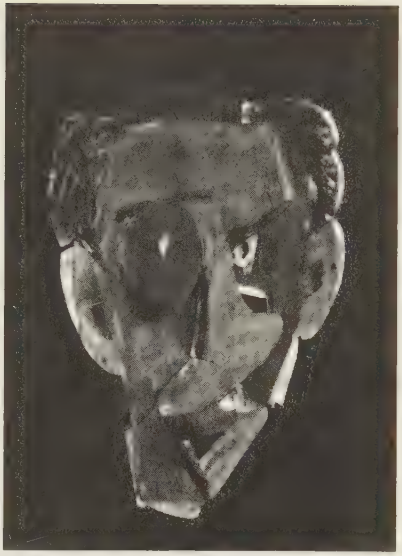
Tout ça pour une soirée folklorique russe.

LES MASQUES

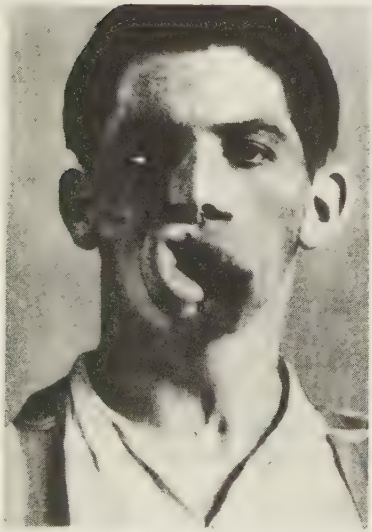
Les masques donnaient lieu à des danses lentes, inventées sur l'instant et auxquelles on donnait des noms après-coup : "Désespoir de fête", "Cauchemar", "Attrape-mouches". A chaque fois les masques affirmaient l'existence d'un langage que personne ne connaissait, mais qui contenait les seuls mots capables de former les seules vérités qui vaillent d'être connues. Trabadya-la-modjere se transformait en pierre philosophale. Les dadaïstes remontaient le temps, s'écroulant sur scène : "Les artistes modernes", écrivait Ball en 1917, "sont des gnostiques et ils pratiquent des choses que les prêtres croyaient perdues depuis longtemps ; peut-être commettent-ils des péchés auxquels on ne croyait plus." Ces péchés, il fallait les retrouver en embrassant une hérésie ancienne, être persuadé que certaines formes de connaissance, de gnose, accessibles seulement à quelques-uns, pouvaient amener si près de la divinité que le chercheur conduirait Dieu hors du temps comme si Dieu n'avait jamais été ; au début de l'ère chrétienne, alors même que l'Eglise conduisait les gnostiques hors de l'histoire, leurs rituels se perpétuaient. On brûlait leurs évangiles, rejoindre leurs rangs était passible de la peine de mort, mais quelques adeptes, écrit l'historien Benjamin Walker, sont restés bien connus



TRISTAN TZARA, ZURICH, 1917.



RECONSTITUTION DU MASQUE
DE TRISTAN TZARA
PAR MARCEL JANCO, 1916-1917.



MUTILÉ ALLEMAND DE LA
PREMIÈRE GUERRE MONDIALE.



HANNAH HÖCH, *FRÖLICHE DAME*,
1923.

avec les vertus réputées occultes du son et le potentiel latent des noms sacrés, des formules hermétiques et des invocations magiques [...] Ils croyaient que le son le plus important de tous était le phonème, l'unité sonore articulée la plus petite [...] Avec le temps, ils ont développé la pratique du chant de chaque [son de voyelle de l'alphabet grec] en un seul souffle [...] associant les voyelles à certaines consonnes, en particulier celles capables de produire des sons bourdonnants ou vrombissants : Ziza, Zezo, Zoza, Ozzi, Omazu, Nozama, Amenaz, Arazaz [...] Aussi longtemps que possible, ces syllabes archaïques furent utilisées dans une forme inaltérée, même quand leur signification, si elles en avaient une, était oubliée.

Les dadaïstes arrivaient à la connaissance qu'on pouvait se souvenir de ce qui avait été oublié, même par accident ; ils réalisaient que le langage connu de tous n'était capable que de formuler ces vérités qu'ils n'avaient pas envie d'entendre. Comme ils ne savaient pas ce qu'ils voulaient entendre, ils fabriquèrent un son qu'ils nommèrent "bruitisme médiéval", "bruits avec effet imitatif", poème simultané, toutes les actions se produisant en même temps, ce qui revenait à faire disparaître l'action. Des gémissements, la grosse caisse, des glissandos, une harmonie préhistorique, des cris de douleur et d'hilarité ; si les dadaïstes n'ont pas remplacé Dieu ils se sont remplacés eux-mêmes. Huelsenbeck :

Le problème de l'âme est de nature volcanique. Chaque mouvement produit naturellement des bruits. Tandis que le nombre, et par conséquent la mélodie, sont des symboles qui supposent une capacité d'abstraction, le bruit indique directement l'action. La musique est, en général, une affaire harmonique, un art, une activité de la raison – le bruit est la vie même, qu'on ne saurait juger comme un livre, partie intégrante de notre personnalité, qui nous attaque, nous poursuit et nous déchire. Le bruitisme est une conception de la vie qui – et cela peut d'abord sembler étrange – nous oblige à prendre une décision définitive. Il y a les bruitistes et les autres... Ce qui, en Amérique, avait transfomé le *ragtime* en musique nationale, devint dans la vieille Europe contorsion et tendance au "bruit".

Ici, Huelsenbeck, qui à l'époque (1920) faisait une communi-

cation lors d'un congrès de psychiatrie dans la Ville Libre de Dantzig (aujourd'hui, Gdansk), où il s'installa comme médecin en 1922, sortit de derrière son pupitre, fit quelques pas d'*Eagle Rock*, enfila sa tête dans un sac en papier, gribouilla dessus à l'aveuglette avec un crayon gras, perça des trous pour les yeux, tira de sa veste un pistolet, et vida un plein chargeur de balles à blanc sur le public. La demi-douzaine environ qui avait déjà vu ce numéro furent les premiers à applaudir.

Ah. Merci beaucoup. Bruitisme – alors, bon. Le bruitisme est une sorte de retour à la nature. C'est la musique produite par des circuits d'atomes.

(A ce moment un membre de la claque se levait de son fauteuil et vidait un plein chargeur de balles à blanc sur Huelsenbeck, qui mordait dans une capsule cachée à l'intérieur de sa bouche, libérant du faux sang qui lui coulait sur le menton et le plastron. Il empoignait alors le pupitre et continuait de parler, se penchait et se détournait de ses auditeurs.)

La mort est moins une évasion de l'âme des peines terrestres que vomissements, cris et convulsions. Les dadaïstes du Cabaret Voltaire ont adopté le bruitisme sans se douter de sa philosophie – en réalité ils voulaient le contraire : le repos de l'âme, une berceuse sans fin, l'art, l'art abstrait. *Ils voulaient la soupape de sécurité morale – "désintéressés des abattoirs de la guerre mondiale nous nous adonnions aux Beaux-Arts", "c'est là notre façon de faire du* Candide *contre l'époque", notre façon d'écarter les consolateurs – mais dada se transforma en une créature qui dépassait tout le présent d'une bonne tête. Vous comprenez ? Nous sommes des psychiatres ; nous sommes des Allemands ; nous avons lu Nietzsche ; nous savons que combattre trop longtemps un monstre c'est risquer d'en devenir un – nous sommes payés pour ça !*

LA JONCTION

La jonction s'opéra le 23 juin 1916 au cabaret, à moins que ce ne soit le 14 juillet, dans une salle louée, quand Ball se déguisa

en sorcier avec un drôle de costume, dessiné par Janco, et fabriqué par son frère ("ça avait été amusant à faire", se souvenait Jules Janco en 1984, "et encore plus à défaire !"). Ball portait sur la tête un chapeau à bandes bleues et blanches haut de soixante centimètres ; son corps était pris dans un obélisque peint en bleu. D'énormes serres remplaçaient ses mains. Des ailes, rouges dedans et dorées dehors, lui descendaient sur la taille ; tout en proférant ses sons, deux poèmes différents sur des pupitres à ses côtés, Ball battait des bras comme un oiseau.

Ce fut un moment de panique : Ball réalisa soudain qu'il n'avait pas compris ce que le costume exigeait de lui, ne reconnaissait pas l'auditoire, ne savait pas ce que ses mots vides ("blago bung / blago bung / bosso fataka") ne voulaient pas dire. Dans sa terreur il se sentit glisser à la cadence d'un prêtre célébrant la messe quand lui, Hugo, dans son enfance, s'agenouillait avec sa mère et son père des décennies plus tôt ; les années ressuscitèrent, puis moururent. Ce fut un moment d'orgueil démesuré et de peur qui sortit tout droit Ball de dada, ouvrit le chemin du retour à l'Eglise, et le conduisit finalement à la télé.

À L'ÉPOQUE

A l'époque où Huelsenbeck donnait sa conférence à Dantzig, (ce n'était pas une conférence, aucun des événements décrits ne s'est jamais produit, mais les mots en caractères romains proviennent de son pamphlet de 1920 *En avant dada*), grâce aux trous faits à la place des yeux, à l'époque du Cabaret Voltaire il avait tout vu, plus qu'il n'eût jamais voulu voir. A mesure que le temps passait la scène sans cesse repassait devant ses yeux. "Le dadaïste est un homme de réalité qui aime le vin, les femmes et la publicité", disait-il en 1920 ; bien assez tôt la publicité serait dada, dada serait partout où son regard se poserait, le suivant à la trace, et alors, comme du reste, il s'en échapperait. Le grand but de la dissolution de toutes les frontières entre l'art et la vie serait réalisé, les conséquences en étaient les suivantes : il n'y

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wuss
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf



Hugo Ball dada-kasserolle 1916

(1917)
Hugo Ball

LA CÉLÈBRE PHOTOGRAPHIE DE HUGO BALL HABILLÉ EN SORCIER, TELLE QU'ELLE FIGURE DANS *DADACO*, MUNICH, 1920.

avait rien d'autre à faire que contempler la façon dont, curieusement, la réalisation du grand but n'avait pas conféré à la vie quotidienne le pouvoir de transformation de l'art, mais avait seulement dissous le pouvoir de l'art sans rien produire à la place, contempler ça, ou parler de la légende, pour de l'argent, de ces jours-là à Zurich, – *J'y étais* – ou se rappeler qu'avant dada, existait une réclame pour le Shampooing Dada.

En 1980, Bob Acraman faïsait de la réclame pour des vacances organisées dans un parc à thème, un nouveau Belsen, et une agence de presse relevait l'anecdote. Le mot dada était alors dans les dictionnaires, des artistes de tous les pays s'en réclamaient, il y avait des publications trimestrielles et des conférences, des archives et des revivals, mais si dada vivait, c'était dans ce genre d'articles dissimulés dans les journaux, histoires étranges qui faisaient voler en éclats la prose du genre échange-de-vue-serein qui constitue la propagande des éditoriaux, ou qui n'arrivait jamais jusqu'aux unes des journaux – c'était Bob Acraman le vrai néo-dadaïste, pas Andy Warhol, même si, à ce niveau, trop de dada revenait à singer dada : un peu comme de vieilles nouvelles. Après tout – nous n'étions qu'en 1921 quand les *Nouvelles* de Bâle proposaient à leurs lecteurs un voyage organisé sur les champs de la bataille de Verdun, promettant "la quintessence des horreurs de la guerre moderne", la vraie vie comme art moderne, "des impressions inoubliables" de villages détruits, "d'énormes cimetières contenant des centaines de milliers d'hommes tombés au front" *and every body was doing it, doing it, doing it* ; premier arrivé, premier servi :

> Verdun n'est pas seulement, pour les Français, le champ de bataille par excellence sur lequel l'énorme combat entre la France et l'Allemagne fut finalement décidé... Si la guerre coûta à la France 1 400 000 hommes au total, un tiers tomba dans le secteur de Verdun, qui ne s'étend que sur quelques kilomètres carrés. Les Allemands déplorèrent là plus du double du nombre de victimes habituelles. Sur cette petite surface, où plus d'un million d'hommes – un million et demi peut-être – ont versé leur sang, il n'y a pas un centimètre carré de terre qui n'ait subi l'explosion d'une grenade. Ensuite le voyageur visitera

les champs de bataille de la forêt argonnaise, la Somme, se promènera dans les ruines de Reims, s'en retournera par Saint-Mihiel : mais tout cela n'est que

oumba, oumba -

détails qui à Verdun s'allient à un phénoménal panorama sans précédents d'horreur et d'épouvante... vin et café et pourboires compris.

Le grand critique viennois Karl Kraus était consterné. "J'ai dans les mains un document qui transcende et qui scelle toute la honte de cette époque et à lui seul suffit à assigner à l'engeance ordinaire qui se dénomme elle-même genre humain une place de choix dans le charnier cosmique" écrivait-il. "Après l'effondrement monstrueux de la fiction de la culture... il ne reste rien d'autre à l'époque que la vérité nue de sa condition, si bien qu'elle a déjà presque atteint le point où il n'est plus possible de mentir." La première phrase de Kraus appartenait au registre d'Huelsenbeck, la seconde, à celui de Ball, mais Kraus n'était pas dadaïste ; il disait simplement ce qu'il voulait dire. Cinquante-six ans plus tard, les Sex Pistols lui offriraient un disque-réponse, "Holidays in the Sun" (sites bombardés ! bunker d'Hitler ! Mur de Berlin ! Vin et café et pourboires non compris !) – et comment se faisait-il qu'une ligne se constituait, qui partait des *Nouvelles* de Bâle, passait par Karl Kraus, par le tarif d'excursion des fourgons à bestiaux d'Auschwitz, par les Sex Pistols pour aboutir à Bob Acraman ? Voilà l'histoire que les dadaïstes combattaient et l'histoire dont ils étaient les acteurs, tout apparaissant sur scène au même moment ; réduire le siècle et son langage au point où il ne serait plus capable de mentir, même si ça voulait dire qu'il ne serait plus capable de parler, avait été précisément leur but. S'ils avaient été là, à la fin de la ligne, ils auraient été en extase, secoués du frisson d'avoir eu raison. Puis ils auraient vomi – mais dada serait toujours en train de rire. Etre dadaïste, cela voulait dire être un homme de réalité qui aime le vin, les femmes, et la publicité ; avoir un sourire aux lèvres, une chanson dans le cœur, et un crâne dans la poche.

EN JANVIER

En janvier 1917 Huelsenbeck débarquait à Berlin, messager dada. Là il se joignit à de nouveaux camarades presque aussi méchants que lui : Raoul Hausmann, Walter Mehring, Franz Jung, George Grosz, Johannes Baader, Hannah Höch, John Heartfield, Wieland Herzfelde. Après la "station climatique" zurichoise, Huelsenbeck exultait : Berlin, la vraie vie ! : "Tout le monde était saisi de peur jusqu'aux os". Toute autorité s'évanouissait, ce qui voulait dire que tout était possible, que n'importe qui pouvait se faire descendre dans n'importe quelle rue.

Les portes de la destruction s'ouvrirent. "En 1917 déjà les Allemands commencèrent à se souvenir de leur âme," écrira Huelsenbeck des dernier jours de la guerre, "naturelle réaction de défense quand une société, exténuée et saignée à blanc, est poussée à bout [...] Le vieux phénomène de l'histoire allemande se manifestait de nouveau : l'Allemagne devient le pays des poètes et des penseurs quand elle commence à sentir qu'en tant que pays des juges et des bourreaux, elle en a fini de jouer." Ainsi arrivèrent les Omphaloskepsist-Himmelists : les expressionnistes, qui "tirent gentiment les gens par la manche et les conduisent dans la demi-obscurité des cathédrales gothiques où le vacarme de la rue n'est plus qu'un murmure lointain et où, selon le principe que dans la nuit tous les chats sont gris, tous les hommes sont censés être des braves types." L'expressionnisme effectuait le tour de magie de tourner l'Allemagne sur elle-même et de l'ouvrir à la fois sur le ciel, alors le nouveau Club Dada de Berlin ripostait avec un tour bien à lui : le mot.

Ils n'avaient que ça : "dada", mille fois et de mille façons différentes, *mene mene tekel upharsin* tombé dans un pas-de-deux ("Dada-trott", l'avaient-ils nommé, publiant aimablement des photos qui montraient exactement comment le danser). Ils claironnaient le mot tel le grand mystère, le cachant dans les coins de tableaux où les gens ressemblaient à des monstres et des

machines ; ils le laissaient suinter des murs. Lançant le mot comme une fusée sortie de leurs cut-ups et de leurs collages, l'imprimant sur des tracts, l'arborant en hommes-sandwich ou sur leurs vêtements, le criant dans la rue ou sur scène, ils le revendiquaient comme le fait le plus évident. Le mot devint le Modifieur, aucun autre mot ne pouvait avoir de sens sans "dada" attaché à lui, aucun autre mot ne pouvait garder sa signification avec "dada" lui courant sur le dos. Les foules vinrent l'entendre se produire, pour regarder le vide apparaître : "Ils étaient maintenant", disait Huelsenbeck, "soudainement confrontés à des gens qui rompaient délibérément le processus de communication, le lien de cause à effet entre un article et son prix, entre l'attente et sa réalisation." Hausmann concassa les poèmes sonores que Huelsenbeck avait rapportés de Zurich pour en faire des poèmes de lettres ; la dictature du phonème était renversée. Les noms même se séparèrent et se reformèrent : "groszfield", "hearthaus", "georgemann". Les dadaïstes dirigeaient un empire invisible, alors ils s'affublèrent de titres : "Marschalldada" (Grosz, qui cultivait sa ressemblance avec un hobereau prussien), "Monteurdada" (Heartfield, le photomonteur), "Progress-dada" (Herzefelde, un communiste), "Dadasoph" (Hausmann, "le philosophe", mot choisi peut-être pour masquer son front néandertalien), "Oberdada" (Baader, qui pensait diriger le monde), "Meisterdada" (Huelsenbeck).

Dada devint un jeu ; alimenté par un dégoût parfois si fort qu'il s'appliquait à tout, dada devint amusant, excitant. Balayant tous les vestiges de l'esthétique, de la philosophie, de l'éthique, dada devint peut-être ce qu'il avait toujours voulu être : une simple voix, un son. La voix se cognait elle-même contre les murs de l'honneur et de la décence, cherchant des limites, n'en trouvant pas. Quand Huelsenbeck, parlant le langage dada d'arrière en avant et d'avant en arrière si vite qu'il ne savait pas lui-même ce qu'il disait, annonçait que "Nous étions pour la guerre et le Dadaïsme aujourd'hui est encore pour la guerre. La vie doit faire mal", il y avait dans l'assistance des mutilés de guerre. Mais sur scène, derrière lui, il n'y avait pas

d'esthètes comme Arp, pas de carriéristes comme Tzara, pas de catholiques comme Ball pour arrêter le spectacle et demander ce que tout cela voulait dire : l'élan était entièrement tourné vers le spleen. Les images les plus frappantes que le groupe ait laissées sont des bouches, celles d'Hausmann et d'Heartfield, ouvertes, montrant les dents, des mots et des lettres en jaillissant comme des microbes géants : *Nous allons couvrir votre voix.*

Telle la bave extraterrestre dans *The Quatermass Xperiment*, le film de 1954 qui précède *Five Million Years to Earth* dans la série des Quatermass, dada à Berlin démarre comme une petite tache, et augmente jusqu'à ce qu'elle ait avalé la ville ; c'est ce qui arriva, dans l'empire invisible. Quand en 1918 le temps vint pour Huelsenbeck et Hausmann de demander "Qu'est-ce que le dadaïsme et que veut-il en Allemagne ?", la réponse allait de soi :

> Le dadaïsme exige...
>
> L'introduction progressive du chômage par la mécanisation généralisée de toutes les activités. Car seul le chômage donnera à chaque individu la possibilité de prendre conscience de la réalité de la vie et de s'habituer enfin à faire sa propre expérience...
>
> Le comité central propose...
>
> L'obligation pour le clergé et pour le corps enseignant de prêter serment au credo dadaïste...
>
> La construction immédiate d'un centre d'art d'Etat et l'abolition du concept de propriété dans le nouvel art (l'expressionnisme) ; ce concept de propriété est totalement expulsé du mouvement supra-individuel dadaïste qui libère l'humanité,
>
> l'introduction du poème simultané comme prière communiste de l'Etat,
>
> la création, dans chaque ville de plus de cinquante mille habitants, d'un Conseil Dadaïste pour la réorganisation de la vie,
>
> la réalisation immédiate d'une grande campagne de propagande dadaïste, avec cent cinquante cirques, pour l'information et l'éducation du prolétariat,
>
> le contrôle de toutes les lois et tous les décrets par le comité central dadaïste de la révolution mondiale,
>
> la réglementation immédiate de toutes les relations sexuelles selon l'esprit international dadaïste.

Aber es ist noch etwas anderes, was für diese Bewegung, die von Kurt Hiller

MELIORISMUS

getauft worden ist, bezeichnend bleibt: es ist der Mangel an psychologischer Einsicht. Gegen die Psychologie hat man einen Sturm gelaufen, seitdem man den Kampf gegen den Naturalismus begann. In ihr, die sich die Klarlegung der zartesten seelischen Verhältnisse zur Aufgabe gemacht hat, die das Wachsen der Empfindungen und Gefühle in ihrer Abhängigkeit von den zahllosen Widerwärtigkeiten und Begünstigungen des Lebens mit allen technischen und wissenschaftlichen Mitteln untersucht, wollte man das Abbild einer im kleinlichen klebenden und in den Dingen befangenen Epoche erkennen. Der beseelte und der psychologische Mensch. Der psychologische Mensch, der Realist, der lächerliche Kopierer der Wirklichkeit, ja der feige und dumme Mensch — der beseelte Mensch, das kühne Individium, das die Tiefen des Kosmos mit seinem Geiste ausmißt und an der Schwelle der wunderbaren Dinge sein Inneres erzittern fühlt, in einem Wort, der Bürger und der Dichter. Es war die Wirklichkeit, die man in der Psychologie haßte, das Bild der Erscheinungen, aus dem einem die Fratze der Roheit entgegensah, von der man sich abwendete, um sie in Wut zu verdammen. Ja, um sie in Wut zu verdammen, aber doch in Momenten, wo die Sonne schien, der Regen auf den Straßen rollte und der Tag schrie, sie gerechtfertigt zu finden, verbessert zu werden. Es ist aber so, daß ohne einen Aufwand von psychologischer Findigkeit [illegible] mit dieser Welt fertig wird. Du mußt wissen, was Dein Nächster denkt, wenn er Dir nicht gleich in den Arm fallen soll. Du mußt das Lächeln des alten Herrn dort in der Ecke deuten können, ehe er sich als Geheimpolizist legitimiert. Mit allen Mitteln ihrer eigenen Schurkerei mußt Du den Verbrecher bekämpfen, wenn Du sie ausrotten willst. **als Irrenarzt versenke Dich in die Abgründe des tollsten Wahnsinns.** So kommt es, daß diese Herren Weltverbesserer mit Brillen und Mädchenmuskeln mit dem Geruch ihrer Studierstuben, noch von der Wärme ihres Schlafrocks begleitet, vollkommen scheitern und heute für den Einsichtigen lächerliche Figuren bilden. Mit der Heirat des Häuptlings schloß eine Bewegung ab, die seit ihrem Beginn nichts als traurige Farce gewesen ist, eine durchaus jugendliche und naive Verkennung der der Möglichkeiten etwas zu tun.

Und doch haben die

Meliosisten

trotz ihrer kindlichen Ziele etwas gehabt, was sie uns vor dem andern Teile jener Jugend sympathisch macht, die, wie schon angedeutet, mit antikfragischer Geste ihr Haupt verhüllt, die die bestehende Welt haßt, aber nicht wagt, in ihr etwas zu tun — es ist die Aktivität. Einen Schimmer von Aktivität, ein blasses Abbild menschlicher Betätigungslust hatten sich die Meliosisten gerettet, und es ist bezeichnend, daß sie dieses Wort mit an die Spitze ihres Programms gestellt haben, weil sie darin etwas gutes ahnten.

jene Schwächlinge damit zu tun, die

Das sind diejenigen, die in angeborener Hypokrisie stolz auf ihre Verblendung und auf ihren Mangel an vitalen Voraussetzungen sich eine Philosophie aus ihrer Passivität gemacht haben. Ich spreche von den Menschen, die sich unter einem Namen gesammelt haben und ihn nachträglich mit ihrer Bequemlichkeit füllen, nachdem er für andere ein Horastoß und ein Signal gewesen war. Die Einsicht, daß der Realismus keine Lösung für das Geschehen der Welt gab, hat mit den Einsichten dieser anämischen nichts mehr zu tun, hier muß Litanei Gebet ersetzen, zurückziehen vor dem Kampf bedeutet hier Innerlichkeit. Die Tatsache, daß man die Natur nicht kopieren darf, die den Initiatoren der Bewegung ein Anstoß zum Handeln war und ein Ruf zur Selbstbesinnung, ist hier eine Rechtfertigung der **Erwartung auf eine gute Pension.**

anlogo bung
anlogo bung

blago bung

blago bung



PAGE DE *DADACO*, MUNICH, 1920.

Ces mots résonnent de façon familière parce que deux décennies plus tard toute l'Allemagne vivrait ainsi. Hausmann a toujours pensé que c'était une blague, dira-t-il après que les nazis furent arrivés et partis ; il n'en fut jamais sûr pour Huelsenbeck. "Ce programme signifie", écrivit Huelsenbeck en 1920, que dada "ne veut être qu'une expression de ce temps ; il en a intégré toutes les connaissances, l'accélération essoufflée, le scepticisme, mais aussi la fatigue et le désespoir devant l'absence d'un sens et d'une 'vérité'". Mais ça n'était pas ça du tout, dira-t-il dans sa vieillesse à son ami Hans J. Kleinschmidt : il avait voulu changer la société. "Il y eut un moment à Berlin où j'aurais accepté l'aide du Diable pour l'accomplir", se souvenait-il, mais le diable était occupé à autre chose ; tout ce que laissa Huelsenbeck fut une légende, qu'il porta avec lui le reste de sa vie. "NON ! NON ! NON !", disait-il lors d'un de ses plus doux moments berlinois. "Le plus grand art sera celui dont le contenu de conscience présentera les multiples problèmes de son époque, celui qui, inlassablement, cherche à se retrouver après l'effondrement du jour précédent." Dada devait être l'art, et aussi une explosion, et puis une autre, appelée par l'art de l'effondrement d'hier. Dada ne devait pas avoir de fin.

Quoi qu'il en soit, il était difficile d'aller au-delà. En janvier 1917 Huelsenbeck franchit la frontière entre la Suisse et l'Allemagne avec bien plus de facilité qu'il n'en faudrait à son voisin Lénine quatre mois plus tard ; pour Huelsenbeck, pas besoin de wagon plombé. La police n'était pas stupide : pour Huelsenbeck il n'y aurait pas de gare en Finlande. Lui aussi rentrait pour la révolution, mais pas pour le pouvoir ; à part l'empire invisible, son retour était, d'abord, marqué par la pédanterie. La première fois qu'il s'exprima publiquement en Allemagne sur dada – dans une salle de conférence, moyennant finance – il raconta simplement la découverte de la pierre philosophale : c'était, avait-il dit alors du Cabaret Voltaire, un "hexensabbath", de la sorcellerie. "Je faisais le chantre, un rôle presque mythique", disait-il, "avec beaucoup de mauvais goût."

Vous savez : la "production esthétique" de Ball face à ce qui, en ces jours, passait pour la guerre totale. Une boîte de nuit contre un parc d'attraction.

L'histoire du vingtième siècle devait être le récit de la création de réalité à travers ses effacements : à travers la tuerie des peuples, à travers l'extermination d'objets subjectifs, d'individus potentiels ou réalisés comme des forêts à abattre. Le triomphe de ce travail se vérifie par le fait que nous n'avons ni art ni langage pour le traduire – que quand nous essayons de penser à ceux qui ont été exterminés en Europe dans les années dix et dans les années quarante (Hitler, en 1939 : "Qui se souvient aujourd'hui des Arméniens ?") ou en U.R.S.S. dans les années vingt et trente, en Chine dans les années cinquante, en Indonésie dans les années soixante, au Cambodge dans les années soixante-dix, au Rwanda dans les années quatre-vingt dix (né des cendres, L'Homme Nouveau), nous ne pouvons penser à ces gens comme des personnes. Nous pouvons voir Alben Barkley, mais nous ne pouvons pas voir ce que Barkley a vu. Quand Ball parlait du besoin d'effacer tout ce qui a été écrit, quand Tzara disait qu'il se fichait de savoir si quelqu'un avait existé avant lui, quand Huelsenbeck chantait "La Fin du monde", les dadaïstes se nourrissaient de cette impulsion, leur écœurement même du gâchis les portait à la vie.

Dada, comme le siècle, était le droit de pisser en couleurs diverses : blanc, jaune, noir, et rouge. A maintes reprises dans les premières années du régime nazi, la Gestapo vint chercher Huelsenbeck (*C'est bien le domicile de Huelsenbeck le dadaïste ? – Non*, aurait répondu sa femme, *c'est le domicile de Huelsenbeck le docteur)* ; à l'abri aux Etats-Unis, il ne se lasserait jamais de citer, pour preuve de l'innocence du pouvoir de dada, le discours de Nuremberg dans lequel Hitler, en 1936, condamnait dada comme de la bave. Mais il n'est pas difficile de conclure qu'Hitler, jadis membre de la bohème, peintre toujours, un artiste, s'en prit si longtemps et si fort à dada parce qu'il l'avait touché, parce qu'il en avait ressenti l'attraction, tout comme Ball avait senti le nihilisme dans les "Parole in libertà" de

Marinetti, Siurlai l'odeur de mort dans "Gloire" de Hennings, Huelsenbeck le frisson du règlement intégral dans "Qu'est-ce que le dadaïsme et que veut-il en Allemagne ?". Carl Gustav Jung, parlant à Londres la même année qu'Hitler à Nuremberg, n'y aurait certainement rien vu d'étonnant ; il savait que l'attraction s'exerçait dans les deux sens.

Une psychologie purement personnaliste, en réduisant tout aux causes individuelles, essaye par tous les moyens de nier l'existence des archétypes et cherche même à les détruire par l'analyse personnelle. Je considère que c'est un procédé assez dangereux qui ne se justifie pas médicalement [...] Comment ne pas voir qu'une nation entière est en train de raviver un symbole archaïque, oui, et même des formes archaïques de religion, et comment ne pas voir cette émotion de masse influencer et révolutionner la vie de l'individu d'une manière catastrophique ? L'homme du passé vit en nous aujourd'hui à un degré inconcevable avant la guerre [1914-1918], et en dernière analyse qu'est le destin des grandes nations sinon l'addition des changements psychiques de l'individu ?

C'était l'argument de Ball, qui aurait pu être celui d'Hitler : "Je ne peux pas vivre sans la conviction que mon destin propre est une version abrégée du destin de toute la nation." Peu importe que Ball, tout mégalomane qu'il fût, eût été horrifié par le nazisme – que, comme fait historique, Jung continue à faire coïncider avec la thèse que Norman Cohn avancerait en 1957, dans *Les Fanatiques de l'Apocalypse*. Cohn fut accueilli avec scepticisme quand il prétendit que les pulsions exterminatrices du XX^e^ siècle pouvaient remonter à des dettes non réglées contractées par les hérétiques et les inquisiteurs du Moyen Age ; pour Jung c'était évident.

Il n'y a pas de malades mentaux sous la domination d'un archétype qui ne deviennent sa proie. Si, il y a trente ans, quelqu'un avait osé prédire que notre développement psychologique mènerait à une reprise des persécutions médiévales contre les Juifs, que l'Europe tremblerait à nouveau devant les faisceaux romains et les légions de clochards, que les gens feraient une fois de plus le



ALBEN BARKLEY, BUCHENWALD, 24 AVRIL 1945.

salut romain, comme il y a deux mille ans, et qu'au lieu de la Croix Chrétienne, un svastika archaïque conduirait des millions de personnes au sacrifice – eh bien, on se serait moqué de lui comme d'un illuminé.

Jung expliquait alors :

Il y a autant d'archétypes qu'il y a de situations typiques dans la vie. Leur répétition sans fin a inscrit ces expériences dans notre constitution psychique, non pas sous la forme d'images au contenu riche, mais d'abord seulement comme *formes sans contenu*, représentant simplement la possibilité d'un certain type de perception et d'action. Quand une situation se produit qui correspond à un archétype donné, cet archétype est activé et un caractère compulsif apparaît, qui, instinctivement, fait son chemin contre toute raison ou volonté.

C'était l'analyse que Jung faisait du nazisme. Il contenait la puissance principe dont se saisirait Debord : la cohérence réversible du monde, l'idée que les répétitions vides de la vie moderne, du travail et du spectacle, pouvaient être détournées en création de situations, en formes abstraites qui pourraient être insufflées, procurant un contentement illimité. Mais l'idée situationniste était au fond l'idée dada, et il suffisait d'ôter les exemples choisis par Jung pour que sa description du nazisme puisse servir de compte rendu à ce que les dadaïstes cherchaient dans le Cabaret Voltaire. Dada était une manifestation contre son époque ; c'était aussi l'oiseau sur le dos du rhinocéros, pépiant et gazouillant, mais toujours là pendant la balade. Dada était une prophétie, mais qui n'avait aucune idée de ce qui était prophétisé, et sa force était de ne pas s'en soucier.

Dada était un accident de la circulation, un culte. Dada était un masque, des yeux sans visage. Dada était une religion, née d'anciennes hérésies. Dada était une guerre, mais contre les âmes, pas les corps.

DURANT SOIXANTE-DIX

Durant soixante-dix ans dada a été entretenu comme une sainte flamme. Les mêmes lignes, les mêmes photographies, ont été rabâchées encore et toujours. Le truc, c'est de saisir la banalité de dada (soirées folkloriques russes, pages sur vélin de "La Nouvelle Poésie") en même temps que son mystère (le fardeau de la vaine et interminable exégèse porté par Huelsenbeck) ; de saisir ce qui a toujours été évident et ce qui a toujours été inexplicable. Huelsenbeck, qui acquit sa place dans la communauté psychanalytique new-yorkaise par le biais d'une analyse didactique avec Karen Horney, l'a formulé avec bonheur en 1969, cinq ans avant sa mort, quand il écrivit : "et en tant que médecin j'ai connu le succès et en tant que dadaïste (ce qui me tenait le plus à cœur) l'échec". Il ne s'agit pas de se demander ce que ça veut dire ; c'était son affaire. Il s'agit de se demander ce que ça peut vouloir dire de vivre avec ce genre de fantôme dans le cœur.

Des choses étranges ont eu lieu au Cabaret Voltaire. Les membres du groupe jouaient de leur propre personnalité, mais ils invoquaient aussi sur un rythme maléfique un monstre à la Frankenstein, qui se jouait d'eux : un *monster mash* comme dit la chanson. Raoul Vaneigem le reprit pour les situationnistes dans *Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations* :

> Travaillant, avec en somme plus de conséquences que Freud, à se guérir et à guérir leurs contemporains du déplaisir de vivre, les dadaïstes ont édifié le premier laboratoire d'assainissement de la vie quotidienne. Le geste allait bien au-delà de la pensée. "Ce qui comptait, a dit le peintre Grosz, c'était travailler pour ainsi dire dans l'obscurité la plus profonde. Nous ne savions pas ce que nous faisions." Le groupe Dada était l'entonnoir où s'engouffraient les innombrables banalités, la notable quantité d'importance nulle du monde. Par l'autre bout tout sortait transformé, original, neuf. Les êtres et objets restaient les mêmes, et cependant, tout changeait de sens et de signe. Le renversement de perspective s'amorçait dans la magie du vécu retrouvé.

Anticipant sur la cohérence réversible du monde de Debord, Vaneigem se fichait de ce qu'avait été dada. Comme les dadaïstes qui essayaient de dire ce qu'ils avaient fait, il essayait de trouver les limites de ce que leur époque avait à dire. En tentant de mettre en jeu la doctrine centrale de la théorie situationniste – il faut chercher la nature de la réalité sociale et les moyens de sa transformation non pas dans l'étude du pouvoir, mais dans l'observation longue et lucide des gestes et des accents apparemment insignifiants de l'expérience ordinaire – Vaneigem magnifiait quelque chose qui autrefois s'était réellement passé, mais lui ne se souciait pas de savoir si oui ou non cela avait eu lieu. Il rédigeait un manuel de révolution pour la société moderne, une révolution à faire avec des moyens accessibles à tous ceux qui se sentaient des touristes chez eux ; avec sa façon de rendre les choses attrayantes, Vaneigem appelait ses lecteurs, quels qu'ils puissent être, à passer à l'acte. Il inventait une prophétie de Mai 68, où tant de phrases de son livre seraient copiées sur les murs de Paris, puis à travers la France, et puis, à mesure que les années ont passé et que les mots ont flotté détachés de leur source, quand le livre s'est perdu dans les caprices de l'édition et de la mode, partout dans le monde. "AGIR LOCALEMENT, PENSER GLOBALEMENT" puis-je lire aujourd'hui sur un bel autocollant dans ma ville ; Vaneigem a écrit ces mots, bien que la personne qui achètera l'autocollant ne le saura jamais.

Ça n'aurait pas gêné Vaneigem. C'était ça l'idée. Voilà pourquoi chaque numéro d'*Internationale situationniste* s'ouvrait sur un anti-copyright : "Tous les textes publiés dans *Internationale situationniste* peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés même sans indication d'origine." Mais si les situationnistes voulaient des lecteurs libérés de l'autorité des auteurs, c'était au Cabaret Voltaire que Vaneigem trouva un père qu'il pouvait aimer : "dans ce bouleversement", disait-il, l'appel de Lautréamont pour une "poésie faite par tous" prenait tout son sens. Rassemblant les morceaux, Vaneigem était fidèle à son patrimoine en l'enrichissant : si Huelsenbeck pouvait se lever,

déclamer ses poèmes nègres croquignolets et entrer dans les livres d'histoire, alors n'importe qui pouvait rendre ces livres caducs. N'importe quel endroit pouvait devenir une scène, et n'importe quelle scène un vrai terrain : n'importe qui pouvait faire l'histoire. C'était de cette façon que s'étaient perdues tant d'expériences, et que tant restaient à découvrir : sous les pavés, personne ne savait quel trésor était enfoui. "Mai 68 fut un grand théâtre de rue, avec l'intendance en grève qui attendait que ça se passe", déclara Alain Tanner à propos de son film de 1976, *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, sur des gens qui se sont retrouvés dans cet événement et furent ensuite rejetés de l'histoire à cause de son échec. "Et ce qui importe, bien davantage que 'les événements', ce sont les retombées, dans la mesure justement où ce théâtre mit en scène des espoirs et fit affleurer les désirs cachés, qui depuis sont demeurés à la surface."

Il n'est pas difficile de démontrer qu'une poignée d'anciens étudiants en art ont sciemment introduit les codes d'une version grossière de tout ça – une tradition souterraine d'événements chimériques et de manifestes écrits à l'encre invisible – dans le milieu punk en 1976 et 1977. Il est moins facile de prouver que, en tant que constellation de désirs cachés, le temps durant lequel ces désirs restent cachés et la magie de redécouvrir à la fois le désir et l'époque, tout ceci était codé à l'aveugle dans certains changements de rythme et certaines tournures de phrases, si bien que chaque geste et chaque accent seyaient à la négation d'un vieux monde et à la conquête d'un nouveau – mais c'est pourquoi tout bon disque punk peut sonner comme la plus grande chose que vous ayez jamais entendue. Et voilà pourquoi les dadaïstes ne l'ont jamais dépassé : ils ont vu durant quelques jours dans un bar zurichois la transformation du monde, et, alors que des fragments de cette vision leur revenaient par éclairs le restant de leur vie, il ne l'ont jamais retrouvée en entier. "Bien que les gens et les choses soient restés les mêmes ils ont pris une signification complètement nouvelle" : en déambulant le lendemain de la veille dans les rues propres de Zurich, les dadaïstes ont vu les chalands se dévêtir, entendu

les employés de bureau dire taratata au lieu de merci beaucoup, senti les allées se dresser en sorties de secours et sauter par-dessus les immeubles qui s'écroulaient sous le poids de la foule dégoûtant des escaliers. Les dadaïstes éprouvaient le pouvoir de tout penser, de tout dire, de faire n'importe quoi – mais ils restaient calmes, ne parlant qu'entre eux, réservant leurs doutes, leurs rires, et leur rage pour la nuit à venir, quand ils déverseraient tout ça, quand tout serait pensé, dit, et fait.

C'était la légende de la liberté. Dada c'était l'idée que dans un décor construit au milieu d'un espace temporairement clos – en l'occurrence une boîte de nuit – tout pouvait être nié. C'était l'idée que, là, tout pourrait arriver, ce qui signifiait en fin de compte que dans le monde entier, transposé artistiquement, tout pourrait arriver aussi.

Ce n'était pas de l'art – pas exactement. Regardons le tableau de Janco *Cabaret Voltaire* : derrière la foule très animée, derrière les danseurs figés sur la scène et l'homme courbé sur le piano, sur le mur, au-dessus de la tête du pianiste apparaît le mot DADA. Il apparaît : il n'a l'air d'avoir été ni écrit, ni peint, ni posé là. Sur le mur, le mot n'agit pas comme un slogan, ni même un talisman, mais comme une émanation – s'élevant d'une mémoire première, le cri d'une voix oubliée. C'était la culture dans le Cabaret Voltaire.

Arp : "On nous donna le titre honorifique de 'nihilistes'." La seule chose qu'ils avaient en commun, c'était la conviction que le monde qu'on leur demandait d'accepter était faux. Ils se félicitaient que des revues les accusent de considérer comme du fumier l'héritage de la civilisation occidentale : maudits à cause de leur caractère barbare, ils tentèrent la nuit d'après de voir jusqu'où ils pourraient aller. On arrachait les pieds des tables, ils voyaient les pieds arrachés des corps. On brisait des verres ; ils voyaient des lunettes se briser, des yeux tomber par terre. On versait le sang ; ils nageaient dans la mare. C'était une pièce, mise en scène pour rivaliser avec un autre théâtre. Ball, le 16 juin 1916 : "La boucherie s'amplifie et on s'accroche fermement au prestige de la magnificence européenne [...] on ne

pourra nous obliger à gober – et encore avec plaisir – ce maudit pâté de chair humaine qu'on veut nous servir [...] Il faudrait par contre reconnaître que nos réactions restent extrêmement polies". En 1918, à Berlin ce sera l'argument de Huelsenbeck – son premier reproche contre tout ce qui était arrivé au Cabaret Voltaire, et tout ce qui n'était pas arrivé.

DADA NE FUT

Dada ne fut rien de plus que la théorie et la pratique du bon endroit au bon moment. Ce qu'il y avait de nouveau, c'était la découverte que ces deux conditions pouvaient être créées : c'était la légende de la liberté. Ce qu'il y avait d'ancien, c'était la vague inquiétude que quelle que soit la chose créée elle dépasserait pour toujours son créateur. Chaque compte rendu des manifestations du Cabaret Voltaire possède ce ton, une signification qui échappait aux témoins, le spectre d'une créature dépassant bientôt d'une bonne tête toutes les personnes présentes – et ça, cette conviction que le XX^e^ siècle possédait quelque chose qu'on ne pourrait jamais comprendre ni contrôler, c'était le mythe gnostique.

La justification ultime du contrôle social dans le monde moderne était ancienne : les êtres humains sont des pécheurs, voilà pourquoi le mal et la souffrance existent sur terre. Les êtres humains sont des pécheurs parce que le péché originel les a séparés de Dieu ; dans cette séparation résidait l'ubiquité et la permanence du péché, l'assurance qu'il était le premier principe de vie humaine. Là était la source de toutes les autres séparations : patriarcat, autorité, hiérarchie, division de l'humanité en meneurs et menés, propriétaires et travailleurs, séparation de chaque individu d'avec l'autre, et d'avec lui-même. Mais le gnosticisme, dans ses formes innombrables, tout au long de milliers d'années, a toujours nié que quoi que ce soit fût ainsi. Les gnostiques disaient qu'il n'y avait pas de séparation nécessaire entre l'être humain et Dieu, parce qu'en même

temps que Dieu lui-même créait les êtres humains, les êtres humains créaient Dieu, et quiconque atteignait cette connaissance devenait "non plus un chrétien, mais un Christ". La racine du mal et de la souffrance résidait dans l'ignorance de ce premier principe de la vie humaine – et seule une telle ignorance était péché. La plupart se vautreraient dedans à jamais, parce que c'était une connaissance qui ne pouvait pas s'apprendre mais devait être vécue ; on pouvait l'explorer, mais jamais l'épuiser. Et c'était le mythe que dada avait remis en jeu, la phrase irréfutable : celle qu'on pouvait comprendre mais jamais expliquer.

QUAND

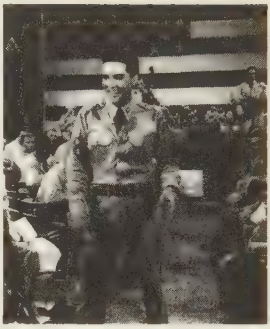
Quand en 1924 Henri Lefebvre rejetait dada comme pseudo-sorcellerie, simple esprit qui dit non, vaine proclamation de la souveraineté de l'instant, il savait qu'il avait raison, mais il savait aussi qu'il n'avait pas été au bon endroit au bon moment. Son dégoût était de la jalousie : huit ans seulement de retard et il l'avait raté.

Un demi-siècle plus tard, Lefebvre n'était plus jaloux ; Tzara était mort, Ball était mort, Arp était mort, Huelsenbeck était mort, Hennings était morte et Janco oublié. Pourtant, quoi que Lefebvre ait effectivement ramassé les morceaux et apposé son nom sur la "théorie des moments", il lui restait à oublier ce qu'il avait raté. Revivant la légende en 1975, dans un livre d'entretiens, Lefebvre oubliait qu'à peine deux ans plus tôt il avait maudit la légende : la "longue suite des envoûtement mortels, [...] des échecs, des autodestructions", la ligne qu'il avait lui même tracée depuis le début de son amitié avec Tzara jusqu'à la fin de son amitié avec Debord. Il oubliait qu'en 1925 il cosignait de son nom "La Révolution d'abord et toujours !" – ce en quoi, même à l'époque, il reconnaissait une imitation carriériste. Il était adolescent quand les dadaïstes s'emparèrent de la scène, et maintenant vieillard, dont la vie fut consacrée à

l'investigation de la "modernité", il disait curieusement que ce qui était vraiment moderne à propos de la modernité, ce qu'il y avait de réellement neuf, ce qui était vraiment intéressant, ce n'était pas ses rouages – technologie, abondance, Etat providence, communication de masse, et tout le reste – mais le caractère particulier d'opposition que la modernité génère contre elle-même : une opposition qu'il appelait encore "dada".

C'était, essayait-il de dire, une créature qui dépasse d'une bonne tête toutes les personnes présentes. Il l'avait vue ; comme tous ceux qui avaient entendu l'histoire, il avait été là. Il n'avait que quinze ans, travaillait comme aide-serveur, personne ne connaissait son nom, personne ne faisait attention à lui, mais il l'avait sentie. Comme n'importe qui d'autre, il s'emparait de la scène de la discothèque Teen'n'Twen. Les bras agrippés aux jambes il chantait "Signification de la Commune", dansait son manifeste inédit "Vous serez tous situationnistes", mimait *Le Matérialisme dialectique* : un pas à gauche, un pas à droite, puis en s'écroulant sur les planches dans son masque et porté par ses ailes comme Ball, il interprétait tant bien que mal une Symphonette, un pot-pourri simplifié de l'*Appassionata*, telle que *TV Guide* en faisait la réclame. A la fin de chaque phrase Lefebvre criait "oumba-oumba" ; il relançait. Il recrachait les morceaux qu'il avait fini d'écraser. Il assassinait un quart de siècle, il assassinait plusieurs siècles en faveur de ce qui va arriver – ou seulement pour savoir s'il pourrait s'en sortir. C'était la foi de la religion dada : "Contre une idée, fût-elle fausse, toutes les armes sont impuissantes."

L'EFFONDREMENT DE L'ART D'HIER



En 1974, j'écrivais sur les films d'Elvis. Des films tellement mal faits, me disais-je, qu'on aurait dit la quintessence d'une forme de cinéma entièrement neuve : je prenais pour exemple *G.I. Blues*, de 1960. "Quand Elvis gratte sa guitare acoustique", écrivais-je, "on entend un solo électrique. Quand on voit une guitare et une basse l'accompagner, on entend des cuivres et un piano. Lorsqu'il chante, la bande-son est désynchronisée d'une bonne moitié de couplet... Un jour, les critiques français découvriront ces films et proclameront qu'ils sont un exemple unique de cinéma discrépant. Il y aura des rétrospectives à la Cinémathèque et, peu après, les films d'Elvis seront diffusés sur les chaînes publiques de la télévision américaine, accompagnés de savants commentaires pleins de déférence vis-à-vis de la découverte française et se lamentant sur l'incapacité de l'Amérique à saisir l'importance de sa propre culture..."

Mais il ne faut jamais sous-estimer la rive gauche – où, en 1951, Isidore Isou lança son "Manifeste du cinéma discrépant" bien avant que quiconque entende parler d'Elvis Presley, et trente ans avant que j'entende moi-même parler d'Isidore Isou. Le manifeste était un cri de ralliement autour du film qu'il avait fait la même année, *Traité de bave et d'éternité*. "Notre école", devait-il écrire plus tard, "est allée au-delà du'synchronisme' et même au-delà de 'l'asynchronisme harmonieux'" (ce que, apparemment, les films d'Elvis commenceraient à faire à partir de *G.I. Blues – Jailhouse Rock* et les autres films des années cinquante sont synchrones), "et elle a révélé l'anti-synchronisme total, ou le montage discrépant qui brise l'unité des deux 'piliers' d'un film, le son et l'image, et les présente en opposition l'un à l'autre."

Le cinéma discrépant aura sa place dans cette histoire – mais il est d'abord nécessaire de répondre à une question qu'on ne pose pas souvent hors de France : qui était Isidore Isou ?

ISIDORE ISOU

Isidore Isou était né en Roumanie en 1925. Il venait d'une famille juive de la petite bourgeoisie et il avait été élevé en enfant prodige. Il avait pratiquement tout lu, comme il le répétait sans cesse à ses lecteurs (citant non seulement les auteurs qu'il maîtrisait, mais précisant même le nombre de leurs pages auxquelles il souscrivait) et à l'âge de dix-sept ans, le 19 mars 1942, il découvrit une théorie de la culture ainsi que le sens de la vie.

Isou commençait par une cause première : le moteur de l'évolution sociale n'était pas l'instinct de survie, mais la volonté de créer. La création était la forme d'activité humaine la plus haute, et l'art était son essence ; par l'acte de création, l'artiste allait de la bave d'une existence inconsciente à l'éternité de l'histoire faite consciemment. Par un tel acte, on devenait dieu – car c'était par la création consciente du monde que Dieu, le premier artiste, avait établi sa propre existence.

A l'intérieur de cet ensemble circulaire de prémisses, il y avait déjà un système, des règles : la première posait que Dieu lui-même n'était pas affranchi des lois de la création. La création n'avait jamais été une simple affaire de pure intervention subjective sur la bave ; elle impliquait la reconnaissance et l'utilisation à des fins pratiques de la "mécanique de l'invention." Toutes les formes esthétiques, et les schémas sociaux dont elles étaient l'expression – structures politiques, styles temporels, modes de comportements apparemment naturels – évoluaient de l'état "amplique" à celui de décomposition. Telle était l'histoire de l'existence humaine, et rien ne pouvait l'arrêter ; le jeu consistait à s'en rendre maître.

Dans la période d'amplification, toute forme neuve (la peinture impressionniste, le capitalisme industriel, le bon goût bourgeois, les minijupes) fonctionne comme une métaphore de la vie elle-même : la forme neuve tend à intégrer le monde, à le transformer. A travers le prisme de la métaphore, la vie semble pleine et chargée de sens ; puis la nouvelle forme atteint sa

limite, commence à se gâter, et la vie s'amenuise. On peut constater que Dieu fut la première victime de cette loi de la mécanique de l'invention. Prenez la Bible : hors de la bave, le paradis ; puis vient la pourriture, la corruption, la bave, un souvenir trompeur de l'âge d'or.

Dans l'inévitable période de décomposition, ces formes conçues pour transformer le monde se retournent contre elles-mêmes et implosent. La forme, qui autrefois participait à l'histoire du monde, devient son propre sujet. L'histoire cesse ; l'action cède la place à une série infinie de répétitions. Alors que la forme se décompose, symboliquement, le monde se décompose lui aussi – il devient stérile, inaccessible, sans valeur, irréel. N'importe quelle forme esthétique pourrait illustrer ce processus inéluctable, mais le roman s'y prête bien : on passe de Fielding, où une intrigue, une vision créative du monde, est soumise au questionnement, à Joyce, où c'est la communication elle-même qui est mise en question. Pour aboutir au roman post-joycien, qui ne pose aucune question et ne communique rien : il s'agit simplement d'un ensemble de gestes creux, une marchandise morte, une chose dont la seule valeur d'usage est la valeur d'échange. On passe de l'éternité (Fielding est encore lu et, en le lisant, on peut encore sentir le monde changer) à la bave (croire que le roman contemporain sera encore lu dans cent ans, ce n'est pas rendre hommage au roman ; c'est condamner le monde).

En détruisant la foi dans le génie, cette croyance en un don octroyé par Dieu, qui aurait accordé à l'artiste des pouvoirs spéciaux et aurait guidé sa main vers une révélation transcendante, dada avait révélé le processus. Après dada, l'art tout entier n'est plus qu'un tas de fumier, et ses mystifications se dissolvent dans le méthane. Il ne pouvait y avoir de communication réelle ; tous les mots s'étaient détachés de leur sens et flottaient librement, loin de leurs propriétaires. Pourtant, un tas de fumier peut encore servir à quelque chose : d'engrais. A côté des phases préétablies d'amplification et de décomposition, existait une autre possibilité : celle de la "ciselure".

C'était de la décomposition active, consciente, et la seule forme de création active. L'artiste véritable, le dieu véritable, ferait office de levier sous l'édifice de l'art. Il le conduirait de force à des mutations qui se heurteraient partout à des résistances nées de la peur et de l'inertie – des mutations que réclamait la mécanique de l'invention mais qui, sans l'intervention du dieu naissant, n'auraient jamais lieu. Que chaque forme donnée contienne en elle les germes de sa propre transcendance, voilà qui n'enlevait rien à la nécessité d'une intervention ; toutes les formes étant des inventions de l'homme, cette intervention était au contraire exigée. Tout ce qui avait été fait devait être défait, puis refait à neuf. La civilisation, Isou en était certain, vivait sans s'en rendre compte dans une perpétuelle agonie ; sans lui, elle continuerait encore longtemps.

D'OÙ LE LETTRISME

D'où le "lettrisme" : "l'avant-garde de l'avant-garde". Isou débuta par la poésie. La création étant la forme la plus haute de l'activité humaine, et l'art la forme la plus haute de la création, la poésie était donc la plus haute forme d'art.

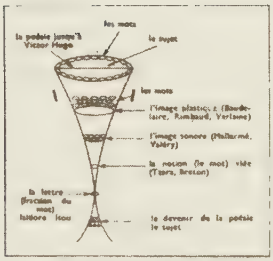


Schéma xi : L'évolution de la sensibilité technique dans la poésie

SCHÉMA EXTRAIT DE *INTRODUCTION À UNE NOUVELLE POÉSIE ET UNE NOUVELLE MUSIQUE* PAR ISIDORE ISOU, 1947.

La phase amplique de la poésie, comme Isou l'avait établi à dix-sept ans, s'acheva avec Victor Hugo. Puis vint Baudelaire qui détruisit l'anecdote au profit de la forme poétique ; Verlaine, lui, détruisit la forme poétique au profit du seul vers ; Rimbaud détruisit le vers au profit du mot ; Mallarmé perfectionna le mot et le métamorphosa en son – et puis, dépassant avec insouciance la mécanique de l'invention, Tristan Tzara détruisit le mot au bénéfice du rien. Sa devise était "Dada ne signifie rien". Isou la corrigea : "rien" était une phase, pas un but. Oui, le mot ne signifiait rien, une salle pleine de beaux parleurs était une salle pleine de confettis – ainsi, du mot, Isou sauvait la lettre. Il représenterait et dirigerait une phase où la réduction du mot, et du monde, déboucherait sur le rien. Il réduirait de force le mot à la lettre, au pur

signe, apparemment vide de signification, mais en vérité d'une fécondité sans limite.

Il enverrait le signe se perdre dans l'éther. Il flotterait au-delà du temps, à travers l'histoire, dans la conscience et hors d'elle, jusqu'à ce qu'il ait repoussé toutes les anciennes significations – et puis, avec sa charge magnétique inversée, le signe attirerait de nouvelles significations. La lettre serait apte à composer un nouvel alphabet et un nouveau langage, un langage qui pourrait dire ce qui n'avait jamais été dit, sur des tons inouïs. Sur le plan de la mécanique de l'invention, cela signifierait que la création de l'anecdote, le récit de nouvelles histoires, seraient une fois encore possibles. Autrefois, on pouvait raconter et vivre les histoires. Parce qu'une histoire raconte un monde, un monde nouveau pouvait être créé. Et parce qu'Isou ne parlait pas seulement de l'histoire de la poésie, mais de la poésie de l'histoire – de la conscience qui, comme le souvenir, est à la fois faite de temps et hors de lui – cette transformation absolue pouvait intervenir en un éclair. Ce serait comme le voyage dans le temps d'une pièce radiophonique de science-fiction des années quarante : "Je m'absente pour un millier d'années", dit le savant à son assistant ; "mais cela ne vous paraîtra durer qu'un instant".

Certes, il ne fait aucun doute que la symétrie fanatique du système d'Isou était typiquement adolescente – ou qu'elle représentait, au milieu des années quarante, un vrai défi aux conceptions admises de l'art, de ses pouvoirs, de son utilité. Isou était prêt : il ne lui restait qu'à gagner Paris, à ses yeux la capitale de la culture, annoncer sa découverte, et changer le monde. Avec l'aide de sionistes locaux, il échappa aux nazis en Roumanie ; en août 1945, un excentrique arrivait dans la Ville Lumière, il avait vingt ans.

MAIS

Mais c'était un excentrique qui avait une conscience de l'histoire, et un furieux sens de la publicité. A l'origine, son nom



LA CULTURE AU TOURNANT DU DEMI-SIÈCLE : ISIDORE ISOU 1951.

n'était pas "Isidore Isou" mais Isidore Goldstein, tout comme son aïeul dada juif-roumain s'appelait Sami Rosenstock. Rosenstock s'était rebaptisé du nom excitant de "Tristan Tzara" ; en se décernant un nom aux allitérations presque aussi frappantes, Isou devenait à Tzara ce que Chubby Checker serait à Fats Domino.

Ce n'était pas tout. Isou était sexy – sexy d'une manière androgyne, très en avance sur son temps. Sa lèvre inférieure était énorme, attrayante ; sa bouche était un appel à la sensualité. Ses cheveux noirs étaient coiffés en banane et soigneusement peignés sur la nuque ; sur certaines photos du début des années cinquante il ressemble étonnamment à Tony Curtis, dont le visage d'honnête et charmant voyou universel apparaîtrait sur les écrans hollywoodiens à peu près à la même époque où Isou acquérait un début de notoriété. Je fis part de ce rapprochement à Michèle Bernstein, alors que nous étions chez elle, assis devant la première métagraphie lettriste de Debord ("un autre mot pour désigner un collage") où apparaissait une photo abîmée d'Isou. "Non !", dit-elle, "Elvis Presley !" Le champ d'action d'Isou avait beau être le grand art, et ses théories avaient beau être brumeuses, physiquement, instinctivement, viscéralement, c'était un *hound dog*, une canaille.

Le récit fait par Isou de sa prise de Paris donne un bon aperçu de sa monomanie. Débarquant en ville avec une valise pleine de manuscrits et une lettre de recommandation auprès de Jean Paulhan, directeur éditorial en 1945 de la maison Gallimard, Isou se rendit directement au bureau de celui qui – il en était convaincu – serait son nouveau mécène. On était samedi et Paulhan n'était pas là. Mettant en pratique sa tactique du "minimum et du maximum" (dérivé de la mécanique de l'amplique et du ciselant : la vie, comme l'art, doivent être poussés aux extrêmes), Isou prétendit alors être un journaliste roumain et requit une interview de Gaston Gallimard en personne. Une fois passée sa porte, Isou laissa tomber le minimum et passa au maximum, en présentant l'épais manuscrit de son "Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique, de Charles

Baudelaire à Isidore Isou". Gallimard accepta d'en prendre connaissance ; Paulhan le lut et, d'après Isou, "exprima de l'intérêt", bien qu'on puisse peut-être lire entre les lignes "accusa réception". Mais aucune décision ne suivit – Isou mit alors en œuvre son système de "l'impatience calculée", retira le manuscrit, et l'apporta à d'autres éditeurs. Sans aucun résultat.

Ce ne fut qu'à partir du moment où Isou commença à se servir de son talent pour la publicité qu'il prit pied dans Paris – et il lui fallait pour cela des disciples. Le premier fut Gabriel Pomerand, qu'il avait rencontré dans une cantine pour réfugiés juifs. Né Pomerans, Pomerand était un indigent de dix-neuf ans dévolu au culte du saint surréaliste Lautréamont ; après avoir fait cause commune avec Isou, il se désignera lui-même comme le "cantor du lettrisme" et le "saint de Saint-Germain des Prés." Exclu par Isou du mouvement lettriste en 1956, il devint opiomane et se suicida en 1972.

Impressionné par les écrivains célèbres qu'Isou affirmait avoir rencontrés – André Gide, Jean Cocteau – Pomerand accepta de venir doubler les effectifs de la croisade lettriste. Au plus profond de la nuit, ils tapissaient tous deux les murs du quartier latin de tracts dénonçant les poètes réalistes-socialistes et surréalistes comme autant de réactionnaires ennemis de la création véritable. Rien ne se produisit. Ils tinrent une conférence ; peu y prêtèrent attention.

L'occasion d'un coup d'éclat – avec ce sens de la surenchère et de l'à-propos dada – se présenta le 21 janvier 1946 avec la première de la pièce de Tristan Tzara, *La Fuite*, qui devait s'ouvrir par une petite intervention de l'ancien surréaliste Michel Leiris. Tzara était le héros d'Isou, le père qu'il devait tuer, le faux dieu : la cible idéale. Isou et Pomerand rassemblèrent tous les gens qu'ils connaissaient et achetèrent des places ; lorsque Leiris commença à évoquer dada, tandis que Tzara était assis dans le public, ils se levèrent. "Nous connaissons Tzara, parlez-nous plutôt, monsieur Leiris, du lettrisme." "Dada est mort ! Place au lettrisme !" Comme on pouvait s'y attendre, Leiris n'avait pas la moindre idée de ce dont il était question. Les cris

continuèrent : "Vive le lettrisme !" "Vous plaisantez ! Vous n'avez jamais entendu parler du lettrisme ?" Un cri retentit dans le fond de la salle : "Le lettrisme aux latrines !"

Décontenancé, Leiris interrompit son discours et la pièce commença. Ensuite, Pomerand se rua sur scène et demanda qu'on permette au créateur d'une rupture historique dans les arts, un certain Isidore Isou, d'expliquer ses théories et de réciter ses poèmes lettristes. Isou s'avança ; la plupart du public quitta la salle. Quelques-uns se rapprochèrent.

Ainsi Isou fit-il parler de lui pour la première fois dans les journaux – et brillamment. Un article en première page du quotidien de gauche *Combat* évoquait Isou dans son titre : "LES "LETTRISTES" CHAHUHENT UNE LECTURE DE TZARA AU VIEUX COLOMBIER." D'autres articles suivirent, de nouvelles recrues arrivèrent – et sur cette base, si l'on en croit Isou, Gallimard proposa enfin un contrat. Selon la rumeur, l'éditeur prit cette décision devant la menace des partisans d'Isou d'incendier ses bureaux – mais de telles rumeurs ne faisaient simplement que mettre de l'huile sur le feu. Six mois après son arrivée anonyme à Paris, Isou était lancé.

CULTIVANT

Cultivant le maximum avant même que son premier livre ne paraisse, Isou commença à placer des interviews avec les phares du Paris littéraire : Gide, François Mauriac et d'autres. Le fait que ces conversations aient été inventées de toutes pièces déplut aux publications qui les avaient accueillies ; aussi Isou lança-t-il la sienne : *La Dictature lettriste*, disparue après le numéro un, mais qui serait la première d'une longue série de revues lettristes.

Aujourd'hui, on peut s'offrir le luxe de considérer son titre comme une simple crise d'infantilisme, ou de la plate mégalomanie. En 1946, c'était la consternation. Chaque jour, les journaux étaient pleins d'histoires de Français ayant collaboré avec

les nazis, de reportages sur les inimaginables crimes nazis, et de comptes rendus du procès de Nuremberg ; dans ce contexte, afficher le mot "dictature" était pire que la célébration punk du svastika, et fonctionnait au même niveau. La provocation d'Isou était une manière d'attirer l'attention ; et une façon de dire que dans un monde que tous acceptaient sans se poser de questions, une dictature avait remplacé l'autre : c'était un véritable flirt avec l'abolition fasciste des limites. Il en résulta plus de notoriété et plus d'adeptes.

Isou produisit des livres sur le théâtre, sur lui-même, sur l'amour : le dernier en date était *La Mécanique des femmes*, qui fit du nom d'Isou un mot de passe sur la rive gauche en 1949. Dans sa préface, il mettait plus ou moins la police au défi de venir l'arrêter (la brochure était avant tout un manuel sexuel), affirmant être sûr qu'elle n'en ferait rien – après tout, n'avait-il pas déjà publié un manifeste bien plus subversif, un appel à la "Révolution lettriste" ? Le ministre de l'Intérieur le prit au mot : le livre fut interdit et Isou arrêté. Déféré devant un magistrat, il déclara que son œuvre était "une contribution utile à l'éducation de la jeunesse" ; le juge ne tint pas compte du sarcasme socratique et fit amener Isou chez un expert psychiatre. Pendant ce temps, *La Mécanique des femmes* devenait numéro un du marché clandestin.

Très tard au Tabou – après que l'orchestre de Jazz de Boris Vian avait remballé, que Sartre, Camus et Merleau-Ponty étaient rentrés en titubant chez eux, et que Juliette Gréco s'était évanouie dans la nuit – Pomerand montait sur les tables, tapait sur un tambourin et récitait de la poésie lettriste. Il passait le chapeau parmi les touristes ivres et remettait ses gains au Messie. Dans les cafés se tramaient des affaires plus sérieuses. En se soumettant à la mécanique de l'invention – et ainsi, si on en devinait correctement les règles, on faisait par définition l'histoire culturelle – les lettristes propulsaient leurs poésies sonores post-dada au rang de poésie "esthapéïriste" : une poésie de l'élément final, un protolangage fondé sur des particules linguistiques "dépourvues de tout sens immédiat, où chaque

élément *existe autant qu'il permet d'imaginer un autre élément inexistant ou possible*" – selon une formule mathématique typiquement isouienne qui devait bientôt produire des résultats extraordinaires. Ils remplacèrent à la fois l'art visuel et la prose narrative par les métagraphies (appelées plus tard "hypergraphies"), des néo-hiéroglyphes où les phrases étaient interrompues ou complétées par des images et vice versa, "introduisant ainsi dans l'écriture alphabétique non seulement l'art de la peinture, mais aussi les graphismes ou les antigraphismes de toutes les imaginations individuelles". En 1950, avec *Saint ghetto des Prêts* sous-titré "grimoire", Pomerand éleva la métagraphie au rang de jeu de mot intersidéral. C'était une œuvre fabuleuse : chaque mot était remplacé par une image, chaque image subvertie par un mot. Ce que les situationnistes appelleraient "l'insubordination des mots" était mis en scène jusque dans le titre choisi par Pomerand. Par la substitution du mot "prêts", le quartier de Saint-Germain-des-Prés – le terrain de manœuvre lettriste, le "protagoniste" du livre – devenait un endroit où les gens vivaient à crédit ; par la substitution du mot "ghetto", l'endroit devenait invivable. Mais au fur et à mesure qu'on tourne les pages, le quartier devient un labyrinthe, où chaque rencontre fortuite avec un mot, une image, un édifice ou une personne est riche de légendes et de possibles, débouchant sur une utopie secrète accessible à quiconque sait la reconnaître. "Saint germain des prés est un ghetto", écrit Pomerand, "Chacun y porte une étoile jaune sur le cœur. [...] Saint germain des prés est un miroir pour le ciel."

Au fil des ans, les lettristes remplacèrent la poésie, la musique, la danse, le roman, la philosophie, le théâtre, le cinéma, l'architecture, la photographie, la théologie ("TOUS DIEUX ET TOUS MAÎTRES"), la radio, la télévision et la vidéo par de nouvelles formes fondées sur les mêmes principes de la physique des particules qu'Isou appliqua d'abord à la poésie. À l'heure où j'écris, ils y sont encore, cloîtrés dans leur propre ghetto – mais dans le Paris de l'après-guerre, les lettristes se firent surtout connaître pour avoir remplacé la politesse par le

yankee.

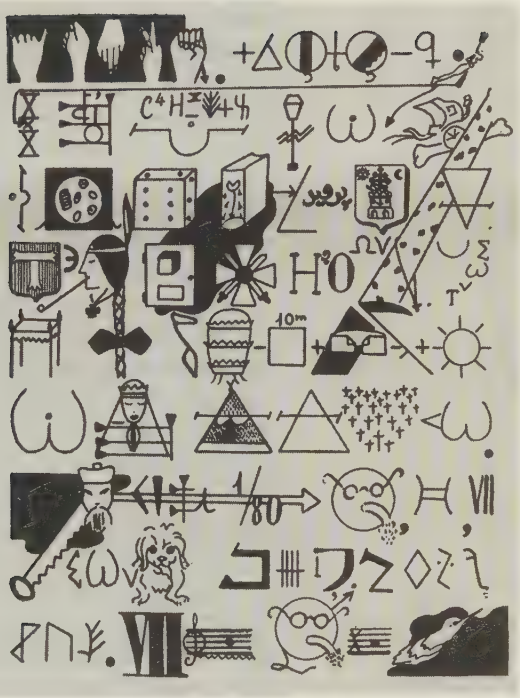
Comme ivrogne, je me sens dépaysé, en butant aux becs de gaz, qui me cabossent en usant des dictionnaires de la perfide Albion.

Tous les peaux-rouges portent des croix de guerre au cou.

Ce sont des nœuds-papillons multicolores, ou des papiers tue-mouches qui donnent à Saint germain des prés son air de cimetière minuscule.

Le mandarin du quartier est xxxxxxx xxxxxxx mais c'est aussi son pékinois néologique.

C'est aussi l'homme à la sansonnette



DOUBLE PAGE EXTRAITE DE *SAINT GHETTO DES PRÊTS* DE GABRIEL POMERAND, 1950.

bruit. Parce qu'en fait Raoul Hausmann a inventé la poésie sonore à Berlin après la Première Guerre mondiale (en 1968, à soixante-dix ans passés, Hausmann fit une démonstration, marmonnant "OFFEAHBDC/BDQ" à travers un mégaphone puis, le soulevant comme un harpon avant d'en marteler le sol, il s'écria : "Vous ne pensez pas que je connais par cœur ces foutaises de 1918, n'est-ce pas ?"), Isou et ses suiveurs le traitèrent, lui l'originel, de plagiaire – au grand désarroi rageur d'Hausmann, bien qu'il existe un merveilleux enregistrement sur bande de 1946 où Hausmann et divers lettristes débattent du problème dans des langages sonores entièrement imaginaires. On raconte qu'en 1971, alors qu'Hausmann était à l'agonie, Isou lui envoyait chaque semaine une lettre consistant en la répétition d'un seul mot : "Ordure, ordure, ordure."

Les lettristes s'en prirent à Gide ("vieille chienne", "pédé") et à Paulhan, le bienfaiteur d'Isou (le "style crapaud"). André Breton fut comparé à une outre laissant échapper une "fureur molle" qui cherchait à se maintenir hystériquement dans une époque qui l'avait dépassé : "il s'est offert, lui et sa génération, à toutes les croyances, à tous les espoirs, à toutes les boutiques. On n'a pas su le prendre et il est resté." L'existentialisme était dénoncé comme une pâle mixture vulgarisée de Nietzsche, Husserl, Heidegger et Jaspers – un jugement pas forcément inexact. La guerre de la culture était déclarée.

En affirmant que son but était de devenir dieu ("mais", comme il notait en 1958, "sans renoncer auparavant aux plaisirs de la méfiance et du scepticisme"), Isou ne plaisantait pas ; comme il ne plaisantait pas lorsqu'il proclamait que quiconque créait une nouvelle forme pouvait également devenir dieu. Tout comme dada avait invoqué les fantômes millénaristes, Isou déterrait lui aussi la croyance gnostique que ceux qui s'assemblent autour de la vérité, ceux-là et personne d'autre, deviennent les Dieux de la Vérité, et héritent de la Terre. "C'était le Messie", dit Jean-Paul Curtay (aujourd'hui médecin et poète, il fut à la fin des années soixante membre du groupe d'Isou), "il promettait le paradis : l'économie serait une corne

d'abondance, l'art une perpétuelle effervescence, la vie une merveille."

Sur le papier, il est difficile d'imaginer que quiconque y ait cru – mais d'une manière ou d'une autre, ils furent nombreux à y croire. L'important n'est pas de prendre les déclarations d'Isou au pied de la lettre – bien que les plus instables des lettristes, Pomerand par exemple, les aient avalées en bloc – mais de saisir chez Isou, dans le contexte de l'après-guerre, fait de conformité sociale et de dégénérescence de l'art officiel, le pouvoir du recours à l'extrême ("C'est le temps", lui avait dit Breton, "qui, après coup, ajoute à la légende, gonfle et arrange"). Isou n'était pas dadaïste ; c'était un politicien. Entre vingt et vingt-cinq ans, sa grande contribution fut d'en appeler au fanatisme de chacun – en particulier des jeunes gens convaincus de leur propre génie méconnu. A n'importe quelle époque, cela fait beaucoup ; à Paris à la fin des années quarante, la seule alternative au lettrisme était de traîner aux Deux Magots pour connaître la marque de cigarettes que fumait Simone de Beauvoir. Quelques années plus tard, Françoise Sagan et J. D. Salinger proposeraient à la jeunesse le narcissisme et l'auto-apitoiement ; Isou leur offrait l'héroïsme, la camaraderie, et, ce qui est peut-être plus important, de voir leurs noms imprimés. Isou lui-même, ennemi de tous les discours conventionnels, écrivit des centaines puis des milliers de pages explicitant ses théories. La production de ses disciples, traités et tracts à propos de toutes sortes d'arts, remplis de toutes sortes de graphiques, tableaux et équations, égalait la concentration scolastique du maître et son hermétisme cabalistique – sinon son endurance. Mais la banane qui ombrageait le doux front d'Isou n'était pas moins vivifiante que ses écrits. "Aujourd'hui encore", déclarait Michèle Bernstein à propos d'une photo d'Isou qu'elle avait au mur, "lorsque ma nièce me rend visite, elle me pose toujours la même question : qui c'est le chanteur ?" Le message viscéral d'Isou était que le monde appartient à la jeunesse – à condition qu'elle le veuille.

En comparant de la façon la plus banale le lettrisme aux

exploits du Cabaret Voltaire ou du Club Dada de Berlin, l'académisme, le manque d'originalité et la préciosité du programme d'Isou apparaissent avec évidence. Jugé à l'aune de ce à quoi il aspirait, à l'aune de la pureté esthétique et du grand art, le lettrisme était un oxymoron criant, du dada systématisé. A l'aune de l'actualité, c'était du commérage. A l'aune de l'histoire, c'était une manière de faire quelque chose, faute de mieux : si, comme Roger Shattuck l'a écrit à Paris en 1948, la culture française d'après-guerre était un terrain vague et l'existentialisme un "moyen de déblayer le terrain", le lettrisme ressemblait simplement à "une baraque de chantier". Mais le petit drame du lettrisme ne s'est pas joué uniquement sur ces différents niveaux. Si on compare les premiers lettristes et ceux avec qui ils ont réellement partagé le territoire de l'après-guerre, un élément apparaît qui rend l'histoire intéressante, un élément que les lettristes cultivaient et que leurs véritables contemporains ignoraient. Cet élément était la conscience et son territoire n'avait pas encore de nom : c'était la culture pop.

LA CULTURE POP

La culture pop – cette culture vernaculaire du marché moderne, cette culture de l'instant qui subsume à la fois passé et futur en refusant de reconnaître leurs réalités propres – est apparue vers 1948, aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne. Dans ces pays, où les nazis n'étaient jamais parvenus, les années de guerre n'avaient pas seulement enrégimenté la société – avec la conscription, le rationnement, les couvre-feux et une production largement intensifiée –, elles avaient aussi contribué à relâcher l'étau, brisant les vieilles règles de la vie sociale. Pour un bon moment, toute une couche de hiérarchie patriarcale fut balayée. Comme tant de soldats partis au combat, certaines personnes restées au front de la vie quotidienne firent l'expérience du pragmatisme, de la solidarité, et goûtèrent à une liberté qu'elles n'avaient jamais connue avant et

qu'elles ne connaîtraient plus par la suite. Les ménagères ordinaires n'auraient sans doute pas trouvé la formule du poète surréaliste René Char lorsqu'il évoqua, à la fin de l'Occupation, ce que signifiait de laisser derrière lui sa vie de Résistant – "je sais que je devrais rompre avec l'arôme de ces années essentielles, rejeter (non refouler) silencieusement mon trésor" –, mais elles y auraient souscrit. Des clichés d'ouvrières américaines pris pendant la guerre nous montrent des sourires comme on n'en verrait plus dans les reportages des années suivantes : des sourires francs, presque surpris, irradiant le bonheur de la tâche partagée, de l'autonomie, de l'orgueil.

Avec la fin de la guerre, ces femmes qui souriaient furent renvoyées à leur condition subalterne. Le projet de l'Occident d'après-guerre – qui peut être regardé, à la lecture de *The Feminine Mystique* de Betty Freidan, comme un projet concerté, l'histoire d'une campagne de propagande bien plus sophistiquée que la diabolisation contemporaine du communisme – consistait à convaincre le monde que la vraie vie était de retour, et de réduire cette conception de la vraie vie à l'agréable consommation de biens manufacturés à l'intérieur d'un système régi par la suprématie mâle et l'hégémonie corporatiste. Les nouvelles libertés gagnées pendant la guerre disparurent des images et des discours ; ces jours si intenses que tant de gens avaient vécus, chez eux ou ailleurs, devinrent une anomalie, et ceux qui ne pouvaient ni s'en remettre ni, selon les nouvelles règles, en parler, furent considérés comme des déviants. Ainsi, toutes sortes de protestations anarchiques contre la réorganisation de la vie sociale montèrent d'un peu partout : manifestations de refus des limites affectives dressées par les décideurs et les promoteurs du discours officiel sur l'infini futur matérialiste qu'ils promettaient. "Comment vivre", écrivit Char en 1947, "sans inconnu devant soi ?"

EN AOÛT

En août 1948, on commença à entendre sur les ondes d'une radio new-yorkaise un disque bizarre, presque silencieux ; il se répandit bientôt sur toute la côte Est puis dans tout le pays. Il semblait sortir de l'éther, moins porté par les ondes que flottant sur elles, et personne ne savait qu'en faire, mais à son passage le temps paraissait suspendu et les cœurs s'arrêtaient de battre. C'était "It's too soon to know", le premier disque des Orioles, un groupe de cinq jeunes Noirs de Baltimore dirigé par un camionneur de vingt-trois ans du nom de Sonny Til. La chanson était signée Deborah Chessler, une jeune juive qui, un soir, s'était retrouvée à écouter un groupe vocal noir s'appelant alors les Vibra-Naires. Elle resta clouée sur place, devint leur manager, leur écrivit une chanson, et, avec eux, sous leur nouveau nom, écrivit l'histoire – car si ce titre peut bénéficier d'une mention spéciale, ce qui n'est pas sûr, c'est d'être le tout premier rock'n roll jamais enregistré.

Les groupes vocaux noirs précédents – les Mills Brothers dans les années trente, les Inkspots au début des années quarante, les Ravens en 1947 – faisaient une musique conforme à des règles bien établies en matière de rythmes, d'harmonies vocales serrées, de couleur tonale, de textes facilement mémorisables. On avait là des expressions artistiques à la fois bourgeoises et blanches. Elles impliquaient l'exactitude, bannissaient l'ambiguïté, et présentaient à l'auditeur un produit fini – et un produit fini dit "tout va bien" ou "on n'y peut rien". Le son des Orioles, lui, atteignait l'auditeur comme s'il était la voix d'un autre monde ; il réclamait de vous que vous le prolongiez, que vous remplissiez ses silences avec vos propres désirs, peurs ou fantasmes. Par ses soupirs déchus, ses constantes hésitations, ce son-là signifiait que, contre toute certitude établie, tout était mis en doute.

A propos des disques les plus singuliers des Orioles, l'historien Charlie Gillett dit : "L'unique accompagnement de la chanson était une guitare qui ne semblait être là que pour

empêcher le groupe de ralentir jusqu'au point de s'arrêter complètement. [...] Sonny Til avait l'air de vouloir s'abstraire de la situation en refusant d'être concerné." Soutenu par de hauts soupirs traînants qui s'évanouissaient presque avant qu'on les ait entendus, la voix de ténor fragile de Til était si distanciée dans l'émotion, d'une tessiture si crépusculaire, qu'elle ne sonnait pas du tout comme du chant. C'était une voix qui semblait considérer l'articulation d'un mot comme une concession, moins la voix de quelqu'un qui chante que celle d'une personne qui envisagea l'éventualité de chanter, comme pour dire "quelle importance ?"

Les disques étaient conçus à partir de lacunes, et s'y engouffraient. Le désir de confession constamment avorté de Til, son incapacité à croire que quiconque puisse un jour s'engager vis-à-vis de lui, était une métaphore de la fuite devant toute confrontation avec les choses-telles-qu'elles-sont ; la voix de Til disait qu'il voulait s'impliquer, mais qu'il n'y arrivait pas. Le sentiment s'avouait tout entier, avec une émotion si naturellement contenue qu'elle impliquait non la révolte mais le suicide. Lorsque Til chante, réduisant presque une phrase sur deux à une succession d'onomatopées,

Though I'll cry
When she's gone
I won't die
I'll live on
If it's so
It's too soon
Way too soon
To know

on a du mal à croire qu'il survivra à sa chanson.

Les Orioles appartenaient bien à leur époque mais ils n'étaient pas vraiment de leur temps. Le plus gros succès noir de la fin des années quarante, avant "It's Too Soon to Know", était "Open the door, Richard", un petit tube sautillant,

quelque chose comme du Stepin Fetchit en smoking. En 1947, pas moins de sept artistes en firent des versions qui se classèrent dans le top-ten ; Count Basie et les Three Flames furent tous deux numéro un le même mois, et ce fait étrange mérite d'être pris en considération : devenu impossible depuis l'avènement du rock'n roll, il nous parle d'un temps où seules quelques chansons étaient connues, où seuls quelques rares sujets de conversation étaient admis, ou compris. Mais l'on doit dépasser le registre de la musique pour comprendre à quel point les Orioles étaient vraiment singuliers.

Au tout début des années quatre-vingt, le rebut de la publicité des années quarante et cinquante fut ressuscité par une poignée de fanzines anglais et américains consacrés aux collages (tous inspirés, plus ou moins, par l'esprit de réappropriation punk), et ce que ces magazines montraient, qu'il s'agisse du quelconque *Tacky World* ou de l'élégant *Stark Fist of Removal*, était si clair, si résolu, que ça ressemble aujourd'hui à un projet artistique commandité par la C.I.A. Ce n'est pas tant que toutes les personnes représentées soient blanches, de classe moyenne et à l'abri du besoin – dans les publicités télévisées de l'Amérique des années soixante, même les Noirs étaient blancs, de classe moyenne et à l'abri du besoin – c'est cette assurance autosatisfaite qui est inquiétante.

Sur les visages des hommes, les sourires sont fats, détachés ; la satisfaction de tous les désirs est une chose acquise. Sur les visages des femmes, les sourires sont loin de ceux des ouvrières du temps de guerre : ils sont pincés, artificiels. Il y a un soupçon de ressentiment derrière l'affirmation de la gratification, le désir frustré s'insinue dans ces publicités, en constitue le message subliminal, et ainsi ces hommes et ces femmes fabriquent-ils un monde qui est à la fois ouvert et fermé, un monde intangible. En 1958, *The Family Physician* publia un guide illustré intitulé "Vous pouvez vaincre la bombe atomique" (notez le verbe d'action ; vingt ans plus tard, cela donnera "Vous pouvez survivre") : un couple tente d'échapper aux retombées atomiques. Ils sont habillés comme pour une soirée en ville – en

fait, ils semblent déjà être de sortie, ayant auparavant entendu les informations, et ils se couvrent la bouche de mouchoirs avec autant de désinvolture que s'ils ouvraient un parapluie pour se protéger de l'averse.

Ils serait spécieux d'établir un lien entre les calmes renoncements des Orioles et la Bombe – mais peut-être pas si infondé de voir une relation entre ces renoncements et l'orchestration monochromatique qui baignait leur assurance. Cette orchestration n'incluait pas les Orioles. En 1948, ou pour ce qui nous concerne en 1958, les hôtels du centre de Baltimore ne les auraient pas hébergés, les restaurants ne les auraient pas servis et même si Sonny Til, avec de l'argent frais dans les poches et ses médailles de guerre à la boutonnière, avait insisté pour y entrer, on aurait appelé la police et jeté le Nègre en prison. Replié sur lui-même, le ghetto noir avait produit une culture de la violence, de l'hédonisme et du désespoir ; avec les Orioles, écrit Gillett, "la vie dure et trépidante engendrait une réaction de lenteur et de douceur." Sonny Til devint un artiste de la rêverie, toujours en retrait, comme une taupe sous la terre.

Sonny Til se laissait aller à sa fantaisie, il lâchait la bride à ses rêves. En retombant, alors que ses rêves lui échappent, il transmet l'idée que le monde réel est différent des apparences – que le monde des apparences, celui des rythmes carrés et de la diction claire, n'est pas le réel. Il n'y avait pas d'assurance, il n'y avait qu'une concentration érotique sur l'abandon, l'absence d'espoir, l'échec. Til imaginait ce que ça aurait pu signifier, quelle impression cela pouvait faire, d'aimer, d'être aimé, de faire du mal, d'avoir mal, de dire non, de dire oui. Il ne pouvait, disait-il, rien faire de tout cela – mais parce qu'il se l'imaginait, il en parlait avec plus de pureté que la vie réelle ne le lui aurait permis. Sa musique était une affirmation, une utopie sentimentale, où tout pouvait être dit ; c'était une négation, un nulle part, où rien ne pouvait être fait.



LA CULTURE POPULAIRE AU TOURNANT DU DEMI-SIÈCLE : LES ORIOLES, AVEC DEBORAH CHESSLER À GAUCHE ET SONNY TIL À DROITE.

LA NÉGATION

La négation accompagnait le nihilisme – qui, après avoir été enjolivé par les médias, était compris par les jeunes en quête de nouveaux mythes comme une promesse de liberté. En 1947, quatre mille motards envahirent la paisible ville de Hollister, en Californie, et y firent la fête ; les journaux et les magazines répandirent la fausse nouvelle que la ville avait été partiellement détruite. En 1948, quatre adolescents parisiens, "les tragiques de Lagny", furent impliqués dans une affaire inexplicable où se mêlaient la jalousie amoureuse, l'imminence supposée d'une invasion de la France par l'Union soviétique, et une fortune fantasmée ; trois d'entre eux organisèrent un procès afin de décider du sort de celui qui se vantait d'avoir l'argent, le condamnèrent à mort, et exécutèrent la sentence. En 1958, Charley Starkweather, dix-neuf ans, et sa petite amie Caril Fugate, quatorze ans, assassinèrent dix personnes dans le Nebraska et le

Wyoming, y compris la mère de Fugate, son beau-père et sa demi-sœur encore bébé ; parmi les autres victimes figurait un couple sensiblement du même âge que les meurtriers.

Ces faits, et d'autres similaires, devinrent des mythes presque avant d'être reconnus comme des événements, et dans le flux de l'après-guerre, le drame qui accéda le plus vite et le plus complètement au rang de mythe fut l'un des tout premiers à avoir eu lieu. A l'automne de 1948, un bandit armé, âgé de 24 ans, trois fois meurtrier, du nom d'Ivanohe "Rhyging" (enragé) Martin, devint le héros des bidonvilles jamaïcains : ayant posé pour les journaux avec deux pistolets et brandissant des menaces griffonnées, se présentant péremptoirement comme Alan Ladd et Captain Midnight, il incarnait la dimension pop du héros nihiliste. Le 9 octobre 1948, il fut capturé par la police sur la plage de Lime Cay et abattu. Montrant une photo du cadavre étendu sur le sable, le *Daily Gleaner* de Kingston consacra toute sa une à l'aventure.

LE CRIME NE PAIE PAS
LES SIX SEMAINES DE TERREUR QU'A CONNUES KINGSTON SONT TERMINÉES !
"RHYGING" EST MORT !!
"JE L'AI VU MORT"
DES MILLIERS DE PERSONNES À LA MORGUE
QUI ÉTAIT CET HOMME DONT LA TÊTE ÉTAIT MISE À PRIX ?
LE CHAMPION DE NATATION DE LA POLICE PARTICIPE À LA CHASSE À L'HOMME
LA CAVALE TRAGIQUE

Et, pour calmer le jeu, l'inévitable détail prosaïque :

LIME CAY, LE HAVRE DES AMOUREUX DE LA NATURE

Au fil du temps, on allait faire des films, écrire des chansons, publier des albums de photos et des études sociologiques sur tous ces événements, du film de Laslo Benedek *L'Equipée*



Claude PANCONI



Bernard PETIT

AUX ASSISES DE MELUN

Panconi juge Gide Rimbaud et Baudelaire

avant de s'expliquer sur le meurtre de Guyader

Compte rendu d'audience par Robert COLLIN

UN monstre (sacré) du bimillénaire appelé Claude Panconi, cet enfant du demi-siècle nommé Bernard Petit et surnommé « fils de poulet » par un enfant assassiné : la délégation du Tout-Paris des Lettres, de la scène et du film qui assistait à la première journée du festival judiciaire de Melun, aura trouvé des héros à hauteur de ses vues. Ces meurtriers d'une certaine classe — la première moderne du Cours George-Sand — ont donné leur sentiment à propos de tous nos bons auteurs.

Sur le plan purement littéraire [illegible]

Pour sauver Mac Gee

WASHINGTON, 7 mai. — Plusieurs délégations de blancs et de noirs se sont rendues dimanche devant la résidence du président Truman et devant la

PROCÈS DES LAGNIAQUES,
Combat, 8 MAI 1951.



CARIL FUGATE ET CHARLEY STARKWEATHER,
JANVIER 1958.

Sauvage, en 1954, à la chanson *Nebraska* de Bruce Springsteen en 1982 ; loin d'être cantonnée dans la légende, l'affaire Rhyging fut le crime fondateur de la culture populaire jamaïcaine, et reste perçu comme tel. Rhyging était le fantôme qui guidait la main de tout "rude boy", il était la voix de tous les chanteurs de reggae. Quand Perry Henzel raconta son histoire dans son film de 1973, *The Harder They Come (Tout, tout de suite)*, transposant l'action dans le présent, il fit de Rhyging la pop star qu'Ivan Martin avait voulu être : ce Rhyging-là ne tuait pas seulement des gens ; il enregistrait des disques, et devenait en même temps star du hit-parade et ennemi public numéro un.

Aujourd'hui, ces crimes ne seraient qu'une déclinaison de la rumeur quotidienne : à leur époque, ils en étaient la transgression. Chacun de ces événements provoquait fugacement une panique morale, et une inflation du cours de la morale. J'ai tendance à croire que comprendre la raison pour laquelle ces crimes devinrent mythiques, et comprendre pourquoi les criminels en série ou (savourons les mots) "récréatifs" et "thématiques" des années soixante-dix n'accédèrent jamais à ce statut malgré leur nombre, revient à comprendre la culture – et ce qui s'est passé le jour où Emler Henley Jr fut arrêté au Texas pour le viol avec tortures et l'assassinat de vingt-sept adolescents. Ce jour-là, le journal télévisé fit une interview de Juan Corona, qui devait répondre du meurtre de vingt-cinq paysans californiens ; j'étais certain que le journaliste demanderait : "alors, Juan, qu'est-ce que ça fait d'avoir échoué si près du record ?" Ce n'était pas loin de la vérité : "J'ai lu des choses sur Gacy, et il affirme en avoir tué trente-trois", dit Henley au procureur en attendant son jugement. "Si vous me laissez un peu de temps, je peux vous trouver quelques cadavres de plus et récupérer mon record." Mais il y eut ensuite Theodore Bundy qui atteignit les quarante ; Henry Lee Lucas quant à lui s'attribua cent quatre-vingt-huit victimes, puis six cents. Une telle inflation dépassait toute possibilité de signification ; la seule valeur d'usage du meurtre était sa valeur d'échange.

Les méfaits de Rhyging, les gangs de motards, le trio de Lagny, Starkweather et Fugate furent emballés et pesés, mais ils résistèrent à la marchandisation. Ils étaient une sorte de bruit, et une sorte de silence. Ils restaient suffisamment étrangers aux limites du discours ordinaire pour être perçus comme des œuvres d'art : comme des tentatives conscientes de construction de la vie, ou des représentations de son absence. En tant que violences mythiques, ils s'autojustifiaient : de l'art pour l'art, ce qui est une forme de nihilisme. Pour beaucoup de gens, ces crimes, dans leur parfait mutisme – le bruit qu'ils provoquaient, le silence qu'ils laissaient derrière eux, le refus ou l'incapacité des acteurs à s'expliquer – étaient vécus comme un rêve ordinaire de l'après-guerre. Certaines personnes, en écoutant les informations, pensaient avoir rêvé ces événements – ce qui, étant donné les désirs enfouis et informes de nouveauté, d'aventure et de vengeance que ces événements traduisaient, était le cas. Et s'ils n'en avaient pas rêvé, les médias l'avaient fait pour eux – après-coup, certes, mais aussi avant. Tout comme Ivan Martin, alias Alan Ladd, s'était cru dans un film policier américain, Starkweather s'était vu dans le récit mythologique qui était au centre de cette époque, le film de 1955 *La Fureur de vivre* de Nicholas Ray, qui mettait en scène la fin de l'adolescence d'un certain Jimbo Stark, interprété par James Dean. Pendant des heures, Starkweather avait posé devant sa glace, se peignant, travaillant son déhanchement, étudiant la position de sa cigarette, ajustant sa chemise et son pantalon, jusqu'à ce que Dean et lui, Stark et Starkweather, deux gars ordinaires du Midwest, l'un déjà mort, l'autre sachant qu'il le serait bientôt, ne fassent qu'un. On peut aisément croire que, dans ces moments, Starkweather était persuadé qu'il n'aspirait à rien de plus que ce à quoi aspirait Stark – et qu'il aurait pu accomplir si le jeu d'Hollywood n'avait pas ressemblé à un combat de coqs truqué. Face à la chaise électrique, Starkweather refusa de plaider la folie : "Mais papa, je ne regrette rien de ce que j'ai fait parce que, pour la première fois, Caril et moi on s'est tellement marrés."



LA CAVALE D'IVAN MARTIN,
DAILY GLEANER DE KINGSTON, 2 SEPTEMBRE 1948.

Le pouvoir de séduction de la croisade d'Isou ne peut pas être compris autrement que comme une version systématique de ce "grand non" : comme une tentative de réaffecter les énergies nihilistes et négatives alors émergentes à la création d'une nouvelle culture. "Le meurtre est le grand substitut américain à la révolution sociale" avança le politologue Walter Dean Burnham au plus fort de la vague des meurtres en série ; l'Europe quant à elle avait d'autres traditions, parmi lesquelles la longue suite des envoûtements mortels de Lefebvre, dans laquelle Isou trouva sa place. Le lettrisme n'était pas moins bizarre – et, du coup, pour certains, pas moins attirant – que le meurtre de Lagny ou "It's too soon to know". Comme les adolescents meurtriers de Lagny, qui ne pouvaient pas s'expliquer, et les Orioles, qui refusaient de s'expliquer, Isou s'attaqua d'abord aux règles et au langage ; il savait, comme l'écrivit la revue *La Tour de feu* en 1964 à propos des situationnistes, que "la crise du langage et de la poésie finit par mettre en cause, lorsque l'on veut la pousser jusqu'à certaines limites, la structure même de la société". Pour les lettristes comme pour les situationnistes, cette crise était le but ; pour l'atteindre, on devait formuler des choses que les autres ne comprenaient pas, et ainsi les provoquer en les faisant douter de la capacité de leur propre langage à exprimer quoi que ce soit.

Ceux de Lagny n'étaient pas des lettristes. Claude Panconi, qui appuya sur la détente, déclara qu'il "espérait devenir écrivain", mais il traita l'avant-garde avec mépris, récusant Rimbaud ("agité") et Baudelaire ("morbide"), au profit de Stendhal et La Rochefoucauld. Bien qu'Isou ait parfois évoqué des chants lettristes qui feraient des tubes, il n'écrivit jamais de "Théorie des loriots" qu'il serait amusant de lire aujourd'hui. Mais à l'instar des J 3 de Lagny et des Orioles, le lettrisme était totalement de son époque et hors de son temps, à la fois déterminé socialement et fruit d'un choix individuel ; un aperçu du mythe de la création à saisir dans la destruction. A l'inverse de

ce qui l'entourait, le lettrisme réclamait que chacun s'explique sur lui-même, fût-ce sous forme d'énigmes et de hiéroglyphes ; plus encore, il exigeait une volonté de comprendre comment le choix individuel se déterminait, et comment la tension entre le déterminisme et le libre-arbitre pouvait être amenée au point d'explosion. Par-dessus tout, le lettrisme exigeait à la fois le sens de l'histoire et la foi dans la capacité de chacun à transcender celle-ci par la volonté.

Le groupe qu'Isou rassembla autour de lui (en 1946, alors qu'il avait vingt et un ans, on dénombrait un peu plus de deux douzaines de lettristes) était animé par l'esprit de la jeunesse. Il était anarchique et régi par des règles strictes de comportement, exubérant et plein de ressentiment, ambitieux et irresponsable. A l'inverse de toutes les autres manifestations de la jeunesse de la fin des années quarante, il s'était saisi du fardeau de la pensée. Le groupe était immergé dans la théorie, la critique, l'intellectualisme. Mais il s'agissait d'un intellectualisme si sévère, si incomplet et, en vérité, si complètement risible, qu'en comparaison de la passion qui animait toutes les autres manifestations de jeunesse de l'époque, il resta toujours à deux doigts de verser dans la violence.

LA TENSION

La tension qu'Isou créait réclamait plus que des poèmes – une exigence d'action qu'Isou était avide de combler. Dans cette année secrètement convulsive de 1948, lui et ses adeptes couvrirent les murs du Quartier latin d'affiches – "12 millions de jeunes vont descendre dans la rue pour faire la révolution lettriste", y lisait-on – mais très peu y prêtèrent attention. Aussi, l'année suivante, Isou laissa-t-il tomber les affiches et formula une autre théorie. Ce qui était exceptionnel – ce qui, en 1949, alors qu'il n'y avait rien qui ressemblait à une économie des jeunes, alors que tous les esprits étaient focalisés sur l'intégration et la division sociale, alors que Charley Starkweather était

encore sur les bancs de l'école, paraissait absurde – c'était la certitude d'Isou que la jeunesse elle-même était la seule source possible d'un changement de société.

Isou rédigea la première version de son *Traité d'économie nucléaire : le soulèvement de la jeunesse*, et tenta de créer une organisation nationale de la jeunesse (en cooptant Breton, naguère méprisé, et qui, si l'on en croit Isou, flaira là l'existence d'une nouvelle circonscription du surréalisme). L'opération échoua, mais la publicité qui se fit autour d'elle attira celui qui allait se révéler comme le disciple le plus fidèle et le plus résolu d'Isou : Maurice Lemaître, né Moïse Bismuth, un jeune journaliste de la publication anarchiste *Le Monde libertaire* et un juif fanatique de l'antisémite Céline. Il se présenta pour une interview et resta comme disciple – converti dans l'urgence. Mécontent des quelques misérables rassemblés autour du "soulèvement de la jeunesse" d'Isou, Lemaître lança en 1950 la revue *Front de la Jeunesse* qui voulait être l'étendard de "l'union de masse des étudiants", et publia le texte non signé d'Isou, "Notre programme", dans son premier numéro. Anticipant radicalement sur Herbert Marcuse, Paul Goodman et leurs épigones de la Nouvelle Gauche des années soixante, Isou échafaudait une analyse de la jeunesse vue comme un secteur inévitablement révolutionnaire – révolutionnaire d'après ses propres critères, ce qui signifiait que les critères de la révolution devaient être envisagés sous un nouveau jour.

Le raisonnement d'Isou était fondé sur les notions d'"internité" et d'"externité" : d'un côté les "établis" ou "agents du circuit d'échange", ceux qui avaient quelque chose à vendre au sein de l'économie de marché et les moyens d'acheter ce que les autres vendaient ; de l'autre les "externes", ceux qui n'avaient rien à vendre et ne possédaient pas les moyens d'acheter. Les jeunes étaient automatiquement externes : c'étaient des gens qui ne pouvaient ni produire librement, ni consommer. Mais si la société pouvait se définir comme une structure d'achat et de vente, alors les jeunes n'étaient en rien des individus : seulement des "objets de luxe", des "outils".

Puisqu'ils ne pouvaient pas prendre part au "circuit de l'échange", dans la vie sociale réelle ils pouvaient seulement rechercher et favoriser des "dépenses d'énergie gratuite" : des activités inconscientes et sans finalité (délinquance juvénile) ou n'importe quelles compensations de la marchandise vulgaire et dégradée leur tombant sous la main (nouvelles fringues).

Ce raisonnement ouvrait une brèche et Isou y plongea. Si les faits économiques définissaient la jeunesse, alors la jeunesse ne pouvait plus se définir uniquement sur un critère d'âge. La "jeunesse" était plutôt un concept, et ce concept pouvait être élargi à tous ceux qui étaient exclus de l'économie – et tous ceux qui, de leur plein gré ou, en l'espèce, au nom de la débauche, refusaient d'occuper une place préétablie dans la hiérarchie sociale. Seuls ceux qui, quel que soit leur âge, ne s'encombraient pas de la routine familiale et du travail salarié étaient à la source de la révolution.

En 1968, ce serait un cliché, sinon une idéologie à part entière. "Notre réponse", déclara Robert F. Kennedy lors de sa campagne pour la présidence des Etats-Unis, "c'est de compter sur la jeunesse – non pas un âge de la vie mais un état d'esprit, une disposition de la volonté, une qualité d'imagination, la supériorité du courage sur la timidité, du goût de l'aventure sur celui de la facilité." En 1950 – bien avant qu'un marché organisé apparaisse et canalise les dépenses d'énergie gratuite d'Isou, avant que la revendication juvénile d'une culture autonome ne soit enfermée dans l'explosion des signes propres au rock'n roll-équipée sauvage-fureur de vivre, avant que le marché de la jeunesse ne devienne un électorat fantôme – il s'agissait d'un pur fantasme, en plein dans le mille.

COMME IL SE DOIT

Comme il se doit, Isou, à vingt-cinq ans, exposait ses idées avec une logique héroïque tranchante et un élan incomparable :

Tous les hommes politiques défendent les intérêts d'une masse définie en lui asservissant cette force jaillissante qu'est notre jeunesse. Cependant, ceux qui emploient cette masse nient l'existence d'une souffrance des jeunes en tant que tels. Leur argument principal est :

"Si le prolétaire ou le bourgeois (l'agent économique) reste définitivement dans sa condition et s'avère obligé de défendre ses intérêts, la jeunesse n'est qu'un état passager fluctuable. On n'est jeune qu'un nombre x d'années..."

Cette affirmation est fausse. Ni le prolétaire ni le bourgeois ne restent définitivement dans leur condition. Ils meurent. Ils quittent leur place pour une autre différente : la Mort.

Ils ne seront prolétaire, "bourgeois" qu'un nombre x d'années.

Les jeunes, disait Isou, "sont les esclaves, les outils [...] la propriété des autres, indifféremment des classes, car ils n'ont pas de "libre décision". [...] D'où une révolte devant leur inexistence pour gagner une indépendance réelle." Et cette révolte serait ouverte à tous :

Nous appelons Jeune, quel que soit son âge, tout individu qui ne coïncide pas encore avec sa fonction, qui s'agite et lutte pour atteindre le centre d'agent désiré, pour "arriver" à une autre situation et à un autre genre de travail dans le circuit économique, car il méprise et hait le rôle que lui offre le marché existant. [...] Toute réforme doit partir de la résolution des millions de pré-agents qui constituent la "maladie" de la société. Car la maladie de la jeunesse est économique et non biologique. Tant que la jeunesse souffrira en esclavage ou sera hiérarchiquement exploitée, elle se jettera dans toutes les folies belliqueuses et toutes les barbaries qui lui permettent au moins de se sauver de son "inexistence". Les "établis", prolétaires ou capitalistes, sont passifs parce qu'ils ne veulent pas se compromettre en sortant dans la rue. Ils ont des biens ou des enfants à défendre ! Les jeunes qui n'ont rien à perdre représentent l'Attaque, l'Aventure même. Les révolutions ont été faites par les jeunes, hors de toute classe, qui se sont alliés à ces classes pour être trahis par elles et rejetés. Que les jeunes cessent de servir de marchandise pour devenir consommateurs de leur propre élan.

Ne consommez pas votre propre élan – en termes légèrement

différents ("NE LAISSEZ PAS LES CAPITALISTES VOLER VOTRE CULTURE ET VOUS LA REVENDRE"), c'est ce que disaient tous les journaux underground à la fin des années soixante. Pour qui a traversé cette époque, lire aujourd'hui la déclaration d'Isou ouvre une faille déconcertante : parce qu'en 1950, les idées d'Isou étaient en désaccord complet avec toutes les autres formulations sociologiques, parce que le temps a rendu les lacunes de sa pensée évidentes, et parce que la faille est le sentiment qui accompagne inévitablement une confrontation avec la première version vivante d'idées reçues, d'idées mortes.

UNE FOIS

Une fois que des idées ont intégré la pensée dominante, il n'y a plus rien à en faire. En quelques années, le marché de la jeunesse rattrapa l'idée qu'avait formulée Isou de la jeunesse comme classe : il y avait de la musique, des films, des vêtements, des livres et même des voitures pour les jeunes. La consommation par la jeunesse de son propre élan devint un nouveau secteur économique à part entière ; puis ce secteur s'étendit jusqu'à recouvrir la jeunesse comme concept, et non plus comme classe d'âge, et il fit naître des valeurs grâce auxquelles on pouvait vendre n'importe quoi à tout le monde. Comme pour le jacksonisme, les métaphores de Marx furent renversées : si le prolétariat était le moteur de l'histoire, et si la jeunesse était le nouveau prolétariat, une jeunesse libérée des critères de l'âge était le moteur toujours capotant d'un monde déterminé non pas à faire l'histoire, mais à l'arrêter.

En 1984, Catherine Deneuve, née en 1943, fit des apparitions télévisées pour promouvoir *Youth Garde*, une crème pour le visage. "J'ai pas mal vécu", disait-elle avec franchise, "et je n'ai rien à cacher." Traduite du franglais, la sémiologie de son texte n'entendait pas seulement suggérer que Youth Garde "garde" votre jeunesse, que ce produit permettait de "rester jeune" – mais plutôt, comme le disait Deneuve, que la jeunesse ne pouvait

pas se définir par l'âge. *Youth Garde*, disait la star blonde (au visage toujours saisissant, aux contours à peine fuyants, mais harmonieux) était un produit spirituel : pas un élixir, mais un talisman. Youth Garde, à l'inverse des autres crèmes, ne cachait rien – elle faisait rayonner ce que chacun avait fait, ce que chacun savait, ce que chacun était.

Les jeunes, avançait Deneuve, sont ceux qui avaient déjà bien vécu et qui en redemandaient. Une inversion bien plus fabuleuse que celle d'Isou advenait : mêlant le vécu et l'anticipation, les années de souffrance et une soif de nouveauté jamais étanchée, Deneuve insistait sur le fait qu'en 1984, ceux qui avaient plus de quarante ans ne représentaient pas le souvenir de la jeunesse, mais son avant-garde.

La sociologie renforçait la sémantique. Alors que Deneuve lisait son texte, sa génération était encore celle qui faisait le plus gros renflement sur la pyramide des âges. Tout comme elle avait édicté le principe d'une économie de Cocagne dans les années soixante, elle régnait sur la prétendue économie de crise des années quatre-vingt. Plus encore : sa génération avait connu l'action. Elle s'était battue pour le changement ; c'était la génération des soixante-huitards. Tout le monde savait que les jeunes de 1984 n'étaient absolument pas jeunes : ils avaient la trouille. Confrontés à un monde qu'ils devaient accepter et à une vie à laquelle il fallait se soumettre, ils ne faisaient rien d'autre que quémander une carrière en fonction de ce que le travail avait prévu pour eux. Le message latent que Deneuve ne dit pas aurait pu être écrit par Adorno : "A l'hystérique qui voulait des miracles succède l'imbécile qui s'affaire avec rage et bout d'impatience en attendant le triomphe du désastre."

Mais ces imbéciles n'étaient pas le cœur de cible de Deneuve, et il y avait encore un message latent entre les lignes. Sur le plan symbolique, si ce n'est physiologique, Deneuve et ceux à qui elle s'adressait avaient dépassé l'âge d'élever des enfants (en 1984, son propre fils était lui-même devenu acteur de cinéma). Sous la bannière de *Youth Garde*, elle et sa génération affirmaient

leur liberté de se laisser aller à un désir sexuel sans entraves, sans désir d'enfant – ce désir qui faisait paraître les générations suivantes timides et empotées, paralysées par la peur ou par la nécessité de fonder une famille. Deneuve et ses camarades étaient libres d'agir avec inconséquence ; de consommer directement, pour leur propre compte.

Son spot télévisé n'était pas une publicité pour un produit. C'était la réification d'un marché, et d'une idée. Pour être jeune, disait Deneuve, il faut être vieux. Si "ça leur passera" est la seule vérité absolue qu'ait produite l'espèce humaine, "ça leur passe au-dessus de la tête" est son corollaire.

NOTRE PROGRAMME

"Notre programme" contenait une contradiction plus immédiate, qui reflétait la propre ambition, démesurée, d'Isou : l'idée que la vraie force vive de la révolte moderne serait la volonté des acteurs de l'histoire "pour 'arriver' à une autre situation et à un autre genre de travail [que ceux] que lui offre le marché existant." Le fait que la résolution d'un tel dilemme soit généralement connue sous le nom de "rêve américain" n'aurait pas été très pertinent dans l'Europe des années cinquante, ou même en 1968, et peut-être même aujourd'hui. Qu'aucun autre vœu ne puisse maintenant ou alors être plus facilement acquis n'était pas la question. En son centre, le manifeste d'Isou n'était pas un appel à la révolution, à la rupture entre ceux qui édictent les règles et ceux qui les subissent ; si les "millions de pré-agents" constituaient la "maladie de la société", c'était juste un schéma directeur de la récupération.

Le nœud coulant se resserra presque immédiatement. Il y eut une manifestation spectaculaire : des membres du Front de la jeunesse s'attaquèrent à l'orphelinat d'Auteuil, une institution catholique réputée pour sa brutalité ; il en résulta une émeute, de la violence, et pour certains, la prison. Mais c'était davantage qu'un simple coup d'éclat. Bientôt, toujours sous l'étiquette du

"Soulèvement de la jeunesse", et avec la bénédiction d'Isou, le lettriste Marc'O remania l'inachevé "Notre programme" dans le sens de ce que Jean-Louis Brau, un autre membre du groupe d'Isou à l'époque, devait appeler "un ridicule boy-scoutisme" : on y demandait que les lycéens puissent 1) sauter des classes 2) quitter l'école plus tôt 3) recevoir de l'Etat des subsides pour des activités créatives. On peut imaginer qu'Isou aurait été heureux de siéger dans cette commission. Même après mai 68, il en était encore à proposer les mêmes solutions à la "question de la jeunesse", mot pour mot. Ainsi que Brau le faisait cruellement remarquer en parlant des jours de Mai : "les disciples du 'Soulèvement de la Jeunesse' n'ont pas su être présents lorsque enfin la jeunesse s'est soulevée."

LA PERFECTION

La perfection formelle du système d'Isou était gage que son monde nouveau trouverait lui-même ses limites. En vertu de toute la tension dialectique entre l'amplique et le ciselant, c'était un monde où le Messie travaillait à voir ses révolutions advenir dans un espace surveillé. Mais les théories ne peuvent pas se cantonner au papier, et l'appel d'Isou à subvertir tout ce qui pouvait être subverti et à renverser tout ce qui pouvait l'être eut bientôt des conséquences qu'il ne soupçonnait pas, et qu'il ne pourrait plus maîtriser.

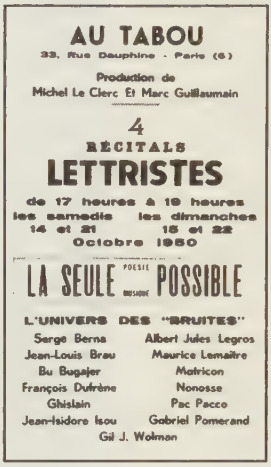
Et ce dès le début. En 1950, Brau et son camarade lettriste Gil J Wolman inventèrent un nouveau genre de poésie sonore, une véritable poésie des sons totalement affranchie des mots préexistants ou des lettres flottantes : les "Instrumentations verbales" de Brau et les "Grands souffles" ou "Mégapneumes" de Wolman. Le changement entre l'amplique et le ciselant a été décrit comme le passage dans lequel les arts prennent "leur oxygène, leur soleil, et leurs autres nourritures qui sont transformées en un riche sang vital", à une "énorme exhalaison, qui indique la consommation de tout l'oxygène utile, l'expulsion du

dioxyde de carbone, le remplissage des poumons par divers types de récupérations et la fatigue du cerveau" ; au début, offrant des théorèmes élaborés, postulant la mécanique d'une mort synthétique, voilà ce que la poésie de Wolman-Brau voulait réaliser. Puis tous deux enjambèrent les règles d'Isou et les firent ressembler à des bizarreries.

Ils ne ramenèrent pas le langage à ses éléments constituants. Ils revinrent à ses origines purement physiques. Ils s'échappèrent de l'histoire, loin de l'inévitable distance entre l'être humain conscient et le monde naturel – loin de la définition hégélienne de l'aliénation, sa définition de ce que signifie être humain. Ils connaissaient la pensée de Hegel ; ils savaient aussi que Marx avait renversé l'idée hégélienne d'aliénation en la socialisant, fixant l'aliénation dans la distance qui sépare les hommes du monde qu'ils ont eux-mêmes créé, insistant sur le fait que c'est dans la reconnaissance de cette distance qu'était le début de la conscience, dans son refus, le début de la révolte. S'ils avaient été étudiants, Brau et Wolman auraient sans doute acquiescé – mais de là où ils régnaient en poètes, la révolte précédait d'une certaine manière la conscience, et la dépassait. Il y eut des affiches – lorsqu'on travaille sur des souvenirs après coup, on peut aisément imaginer la scène.

Isou, Lemaître, Pomerand et les autres récitaient leurs lettres brouillées. Les mots sont séparés de leur signification. La brèche entre l'humanité et son monde inventé est comblée, mais il s'agit d' une vieille histoire, et elle n'est pas achevée : les mots se brisent, mais les lettres conservent leurs formes. Puis Wolman, un garçon de vingt et un ans à la moustache soigneusement entretenue, monte sur une table. Il entreprend de créer une explosion préphonétique qui défie toute description lexicale. Des langues inconnues sortent de sa bouche – pas des langages, mais les organes du langage eux-mêmes, cherchant l'air et se cognant contre ses joues et ses dents.

Le son fuse littéralement de la tête de Wolman. Des bruits hideux emplissent la pièce. Il est devenu un *Homo erectus* primitif sur le point de découvrir le langage mais pas encore prêt à le





GIL J WOLMAN, *ION*, AVRIL 1952.

reconnaître. Les quelque vingt personnes présentes au Tabou se penchent : Wolman crée une absence qu'ils peuvent palper. Impossible d'échapper à la possibilité que l'espèce humaine ait pu se constituer sans langage. Claquements de langue, toux, grognements et soupirs cassés vont crescendo puis s'effritent ; chaque rythme naissant disparaît. Maintenant, c'est le diaphragme qui parle, puis le nez, puis les tripes. Soudain, Wolman semble formuler un véritable signifiant, et la panique envahit la scène. Comme quelqu'un qui essaierait d'attraper une mouche dans son poing, il combat pour s'agripper aux phonèmes, mais ils lui échappent.

POUR EMPLOYER

Pour employer le vocabulaire d'Isou – sans se préoccccuper de savoir si cette poésie signifie que rien n'est certain et que tout est possible – une telle expérience "ultra-lettriste" était une exagération aussi prétentieuse qu'ignorante, une crise d'infantilisme, une inconséquente tentative de "briser le mur de son", ainsi qu'Isou l'écrivit en des termes qui auraient plu à Phil Spector. La mécanique de l'invention ne pouvait pas tolérer ça ; la décomposition consciente ne pouvait pas aller aussi loin. Un pas de plus, et il ne resterait que le vide, un babillage qui ne pourrait jamais retrouver son chemin jusqu'au langage – une quête que seule la folie ou le suicide pourraient combler. Pourtant, bien que le mouvement lettriste n'eût rien de désinvolte – les membres pouvaient être mis à l'amende, mis en quarantaine ou même exclus pour s'être fait porter pâle – le pluralisme esthétique demeurait dans les faits. Avec chaleur et sans rancune, Isou, Lemaître, Brau et Wolman débattirent la question dans les numéros de la revue lettriste *Ur*.

Tout cela se tenait dans un cadre restreint. Ce qui se passait au Tabou restait secret. L'invasion de Notre-Dame par une autre bande de lettristes fut une tout autre histoire.

L'ASSAUT SUR NOTRE-DAME

À 11 h 10, le matin du 9 avril 1950, quatre jeunes gens – dont l'un déguisé de la tête aux pieds en moine dominicain – entraient dans Notre-Dame de Paris. La grand-messe de Pâques battait son plein, dix mille personnes venues du monde entier se pressaient dans la cathédrale. "Le faux dominicain", comme l'appela la presse – Michel Mourre, vingt-deux ans – profita d'une pause après le credo pour monter en chaire. Il commença la lecture d'un sermon qu'un de ses co-conspirateurs, Serge Berna, 25 ans, avait rédigé :

Aujourd'hui jour de Pâques en l'Année sainte
ici
dans l'insigne Basilique de Notre-Dame de Paris
J'accuse
L'Eglise Catholique Universelle du détournement mortel de nos forces vives
en faveur d'un ciel vide
J'accuse
L'Eglise Catholique d'escroquerie
J'accuse
L'Eglise Catholique d'infecter le monde de sa morale mortuaire
d'être le chancre de l'Occident décomposé
En vérité je vous le dis : Dieu est mort
Nous vomissons la fadeur agonisante de vos prières
car vos prières ont grassement fumé les champs de bataille de notre Europe
Allez dans le désert tragique et exaltant d'une terre où Dieu est mort
et brassez à nouveau cette terre de vos mains nues
de vos mains d'ORGUEIL
de vos mains de prière
Aujourd'hui, jour de Pâques en l'Année sainte
Ici, dans l'insigne Basilique de Notre-Dame de France, nous clamons
la mort du Christ-Dieu pour qu'enfin vive l'Homme.

Le cataclysme qui suivit surpassa l'attente de Mourre et de ses compagnons qui, au départ, n'avaient envisagé qu'un lâcher de ballons rouges. L'organiste, averti qu'un incident aurait lieu, étouffa la voix de Mourre juste après qu'il eut prononcé les mots magiques : "Dieu est mort." Le reste du discours ne fut jamais prononcé. Brandissant leurs hallebardes, les gardes suisses se ruèrent vers les conspirateurs et tentèrent de les tuer. Les camarades de Mourre s'étaient précipités vers l'autel pour protéger la fuite de leur ami. L'un d'eux, Jean Rullier, 25 ans, eut le visage balafré. Les blasphémateurs s'enfuyaient. Mourre, dont l'habit était maculé du sang de Rullier, bénissait allègrement les fidèles tout en se frayant une sortie. Ils furent capturés ou plutôt secourus par la police. La foule qui les avait chassés tous les quatre vers la Seine était sur le point de les lyncher. A la vue de la populace avançant sur le quai, un complice qui tenait une voiture prête pour la fuite démarra sans attendre. Marc'O et Gabriel Pomerand, présents dans la cathédrale, s'esquivèrent et rentrèrent droit à Saint-Germain-des-Prés propager la nouvelle.

ON N'A PLUS

On n'a plus idée, aujourd'hui, du contexte dans lequel se déroula cet événement maintenant oublié et qui défraya la chronique dans le monde entier. En 1950, la religion bénéficiait d'un respect nouveau, imposait un nouveau silence. La propagande pour que les femmes quittent leur travail et retournent aux fourneaux allait de pair avec celle visant à ramener tout le monde à l'église. Le pape Pie XII, un antisémite aux sympathies fascistes à peine dissimulées, était traité avec grand ménagement même par la presse laïque, un ménagement qu'elle n'accorda jamais à Jean XXIII, ni sur ce point à Jean-Paul II. Aujourd'hui, l'action des quatre de Notre-Dame serait un outrage. A l'époque, c'était l'équivalent d'un crime.

Le lendemain, le *New York Times* consacrait ses quatre premières



Trois malades?
Trois goujats ?
Trois héros ?

Cette page est faite pour vous permettre de fixer votre opinion sur le geste de Michel Mourre, 21 ans (faux dominicain), Serge Bernard et Ghislain Desnoyers de Marbais, que l'on voit ici réunis après le « scandale » sur le banc du commissariat du quartier Saint-Gervais.

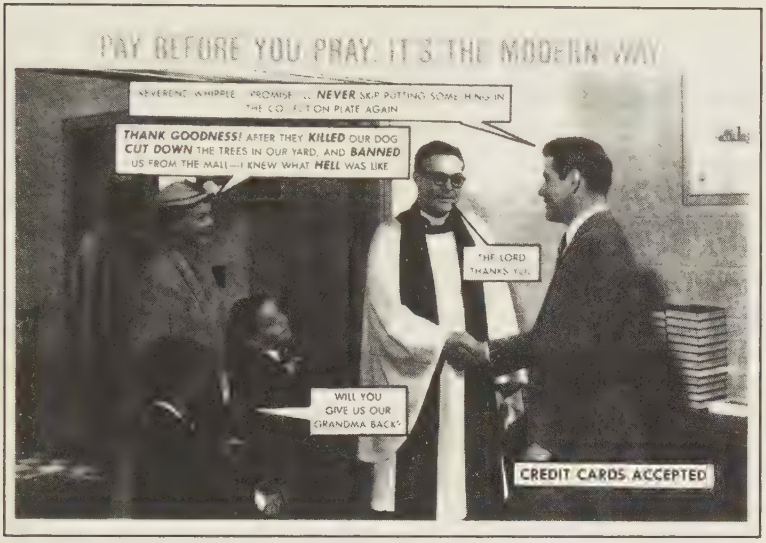
MICHEL MOURRE ENTOURÉ DES POÈTES LETTRISTES GHISLAIN DE MARBAIX (AU FOND) ET SERGE BERNA. *COMBAT*, 12 AVRIL 1950.

pages à Pâques à travers le monde. Les principaux comptes rendus relataient la parade sur la cinquième avenue et l'homélie papale sur l'évangile social ; le "fâcheux" incident de Notre-Dame eut droit au même nombre de lignes qu'un article sur Londres sous la pluie :

> En fin de matinée, on assista à une parade de Pâques. Un journal populaire offrait 50 livres à la femme la plus élégante qu'on verrait dans le centre de Londres. Les vedettes de la radio, de la scène et de l'écran ont bravé la météo et porté leur plus belle parure.

A Paris, l'incident de Notre-Dame faisait les unes en gros caractères. *L'Humanité*, le quotidien du parti communiste, le condamnait. En termes plus libéraux, *Combat*, le journal non-affilié, faisait de même. "On reconnaît à chacun le droit de croire ou de ne pas croire en Dieu. On reconnaît même que la farce est nécessaire et qu'en certaines circonstances la mystification est souhaitable. Mais..." Fidèle à son rôle de forum populaire de l'avant-garde, *Combat* ouvrit ses colonnes à un débat sur le sujet. Une grande partie du Paris surréaliste, André Breton à sa tête, rallia la défense dans des lettres qui furent publiées durant plusieurs jours.

Au fond, le ton de ces lettres était curieusement nostalgique. Ce qui était bizarre c'était cette nostalgie d'un passé qui n'avait probablement jamais existé, de jours glorieux qui n'avaient pas été réellement vécus, d'une explosion qui ne s'était jamais produite. Les surréalistes revendiquaient joyeusement comme leur un grand événement public, mais à cette joie se mêlait la honte de leurs vingt ans passés à attendre dans les cafés et les galeries que des enfants bâtards s'emparent de leur héritage. Breton écrivit de Notre-Dame : "C'est bien là, au cœur même de la pieuvre qui étreint encore l'univers, que le coup devait être porté. C'est d'ailleurs là que quelquefois, dans leur jeunesse, rêvèrent comme moi de le porter des hommes avec qui j'ai fait ou je continue à faire route : Artaud, Crevel, Eluard, Péret, Prévert, Char, bien des autres." Tribun de la révolte durant



CARTE POSTALE, ANNÉES QUATRE-VINGT.

toutes ces années, Breton avait-il jamais concédé autant de territoire surréaliste, jamais admis que face à un événement, fût-il faux, un rêve n'est qu'un rêve ? Mourre, écrivit René Char, est "passé à l'action", comme si la cristallisation par Mourre de l'esprit surréaliste, si c'était ça, révélait soudainement que les années que Char avait passées à combattre dans la Résistance n'étaient que le substitut contemplatif d'une confrontation avec la vraie vie. Accablantes justifications des mauvais pères allant à la reconnaissance de leurs fils; mais les fils ne se reconnurent pas dans les pères.

Des quatre "illuminés"(*Combat*) seul Mourre fut arrêté : l'archevêque l'accusait de s'être fait passer pour un prêtre. Un test psychiatrique auquel on l'avait soumis valut à Mourre un revirement de l'éditorial de *Combat* quand le psychiatre appointé par la cour, un certain Robert Micoud, résuma "l'idéalisme bizarre" de Mourre, son "mépris de la perception de l'éternel", son "cogito préréflexif", ses "réflexes cardio-oculaires indifférents", son "orthosexualité honteusement avouée", sa capacité d'aller à "l'essentiel de sa doctrine" et "à voyager en un instant à travers

différentes époques", "une irritation à la suggestion que l'Etre ait pu précéder l'Existence", ses "attaques surprise par parachutages sonores et néologismes en piqué", sa "logique exagérée et anguleuse plus de rigoureuse étroitesse que d'étroite rigueur".

C'était un chef-d'œuvre de critique littéraire française. Cliniquement, c'était aussi lucide – mais en mélangeant politique et diagnostic le docteur Micoud y allait un peu fort. Mourre pourrait ne plus jamais causer de troubles dans les cathédrales, déclarait Micoud, mais hors de l'internement en asile il demeurerait toujours "dangereux pour la tranquillité publique dans les quartiers bourgeois".

Le docteur Micoud était allé trop loin, un second scandale étouffa le premier, et après onze jours de détention Mourre fut libéré. Trois mois plus tard, il écrivait *Malgré le blasphème*, un livre si convenable pour l'Eglise que l'archevêque, le même dont Mourre avait interrompu la messe, le recommanda aux bibliothèques paroissiales. Hormis une biographie de Charles Maurras (1868-1952), le leader charismatique de l'Action française, une faction monarchiste et proto-fasciste, et une biographie de Félicité de Lamennais, un Croisé de la liberté religieuse, Mourre vécut une vie de tâcheron encyclopédiste au service de l'Eglise. Il mourut respectable et bigot en 1977. Au summum de la fureur, un correspondant de *Combat* fit remarquer que l'incident de Notre-Dame n'était rien d'autre qu'un "joli début pour faire carrière dans les Lettres".

MALGRÉ

Malgré le blasphème reste un document extraordinaire. "Pourquoi" écrivait Mourre "n'avions-nous pu nous habituer au monde ?"

Armés de leur détecteur à complexes, les psychiatres pouvaient toujours se pencher sur notre a-sociabilité. Il était bien étrange qu'il y eût tant d'asociaux,

tant de paranoïaques, qu'une épidémie de maladies mentales se fût brusquement abattue sur la jeunesse française. Dans ce monde où nous avions cherché la vie, nous n'avions trouvé que des décombres. Nous avions pu, comme je l'avais fait, rêver des prospérités anciennes, essayer un pèlerinage dans les vieilles institutions qui avaient autrefois répandu leurs bienfaits sur cette terre ; mais nous n'avions cru trouver que des édifices sans âme lézardés, pourris, condamnés. Des fantômes de grandeur, des souvenirs de vitalité, et malgré nous, il nous avait bien fallu nous en tenir au goût romantique des ruines et des grandeurs mortes.

Les uns et les autres, nous nous forcions à faire taire jusqu'au souvenir de nos espérances anciennes, à accepter les ruines, à être heureux dans les ruines, à être nous-mêmes des ruines conscientes et satisfaites d'elles-mêmes. Nous étions amenés à rechercher systématiquement la laideur, le mal, l'erreur en tout, mais certainement, pour la plupart d'entre nous, ce n'était qu'une bravade de désespoir, le masque sous le lequel nous couvrions notre déception de n'avoir pu trouver le vrai, le beau, le bien...

Dans la tradition qui va des confessions de saint Augustin aux sermons de Little Richard ("J'étais un drogué, j'étais un homosexuel, je chantais pour le diable"), le témoignage nihiliste de Mourre voulait seulement dire que pire sont les péchés, plus grande est la piété qui leur succède, – ou comme le dirait Raoul Vaneigem "profaner une hostie est encore une façon de rendre hommage à l'Eglise". Mourre expliquait sans relâche qu'il était à la recherche d'une vérité plus entière : un absolu. Dieu l'avait promis. Le marxisme, l'existentialisme et leurs pareils n'étaient rien de plus que des versions déshydratées de la promesse divine ; puisque sans Dieu l'homme n'est rien, ils étaient comme tous les autres humanismes, des solipsismes mégalomaniaques. La promesse divine ne l'ayant jamais quitté, Mourre disait qu'il ne se sentait capable de vivre ni les abstractions de la philosophie ni la routine de la vie quotidienne. "C'était Dieu qu'il fallait tuer subjectivement pour être libre." Alors qu'il annonçait la mort de Dieu, Mourre sentit en fait sa propre mort lui tomber dessus, un souffle renversant qui avait le goût d'un baiser : le baiser du Christ au Grand Inquisiteur. La boucle était

bouclée ; Mourre avait écrit "l'histoire d'un échec" et maintenant c'était fini. Pas de doute, l'archevêque était content.

Dès le premier jour, ce qui provoqua le plus l'ironie des journaux était le fait que "le faux dominicain" avait, autrefois, réellement préparé la prêtrise. Ce n'était pas peu dire. Cela avait été un itinéraire de recherche sur lequel on pouvait voyager en un instant à travers différentes époques. Lire *Malgré le blasphème* aujourd'hui c'est commencer à Paris dans les années quarante – et puis se retrouver au milieu des années soixante, quand toutes les questions étaient ouvertes, puis au début des années soixante-dix, quand des gens qui n'avaient cessé de se poser des questions s'étaient désespérément rendus aux réponses. C'est se sentir projeté à Londres, en 1976, quand le "nous deviendrons des ruines" de Mourre aurait pu être peint sur les vestes des punks, du moins si la grammaire n'avait pas été fantaisiste et si le slogan "BELIEVE IN THE RUINS" (Croyez aux ruines) que Jamie Reid avait conçu pour les Sex Pistols n'avait déjà figuré dessus ; revenir en Mai 1968, quand le graffiti "BIENTÔT DES RUINES PITTORESQUES" peint à la bombe sur le boulevard Saint-Michel annonçait aux touristes que la nouvelle révolution promise n'aurait jamais lieu, et puis traverser le boulevard Saint-Germain jusqu'à la rue du Four, entrer au café Moineau, au début des années cinquante, quand une poignée d'individus qui s'appelaient eux-mêmes l'Internationale lettriste se mettaient en route pour tenir la promesse que Mourre avait faite et trahie. Car il y a une autre tradition de l'absolu, qui s'est développée parallèlement à celle du péché et de la rédemption : la longue suite des envoûtements mortels, la traditionnelle recherche de la laideur, du diable, de l'erreur en toute chose, l'intention qui consiste à croire que, derrière le masque de la déception, on peut trouver un vrai visage à apposer sur l'absence de vérité et de beauté. De même que la musique des Sex Pistols, le bruit des dadaïstes et les prophéties des groupes qui se formèrent autour de Guy Debord, la route que Michel Mourre emprunta pour Notre-Dame est elle-même une version de l'histoire que je raconte, tout comme son exploit

était esquissé dans les versions qui l'avaient précédé et gravé dans les versions qui l'ont suivi. Durant les années qui le conduisirent à la cathédrale, Mourre fut l'acteur d'une histoire secrète d'un temps à venir, un temps qui ne retiendrait pas son nom.

IL EST

Il est né en 1928, dans une famille bourgeoise de la banlieue de Paris, socialiste presque rouge, mais tenaillée par le doute. Son père était un architecte municipal, dépendant de ses relations politiques pour ses commissions. Aucun Mourre, avait-il dit fièrement à son fils unique, n'a été baptisé depuis plus de cent ans, et Michel n'avait pas vu l'intérieur d'une église avant l'âge de seize ans. Le héros officiel de la famille était l'arrière-grand-père paternel de Michel, un membre de la Commune de Paris. Mais quand le père de Michel était absent, la grand-mère maternelle chuchotait des histoires d'un autre ancêtre, un aristocrate, pensait-elle, qui finit sous la guillotine, martyr de la soif sanguinaire de Robespierre et de Saint-Just.

La politique dominait les dîners familiaux, tout en rodomontades et en sarcasmes, la mère de Michel restait silencieuse. Elle était folle. Durant des vacances en Bretagne, quand Michel avait huit ans, elle l'avait emmené sur un étroit petit pont de bois surplombant un précipice en lui disant qu'elle allait s'y jeter et s'écraser en bas sur les rochers. Si Michel l'aimait, il la suivrait, "nous les punirons tous". De retour à Paris, elle se mit aux tarots, aux tables tournantes, à l'écriture automatique : au surréalisme de banlieue.

Elle mourut misérablement, en 1940, des suites d'un long cancer ; le père de Michel l'avait quasiment abandonnée pour sa maîtresse. Comme les nazis approchaient de Paris, le père se tenait prêt à fuir vers le Sud, convaincu qu'en tant que socialiste il serait immédiatement collé au mur et fusillé. Il conduisit Michel au grenier et brûla vingt ans de journaux de gauche,

manifestes, talismans, ses portraits de Léon Blum, Premier ministre du Front populaire en 1936-37, et de la Pasionaria, héroïne communiste de la République espagnole défaite. Il le faisait, expliquait-il, pour protéger sa famille – Michel et sa grand-mère – qu'il devait laisser derrière lui.

Pour Michel, son père était déjà aussi mort que sa mère. C'était un hypocrite. Avant-guerre, il garait sa voiture loin des meetings du Front populaire, pour arriver à pied et faire "comme le peuple". Suivant la ligne du parti communiste qui avec le pacte germano-soviétique affirmait que "le National-Socialisme était toujours du socialisme", il revint bientôt dans le Paris nazifié. Il épousa sa maîtresse ; Michel refusa de vivre avec eux. Il arriva à l'adolescence sans parents, sous l'aile de sa malheureuse grand-mère. Quelquefois on l'envoyait chez son oncle alsacien, qui se réjouissait de la conquête nazie. Pourquoi pas ? Les Allemands organisaient de bons concerts dans les jardins publics. Ils étaient polis. La vie continuait.

DÈS LE DÉBUT

Dès le début, *Malgré le blasphème* est plein de vrai venin : tout au long, "je hais" semble être l'affirmation la plus commune. Le livre n'offre pas d'excuses pour les piétés des périodes d'après-guerre. Son père, note Mourre, était "un homme faible", "qui ne pouvait admettre le besoin d'aventure héroïque ni la volonté de puissance...[il] ne voulait pas reconnaître que le fascisme était la rançon de la démocratie, du mensonge de démocrates tels que lui." La Pasionaria, une stalinienne, aurait pu approuver – mais pour le père de Michel, dont les opinions politiques étaient autant sentimentales qu'utilitaires, la Pasionaria était innocente. Aux yeux de Mourre, se tournant vers le passé après Notre-Dame, ou même pour l'adolescent Michel, se tournant vers l'oubli, personne n'était innocent. Lorsque Michel et sa grand-mère essayèrent désespérément de monter à bord d'un train quittant Paris, et qu'ils furent repoussés par la foule, le

garçon retrouva là les même gens qu'aux manifs du Front populaire de son père, et il eut envie de vomir.

Je crois que le souvenir de la peur de ces hommes et de ces femmes, tassés le 11 juin 1940 devant la gare de Lyon, cette foule sans âme, sans courage, sans espérance, parce qu'elle était sans chef, me préservera toujours de croire aux beaux mythes de la démocratie. A mon esprit d'enfant, se fit alors une sorte de révélation confuse de la nécessité de l'ordre et des bienfaits de l'autorité. Le dieu que mon père avait voulu me faire adorer pleurait pour obtenir un billet de chemin de fer ! Le peuple, le dieu-peuple, mourait de peur, parce qu'il se savait sans tête et il maudissait une liberté qui l'avait conduit au désastre...

Une telle rhétorique aurait pu être acceptable après mai 1958, après que De Gaulle se fut emparé du pouvoir dans le chaos de la quatrième République. En 1950, c'était obscène.

MOQUÉ

Moqué à l'école à cause de ses habits élimés et battu pour son anticléricalisme hérité, Michel renvoyait les coups. Déjà, il n'avait nulle part où aller et il se retrouva alors, au début 1944, happé par le milieu des adolescents collabos. Le fascisme était une cause noble, excitante. Mourre écrira : "il se jouait alors une étonnante aventure." L'étonnante aventure consistait surtout à secourir les victimes des attaques alliées sur les banlieues de Paris, mais les chefs du groupe de Michel portaient des uniformes attrayants et de vrais revolvers. Il prétendit retrospectivement qu'il aurait pu aussi bien rejoindre la Résistance. Mais c'était plus risqué.

La Libération d'août 1944 fit à Michel l'effet d'une blague. Tout changeait et rien ne changeait. Une forme de couardise s'échangeait contre une autre. Emprisonné pour collaboration, Michel assista à sa première messe : tout valait mieux que l'ennui de la cellule. Il entendit un message qu'il ne comprit pas. Il était rempli d'un vague sens des possibles. Il fut relâché et

arrêté à nouveau à deux reprises en 1945. Finalement aucune charge ne fut retenue contre lui. "Qu'avais-je trahi ?" se demandait Mourre, "La France ? J'étais bien incapable de la trahir, je n'en avais jamais fait partie."

À SEIZE ANS

A seize ans, banni de l'école pour ses crimes présumés, Michel trouva un emploi de gratte-papier dans l'administration. Il devait rester assis huit heures d'affilée mais était censé ne travailler qu'une heure. Il passait son temps à lire les journaux. A Lyon, Charles Maurras était jugé pour trahison.

Maurras avait fondé l'Action française à la suite de l'Affaire Dreyfus. En 1894, l'officier français Alfred Dreyfus, un Juif, était déclaré coupable de trahison et envoyé à l'Ile du Diable. En partie grâce au "J'accuse" polémique d'Emile Zola, on prouva que les documents sur lesquels reposait la condamnation étaient des faux. Et en 1906, Dreyfus fut disculpé. La controverse déchira la France. L'antisémitisme français et la corruption officielle étaient dévoilés. Pour beaucoup, cela ôta sa légitimité à tout pouvoir hiérarchique. Le scandale établit une ligne de partage dans la société française, des milliers d'intellectuels s'attachèrent non plus au pays mais aux valeurs exemptes de tout héritage nationaliste. Le décor de la révolte surréaliste était planté. Pour Maurras, l'affaire tout entière prouvait une chose : la culture française était décadente, faible, en faillite. Et il tirait cette conclusion non pas de ce que Dreyfus eût été banni de la société française mais de ce qu'il y avait été réintégré, décoré de la Légion d'honneur. Le traître youpin marchait dans la rue comme un honnête homme. La France avait cessé d'exister. Maurras allait la recréer.

Dans des journaux marginaux et des pamphlets, Maurras faisait campagne pour le retour de la monarchie, appelait en même temps à un retour du classicisme et à la fin de l'art moderne. Contre l'ambiguïté moderniste et le relativisme, il en appelait à

la pureté des Grecs. Il découvrit un chaînon "méditerranéen" entre les fondateurs de la civilisation occidentale et leurs descendants aujourd'hui perdus et dispersés : tous ceux qui le liraient et le comprendraient. C'était un mouvement marginal dans les années dix, vingt et trente, mais il était redoutable car il s'emparait de chaque défaite comme d'une promesse de victoire finale. Pierre par pierre, l'Action française avait posé les fondations de l'acceptation du nazisme par la France. Vaincu par Hitler, le Danemark a essayé de protéger ses Juifs. La France a vomi les siens.

Hitler mort et les nazis jugés à Nuremberg, Michel n'était plus tant fasciné par la doctrine de Maurras que séduit par le ton de sa voix. Au banc des accusés, le vieil homme se tenait debout, droit, et dénonçait ses accusateurs. Vaincu et condamné, il parla pendant des heures, il ne fit grâce de rien. Il en appelait à une France plus grande, "une vraie France". Il demandait à la jeunesse de le suivre – de le venger. Il "jeta sur mon anarchie intérieure les premières lumières de l'ordre et des nécessaires disciplines", écrira Mourre :"Je ne me sentis plus seul. Je vécus pendant des mois dans la joie de l'orphelin qui, brusquement, se découvre une famille." Face au jugement de l'histoire, Maurras était une relique. Pour Michel, il était le symbole premier de la jeunesse : sans compromis, seul contre tous.

MICHEL

Michel donna libre cours à sa première obsession. En jetant des regards par-dessus son épaule il faisait les librairies à la recherche des brochures interdites de Maurras. Un jour de chance il tomba sur un lot de vingt-cinq volumes. Dans une France qui se rendait au matérialisme sans âme, à la mentalité de survie des nourritures rationnées, à la folie sans esprit des gadgets et des biens de consommation, l'Action française, désormais illégale, était le nouvel underground, la nouvelle

Résistance. Michel suivit sa trace. Rejoignant les réunions secrètes dans l'après-guerre des années quarante, Michel et d'autres acolytes essayaient de revivre l'avant-guerre héroïque des années trente.
A un meeting royaliste, Michel rencontra "Jacques", le jeune homme qui deviendrait son meilleur ami. Pour Jacques, le fascisme était simplement la part la moins corrompue d'un monde entièrement corrompu. Il vivait pour le vrai salut, pour une église militante à qui les bûchers ne feraient pas peur, pour les merveilles d'une époque proche des cieux, innocente du rationalisme qui avait ramené la vie à une réalité terre-à-terre. Il mit Michel au contact de la notion de foi : il s'agissait de parvenir au renoncement par la soumission à l'autorité, mais il n'y avait pas d'autorité à trouver en France. La guerre civile espagnole, disait Jacques à Michel, était la première vraie croisade depuis sept cents ans, et la France s'en était détournée. Le père de Michel avait brûlé son effigie de la Pasionaria. Même sous la torture, Michel savait que jamais Jacques ne désavouerait Franco.

Ils s'affilièrent tous deux au Parti Républicain de la Liberté, d'extrême droite et néanmoins légal. Acoquinés à des combattants de la France Libre, à d'anciens résistants, à des prétendus nietzschéens, à de soi-disant poètes, à des demi-sels, à des ouvriers au chômage, à des nazis français, à des homosexuels, et à d'authentiques fous, toute la lumpen-petite-bourgeoisie de la France d'après-guerre, Michel et Jacques devinrent des gorilles du P.R.L. Comme la plupart des autres, ils furent recrutés dans les cafés du Quartier latin. De la même façon, plus de trois décennies plus tard, les punks et les skinheads seraient tirés des pubs anglais par les agents du National Front, le parti néo-nazi. Promesse de voyages, repas gratuits et sensations fortes, le gang perturbait les meetings de l'opposition et servait de gros-bras au P.R.L. Ils apprenaient les techniques d'embuscade. Quand les gauchistes arrivaient dans leurs cafés, Michel et ses camarades se levaient et les rossaient. Qu'essayaient-ils de tuer ? Mourre allait l'expliquer, c'était l'ennui de la paix.

Michel fut délégué à travers la France pour convertir les

travailleurs esclaves de l'idéologie marxiste – esclaves, disaient à leur tour les marxistes, de ces hommes d'affaires qui faisaient office de candidats du P.R.L. En écoutant les travailleurs, Michel comprit une chose : quels que soient leurs maîtres, il ne pourrait jamais les libérer. Pour cette raison le P.R.L. ne menait nulle part. Un à un les comparses les plus admirables de Mourre retournaient à l'église. Il approcha un prêtre et apprit le catéchisme. Il fut baptisé le 14 août 1946.

Il ne se passa rien. Il s'était attendu à être inondé de lumière et il avait gagné le droit d'allumer une bougie. Rentré à Paris, il décida de lancer avec Jacques son propre magazine fasciste. Il fallait une licence du gouvernement, pas moyen d'y couper. Aussi firent-ils cause commune avec une feuille royaliste moribonde. Michel pataugea. Il cessa d'aller à la messe. Il exigeait une rigoureuse étroitesse plutôt qu'une étroite rigueur, décidant que si la convoitise était le point faible de l'humain, le péché originel, pour tout fils de Dieu, même le mariage, était sale. Pour maintenir leur magazine à flot il organisait avec Jacques des conférences sur la rive gauche. Lors d'un exposé sur Socrate, il se retrouva à citer Nietzsche, secouant dans ses bras Zarathoustra, et affrontant "le blasphème terrible et sanglant : Dieu est mort".

Aujourd'hui on appelle ça une crise d'identité. A l'époque, la psychologie cédait devant la politique. Pour Michel, c'était une crise sociale, historique et mondiale. Il avait la capacité d'aller à l'essentiel d'une doctrine, de voyager en un instant à travers différentes époques. Il comprit que le péché originel était le commencement de la volonté. En fait de malédiction divine c'était une bénédiction de l'homme. Dieu offrait à l'homme le salut en même temps qu'un maître, mais, dans le même temps, avec la damnation, le péché originel faisait de chaque homme son propre maître, le maître du royaume du non. Les divagations de Michel commencèrent à inquiéter les propriétaires du magazine royaliste. Ils accusèrent leurs rédacteurs de fanatisme. "Nous soutenions", écrira Mourre

que le monde moderne avait un immense, un pressant besoin de fanatiques, de fous, d'hommes qui se fussent entièrement sacrifiés à une idée, à une croyance, à un amour. En face de l'Orient, transformé par le communisme, par la foi communiste, animé d'une nouvelle confiance, d'une nouvelle espérance en la terre, notre Occident fatigué tremblait pour ses richesses matérielles et morales qu'il n'avait même plus le courage de défendre. En face de la foi communiste en la terre, de l'orgueil communiste de l'appropriation du monde, il fallait opposer une foi absolue dans l'Eternel, se faire des fanatiques de l'Eternel, montrer que la folie de l'Eternel n'était pas morte chez les hommes d'Occident.

Le week-end dernier, dans un discours devant l'assemblée générale de l'Eglise d'Ecosse, Thatcher a cité les Ecritures pour prouver que son programme répondait aux commandements de la Bible : "Travaillons et utilisons nos talents à créer des richesses." Pour illustrer sa théorie selon laquelle l'exercice de la "responsabilité individuelle" est plus profitable à la société que les actions collectives de l'Etat providence, Thatcher a fait remarquer que la décision du Christ de mourir pour les péchés du monde était l'exemple d'un choix personnel.
San Francisco Chronicle, 26 mai 1988.

Ils perdaient prise. Le royaume du non se changea en royaume du oui. Michel se délecta des libertés horribles du péché originel. Jacques devint obsédé par Don Quichotte. Ils attaquaient ensemble les cafés avec des harangues sur la grandeur de la folie, sur la folie de la grandeur, sur le puits sans fond du sexe, sur l'absence de sexe d'un puits sans fond, la splendeur des saints martyrs, les merveilles de l'Inquisition. *Imaginez ! Seulement à quelques mètres de nous des hommes et des femmes ont été brûlés pour la gloire de Dieu. Mes amis, à vous de faire votre choix !*

C'était en 1947. Les jeunes hommes et femmes dans les cafés souriaient et se détournaient. On voyait de tout sur la rive gauche. Pour Michel, tout devenait clair. "Ce n'était plus le changement de la vie sociale qui était urgent, mais le changement de la vie intérieure." Il décida de se faire moine.

Trop jeune, Michel dut renouer avec son père pour obtenir son autorisation. Soulagé que son fils ne songe pas à rejoindre l'armée, il la lui accorda. Michel rendit visite à un moine dominicain pour lui déclarer son désir de remettre son existence matérielle aux mains de l'ordre. Mais gagné par un sentiment d'indignité, il s'enfuit offusqué. Finalement, sur le conseil de son père – horreur ! le vieil anticlérical était lui-même au bord de la conversion –, Michel se dirigea vers le monastère dominicain de Saint-Maximin, à Toulouse. Là-bas, il conçut une idée curieuse. Un jour prochain, il donnerait à son père sa première

communion. Et puis il irait plus loin, annoncerait un grand renouveau, transformant "la terre entière en une vaste Eglise", demeurant à jamais insatisfait jusqu'à ce que Dieu soit "prié et glorifié dans chaque minute de la vie de chaque homme". Moins de deux semaines plus tard Michel était rentré à Paris. Le jour de Noël 1947, il s'engageait dans l'armée pour trois ans.

On l'envoya en Allemagne, dans les forces d'occupation et il devint employé de bureau, ce qui n'était pas moins une blague que son premier boulot dans l'administration. Il apprit à mépriser les Allemands, un peuple qu'il avait cru fait pour gouverner le monde, maintenant si affamés qu'ils étaient capables de manger de la crotte française contre un verre de mauvais champagne. Il passa maître dans l'art de faire passer les vessies pour des lanternes. Assis à son bureau, plein d'ennui et de haine, il grossissait et rêvait à Paris. Deux ans et demi à ne rien faire.

La misère apporta la maladie, qui révéla une nature cardiaque. En janvier 1949, Michel reçut une permission illimitée et une pension d'invalidité en attendant sa réforme définitive. Il se rendit tout droit sur la rive gauche rejoindre Jacques. Mais Jacques était à Nice et sombrait dans la décadence et la luxure. Lui-même était écœuré par la dégénérescence de Saint-Germain-des-Prés. Partout autour de lui il ne voyait que des pédérastes ou des prostituées. Une fois de plus, il fit le voyage de Saint-Maximin, et cette fois y resta pour de bon. En juin il reçut ses habits et commença son noviciat.

LA VIE

"La vie", écrivait Mourre "n'était plus 'historique'. Je fus d'abord étonné du mépris que les Dominicains de Saint-Maximin affectaient à l'endroit de l'Histoire. Il semble que l'Histoire ne compte plus pour eux, qu'elle n'a plus aucun secret à révéler, que *tout* est déjà passé, déjà accompli, que le sens dernier en est dévoilé depuis deux mille ans, depuis l'assu-

rance du triomphe final du Christ. L'angoisse historique de notre temps ne pénétrait pas les murs du cloître." Pour Michel, savoir qu'il n'y avait rien de nouveau sous le soleil était un don de liberté absolue, de liberté pour lui-même.

Le monde s'éloignait dans un impénétrable passé, un présent qui n'en finit pas, un futur écrit d'avance. Repoussant tout vice, abandonnant toute possession, Michel atteignit la paix de l'esprit. La discipline était partout. Il se sentait comblé d'amour. Dans les miracles de l'obédience et de la communauté, il goûta à l'éternité.

Dans l'ensemble, la nourriture n'était pas mauvaise. La vie devint un combat entre de grands espoirs et des fautes insignifiantes. Michel combattait ses désirs. Le noviciat exposait chacun d'eux.

Les pères vivaient dans l'harmonie parfaite. Michel et ses camarades devaient la créer. C'était leur mise à l'épreuve. Lors de réunions brutales, chaque attitude, chaque mot étaient scrutés. La vie était brisée en moments minuscules. Comme gouverné par un aimant, chacun était ramené à un modèle de piété que personne ne pouvait égaler.

> Le Frère se relevait et s'accusait de ses fautes. Puis il faisait une nouvelle *venia*, s'allongeait par terre, et, à tour de rôle, les Frères se levaient pour accuser le pénitent : "J'accuse le Frère G... de manquer à la modestie des regards pendant la promenade et de jeter les yeux sur les gens qu'il croise avec trop de vivacité."... Ou : "J'accuse le Frère B... de parler au Frère qui lui a fait la tonsure et de montrer trop de soucis à cet endroit !"... Ou : "J'accuse le Frère A... de s'accuser avec trop de complaisance et d'abuser, avec ostentation, des marques d'humilité !

Pour tenir sa place, chaque nouvel arrivant devait se trouver un bouc-émissaire ; chacun, en devenir un. Michel trouva son souffre-douleur, un autre novice le choisit lui. Michel mettait un pied devant l'autre dans la crainte de ce que quelqu'un pourrait trouver à redire de ce mouvement. Il n'y avait rien de nouveau sous le soleil mais le monde recommençait à chaque

instant et pouvait finir là. Michel avait décidé que le monde de la liberté était le monde du terrorisme.

Comme toujours il chercha une échappatoire. Il rencontra le père maître du monastère et laissa libre cours à son inspiration. *Maître, nous ne pouvons pas rester ici, cloîtrés dans nos murs. Il y a un monde à gagner ! Nous devons aller dans le monde pour prêcher, nous devons prêcher comme les anciens Dominicains, dans les rues, sous les porches des maisons, dans les cafés, dans les night-clubs!* Les autres novices étaient des rustres des champs et des puceaux des villes. Michel en avait fait le tour. Il se sentait libre, prêt à agir. Mais la règle de Saint-Maximin affirmait qu'il était déjà à l'action, chaque moue, chaque élévation de la main, chacun de ses actes en était une preuve tangible. Attaché au service de l'éternité, Michel n'était personne.

En vérité, il n'était pas libre, pas libéré de lui-même. Aux vêpres dominicales, en présence des nonnes de Saint-Maximin, il s'agenouillait, contemplait la croix, entendait les femmes prier, et, un jour, eut une érection. Personne ne la remarqua. Michel ne la confessa pas durant les séances d'autocritique mais l'incident l'obséda. Michel essaya de canaliser son désir des femmes vers sa première passion : les livres.

Il y en avait peu. La bibliothèque du noviciat était strictement contrôlée. Saint-Maximin était une institution thomiste, la plus pure d'entre toutes. Ce qui était admissible par les dominicains de Paris était hérétique à Toulouse. De tous les auteurs de la chrétienté on ne devait lire que saint Thomas d'Aquin lui-même, saint Jean de la Croix, Catherine de Sienne, sainte Thérèse d'Avila et le "Bienheureux Suso". Michel les lut tous et il était fatal qu'il tombât sur les mots qui, aujourd'hui, sont les mots les plus célèbres de Suso.

HEINRICH SUSO

Heinrich Suso (v.1295-1366) est généralement décrit comme un disciple du grand mystique allemand Maître Eckhart et, compte

tenu des accusations d'hérésie dont souffre Eckhart, comme un dissident de sa doctrine. L'œuvre de Suso tient en deux livres : le *Livre de la vérité* et le *Livre de la sagesse éternelle.*

Il passa vingt-deux ans de sa vie comme flagellant, puis Dieu lui ordonna de jeter son fouet, de secouer les cailloux de ses chaussures, de délacer le cilice qui enserrait sa chair meurtrie. Durant dix-sept ans, il erra à travers la Souabe comme prédicateur sans logis, demandant l'aumône et se nourrissant d'ordures. Il était dans le royaume d'un underground mystique : les Frères du Libre Esprit.

L'Eglise administrait l'Europe grâce à son monopole du sens de la vie. Le sens de la vie se trouvait dans les mystères chrétiens qui faisaient le va-et-vient entre deux pôles : le péché originel ou dépravation innée et la résurrection ou promesse de salut. Ces deux principes fondaient l'autorité, car ils signifiaient tous deux que personne n'était maître de son destin. Contenant toujours en germe des contradictions, le mysticisme sapait inévitablement cette autorité, mais puisque l'hégémonie de l'Eglise reposait sur le mystère, le mysticisme ne pouvait pas être entièrement prohibé. La volonté commune d'atteindre Dieu était trop forte et l'Eglise était politique avant toute chose. Le mysticisme était permis jusqu'à un certain point, et ce point était précisément la limite où l'autorité absolue de l'Eglise sur la perception individuelle du sens de la vie pouvait être maintenue. C'était l'épiphanie – où, sur terre, pour un moment, on réalisait l'union avec Dieu. Dans ce mini-miracle, qui pouvait ne pas durer, on avait une vision fugitive de la réalité du salut, on en revenait avec un récit de la vérité, combattu par l'Eglise, qui seul aurait étayé sa prétention à être au-delà de l'histoire. Ainsi l'Eglise sanctionnait les confréries de franciscains et de dominicains, qui, dans l'imitation de Jésus, s'exposaient au XII^e^ siècle à vivre dans la pauvreté, renonçaient aux parures et s'habillaient de tristes bures à capuche pour connaître la faim et la soif, dormir si nécessaire à la belle étoile, pratiquer la mortification de la chair : accomplir la traversée du désert dans lequel chaque homme peut trouver sa tentation et

la vaincre. Caricaturé pour la populace à qui les frères prêchaient, c'était le sens des actes de la vie. C'était un jeu, une mise en scène de la promesse divine : permettre à ceux qui étaient vertueux d'échanger la misère de l'existence humaine contre la perfection du paradis.

Les Frères du Libre Esprit furent les premiers "faux dominicains". Quand ils marchaient à travers les villes d'Europe leurs bures étaient identiques à celle des vrais, à de subtiles variations près destinées à prévenir ceux qui connaissaient les signes : rapiéçages colorés sur la capuche, déchirure sur la partie du vêtement qui traîne. Ils mendiaient comme les vrais dominicains. Mais si les vrais dominicains ne travaillaient pas parce qu'ils recherchaient la privation, les adeptes du Libre Esprit refusaient de travailler parce qu'ils se plaçaient au-delà du travail, convaincus que la jouissance de chaque plaisir leur appartenait de droit. Les Dominicains affirmaient la vile nature qu'ils partageaient avec toute l'humanité en incarnant la conséquence du péché, qui était la souffrance. En même temps, ils affirmaient que l'humanité pouvait être délivrée de sa nature et changée en une race d'anges. Les Frères du Libre Esprit cherchaient le paradis en prétendant que c'est uniquement en affirmant le péché qu'on le peut nier.

Les partisans du Libre Esprit n'incarnaient pas le péché. Ils ou elles – puisque à l'intérieur du culte, la puissance spirituelle totale était à la portée de la femme aussi bien que de l'homme – incarnaient Dieu. Dieu ne pouvait pas pécher. Dieu était parfait. Dieu avait créé l'homme et la femme, par conséquent l'homme et la femme étaient parfaits. Ce qui apparaissait comme le libre arbitre (la pratique du péché) était la volonté de Dieu. Ils cherchaient dans la Bible les clefs que Dieu avait laissées à ceux qui seraient capables de les reconnaître (Jésus a dit : "j'aime celui qui a l'esprit libre"). Les frères et les sœurs retournèrent dans les forêts panthéistes de l'Europe préchrétienne : "Tout ce qui est, est Dieu." L'unique question était de le savoir, le seul paradis de le vivre, le seul devoir de le dire. Ainsi, le Libre Esprit se répandait à travers la chrétienté pour libérer

l'humanité de l'Antéchrist : l'Eglise. Assurément, il fallait détruire le monde. Mais par ce feu le Libre Esprit et ceux qui comprenaient son message parviendraient à une vie nouvelle.

Cela devait être une vie de plaisir éternel : sous la torture des inquisiteurs du pape, le Libre Esprit abandonnait sa sagesse. Comme on peut le lire dans *Les Fanatiques de l'Apocalypse*, de Norman Cohn : "Celui qui reconnaît que Dieu fait tout en lui, il ne péchera pas." "Celui qui s'attribue tout ce qu'il fait et ne l'attribue pas entièrement à Dieu est dans l'ignorance, qui est l'enfer [...]. Rien dans les œuvres d'un homme n'est de lui." "Un homme qui possède une conscience est à lui-même Diable, Enfer et Purgatoire : il ne cesse de se tourmenter. Celui qui est libre en esprit échappe à tout ceci." "Rien n'est péché, sauf ce qu'on juge tel." "On peut être à ce point uni à Dieu que, quoi qu'on fasse, on ne puisse pécher." Suivait la conclusion qu'il valait mieux "que le monde entier soit détruit et périsse totalement, plutôt qu'un 'homme libre' s'abstienne de faire une seule action que sa nature le pousse à accomplir." Un demi-millénaire plus tard, Nietzsche, parlant à travers Zarathoustra, échangeait le langage de la négation contre le langage de l'affirmation, mais dans le seul but de donner plus de force à la même revendication :"Que peut-il vous arriver de plus sublime ? [...] C'est l'heure où vous dites 'Qu'importe mon bonheur ? Il est pauvreté, ordure et pitoyable suffisance. Or, mon bonheur devrait légitimer l'existence elle-même'."

Le but était d'achever l'union avec Dieu non pour le jour officiel du Jugement mais en permanence. C'était un grand combat, qui pouvait durer des années. Une fois cette lutte achevée, chacun pouvait voir s'ouvrir les portes devant lui, et alors le temps se changeait en éternité, chaque caprice en commandement éternel de Dieu, chaque désir transitoire en principe premier d'existence. C'était l'anarchisme le plus extrême jamais imaginé, sous la houlette de l'Unique, celui qui sait tout et qui est à jamais présent, Dieu, l'autorité la plus puissante jamais inventée.

QUOIQUE

Quoique d'une certaine façon aussi vieille que le christianisme, ou même plus vieille encore, l'hérésie du Libre Esprit, comme culte identifiable, vint à la lumière peu de temps après la fondation des ordres orthodoxes. Emergeant de l'Université de Paris, près de ce qui serait connu sous le nom de Saint-Germain-des-Prés, les premiers illuminés du Libre Esprit furent dénoncés et brûlés vers 1210. Marguerite Porete, dont *Le Miroir des âmes simples et anéanties* est un des rares témoignages du Libre Esprit qui nous soit parvenu sans avoir été obtenu sous la torture, sera brûlée à Paris une centaine d'années plus tard. Il faudra attendre un siècle encore pour que son livre atteigne l'Angleterre. Le Libre Esprit grandit en force et en nombre quand les Franciscains et les Dominicains commencèrent à sombrer dans l'opulence et la bureaucratie, et à délaisser les routes pour les monastères. A partir du milieu du XIII[e] siècle, l'hérésie se répandit à travers l'Europe centrale et s'y enracina. Voyageant sous différents noms, ce ne fut jamais une secte organisée et encore moins hiérarchisée, quoique les maisons du Libre Esprit soient demeurées en place durant des générations. Si on va jusqu'à la renaissance éclatante du Libre Esprit, que Norman Cohn décèle en Angleterre durant les années révolutionnaires 1650 – si l'on se reporte aux Ranters, aux sermons d'Abiezer Coppe et de Joseph Salmon – l'hérésie s'est maintenue près de quatre cents ans. C'était, écrivait Cohn, "un empire invisible".

La maison du Libre Esprit avait plusieurs manoirs. Comme les adeptes croyaient que le péché était une imposture, ils croyaient que la propriété – résultat du travail, lui-même punition de l'humanité pour le péché originel – était un leurre. Aussi toutes choses étaient-elles mises en commun et le travail considéré comme l'enfer, l'ignorance, seuls les imbéciles travaillaient. Le travail était un péché contre la nature parfaite. Une maxime du Libre Esprit disait : "Ce que l'œil voit et convoite, que la main s'en saisisse." Ceux qui comprenaient

cette phrase dans son principe premier pouvaient voler et tuer pour la réaliser, parce que toutes choses leur appartenaient.

Si le péché originel remontait à la convoitise, la convoitise devait être assouvie sous toutes ses formes. On détruit le mensonge du péché originel en le réfutant par des actes. Robert E. Lerner rapporte qu'à Erfurt, en Allemagne, en 1367, l'adepte Johann Hartmann déclarait "qu'il pouvait se livrer à l'acte d'amour avec sa propre sœur ou sa mère, en quelque lieu que ce soit, même sur l'autel, et [...] qu'il est du reste plus naturel de faire l'amour avec sa propre sœur qu'avec une autre femme. Une jeune fille ne perdait pas non plus sa virginité après l'acte d'amour. Mieux encore : si, violée par d'autres, elle perdait sa virginité, elle la récupérait en couchant avec un frère du Libre Esprit. Si une fille avait des relations successives avec dix hommes, il suffisait que le dernier d'entre eux fût un frère du Libre Esprit pour qu'elle recouvre sa virginité."

Les manoirs du Libre Esprit possédaient un labyrinthe de couloirs et de chambres. Si la plupart des convertis étaient séduits par la promesse que le péché était une illusion, seuls ceux qui suivaient l'escalier jusqu'en haut étaient capables de comprendre ce qui méritait de l'être : de même qu'un homme ou une femme pouvait atteindre l'union permanente avec Dieu, on pouvait devenir Dieu. Ce n'était pas l'insignifiante liberté vis-à-vis du péché originel, la liberté de dire non que Michel découvrit bien longtemps avant d'entrer à Saint-Maximin, mais quelque chose de plus.

L'hérésie ne s'arrêtait pas à la création : on pouvait aller au-delà de Dieu. Si Dieu avait créé le monde, c'était seulement parce qu'un frère ou une sœur du Libre Esprit avait donné son consentement, lequel pouvait être retiré. Franchie cette dernière porte, il était clair que non seulement le bonheur devrait légitimer l'existence, c'était bien le cas ; que si un frère ou une sœur du Libre Esprit s'abstenait de faire une seule action que sa nature le poussait à accomplir non seulement le monde devrait être détruit mais qu'il le serait.

Tout était possible, l'hérésie ne s'arrêtait pas à elle-même.

C'est un miracle que Clinton n'éprouve ni remords ni honte devant ces révélations des plus infamantes, qui embarrasseraient et humilieraient la plupart des hommes... Comme l'a écrit un certain Leo Hodge dans une lettre au *Wall Street Journal*, le *Zeitgeist* de l'ère Clinton peut être trouvé dans l'hérésie chrétienne "qui veut que l'on soit dispensé des critères moraux ordinaires en vertu de l'état de grâce conféré par sa propre foi. Dans l'Europe du XIV[e] siècle, les Frères du Libre Esprit bafouaient à la fois la loi morale et la doctrine de l'Eglise car leur statut de chrétiens sauvés les élevait au-dessus du rang de simples mortels. Parmi les dispenses spéciales revendiquées par les Frères, le stupre et la rapine semblaient venir en tête.

Patrick J. Buchanan, "Comment survit Clinton", *Creators Syndicate*, 8 mai 1998.

"Les femmes de Schweidnitz", écrit Cohn d'une communauté Libre Esprit "prétendaient que leurs âmes avaient grâce à leurs efforts atteint une perfection plus grande que celle qu'elles possédaient quand elles avaient émané de Dieu, et plus grande encore que ce que Dieu avait jamais eu l'intention de leur offrir." Pour ces femmes la sainte Trinité n'était qu'un cheval. Elles la chevauchaient 'comme sur une selle'."

ÇA RESTE

Ça reste le blasphème record. Aujourd'hui nous n'en reconnaissons que l'accroche, hors de son contexte historique. On pouvait la trouver dans le *Village Voice* en 1984 :



TOUCHEZ 550 000 ESPRITS LIBRES. POUR INSÉRER UNE ANNONCE DANS LA RUBRIQUE VACANCES / VOYAGES, CONTACTEZ INEZ CORZEALIOUS AU 460 14 39.

Il ne reste que l'ironie : selon l'annonce, être un libre esprit c'est être prêt à laisser son travail pour un moment de plaisir et Corzealious veut dire "cœur fervent."

Mais la conviction poétique des adeptes du Libre Esprit reste si féroce qu'on peut presque croire qu'elle a permis à cette petite annonce d'apparaître – que ce temps est autorisé à continuer, que le monde n'est pas détruit – parce que, en leurs jours, ceux du Libre Esprit ne se sont pas refrénés dans ces actes auxquels leur nature les conduisait. Comme les Ranters, ils enlevaient leurs vêtements et prêchaient nus. S'ils ne perpétraient pas l'inceste ou le meurtre c'est qu'ils ne le souhaitaient pas.

Naturellement leurs inquisiteurs ne firent pas de telles distinctions. Pour l'Eglise, les adeptes du Libre Esprit étaient capables d'atrocités indescriptibles et coupables d'extases où ils s'affranchissaient de la parole divine. Selon la loi, ces hérétiques qui refusaient de renoncer à leur croyance allaient au bûcher, et beaucoup y allaient en riant. Heinrich Suso savait tout cela quand une apparition du Libre Esprit l'approcha.

La scène se passe vers 1330, à Cologne. L'Eglise ne parvenait pas à éradiquer le mouvement. Elle perdait le contrôle de la masse au profit d'ennemis qui n'avaient pas l'intention de la subvertir mais de la dissoudre. Suso se sentit lui-même au bord de la tentation.

"D'où viens-tu ? demanda Suso à l'esprit.
– Je viens de nulle part.
– Dis-moi, dit Suso, qu'es-tu ?
– Je ne suis pas.
– Que désires-tu ? demanda l'homme de Dieu.
– Je ne désire pas.
– C'est extraordinaire, dit Suso, comment te nommes-tu ?
– Je me nomme Sauvagerie sans nom.
– Où aboutit ton intelligence ? demanda Suso.
– A la pure liberté.
– Dis-moi, que nommes-tu la pure liberté ?
– C'est là où l'homme accomplit toutes ses volontés sans établir de distinction [entre lui et Dieu], sans considération de ce qui est avant ou après."

EN TUANT

En tuant le temps dans le monastère, Michel a dû lire ces mots dans le *Livre de la Vérité*. C'était tout ce qu'il voulait, tout ce contre quoi il se battait. Le ver était dans le fruit.

Michel reculait. Il rêvait de Saint-Germain-des-Prés, où le Libre Esprit avait lâché ses mots, où il avait vécu sans travail et sans argent, dormant sur des bancs, mendiant pour manger, vendant son cul, escroquant les touristes. Quelle différence avec le vœu de pauvreté qu'il avait fait à Saint-Maximin, et quelle différence avec les méthodes du Libre Esprit, quand ses adeptes allaient de porte en porte des centaines d'années plus tôt. "Du pain, pour l'amour de Dieu." "Ils demandent peu", écrivait un politologue en 1970 à propos de ceux qui passent leurs journées dans les cafés de la rive gauche. "Ils sont prêts à payer de leur santé. La violence et l'autodestruction sont des formes de pénitence existentielle nécessaires. Chaque homme est son propre Christ." Ces mêmes mots auraient pu servir en 1953 ou en 1871 ou en 1924 ou en 1949. "De génération en génération", écrivait Nik Cohn en 1969, jugeant les hippies à l'aune du livre de son père, "rien ne change dans la bohème". Mais à Saint-Maximin, en touchant la pierre philosophale thomiste, Michel sentit sa main se glacer.

Tout concourait au retour effrayant de son besoin de fumer. Face à la simple convoitise d'une cigarette la règle du monastère perdit sa force. Michel décida de partir. Les pères refusèrent. En secret, de façon à ne pas perturber les autres novices, les pères le rendirent finalement à sa destinée. Ce fut une cérémonie. La tonsure de Michel disparut : on rasa la couronne de cheveux autour de son crâne tondu. Comme les femmes françaises qui avaient couché avec des soldats nazis, il fut exilé parmi la multitude. Tête nue, exposé à tous ceux qui le regardaient comme un pécheur, un réprouvé, un déserteur, un anormal, il retourna au monde. En attendant son train pour Paris, Michel, que tous les autres sur le quai évitaient, était plein de regrets.

A Paris, les existentialistes étaient déjà une attraction touristique, Les Deux Magots un arrêt sur le circuit. Michel dormait dans les jardins publics et allait à la messe. Une fois de plus, il abandonna l'Eglise. Dieu le poursuivait. Michel connaissait le Libre Esprit et aurait vécu dans sa maison s'il avait pu la trouver, mais le Libre Esprit était parti. Alors Michel repartit à la recherche de sa réincarnation et il trouva dans Nietzsche les mots anciens : "Rien n'est vrai, tout est permis". Michel rôdait dans les ruelles de Saint-Germain-des-Prés et se faisait de nouveaux amis dans les librairies : Heidegger, Sartre, Camus. Ils ouvrirent le vide. Il y plongea.

Il paniqua. Grillé chez les Dominicains, il alla droit chez leurs grands ennemis les Jésuites. Un prêtre l'envoya enseigner l'allemand dans une école en Normandie. Bientôt, Michel en était sûr, il deviendrait un père jésuite. Mais il ne lui était pas permis d'enseigner ; il fut contraint de faire le répétiteur. L'école de Dieu était une académie militaire. Il abandonna et retourna à Paris.

Le dadaïste est l'homme le plus libre de la terre. Sont des idéologues tous ceux qui se laissent tromper par le mensonge de leur intellect qu'une idée, donc un symbole résultant d'une perception momentanée, serait une réalité absolue. Qu'on pourrait agir avec une série de concepts comme avec les pièces d'un jeu de dominos. Richard Huelsenbeck, *Almanach dada*, 1920.

Pour ces constants et innombrables revirements, on aurait pu faire appel aux psychiatres, mais la pathologie était sociale. Au fil des ans c'est devenu une épidémie. A Berkeley, au milieu des années soixante, je m'interrogeais sur la façon dont mes amis fabriquaient un monde nouveau chaque jour, tourbillonnant, échangeant d'un moment sur l'autre le trotskisme contre l'anarchisme contre le stalinisme contre l'occultisme contre la drogue contre la religion, tandis que mes professeurs qui avaient été communistes dans les années trente et qui étaient maintenant freudiens expliquaient tout ça. A chaque fois, chaque question trouvait sa réponse, ce qui voulait dire qu'il n'y avait pas de question. Tout semblait possible, et les perspectives étaient effrayantes. Si bien que le "rien n'est vrai", base du "tout est possible", était échangé contre n'importe quelle vérité. Tout était présent sauf l'esprit critique, qui aurait pu faire exister la grande aventure du doute que Descartes avait

décrite et laissée derrière son "Cogito ergo sum" : son slogan mort. Pas de doute que la folle multiplication des choix qui caractérise les années soixante ait conduit les décennies suivantes à une reddition, une reddition devant la religion autoritariste, devant les politiques autoritaires – pour certains, être libérés du doute était l'essentiel : la paix de l'esprit à n'importe quel prix. Un assistant du sénateur Jesse Helms, tribun de la droite américaine, pouvait parler du besoin de revenir à avant Descartes, expliquant qu'au fond de toute cette propagande vulgaire de meurtre de fœtus et de cauchemar raciste il y a un vrai projet : la révocation des Lumières, la reconstruction d'un monde où les pensées personnelles sont un péché, le retour de la volonté de Dieu. Tout le monde sait que l'Histoire procède par cercles, la surprise vient de la taille des cercles.

Michel continua. A Paris, il trouva des âmes sœurs, des poètes appartenant à un culte gnostique appelé lettrisme, mené par un messie nommé Isidore Isou. Souffrant sous le joug du maître mais pas prêts à le jeter, dans une parodie vide de leur secte, ils avaient formé le Cercle des Ratés.

> Je pris ma place parmi les déçus, les aigris et les ratés de Saint-Germain-des-Prés. Avec eux, je m'installai dans les cafés du boulevard Saint-Germain et les bars de la rue Jacob et je me mis à répéter que la vie était absurde et inutile.
>
> Tout le monde s'ennuyait et se forçait à s'ennuyer. Nous avions appris grâce à Camus que l'homme est un étranger sur la terre, qu'il est "jeté là", en "déréliction", et qu'il lui faut sans cesse fréquenter un monde dont il n'arrivera jamais à faire partie. S'il l'essaye, il s'y perd, s'y "objective" et s'y dissout. Et s'il n'essaye pas, il est encore en faute, car il abandonne la responsabilité qu'il a à l'égard de tout ce qui est.

Tout ce qui restait à affirmer était le désespoir, la haine, la paresse, l'autodérision. Avec cette affirmation une culture entière avait été construite sur le sort perdu de Roger Shattuck : une maladie du sommeil cultivée, un lent suicide. Lorsque Mourre écrivait *Malgré le Blasphème* avec l'archevêque penché sur son épaule, cela pouvait sembler n'être qu'un acte, "le

R A T É S .....

On nous présente comme des MINUS, et nous le sommes.

Nous ne sommes rien, mais alors là, RIEN du TOUT,

et nous entendons ne servir à RIEN.

Ces "honnêtes gens" nous rabâchent : "TRAVAILLEZ ! MAIS ARRIVEZ DONC !!

ARRIVER OÙ ? ARRIVER A QUOI ? ET DANS QUEL ETAT ?

Notre devise : POUR ARRIVER, SURTOUT NE PAS PARTIR.

INCAPABLES
INUTILES
OISIFS
VA-NU-PIEDS de COMPTOIRS !

Venez vous reconnaître et vous affirmer

au

GRAND MEETING DES RATÉS

qui se tiendra en l'hôtel des Sociétés Savantes

26, Rue Serpente, Paris (5e).

le 16 Mars 1950 à 20 H.15

Disserteront : "Des mérites de l'Impuissance"

Serge BERNA : syphilitique de gauche

Maurice-Paul CONTE : individu

Jacques PATRY : ancien Dominicain

Buffet gratuit

ainsi que

Madeleine AUERBACH

La terre de foire est de vigueur !

masque sous lequel nous couvrions notre déception de n'avoir pu trouver le vrai, le beau, le bien". Mais dans les mois précédant Pâques 1950, Michel trouvait ces mots gravés sur sa table de café, chacun barré d'un trait : ~~WAHHEIT~~, pas de vérité, ~~SCHÖNHEIT~~, pas de beauté, ~~GÜTIG~~, pas de bonté.

Comme si, j'aime à l'imaginer, après la Deuxième Guerre mondiale, quelques milliers de tables de café avaient été réquisitionnées dans des entrepôts berlinois par les forces d'occupation française et expédiées à Paris, en juste compensation des œuvres d'art inestimables que les nazis avaient embarquées dans l'autre sens. Comme si, autrefois, vers 1918, Raoul Hausmann et le reste du Club Dada de Berlin s'étaient assis autour de l'une de ces tables. Comme si, ayant condensé leurs connaissances en mots qu'Hausmann ne se donnerait pas la peine de confier au papier avant 1966 ("Dada", écrira-t-il, "était issu d'une Indifférence Créatrice") ils avaient sorti leurs canifs et gravé dans le bois leur conclusion logique. Et dans cette étrange construction, peu importe que Michel Mourre n'ait jamais lu les mots qu'Hausmann écrivit finalement. Ces mots étaient en accord avec le rythme prédestiné du siècle, son langage naturel, ou son anti-langage : quand Michel était assis, abruti d'alcool, dans son café, les mots d'Hausmann l'auraient piégé dans l'étau du vice. Quels que soient les souvenirs d'un homme c'est toujours le destin d'un autre. Quand, en 1966, il écrivait ces mots : "une Indifférence Créatrice", Hausmann traduisait tous les manifestes que lui et ses camarades avaient lancés près d'un demi-siècle plus tôt, alors qu'ils combattaient pour la destruction des idoles, la destruction des talismans qui disaient que toute chose s'arrange dans le ciel, "pour détruire le Beau, le Bon, et le Vrai, par l'insolite et l'intransigeance de dada, novateur sans peur."

A Saint-Germain-des-Prés, tout ce qui restait du novateur sans peur était un messie qui se faisait appeler Isidore Isou. Tout ce qui restait, c'était le Cercle des Ratés. Il n'y avait rien de nouveau sous le soleil, ce qui était intéressant c'est qu'il n'y avait pas de soleil.

Michel pouvait goûter à la négation, la prendre en bouche, mais il ne pourrait jamais l'avaler. Ce qui lui manquait était ce que les mots d'Hausmann avaient toujours contenu, la fureur d'un vieil homme qui refuse toujours un monde refusant toujours de le satisfaire, une intransigeance définitive. La sévérité qui vient quand on a rompu tous les liens, le sens contenu dans le mot "franchise", qui dit à la fois la sincérité et la légitimation. Attaché au bûcher, Michel aurait senti son âme gagnée par l'abjuration ; détaché, il se serait langui des flammes. Lâché dans le labyrinthe de Saint-Germain-des-Prés, où des couples de toute nature baisaient dans les cours d'immeuble, où la drogue était vendue sous les porches et le futur de l'humanité décidé dans les cafés, Michel gardait toujours une main sur le fil. Néanmoins il aura inspiré des gens plus enclins à la franchise qu'il ne le fut jamais lui-même. Des gens dont le but dans la vie était de trouver un moyen de dire un non si fort qu'il créerait la volonté de ne jamais le retirer. Comme Guy Debord et Johnny Rotten, aucun des deux n'ayant jamais reconnu l'autre, quoique Malcolm McLaren et Jamie Reid aient sûrement fait lire à Johnny Rotten *Leaving the 20th Century*, et que Debord a certainement lu les journaux qui parlaient de Johnny Rotten. Et même si *Leaving the 20th Century* commence avec un récit fantaisiste de l'invasion de Notre-Dame par Michel Mourre.

Le novateur était sans peur parce qu'il s'était fait lui-même. Le novateur était le premier de tous les intransigeants et il ne pouvait pas être satisfait. Mais, même par-delà leurs tombes, les précurseurs exigeaient la fidélité, et les suiveurs ne pouvaient qu'affirmer la négation, la rendre fausse, la faire devenir idéologie, la réifier, prendre au piège tous ceux qui l'avaient créée. Etre un chantre de la négation c'était être prêt à reconnaître qu'on n'existait pas du tout. Le mysticisme des adeptes du Libre Esprit progressait à travers ses différentes étapes : seuls les plus forts allaient jusqu'au bout et au bout était l'oubli, "l'anéantissement de l'âme" qui a émané de Dieu. Si on avait

de la chance, après ce feu, on avait une nouvelle âme. Si on n'en avait pas, il n'y avait rien. Au XV^e siècle, le mystique Pic de la Mirandole écrivait : "Si nous brûlons de charité pour le seul Artisan, nous serons enflammés du feu de l'amour dévorant et prendrons l'aspect d'un séraphin." Pic était ennemi du Libre Esprit. Mais, comme l'a dit Robert E. Lerner, ces mots que Pic utilisa "auraient aussi bien pu être écrits par Marguerite Porete", adepte du Libre Esprit qui mourut sur le bûcher, en 1310, à l'endroit où se trouvaient maintenant les cafés fréquentés par Mourre. Et Marguerite Porete aurait pu écrire la critique de l'album *Never Mind the Bollocks Here's the Sex Pistols* que signa James Wolcott dans le *Village Voice*. Quand le disque parut fin 1977, Wolcott déclara rester sur sa faim et attendre plutôt l'imminente tournée américaine du groupe. Tournée qui s'acheva à San Francisco le 15 janvier 1978 par son autodissolution. "Je veux voir Johnny Rotten rire sans cynisme," écrivait Wolcott, "je veux le voir exploser en flammes."

Par une sorte d'alchimie épistémologique, Johnny Rotten, le plus lointain héritier du Libre Esprit, était jugé dans les mêmes termes. Comme si ses ancêtres éloignés étaient là, debout dans l'assistance, pour jauger son fameux regard fixe et le lui retourner. Comme si ses premières paroles "I am an antichrist" sonnaient si juste qu'elles suffisaient à faire sortir de leurs tombes ses ancêtres avérés. Les désirs inassouvis traversent les années par des voies impénétrables et tout ce qui affleure ce sont des bouts de discours symboliques ignorant leur source et leur objet. Mais ces fragments de langage, cachés dans la grossièreté et le blasphème de chansons comme "Anarchy in the U.K." et "God Save the Queen" ("God save history", chantait Johnny "God save your mad parade / Lord God have mercy, all crimes are paid / When there's no future, there cannot be sin" — que Dieu sauve ta folle parade / Pitié Seigneur, tous les crimes sont payés / Quand il n'y a pas de futur, il ne peut y avoir de péché), sont le dernier chaînon de notions qui ont voyagé souterrainement dans l'inconscient culturel.Tout ce qui reste, ce sont des désirs qui n'ont pas trouvé leur langage : tout ce qui reste, c'est

une histoire qui n'a pas eu lieu. C'est-à-dire le possible de la poésie. Quand la poésie se fait, le langage réapparaît et atteint sa cible : l'histoire qui a eu lieu.

Est-ce que je suis comme vous ? demandait-on à Huelsenbeck et à Hausmann dans les années soixante-dix, quand les vieux rebelles s'étaient autorisés à répondre sur leur passé dada; à Debord dans les années soixante quand il présidait un petit groupe déterminé à faire une révolution dépassant largement les exigences de tous les partis révolutionnaires connus ; à Johnny Rotten dans les années quatre-vingt quand les Sex Pistols étaient une ruine et qu'il était redevenu John Lydon. Ceux qui posaient la question, de soi-disant nouveaux rebelles, attendaient une approbation, une confirmation, un consentement : de la franchise. La réponse que Huelsenbeck, Hausmann, Debord et Rotten donnaient toujours était qu'il y a plusieurs étapes dans un voyage vers l'anéantissement. Finalement, ils disaient toujours que la négation est *sui generis*. Autrement dit, ils répondaient toujours non. Ceux qui avaient posé la question attribuaient toujours cette réponse à l'arrogance, et c'en était, mais pas seulement, c'était aussi de la franchise. Tu dois le faire toi-même. "Nous refusons absolument les disciples", écrivaient les situationnistes en août 1964. "Nous ne nous intéressons qu'à [...] lâcher dans le monde des gens autonomes." Si dada avait été le résultat d'une indifférence créatrice, les vrais dadaïstes restaient, eux, indifférents aux résultats de leur création.

L'ABSINTHE

L'absinthe laissa toujours à Michel un goût de fiel. Durant l'été 1950, quand Mourre écrivait son livre, les quelques mois qui le séparaient de Saint-Germain-des-Prés étaient pour lui des siècles. Autrefois, des gens avaient réellement vécu comme ça ! Lui-même avait vécu de cette façon. A chaque instant, ses amis

et lui avaient trouvé le moyen de répondre non à n'importe quelle question. *Avez-vous une philosophie de la vie ? Va te faire foutre !* ou *Oui, j'ai une philosophie de la vie : va te faire foutre.* Dans un magasin : *Que puis-je faire pour vous ? Va te faire foutre.* Au café : *Oui ? – Mon brave, la question à laquelle tu as répondu est une question que je me suis retenu de poser – Va te faire foutre.* Michel partit une dernière fois pour Saint-Maximin. Une semaine après, il était de retour chez les Ratés. Quelquefois ils allaient au café fréquenté par Isou et se moquaient de lui. C'est ce qu'ils pouvaient faire de mieux.

Michel se sentit au bord du gouffre. Bouleversé, il alla se confesser à Saint-Sulpice : ça l'a calmé ! C'était le début de la Semaine Sainte. Il se rendit à Notre-Dame pour entendre la parole divine et reçut un cours d'existentialisme. "J'eus l'impression que j'assistais à une discussion littéraire au Café de Flore", écrira Mourre, "l'Année Sainte battait son plein. Dans les journaux, on pouvait voir des annonces comme celle-ci : 'Voyage à Rome. 14 000 francs, audience et bénédiction pontificales assurées !'" "On ne reproche pas à un parc d'attractions de ne pas être une cathédrale", écrivait un chroniqueur, en 1984, à propos du film de Steven Spielberg *Indiana Jones et le temple maudit*. Pour Michel, Notre-Dame n'était pas moins un parc d'attractions que Saint-Germain-des-Prés. Dans l'un des spots publicitaires que Michael Jackson fit pour Pepsi, en 1984, se trouvait une révélation involontaire faisant écho à l'impasse dans laquelle s'était trouvé Michel : "Pourquoi prendre des risques quand on peut prendre des vacances ?" Avec un peu d'argent, Michel aurait pu ressembler à ces gens qui le dévisageaient depuis leur autocar quand il était assis au café. Dieu avait promis la liberté, l'Eglise fournissait des indulgences et des voyages organisés.

Dans la dernière livraison d'*Ecclesia*, Michel tomba par hasard sur un poème en hommage à saint Maximin, la colère monta en lui. Il devait agir.

AU DÉPART



MICHEL MOURRE PHOTOGRAPHIÉ PAR RAYMOND HAINS EN COSTUME DE DOMINICAIN, AVANT L'ASSAUT CONTRE NOTRE-DAME.

Au départ, écrivit Mourre, l'assaut sur Notre-Dame, avait été imaginé comme une farce. Bien sûr, il voulait provoquer une réaction, mais en lui plutôt qu'au-dehors. C'était son propre Dieu qu'il lui fallait tuer pour être libre. Il devait détruire l'Eglise à l'intérieur de lui. Mais, assis au Mabillon avec Serge Berna, Ghislain de Marbaix, Jean Rullier et une poignée d'autres qui allaient se dégonfler au dernier moment, une autre dimension apparut : "ce pouvait être un vrai cri de révolte". Les Ratés pouvaient libérer le genre humain. Il était minuit et l'unique tasse de café qu'avait commandée la tablée était bourrée de cendres et de saleté. Ils se levèrent.

Il restait quarante-huit heures. Michel trouva chez un costumier un habit de dominicain. Presque certainement, il téléphona à la cathédrale pour prévenir qu'un incident aurait lieu. Il se rasa la tête en prenant bien soin de laisser une tonsure. Avec ses amis il franchit la Seine. Il s'approcha de la cathédrale. Alors que sa vie défilait dans sa tête en lui martelant les tempes ("Je pensais", déclara-t-il à la police le lendemain "que mon cœur allait lâcher") il pénétra dans la cathédrale. Il monta en chaire et s'empara de la messe. Devant dix mille personnes venues du monde entier il dit que Dieu était mort. Alors, comme il avait pu se l'imaginer des milliers de fois auparavant, les gardes brandirent leur hallebarde et se ruèrent sur lui pour le tuer.

ENTRE

"Entre les périodes révolutionnaires où les masses accèdent à la poésie en agissant", écrivaient les situationnistes en1963, "on peut penser que les cercles de l'aventure poétique restent les seuls lieux où subsiste la totalité de la révolution, comme virtualité inaccomplie mais proche, ombre d'un personnage



"C'EST UN TRAVAIL TRÈS SÉRIEUX, AVEC DE GROS LIVRES
ET BEAUCOUP DE PAPIERS SUR UNE GRANDE TABLE..."
MICHEL MOURRE ET SERGE BERNA AU SAINT-CLAUDE,
PHOTOGRAPHIÉS PAR RAYMOND HAINS
EN TRAIN DE RÉDIGER LE SERMON DE NOTRE-DAME.

absent." Ils voulaient dire que l'élan qui pousse à changer le monde doit trouver sa voie vers des exigences absolues ou bien est condamné au silence. Quand cet élan trouve son expression, elle est entendue comme poésie ou elle n'est pas entendue du tout. En 1950, au milieu d'un présent figé, "dans le malaise du demi-siècle", comme l'appelaient les sociologues, Gil J Wolman, vingt et un ans, et les adolescents Guy-Ernest Debord, Michèle Bernstein et Ivan Chtchéglov (sans parler de François Truffaut, dix-huit ans) réagissaient instinctivement à l'invasion de Notre-Dame et au blasphème de Mourre et Serge Berna comme à la première manifestation d'une telle aventure poétique. Ce n'était pas "la poésie au service de la révolution", comme le disait le vieux slogan surréaliste, mais, comme allait le renverser les situationnistes "la révolution au service de la poésie". L'inversion viendrait de la conviction que révolution veut dire "réaliser la poésie" et que "réaliser la poésie ne veut pas dire moins que créer des événements et leur langage".

Notre-Dame est le premier événement que Debord et les autres firent leur. Quoiqu'ils ne se fussent pas encore rencontrés quand il eut lieu, quand le groupe se forma deux ans plus tard, ils décidèrent que c'était leur crime fondateur. Pour eux, Notre-Dame ouvrit une brèche dans le temps figé, en ouvrant la voie "d'entrée de jeu et publiquement". Ils considéraient l'événement comme le signe que, de la même façon qu'ils avaient entendu Mourre et que cela les avait éveillés à la vie, d'autres pourraient les entendre. C'était un événement et ils tâcheraient de trouver son langage. Si rapidement désavoué par son auteur, l'incident leur donna un premier sens de ce que Saint-Just aurait appelé "le bonheur public" et un premier sens de l'héritage. Il leur donna, parmi d'autres pères, Saint-Just. Car le moment de l'aventure poétique révèle non seulement la possibilité de créer des événements et leur langage, mais remet aussi en jeu "toutes les dettes non réglées de l'histoire" et dans ce cas il y en avait suffisamment.

TOUT AU LONG

Tout au long des années vingt, les surréalistes cherchèrent une poésie capable de détruire le symbolisme hypnotique de l'Eglise. Luis Buñuel, qui, jeune homme, avait circulé dans Madrid habillé en prêtre, risquant la prison pour une blague entre amis, et qui en 1930 réalisa *L'Age d'or*, un film blasphématoire, avait été attiré par les surréalistes à cause d'une photo publiée en 1926 dans la revue *La Révolution surréaliste* : "Notre collaborateur Benjamin Péret injuriant un prêtre." Interprétée par Robert Hugues comme "l'un des premiers documents au monde d'une 'performance', avant-coureur de milliers d'actions également insignifiantes qui seraient photographiées avec un Polaroid ou enregistrées sur vidéo par les artistes américains des années soixante-dix" cette image est aujourd'hui presque impossible à déchiffrer. Une légende plus évidente pourrait être "Un prêtre jetant un regard mauvais à Benjamin Péret". Tout cela prouve seulement qu'au bon moment et au bon endroit, la poésie la plus marginale – ici une photographie ambiguë légendée sans raison évidente – peut conduire quelque part : dans ce cas à *L'Âge d'or*, qui continue à changer des vies.

Péret lui-même était là, en 1950, pour célébrer Michel Mourre et ses camarades dans des termes plus extrêmes que ceux de tous les correspondants de *Combat* : "Je ne désespère plus de voir un jour les enfants de Paris imiter ceux de Barcelone", écrivait-il, "qui, en 1936, jouaient aux incendies d'églises dans celles que leurs aînés venaient de détruire." C'était une dette : la révolution anarchiste inachevée qui avait eu lieu en Catalogne durant la guerre civile espagnole, vaincue une première fois par les staliniens puis par Franco, une défaite que Mourre avait autrefois embrassée comme une victoire dans la dernière vraie croisade. Alors qu'il se tenait debout dans Notre-Dame il n'avait pas changé d'avis. Mais pour Péret, l'action de Mourre ressuscitait les victimes de Staline et de Franco.

Gonflant le scandale, *Combat* affirmait que l'assaut sur Notre-Dame était sans précédent. Que le monde ne soit pas sens

dessus dessous après l'annonce de la mort de Dieu permettait au journal d'oublier combien de désirs plus profonds déclenchés par la Révolution française ont commencé dans le blasphème – dans des poèmes aussi obscurs que l'*Organt* de Saint-Just, un poème épique de 1789 où il est question d'orgie et de nonne violée – et d'oublier qu'en novembre 1793, les révolutionnaires se sont emparés de Notre-Dame, ont changé son nom en "Temple de la Raison", ont élevé une montagne dans son chœur et ont applaudi lorsqu'une femme symbolisant la Liberté mena la danse pour la mort de Dieu. Les Communards qui tentèrent d'y mettre le feu en 1871 étaient oubliés eux aussi.

Ni *Combat* ni aucun des surréalistes qui y avaient écrit, communistes ou non, n'avait remarqué que les images directrices du sermon que Berna écrivit pour Mourre étaient tirées de Marx, de sa *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* :

> La critique de la religion est la condition première de toute critique. [...] L'homme qui, dans la réalité fantastique du ciel où il cherchait un surhomme, n'a trouvé que son propre *reflet*, ne sera plus tenté de ne trouver que sa propre *apparence* [...] Cet Etat, cette société produisent la religion, une *conscience renversée du monde* [...] Le *véritable* bonheur du peuple exige que la religion soit supprimée en tant que bonheur *illusoire* du peuple. Exiger qu'il soit renoncé aux illusions concernant notre propre situation, c'est *exiger qu'il soit renoncé à une situation qui a besoin d'illusions*. La critique de la religion est donc, en germe, la *critique de cette vallée de larmes* dont la religion est l'*auréole*.

On peut bien sûr remonter plus loin, jusqu'aux vrais Christs et Antéchrists de la fin du Moyen Age : à Thomas Müntzer (héros d'un des premiers livres de Friedrich Engels), qui en 1525 conduisit au massacre des paysans allemands dans leur quête du royaume de Dieu sur terre, à Jean de Leyde qui le trouva momentanément. Debord écrivait dans *La Société du Spectacle* :

> La révolte sociale de la paysannerie millénariste se définit naturellement d'abord comme une volonté de destruction de l'Eglise. Mais le millénarisme se déploie dans le monde historique, et non sur le terrain du mythe. Ce ne sont

pas, comme croit le montrer Norman Cohn dans *La Poursuite du Millénium*, les espérances révolutionnaires modernes qui sont des suites irrationnelles de la passion religieuse du millénarisme. Tout au contraire, c'est le millénarisme, lutte de classe révolutionnaire parlant pour la dernière fois la langue de la religion, qui est déjà une tendance révolutionnaire moderne, à laquelle manque *encore la conscience de n'être qu'historique*. Les millénaristes devaient perdre parce qu'ils ne pouvaient reconnaître la révolution comme leur propre opération.

Plus de quatre cents ans après, peu de choses avaient changé. Les hommes et les femmes avaient encore à apprendre vraiment que Dieu était mort, qu'il n'était jamais né, à reconnaître l'histoire comme une chose qu'ils peuvent faire eux-mêmes, qu'ils doivent faire pour eux-mêmes, si le grand livre de l'histoire est quelque chose d'autre qu'un spectacle d'apparences, qu'un registre des morts. Ainsi, les mots de Mourre faisaient écho à travers différentes époques. Mais étant donné la version que Debord et ses camarades privilégieraient, la dette était encore plus criante.

LE 17 NOVEMBRE

Le 17 novembre 1918, à moins que ce ne soit le 16 août (à moins que ce ne soit en 1917), le dadaïste berlinois Johannes Baader entra dans la cathédrale de Berlin. Si c'était le 17 novembre 1918, c'était dix jours après que Kurt Eisner eut proclamé la République des Conseils en Bavière, neuf jours après le commencement de la révolution berlinoise de novembre, un jour après la convocation de l'assemblée générale du *Räte Kongress* : le congrès des conseils, les cercles autonomes d'ouvriers, de soldats et d'intellectuels se fédérant pour bâtir un monde nouveau sur les ruines de l'ancien. Des coups de feu s'échangeaient dans la rue tandis qu'on mourait de faim derrière des portes closes. Un instant, l'Allemagne cessa d'exister.

Parfois il se limitait à sa fixation sur Joseph Smith, le fondateur des Mormons, mais la plupart du temps Baader professait

qu'il était Jésus-Christ, une revendication que les apologistes embarrassés de dada essayèrent de camoufler gentiment sous l'ironie : mais ce n'en était pas. Baader appartenait à cette sorte de cas limites inévitablement attirés par les mouvements de négation et poussés aux avant-postes de mouvements qui par nature gomment la frontière entre idéalisme et nihilisme. Ainsi que le disait George Grosz, les dadaïstes berlinois auraient été à une autre époque des flagellants. Mais Baader était plus que ça : "Un piétiste souabe qui avait voyagé à travers la campagne comme prêtre dada" (Huelsenbeck) hors du temps et contraint de créer son propre contexte, son propre langage, il était une réincarnation culturelle évidente de cet adepte du Libre Esprit qui était sûr que, tout comme il ne pouvait rien faire sans Dieu, Dieu ne pouvait rien faire sans lui. A Berlin en 1918, Baader était un fou qui avait une chance de changer le monde. Il tenait la planète dans sa bouche. Le créateur indifférent allait déterminer s'il l'avalerait ou la recracherait.

Par un certificat, l'administration allemande avait déclaré Baader fou. Pour Huelsenbeck, Baader avait été récompensé d'un "permis de chasse". Puisque contrairement aux autres membres du Club Dada de Berlin il ne pouvait pas être tenu pour responsable de ses actes, il pouvait en toute sécurité accomplir ce dont rêvaient ses camarades. En tant qu'Oberdada, il en profita. En plein milieu de la cathédrale – ou sur l'autel, ou à cheval – il annonça – cela dépend du récit que vous choisissez de croire :

"DADA VA SAUVER LE MONDE !"
"EN ENFER AVEC LE CHRIST !"
"QUE SIGNIFIE LE CHRIST POUR VOUS ? IL EST EXACTEMENT COMME VOUS – TOUT LUI EST ÉGAL !"
"JÉSUS-CHRIST NOUS EST ÉGAL !"
"VOUS ÊTES CEUX QUI SE MOQUENT DU CHRIST, VOUS N'AVEZ RIEN À FAIRE DE LUI !"

et finalement :

"LE CHRIST VOUS VOUS EN FOUTEZ!"

Baader enchaîna avec l'annonce de "La Mort de l'Oberdada" – largement commentée par la presse berlinoise, qui couvrait les provocations dada avec assiduité – dans le seul but d'inventer le lendemain "La Résurrection de l'Oberdada", battant ainsi le Christ de quarante-huit heures.

Il existe une version plus menaçante de cette monomanie, qui un moment a trouvé un champ où apparaître non comme de la folie mais comme de la culture. Raoul Hausmann, le meilleur ami de Baader, rapporte dans ses mémoires :

> J'avais reconnu en lui l'homme capable de passer *la tête à travers les murs*, comme on dit, pour une idée [...] En juin de la même année (1917), moi, Franz Jung et Baader nous nous rendîmes compte que l'engourdissement muet de la foule avait besoin d'être secoué [...] J'allai avec Baader dans les champs de Sudende, et je lui dis : tout ceci est à toi, si tu fais ce que je te dis. L'évêque de Brunswick ne t'a pas reconnu comme Jésus-Christ, et en revanche tu as souillé l'autel de son église, ce n'est pas une compensation. Je veux te mettre au-dessus des hommes. Chacun a le droit d'être divin. Dès aujourd'hui tu seras le président de la Société Anonyme du Christ et tu recruteras des membres. Tu dois convaincre chacun, qu'il peut, lui aussi, être le Christ s'il veut, contre un paiement de cinquante marks à ta société. L'adhérent à notre Société ne sera plus soumis à l'autorité temporelle et il sera automatiquement réformé militaire. Tu porteras un manteau de pourpre...

C'était, au moins du point de vue d'Hausmann, une reprise pleinement consciente de la tentation du Christ. Il y avait d'autres projets : une grande marche à travers Berlin, durant laquelle ce n'est pas le service religieux qui serait perturbé mais la cathédrale elle-même qui serait soufflée par la tempête. La marche n'eut jamais lieu. ("Les fonds manquaient", expliqua Hausmann. Quels fonds ? s'interroge le lecteur.) Le monde se voyait refuser le spectacle de Baader et de milliers d'autres paradant dans les rues comme des sauveurs – ou comme la Mort Dada, le costume adopté par Grosz pour quelque promenade,

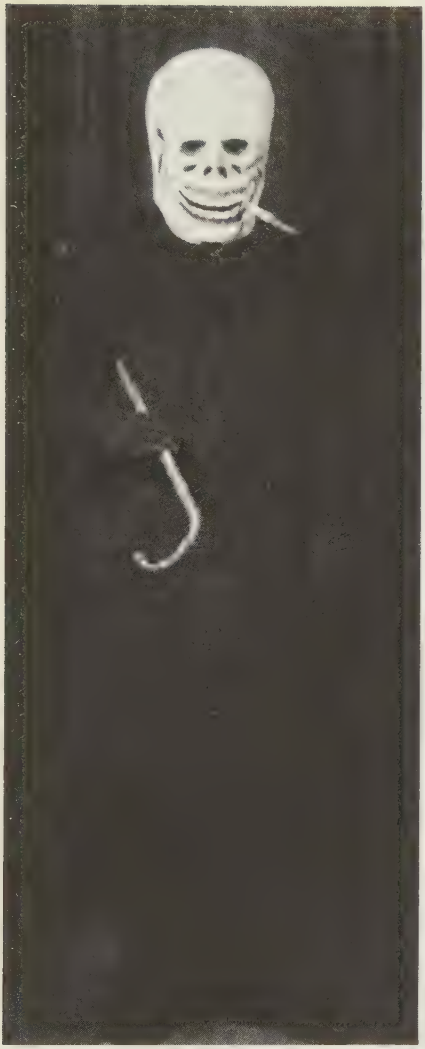
une longue cape noire, un vaste masque en forme de tête de mort, costume qui réapparut partout en Allemagne dans les années quatre-vingt, lorsque des étudiants et des punks, certains revendiquant leur emprunt à dada, paradaient dans les rues pour protester contre les armes nucléaires.

Hausmann voulait se servir de Baader comme d'un bélier vivant. Quoique ses projets ne fussent pas complètement aboutis, une fois sur place Baader était incontrôlable. Avant de contracter la maladie dada c'était un architecte plein d'avenir, mais ce n'est pas dada qui a provoqué sa folie – dada l'a juste rationalisée. Né en 1875, beaucoup plus vieux que ses camarades, il est mort en 1956, sans le sou et oublié. Pensionnaire occasionnel des asiles, ce fut un vieil homme que l'on voyait parfois sur les bancs publics, parlant tout seul – contrairement à presque tous les autres qui, encore présents dans les années soixante-dix, eurent des vies bien remplies et comblées d'honneurs après avoir abandonné le fantôme de dada. Mais, après son apparition dans la cathédrale de Berlin, Baader disparut de l'histoire, c'est-à-dire des études et des hagiographies de dada. Il eut un jour de gloire supplémentaire à peine relaté mais d'autant plus ambigu. La compagne d'Hausmann, Vera Broido-Cohn, en raconta l'histoire un demi-siècle après les faits :

[vers 1930] Hitler était au commencement [de son ascension finale]. Un des plus curieux symptômes qui se produisit parmi tous et pas seulement en Allemagne était le nombre extraordinaire des gens qui pensaient être le Christ... Chacun d'eux avait ses apôtres et ses disciples. Ils étaient si nombreux qu'ils décidèrent un jour de tenir un congrès des Christs afin de trouver le vrai parmi les imposteurs. Comme c'était en été et en Thuringe,

– qui était au Moyen Age un centre d'hérésie radicale, en particulier du Libre Esprit, et est demeuré depuis un point où toutes les manies religieuses se sont focalisées –

les Christs avaient poussé comme des champignons. La réunion avait été organisée sur un vaste pré à proximité d'une ville, et Baader fit une chose fantas-



GEORGE GROSZ REVÊTU
DU MASQUE DE LA MORT DADA,
BERLIN, 1918.



TIME, 30 NOVEMBRE 1981.



GEORGE GROSZ, COLLAGE SANS TITRE, VERS 1950.

tique. Comme il était [alors] journaliste, la Lufthansa lui avait offert un passe qui lui permettait de faire n'importe quel trajet, gratuitement, pour se rendre à un important rassemblement en Allemagne. Il appela la compagnie et demanda s'il pouvait être transporté en Thuringe et déposé au milieu d'un pré. Ce fut accepté.

Tous les gens au rassemblement se tenaient debout, formant un immense cercle. Chaque Christ venait au milieu et derrière lui tous ses supporters. Les spectateurs se sentirent poussés par-derrière et puis tous les yeux se levèrent pour voir Baader descendre du ciel. Il atterrit, puis repartit. Ils avaient vu son visage, et restèrent sans voix.

C'était un entrelacs de satire, de plaisanterie, de démence, de fidélité, d'aliénation, de révolte. Un enchevêtrement personnel, historique, religieux, culturel et politique qui ne peut être démêlé. L'apparition de Baader dans la cathédrale de Berlin, c'était la même chose. Parce qu'il ne pouvait être retranché du reste, ce dernier événement prenait place dans presque toutes les chroniques de dada, mais les chroniqueurs n'y attachèrent pas plus d'importance qu'à une blague insignifiante. Des décennies plus tard, cela devint une bonne histoire. Il n'y a aucune raison de penser que Michel Mourre et Serge Berna étaient au courant de ce que Baader avait fait, pas plus qu'il n'y a de raison de penser que Baader, assis sur un banc public en 1950, ait lu dans le journal ce qu'eux avaient fait et se soit mis à rire, ou à les maudire, ou soit resté l'œil vague fixé sur les pages sans comprendre un mot. Mais Baader a chargé l'histoire d'une dette : la dette d'un acte inassouvi. Si les quatre de Notre-Dame furent loin de l'acquitter, ils la ramenèrent certainement dans le jeu – la dette, et toute l'histoire qui va avec.

DADA

Dada se définissait par son refus de faire des prédictions et son refus d'être surpris. "Dada", disait un manifeste de 1919 attribué à Huelsenbeck, Hausmann, et Baader, "est la seule caisse

d'épargne qui paye ses intérêts dans l'éternité." "Investissez dans Dada !"

Dada est le marché noir secret [...] dada n'est pas subordonné à la souveraineté des commissions économiques interalliées. Même le *Deutsche Tageszeitung* vit et meurt avec dada. Si vous souhaitez obéir à ses sommations, rendez-vous la nuit, entre 11 heures et 2 heures du matin, sur la Siegesallee entre Joachim le Fainéant et Otto la Chiffe molle et demandez au policier où se trouve le dépôt secret dada. Puis prenez un billet de cent marks et collez-le sur le H doré de Hindenburg et criez trois fois "dada", la première fois piano, la seconde forte, et la troisième fortissimo. Alors le Kaiser (qui ne vit pas, pour des raisons tactiques, à Amerongen mais entre les pieds d'Hindenburg) sortira par une trappe d'un passage secret en disant "dada, dada, dada" et vous donnera votre reçu. Vérifiez que " W.II " n'est pas suivi de " I.R. " I.R. ne sera pas honoré par les caisses d'épargne. Vous pouvez également transférer votre excédent sur dada dans n'importe quelle succursale de la Deutsche Bank, de la Dresdner Bank, de la Darmstadter Bank et de la compagnie d'escompte. Ces quatre banques sont appelées D ou dada-banks et l'empereur de Chine et l'empereur du Japon et le nouvel empereur Koltschak de Russie ont leur cour dada dans chaque banque (ils s'appelaient autrefois "Goldschitter", mais maintenant on les nomme dada ; l'un est debout sur la tour gauche de Notre-Dame).

Dada fit circuler des actions à hauts risques bon marché. Le prix augmenta une fois que le mot dada se mit à circuler dans la rue, l'acte exemplaire, mais il y avait de fortes chances que les actions perdent leur valeur du jour au lendemain. Dada remboursait grâce à la cohérence réversible du monde : tout ou rien. Vous pouviez entrer dans le jeu pour un sou ; pour en sortir vous deviez payer de votre vie. Le mépris de l'histoire vous faisait peut-être entrer dedans – puis vous tombiez amoureux de l'idée que vous pouviez y arriver, parce que l'histoire a assumé une dette qui n'a jamais été payée – parce que hormis quelques moments fugitifs et apparemment insignifiants, la dette a été oubliée, et même les coupons ont été perdus.

Les coupons avaient été signés par Dieu. Ils disaient que, s'il ne tenait pas sa promesse du jardin d'Eden, du royaume de

Dieu sur terre, il donnerait aux hommes et aux femmes toutes ses liquidités : toutes les bêtes des champs, tous les oiseaux des airs. Le hic était que les hommes et les femmes en faisaient partie. Maîtres de la Création, ils ne seraient jamais maîtres d'eux-mêmes. Dans la logique de ceux qui voyaient en Notre-Dame non un scandale momentané mais une brèche dans le temps suspendu, cela voulait dire que Dieu était simplement un débiteur avec un bon avocat : Maître Jésus-Christ.

Les coupons qui n'avaient pas été perdus furent brûlés avec ceux qui essayèrent de se les faire rembourser. La révélation gnostique qui veut que Dieu se manifeste pleinement à travers des êtres humains, que ces êtres humains puissent être Dieu, que la terre puisse être le ciel, que le ciel puisse être pleinement visible sur la terre, cette révélation a été enterrée. Mais une fois sous terre, elle fut soumise à une telle pression que quand elle refit surface elle contenait, aux yeux de certains, la puissance nécessaire à transformer un geste en signe, une blague en bombe.

La puissance principe des adeptes du Libre Esprit, n'a jamais été complètement supprimée. Au Moyen Age, c'était l'idée que l'autorité de l'Eglise pouvait être détruite par une intensification du mysticisme que l'Eglise portait en son sein. Dans le monde moderne, c'était l'idée qu'un groupe minuscule comme l'Internationale lettriste pouvait détruire l'autorité laïque en intensifiant le mysticisme secrètement contenu dans le royaume profane – un mysticisme maintenant inscrit dans des biens de consommation et des représentations, dans l'argent et dans l'art, qui a été arraché à l'Eglise. Au début des années cinquante, c'était la liberté de prouver que la société n'était qu'une construction et le destin qu'une escroquerie, qu'un nouveau monde n'était pas moins possible que le vieux – qu'au bon moment, avec la bonne lumière, les mots justes, les bons acteurs, toute la vie sociale, chaque institution et chaque coutume pourraient tomber en ruines aussi rapidement et aussi définitivement que n'importe quel empire célébré par les livres d'histoire.



JOHANNES BAADER, VERS 1919.

Les adeptes du Libre Esprit, écrivait Norman Cohn,

ne furent pas des révolutionnaires et ne trouvèrent pas de disciples au sein des masses turbulentes des pauvres des villes. C'étaient, en fait, des gnostiques dont le propre salut constituait la préoccupation majeure, mais la gnose à laquelle ils parvinrent se définissait comme un anarchisme quasi mystique, une revendication de liberté si audacieuse, si absolue, qu'elle équivalait à un refus total de toute contrainte et de toute limitation. On peut les considérer comme les ancêtres lointains de Bakounine et de Nietzsche, ou plutôt des membres de cette intelligentsia bohème qui, ces cinquante dernières années, vécurent sur les idées de Bakounine et de Nietzsche dans ce qu'elles ont de plus forcené. Mais des individualistes aussi rigoureux peuvent facilement devenir des révolutionnaires dans le domaine social – et quels révolutionnaires ! – pour peu qu'ils se trouvent dans une situation virtuellement révolutionnaire.

En Octobre 1967, dans *Internationale situationniste* n°11, on pouvait trouver une citation de Cohn sous la photo d'une devanture miteuse de boutique, la photo délibérément mal légendée "LIEU DE RENCONTRE SUPPOSÉ DES INTERNATIONAUX-SITUATIONNISTES À PARIS" :

De tels mouvements révolutionnaires se distinguent des autres par le caractère illimité de leurs buts et de leurs promesses... Quelle que soit leur histoire individuelle, ils constituaient collectivement une couche sociale distincte, une intelligentsia frustrée et de second ordre... Alors se constituait un groupe d'une espèce particulière.

– "un vrai prototype", enchaînait Cohn dans une phrase que les situationnistes avaient omise, "d'un parti moderne totalitaire" –

impitoyable et en constante fermentation, obsédé par des chimères apocalyptiques et pénétré de sa propre infaillibilité ; ce groupe se sentait très loin au-dessus du reste l'humanité et repoussait toute prétention autre que celle inhérente à sa prétendue mission [...] Des promesses millénaires et illimitées exprimées avec une conviction illimitée et prophétique devant un certain nombre d'hommes déracinés et désespérés dans le cadre d'une société dont les

normes et liens traditionnels sont en voie de désintégration, telle est, semble-t-il, l'origine de ce fanatisme souterrain…

Les situationnistes pratiquaient le détournement : toute la production culturelle est propriété commune, il n'y a pas de séparation entre les auteurs et les lecteurs, et aucune source n'est citée, parce que toutes les idées circulent librement. Les situationnistes pratiquaient l'ironie, parce que l'ironie est toujours un élément du détournement. Mais leur ironie était d'un genre particulier ; elle alertait simultanément le lecteur sur le fait que les situationnistes comprenaient le ridicule de leur idée apocalyptique, et confirmaient qu'ils assumaient tous les mots dérobés. C'était ce chaudron, depuis longtemps refroidi, sous lequel les théories d'Isou et l'action des quatre de Notre-Dame avaient une nouvelle fois rallumé le feu.

L'ATTAQUE CONTRE CHARLIE CHAPLIN

Isou ne fut pas personnellement impliqué dans le tumulte de Notre-Dame. Il était occupé à s'attirer des disciples, à repousser les ennemis, à organiser le Soulèvement de la Jeunesse, et accessoirement à déconstruire le cinéma.

Dans l'année qui suivit Notre-Dame, Isou réalisa son premier film, *Traité de bave et d'éternité*. Sous le prétexte d'une histoire d'amour rive gauche d'une prétention à peine croyable (sans parler de la durée du film – quatre heures et demie), il proclamait et mettait en pratique le manifeste du cinéma discrépant, en mélangeant images et sons, en niant l'aspect filmique de l'œuvre avec des images la tête en bas et rayées, avec des plans volontairement tremblés et des passages d'écran blanc. "Je crois premièrement que le cinéma est trop riche", assenait-il. "Il est obèse. [...] J'annonce la *destruction du cinéma*, le premier signe apocalyptique de disjonction, de rupture, de cet organisme *ballonné et ventru* qui s'appelle film." Les contraintes du minimum et du maximum conduisirent naturellement Isou et son groupe des autels de leurs austères réunions parisiennes à la débauche de Babylone – le festival de Cannes 1951 où ils perturbèrent une manifestation après l'autre dans une croisade pour que le film d'Isou soit montré.

A la première tentative, Isou ne se montra pas. L'acte de création faisait de lui un dieu ; Isou, disait-on, avait fait son film en six jours, aussi le septième jour, celui où les lettristes entendaient présenter l'œuvre, se reposait-il. Isou avait décidé de dédier son œuvre aux maîtres du cinéma classique (D.W. Griffith, Erich von Stroheim, Abel Gance, etc.), se plaçant ainsi sur le même pied.

Bientôt, les lettristes firent assez de grabuge pour obtenir une projection – projection limitée, en dernière minute, à la seule audition de la bande-son. Le critique de *Combat* était

consterné, bien qu'il admît qu'"entre *Eve* et Isidore, il y a encore une place pour du vrai cinéma" (*All about Eve* de Joseph L. Mankiewicz devait remporter le prix spécial du Jury de Cannes). Le critique Maurice Schérer (qui plus tard se fera connaître comme réalisateur sous le nom d'Eric Rohmer) rallia la cause en défendant plutôt élogieusement le film dans les *Cahiers du cinéma*, ce qui fit blêmir jusqu'au jeune Jean-Luc Godard. Grâce à l'entremise de Cocteau, le festival décerna à Isou le "Prix de l'avant-garde" – créé pour l'occasion.

L'ACTION DE CANNES

L'action de Cannes attira Guy-Ernest Debord, âgé alors de dix-neuf ans, qui rejoignit le groupe lettriste ; il fit vite la connaissance de Wolman, Berna, Jean-Louis Brau et Ghislain de Marbaix. En avril 1952, il publia le scénario provisoire d'un premier film dans *Ion*, une épaisse revue lettriste qui n'eut qu'un numéro, consacré au cinéma – lequel était mûr pour une renaissance, depuis qu'Isou avait annoncé sa mort.

Ion est un document intéressant – même si c'est moins pour la somme de tracts et de scénarios qu'il contient que pour les photos de ses auteurs. Isou, qui ouvre le numéro avec son "Esthétique du cinéma", y apparaît avec une dégaine de proto-Elvis ; cravate à fleurs, moue infantile et regard adulte ; Wolman personnifie l'intellectuel juif à l'allure dandy ; Marc'O, le directeur (sous le nom de Marc-Gilbert Guillaumin – les lettristes modifiaient sans cesse leurs noms, changeant leur orthographe ou doublant leurs prénoms, ce à quoi renoncera finalement Debord vers 1960, en abandonnant "Ernest") incarne le légendaire jeune-homme-à-la-caméra ; le poète sonore François Dufrêne prend une pose de baigneuse sur un mur de pierre ; il y a deux jeunes femmes souriantes bien propres sur elles, et puis il y a ceux qui ont mis en scène leur portrait.

Serge Berna avait rédigé un essai intitulé "Jusqu'à l'os" ; à le voir, on devine qu'il devait savoir de quoi il parlait. Au milieu d'un visage massif, lisse, totalement inexpressif, ses yeux sont d'un vide surnaturel. C'est un visage prophétique : l'archétype du tueur en série des années cinquante. Rien à voir avec ce qui s'étalerait à la une des journaux quelques années plus tard (Charley Starkweather narguait toujours l'objectif) ; c'est le visage qui apparaît dans les mauvais rêves de chacun, le visage d'un homme qui ne sait pas ce qu'il veut mais sait comment l'obtenir, un visage si impavide que son seul équivalent cinématographique est le masque de hockey que porte Jason dans la série des *Vendredi 13*. A sa manière, le portrait de Berna en dit plus sur le pourquoi du scandale de Notre-Dame que les événements eux-mêmes. Image sans parole, il rappelle la plus redoutable des maximes du Libre Esprit : "L'homme parfait est la cause immobile." Et l'homme déchu ? interroge la photo. "Quand vous regardez dans l'abîme, l'abîme regarde en vous", disait Nietzsche, et c'est à cela que vous ressemblez.

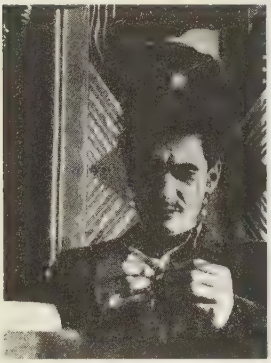
Gabriel Pomerand est assis devant un mur où sont peints des triangles et des lignes ; son visage porte des décorations assorties. Un peu chaman, un peu sorcier, un peu métagraphie vivante. Tout comme les sons que Wolman extirpait de son corps, il y a quelque chose d'incroyablement archaïque dans le visage peint de Pomerand. Les lettristes se servaient volontiers de leurs vêtements comme support pictural, recouvrant leurs pantalons, leurs manteaux et leurs cravates d'alphabets nouveaux. La démarche, donc, n'était pas beaucoup plus audacieuse, sauf qu'il n'y avait pas de lettres tracées sur le visage de Pomerand : ce qu'il avait dessiné sur sa peau ressemblait plus à l'instinct aveugle de la communication, de la symbolisation, de l'empreinte. Si on remonte à l'une des plus vieilles représentations symboliques connue, un os gravé retrouvé dans la couche du paléolithique moyen dans la grotte du Pech-de-l'Azé en Dordogne, on s'aperçoit que ces inscriptions datant de 150 000 av. J.-C. parlent clairement le même langage que celui de Pomerand – et la peinture corporelle est encore plus vieille d'un million d'années.



SERGE BERNA, *ION*, 1952.

L'apparition des peintures sur le visage dans l'art moderne remonte au moins aux futuristes ; et n'a pas cessé d'essaimer depuis. En 1968 le poète lettriste Roberto Altman se produisit en public le visage couvert d'épaisses lettres tracées à l'encre noire ; les motifs étaient si larges et grossiers qu'ils ressemblaient moins aux éléments constitutifs d'un langage qu'à quelque nouvelle et terrible maladie. En 1980, dans les minuscules clubs punks de Los Angeles, Darby Crash des Germs, qui devait se suicider la même année, attrapa le virus. Il alla au-delà du simple geste punk qui consiste à tendre le micro au public, au-delà de cette démystification masochiste de la barrière qui sépare l'artiste du spectateur ; à l'époque, c'était déjà un cliché. Gisant torse nu, il brandissait un marqueur et invitait le public à écrire sur son corps. Les graffiti qui en résultèrent furent un acte de viol plus puissant que ne le fut jamais aucune automutilation punk, plus puissant que le sadisme du spectateur qui a payé pour assister à un spectacle de nu.

Cette forme de viol stigmatisait la faillite de l'opinion dominante sur la manière dont une performance, ou toute forme d'art, est censée fonctionner. Si, comme Kim Gordon l'a écrit, on paie pour voir d'autres croire en eux-mêmes, on peut au moment de payer n'en avoir pas très bien conscience, mais on sait très bien que l'artiste exhibe sa subjectivité, transformant ainsi les spectateurs en objets, ou dissolvant leur ego objectivé dans la performance. Mais Darby Crash se livrait à quelque chose de bien plus ambigu. C'était comme s'il avait branché son corps sur la sono, de telle sorte que ses circuits rendent des sons audibles à travers les gribouillages sur sa peau, comme si, au moment où il brandissait au public le feutre magique, qui aurait pu aussi bien être un micro, d'autres voix sortaient de sa bouche – ou comme s'il entendait, à l'instant où il reprenait possession du marqueur ou du micro, sa propre voix sortir d'autres bouches. Ou bien peut-être détruisait-il, gisant ainsi sur scène, la subjectivité-marchandise de l'artiste pour devenir un objet absolu ; non pas une réification théorique, mais une chose ? Une chose sur laquelle on peut écrire sans plus d'égards que s'il



GABRIEL POMERAND, *ION*, AVRIL 1952.

s'agissait d'un mur, des mots comme ceux-ci : "ENCULÉ GERRI EST AMOUREUSE DE TONY LA CRITIQUE DE LA RELIG", jusqu'à ce que le marqueur soit sec.

On peut revenir au visage de Pomerand et y chercher en vain un signe de surprise. La maladie d'Altman, la profanation de Darby Crash – le regard de Pomerand est suffisamment perçant pour voir tout ça venir, comme s'il se concentrait pour faire advenir ce futur-là. Comme les bruits de Wolman, le visage de Pomerand était l'affirmation d'une poésie existant au-delà de la capacité du langage à la produire ; en tant que négation du langage commun, c'était aussi une négation de la vie ordinaire. La poésie de Marx était une magie des mots ; la constante inversion des génitifs ("Exiger qu'il soit renoncé aux illusions concernant notre propre situation, c'est *exiger qu'il soit renoncé à une situation qui a besoin d'illusion*") est son rythme, sa nouvelle manière de parler. En microcosme il s'agissait aussi de la cohérence réversible du monde : le "style insurrectionnel", comme l'appellerait Debord en le faisant sien ("le vrai est un moment du faux"). La magie : négation de la vie courante, le style était l'affirmation que les mots utilisés pour décrire cette existence révélaient la musique qui faisait danser la vie. Si le lettrisme n'a pas inventé ce phénomène, sa négation de toutes les formes existantes de communication a préparé le terrain ; affleurait l'idée que si c'était la poésie qui remettait en jeu les dettes impayées de l'histoire, ces dettes, elles, produisaient la poésie. Plus on regarde le portrait de Pomerand, plus il devient instable ; voilà pourquoi.

Même à côté de ceux de Pomerand et de Berna, le portrait de Debord se distingue – peut-être parce qu'il est plus évident, plus facile à décoder, moins provocant, pas provocant du tout, mais il n'en est pas moins intrigant. Saisie sur une pellicule "volontairement endommagée" – une technique empruntée aux films d'Isou – l'image ressemble à une relique, à quelque chose qu'on aurait extirpé du grenier d'un parent décédé. Le pourquoi de cette photo froissée était clair : pour Debord, le "lettrisme" est déjà un souvenir.

L'image saisit Debord en pied, adossé à un mur. Il pose sans cravate, la tête penchée sur le côté, les mains dans les poches. Sous les craquelures et les taches de la photo la pose est totalement dans le coup ; c'est l'essence même de la décontraction d'après-guerre. On y voit un jeune homme insupportablement désinvolte, matamore et séducteur, un jeune homme qui promet l'amour ou la bagarre, ou les deux ; un homme qui semble juger par avance quiconque voudrait le juger lui. Il n'a ni l'effroi de Berna ni le mystère de Pomerand, ce que nous dit la photo, c'est qu'il a un avenir. Mais c'était le film de Wolman qui avait déjà semé le désordre.

L'ANTICONCEPT

L'Anticoncept de Wolman, en 1951, combinait magiquement un script apparemment sans fin "autochrone" (non narratif), un mot d'ordre adorable ("C'est fini le temps des poètes / Aujourd'hui je dors") et un matériau visuel entièrement réduit à des sphères blanches sur fond noir ("Tout ce qui est rond est Wolman", affirmait une autre plaisanterie). La première eut lieu le 11 février au ciné-club "Avant garde 52" du musée de l'Homme, à Paris. Le film était projeté sur un ballon gonflé à l'hélium retenu au sol par un filin.

La censure gouvernementale apparemment persuadée qu'une chose aussi obscure devait nécessairement contenir un message subversif – les lettristes en auraient évidemment convenu – frappa le film d'interdiction. Son seul espoir était une projection pirate à Cannes : la reconnaissance par le Festival aurait pu contraindre le censeur à faire marche arrière. La campagne pour que le film soit montré ne connut pas le même succès que l'année précédente ; et bien que onze lettristes aient été arrêtés pour perturbation de l'ordre public, *Le Figaro* minimisa l'affaire en affirmant que rien ne distinguait les fauteurs de troubles des chasseurs d'autographes. Trois décennies plus tard, le film devait connaître les honneurs de l'exposition "Paris-Paris" au



GUY-ERNEST DEBORD, *ION*, AVRIL 1952.

centre Pompidou – un édifice qui dominait alors ce qui restait du Marais de Wolman. Le film de Debord, tel qu'il fut finalement projeté, se situait à un autre niveau.

Dans la préface à son scénario publié dans *Ion* – modestement intitulée "Prolégomènes à tout cinéma futur" – Debord décrivait son film alors à l'état de projet comme un dépassement non seulement du cinéma conventionnel mais aussi du cinéma discrépant lui-même, lequel, selon la mécanique de l'invention était indépassable, puisqu'il était la déconstruction du film en ses éléments de base. "Tout ceci appartient à une époque qui finit", disait Debord, "et qui ne m'intéresse plus." Il regrette de manquer "de loisirs pour une œuvre qui ne serait pas éternelle", une œuvre qui ne resterait pas plus dans l'histoire que le désir qui l'a fait naître ; la création d'un vrai moment, disait-il, était la tâche la plus ardue de toutes. Au regard du script qui suivait, ça n'était pas follement convaincant. Sur des pages divisées entre bande-son et image, le scénario de Debord confrontait des références littéraires à des clichés d'émeutes, de manœuvres militaires coloniales, d'errance rive gauche, et un bon nombre de photos de Debord lui-même. Il y avait quelques écrans blancs isouiens et beaucoup de poésie lettriste. Sorti du contexte lettriste, il s'agissait de l'oraison funèbre écrite par un jeune homme de vingt ans sur la jeunesse perdue ; le ton en était brumeux et résigné. ("J'ai détruit le cinéma", disait Debord, revenant bizarrement sur l'acte surréaliste le plus simple, "parce que c'était plus facile que de tuer les passants.") Divers icônes et suicidés du surréalisme étaient alignés et avançaient en cadence. "Vous savez", disait le narrateur à la fin du script, tendant une perche aux critiques, "tout cela n'a pas d'importance." Autant à l'échelle du milieu lettriste qu'à celle de la bohème du XX^e^ siècle en tant que telle, ça n'avait vraiment rien de neuf.

Quand le film de Debord – *Hurlements en faveur de Sade* – fut finalement réalisé et finalement projeté il donna raison à sa prétention d'avoir dépassé le cinéma discrépant. Il ne contenait aucune image.

La première projection eut lieu au musée de l'Homme, le 30 juin 1952 ; elle fut interrompue au bout de vingt minutes. Plusieurs membres du groupe lettriste quittèrent le mouvement lorsque Isou assuma cette atrocité. Trois mois plus tard, une seconde projection put aller à son terme, principalement grâce à une poignée de lettristes radicaux. A Londres, où *Hurlements* fut montré pour la première fois en 1957 à l'Institute of Contemporary Arts, le programme comportait une mise en garde : "SCANDALE ?... Le film a déclenché des émeutes lorsqu'il fut montré à Paris. L'Institut le présente car il croit que ses membres doivent se faire une opinion par eux-mêmes. L'Institut souhaite néanmoins affirmer qu'il ne peut être tenu pour responsable de l'indignation des membres qui y assistent." L'I.C.A. n'aurait pas vendu plus de billets pour un film porno avec la princesse Margaret.

L'historien d'art Guy Atkins évoque une projection à l'I.C.A. qui eut lieu en 1960 :

> Quand les lumières se rallumèrent, il y eut une soudaine rumeur de protestation. Les gens se levaient et certains tenaient des discours hargneux. Un homme menaça de démissioner de l'Institut si son billet ne lui était pas remboursé. Un autre se plaignit d'avoir fait, avec sa femme, le voyage depuis Wimbledon et d'avoir payé une baby-sitter parce qu'aucun des deux ne voulait rater l'événement. Ces reproches étaient si étranges qu'on aurait pu croire que Guy Debord lui-même était présent à ce moment, dans le rôle de Méphistophélès, hypnotisant ces Anglais moyens pour les faire tourner en bourrique.

Atkins poursuivait :

> Le vacarme dans la salle était si fort que les spectateurs qui faisaient la queue à l'extérieur pour la séance suivante pouvaient l'entendre. Ceux qui venaient de voir le film sortirent et tentèrent de persuader leurs collègues de rentrer chez eux plutôt que de gâcher leur temps et leur argent. Mais l'atmosphère était si

électrique que ce conseil bien intentionné eut l'effet inverse. Les nouveaux arrivants étaient tous avides de découvrir le film, loin d'imaginer qu'en guise de spectacle, il n'y avait rien à voir !

Avec du recul, on pouvait comprendre que l'usage fait par Debord du vide et du silence avait eu un effet sur les nerfs des spectateurs, en les incitant finalement à pousser des "hurlements en faveur de Sade".

Pour qui connaît, même superficiellement, l'histoire de l'avant-garde, il est évident que rien n'est plus simple que de provoquer une émeute sous un prétexte artistique. (Il y eut, durant la projection de *Hurlements* au musée de l'Homme, de réelles violences et des déprédations.) Il suffit d'amener un public à espérer quelque chose, et de lui donner autre chose ou – comme Jarry l'a démontré à Paris en 1896, à la première d'*Ubu roi*, en ouvrant sa pièce par cette unique injure à peine déformée, "Merdre" – de violer un tabou que tout le monde accepte comme tel. En 1952, les artistes comme le public avaient depuis longtemps appris les règles du jeu – et Debord partit de cette prémisse.

Formellement, le film tout entier consistait en un écran noir quand il n'y avait que du silence et un écran blanc durant les dialogues entre les cinq récitants : Wolman, Debord, Berna, une certaine Barbara Rosenthal, et Isou ; tous les cinq lisant leurs textes d'une voix monocorde. Le film présentait des fragments du milieu lettriste accompagnés de débris du monde dominant, que les lettristes avaient l'intention de remplacer ; son vrai sujet était la première tentative de Debord pour créer un ensemble de métaphores grâce auxquelles il pourrait découvrir un nouveau territoire et régner dessus. Les thèmes s'y succédaient de manière décousue – mais quelque bref que fût ce qu'il y avait à entendre (vingt minutes de son pour quatre-vingts minutes de film), cela n'avait qu'un faible rapport avec le verbiage approximatif évoqué par les rares personnes qui écrivirent sur le film. A sa manière, *Hurlements* était aussi cohérent que n'importe quoi venu d'Hollywood.

Il s'ouvre par quelques minutes d'écran blanc / dialogues :

Berna : Article 115. Lorsqu'une personne aura cessé de paraître au lieu de son domicile ou de sa résidence et que depuis quatre ans on n'en aura point eu de nouvelles, les parties intéressées pourront se pourvoir devant le tribunal de première instance, afin que l'absence soit déclarée.

Wolman : L'amour n'est valable que dans une période prérévolutionnaire.

Debord : Toutes ne t'aiment pas, tu mens ! Les arts commencent, s'élargissent et disparaissent, parce que des hommes insatisfaits dépassent le monde des expressions officielles, et les festivals de sa pauvreté.

Rosenthal : Dis, tu as couché avec Françoise ?

Isou déclame des phrases sur la mort du cinéma, Berna plaisante à propos de l'assaut de l'orphelinat d'Auteuil par le Front de la Jeunesse. Il y a une phrase clé de Wolman qui a dû échapper à Isou ("Et leurs révoltes devenaient des conformismes."), des citations sans mention d'origine de *Rio Grande* de John Ford et de Saint-Just ("Le bonheur est une idée neuve en Europe."). Plus fort encore qu'Isou s'auto-incluant dans le panthéon cinématographique, il y a ce recensement des chefs-d'œuvre du cinéma, qui part de 1902, année du *Voyage dans la lune* de Méliès, passe par 1931, qui est citée à la fois comme l'année des *Lumières de la ville* de Charlie Chaplin et celle de la "naissance de Guy-Ernest Debord", puis saute deux décennies temps déclaré mort pour arriver au *Traité* d'Isou, à *l'Anticoncept* de Wolman et aux *Hurlements* eux-mêmes. Et il y a cette phrase autour de laquelle tournera toute la vie de Debord : "Les arts futurs seront des bouleversements de situations, ou rien", suivie de cette chute servie par Berna : "Dans les cafés de Saint-Germain-des-Prés !"

La bande-son s'arrêtait et l'écran devenait noir. Deux minutes plus tard, l'écran s'éclairait à nouveau et le dialogue reprenait. Les séquences s'enchaînaient, alternant des passages de longueurs diverses tandis que les dialogues devenaient de plus en plus décalés. De nouveaux thèmes faisaient leur apparition : la frénésie sexuelle, le suicide d'une actrice radiophonique de douze ans, le suicide du héros surréaliste Jacques Vaché, le suicide du héros Arthur Cravan, le suicide présumé de Jack

l'Eventreur, une sentence résumant le tout ("la perfection du suicide est dans l'équivoque"), ainsi qu'un bel hommage au scandale de Notre-Dame : "On a élevé plusieurs cathédrales à la mémoire de Serge Berna."

Il y avait une référence cachée aux héros miséreux des *Enfants du paradis* – ceux qui, à la fin du film, sont appelés à devenir des acteurs célèbres, des courtisanes célèbres ou des assassins célèbres. C'était une manière d'hommage aux cinq voix de *Hurlements* : "Et vous verrez qu'ils seront célèbres plus tard !" Il y avait des hommages ampoulés à la terrible sensibilité de la jeunesse et des moments de vrai lyrisme, empruntés à Joyce, puis une boutade qui venait dédramatiser toute tentation facile de céder au suicide : "Nous étions prêts à faire sauter tous les ponts, mais les ponts nous ont fait défaut." En réplique à la citation initiale de l'article 115, il y avait d'autres extraits du Code civil : sur les états de démence ou sur la responsabilité de l'architecte vis-à-vis de son client, ce dernier choisi peut-être en raison de son numéro : 1793, année où le tribunal de la Révolution, sous l'influence de Saint-Just, envoya le roi à la guillotine. Le dialogue intermittent n'était qu'un tâtonnement vers une critique de la morale dominante – celle d'Isou comme celle de la société dans son ensemble – et se présentait comme tel.

C'est parce que *Hurlements* est une œuvre conceptuelle qu'on peut en faire une lecture conceptuelle. Je n'ai pas d'autre choix. Debord a publié la version finale de son scénario en 1955, 1964 et 1978 ; aujourd'hui on ne peut plus voir le film. Je ne peux me référer qu'à mes propres réactions à la lecture du texte de *Hurlements*.

On peut s'imaginer un public d'abord complètement déboussolé par le vide, puis, en phase avec la tradition du *scandale pour le scandale* propre à la rive gauche, se convertissant prestement – artistiquement socialisé – aux nouvelles règles instaurées par le film. En s'imaginant soi-même dans le public, on peut bientôt se sentir entièrement happé par l'alternance des écrans noirs / silence et des écrans blancs / dialogue. Il est

loisible de s'imaginer relâcher sa tension, accepter cette "décomposition du cinéma" prétendument inacceptable, ces"valeurs de la création [qui] se déplacent vers un conditionnement du spectateur" (Debord, dans ses "Prolégomènes"). Mais à mesure que l'on se saisit de cette forme de négation, que l'on s'en saisit comme la négation d'une négation, s'affirme la possibilité d'une création, et le monde commence à se recomposer – à se recomposer agréablement.

Après une heure de la chose, vous attendriez au moins un dernier bon mot, un autre aphorisme, une autre citation pour plaire à ceux qui savent et mystifier les gogos ; peut-être même, penseriez-vous, qu'il y aura une image à la fin. Si le but du lettrisme était bien cette "inflation mortelle dans les arts", comme l'ont résumé Debord et Wolman en 1955, alors il s'agissait bien là d'ultra-lettrisme : ici, une seule image, de n'importe quoi, aurait plus de force que tous les champignons atomiques sur lesquels s'achevaient les films d'avant-garde du monde entier vers 1952. Un centime représenterait une véritable fortune ; la banque dada rendrait son public riche au-delà des espérances. Dans ce contexte, l'autoportrait rédigé par Debord dans *Ion* à la fin de *Hurlements* première version faisait figure de retour du Christ.

On peut ainsi imaginer un public entièrement pris par l'événement accepter les règles du film et se conformer à ses mots d'ordre – c'est certainement ainsi, revenant au script final après un an passé à lire divers comptes rendus du film-sans-images, que je m'imagine les choses. J'avais pigé, et tout devenait plus clair. C'était la réaction que Debord attendait – alors, après plus de cinquante minutes d'alternance d'écrans noirs et blancs, de paroles et de silence, il nous met dans la confidence : "Nous vivons en enfants perdus nos aventures incomplètes", disait-il dans la bande-son. *Enfants perdus* : le public devait savoir qu'il faisait référence aux lettristes et aux orphelins d'Auteuil, qu'il utilisait le terme d'argot militaire désignant ces soldats qu'on envoie dans des missions de reconnaissance quasiment suicidaires, qu'il parodiait le jargon sociologique employé à cette époque pour parler de la jeunesse d'après-guerre. Et le public

devait aussi savoir que Debord se référait surtout aux "enfants perdus" du film de Marcel Carné de 1942, *Les Visiteurs du soir*, Gilles et Dominique, jeunes émissaires du diable envoyés sur terre pour y détruire l'amour, destructeurs qui succombent à l'amour terrestre ; comme le public devait savoir que dans *Les Visiteurs du soir*, le diable est une métaphore de Hitler et qu'il était impossible que Debord lui-même l'ignorât. Le film atteignait ici un point d'évidence, de confusion, de suspension : "Nous vivons en enfants perdus nos aventures incomplètes." Suivaient alors vingt-quatre minutes de silence total durant lesquelles l'écran restait noir. Puis, dans les rares occasions où le public et les exploitants de salle laissaient l'œuvre aller à son terme, le film se terminait.

MÊME EN

Même en admettant maintenant que ce soit le manque d'argent ou la simple paresse qui ait conduit Debord à mettre au rebut les images et la quasi-totalité de la bande-son du scénario de *Ion*, on peut peut-être se faire une idée de son état d'esprit puisqu'il s'est finalement arrangé pour faire son film. Après avoir convaincu un public qu'il pouvait accepter une version acceptable de rien, il allait maintenant se concentrer sur l'essentiel.

4 minutes 33 de silence de John Cage, créé la même année que *Hurlements*, était un concept – et le public était au spectacle, un interprète était devant un piano dont il ne jouait pas. Le film de Debord se situait à la fois en-deçà (en termes de déconstruction, chaque minute de plus était une réduction géométrique) et au-delà (soixante-quinze minutes de plus). Bien sûr, il s'agissait aussi d'une blague, un peu comme *The Best of Marcel Marceao*, un 33 tours de 1971 sorti par M.G.M. / Gone-If sous le nom de Mike Curb (élu en 1978 lieutenant gouverneur de Californie et sérieusement pressenti pour être le candidat républicain aux élections présidentielles), et qui consistait en deux

faces de "Silence : 19 minutes, applaudissements : 1 minute". Assister à une projection de *Hurlements* a pu être d'un ennui indescriptible : une provocation perpétrée dans l'environnement le plus stérile, rien même qui vaille la peine d'en venir aux mains. On pouvait débrancher le projecteur ou quitter les lieux. Lire le scénario définitif de Debord après tant d'années – le lire comme un raisonnement, comme un manifeste, comme une chose à venir pas encore sortie du cerveau de son créateur – peut être un vrai choc, un vrai frisson.

Ce manifeste répondait à sa propre logique. L'écran blanc suggérait que l'art était un truquage ; que tous les vrais films qu'on paie pour voir sont pleins de vide ; que les lettristes étaient invisibles à la société dominante, vivant dans ses recoins obscurs, travaillant dans l'ombre. – Quelque incompréhensibles que furent les mots ou les non-mots des lettristes pour le reste du monde, l'obscurité qui accompagnait leur silence signifiait qu'eux seuls se revendiquaient de leur époque. Mais le fondement même de *Hurlements*, et la clef de son esthétique, c'est le mélange de références et de métaphores : *Les Enfants du paradis*, Saint-Just, le scandale de Notre-Dame, *Les Visiteurs du soir*, les "enfants perdus", et l'étrange affirmation que l'art du futur n'aurait rien à voir avec la décomposition du cinéma ou quoi que ce soit d'autre – que l'art, comme le futur, serait affaire de "situations".

"Nous étions au balcon, Guy et moi, avec des sacs de farine", se souvient Michèle Bernstein en 1983, trente et un ans après la première projection intégrale du film de Debord au Ciné-club du Quartier latin. "En dessous de nous se tenaient tous les gens que nous connaissions – et Isidore Isou, et Marc'O, qui avait rompu avec Isou et avec qui nous avions rompu. Avant le film, Berna monta sur la scène et fit un merveilleux discours sur le cinéma – en se faisant passer pour un professeur. La farine était bien sûr destinée à être versée sur les gens du dessous. A cette époque, j'avais une de ces voix – une voix à briser des verres. Je ne sais pas où elle est passée, si c'est à cause de la boisson ou des cigarettes. Ce n'était pas vraiment un cri perçant, simplement un

son que j'émettais. J'étais censée hurler quand les gens se mettraient à faire du bruit, quand ils commenceraient à se plaindre – à les couvrir en faisant plus de bruit qu'eux. C'est ce que j'ai fait."

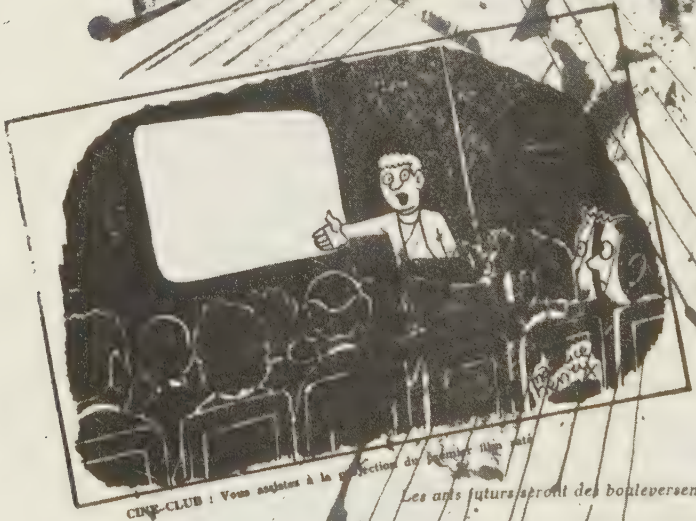
"Je ne me rappelle pas si Guy et moi sommes même restés jusqu'à la fin – vous savez, les vingt dernières minutes sont du silence, rien. Mais je sais que Serge Berna essayait de dissuader les gens de partir. "Ne partez pas", disait-il, "à la fin, il y a un truc vraiment sale !"

HURLEMENTS

Hurlements ouvrit la voie à la rupture avec Isou, mais pas parce que celui-ci, confronté à l'hostilité suscitée par le film, renia sa participation. En 1979, il publia *Contre le cinéma situationniste, néo-nazi*, un pamphlet contre *Hurlements* et les films suivants de Debord, au ton si rageur qu'Isou était incapable de se résoudre à écrire le nom de Debord. En 1952, il avait accordé l'onction lettriste à *Hurlements*. Avec les projections de son non-film, Debord avait "créé des situations" – et ces incidents, émeutes et scandales, qui feraient la différence entre quelques-uns et quelques autres, tendaient à prouver que si la création de situations pouvait remplacer l'art au sens où tout le monde l'entend, alors elle pouvait également remplacer la vie acceptée par tous. L'aventure dada avait été un mélange d'espièglerie et de négation, comme le serait *Hurlements* – mais que se passerait-il si l'on allait encore plus loin ? Qu'adviendrait-il si quelqu'un parvenait à créer, à partir de l'art, quelque chose qui ne pourrait plus être ramené à l'art – quelque chose qui ne serait pas la représentation de ce qui est ou devrait être, mais un événement en soi, à la recherche de son instant et de son nouveau langage ? Que se passerait-il si l'on concevait quelque chose qui continuerait à créer, selon ses propres critères, un ensemble de désirs traduits en gestes, un ensemble dont les champs de force anéantiraient tous les musées, les acquis, les routines, toutes les conduites de

le public se sentait atteint dans sa dignité et criait au fou

on entendait les cris sages des bonnes femmes et les injures des hommes. Les salauds, ordures, fumiers, assassins, bouchers, resonnaient



CINE-CLUB : Vous assistez à la projection du premier film parlé

Les amis futurs seront des bouleversements de situations, ou rien

la vie quotidienne, jusqu'à ce que chaque moment de la vie soit une nouvelle forme d'art, ou rien ?

Ce n'était plus du "lettrisme". En juillet 1952, juste après la première projection avortée de *Hurlements*, Wolman et Debord, deux véritables artistes maudits, l'un condamné par le gouvernement, l'autre par le public, formèrent avec Serge Berna et Jean-Louis Brau une tendance clandestine à l'intérieur du mouvement d'Isou : "l'Internationale lettriste". Sans vraiment se rendre compte qu'ils allaient en faire leur propre territoire, ils cherchaient alors à percer une brèche plus profonde ; ils y parviendront quelques mois plus tard.

L'OCCASION

L'occasion leur en fut fournie par l'arrivée de Charlie Chaplin à Paris, venu faire la promotion de son nouveau film, *Les Feux de la rampe*. Peu après son départ des Etats-Unis (à la veille d'une élection présidentielle où Richard Nixon, candidat républicain à la vice-présidence, avait accusé l'administration démocrate de laxisme envers le communisme), Chaplin avait été officiellement mis en cause par l'attorney général pour activités subversives et interdit d'entrée sur le territoire américain. Quelques jours plus tard, Chaplin était reçu à la Cour par Elizabeth II, qui venait d'être sacrée reine, où il s'aplatit en bon sujet britannique. L'Angleterre acclama le retour de l'enfant prodigue, tandis que l'Europe lui ouvrait les bras. A Paris, les journaux ne se tenaient plus ; Charlot faisait la une jour après jour. Il se vit remettre la Légion d'honneur. A l'issue d'une batterie d'interviews, il donna une dernière conférence de presse au Ritz, le 29 octobre 1952 et, ce jour-là, l'Internationale lettriste annonça au monde son existence.

Tandis que la foule à l'extérieur ne cessait d'acclamer Charlot, Debord et Berna tentaient de bloquer les portes, Wolman et Brau forcèrent les barrages policiers en vociférant et en dispersant des tracts sur lesquels on pouvait lire :

FINIS LES PIEDS PLATS

Cinéaste sous-Mack Sennett, acteur sous-Max Linder, Stavisky des larmes des filles mères abandonnées et des petits orphelins d'Auteuil, vous êtes Chaplin, l'escroc aux sentiments, le maître-chanteur de la souffrance.

Il fallait au Cinématographe ses Delly. Vous lui avez donné vos œuvres et vos bonnes œuvres.

Parce que vous disiez être le faible et l'opprimé, s'attaquer à vous c'était attaquer le faible et l'opprimé, mais derrière votre baguette de jonc, certains sentaient déjà la matraque du flic.

Vous êtes "celui-qui-tend-l'autre-joue-et-l'autre-fesse" mais nous qui sommes jeunes et beaux, répondons Révolution lorsqu'on nous dit souffrance.

Max du Veuzit aux pieds plats, nous ne croyons pas aux "persécutions absurdes" dont vous seriez victime. En français Service d'Immigration se dit Agence de Publicité. Une conférence de Presse comme celle que vous avez tenue à Cherbourg pourrait lancer n'importe quel navet. Ne craignez donc rien pour le succès de Limelight.

Allez vous coucher, fasciste larvé, gagnez beaucoup d'argent, soyez mondain (très réussi votre plat ventre devant la petite Elisabeth), mourrez vite, nous vous ferons des obsèques de première classe.

Que votre dernier film soit vraiment le dernier.

Les feux de la rampe ont fait fondre le fard du soi-disant mime génial et l'on ne voit plus qu'un vieillard sinistre et intéressé.

Go home Mister Chaplin.

L'Internationale Lettriste : SERGE BERNA, JEAN-L. BRAU, GUY-ERNEST DEBORD, GIL J WOLMAN

Il y avait ici un quelque chose : l'idée que l'art sentimental de Chaplin, celui des *Lumières de la ville*, comme tout art, était de l'"escroquerie aux sentiments" – une diversion servant à faire oublier que chacun lutte pour un paradis vide, où tout est vrai mais où rien n'est possible. L'argument ne convainquit pas vraiment la presse. *Combat* révéla que les voyous anti-Chaplin étaient des "lettristes" ; avec Pomerand et Lemaître, Isou se désolidarisa alors de l'action, bien qu'en des termes très tempérés. Dans une lettre à *Combat*, il stigmatisa "l'hystérie totale"

qui avait accompagné la visite de Chaplin, mais il concluait sa plaidoirie en affirmant que l'œuvre créatrice de Chaplin le rendait intouchable : un dieu était un dieu. Isou ne dénonça pas ses quatre disciples ; il s'associait simplement à "l'hommage rendu à Chaplin par toute la populace".

Debord et les autres n'étaient pas prêts à laisser passer une si belle occasion. Pour la première fois, ils occupaient le terrain publiquement, et ils s'y sentaient bien. De Belgique, où ils étaient allés à une projection du *Traité* d'Isou, ils écrivirent à *Combat* :

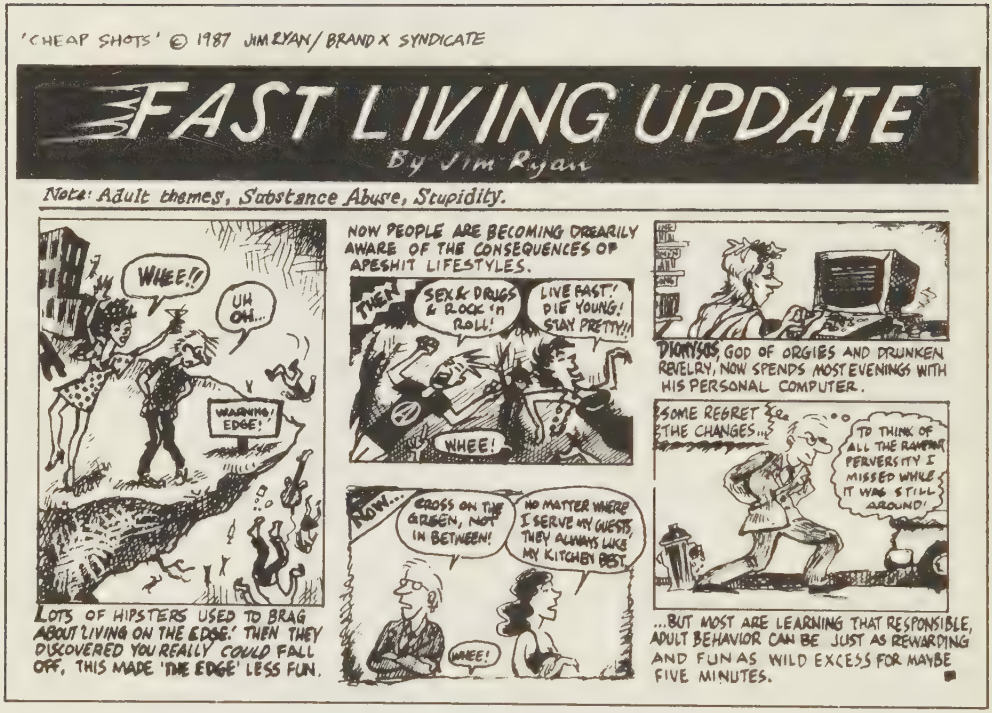
A la suite de notre intervention à la conférence de presse tenue au Ritz par Chaplin, et de la reproduction partielle dans les journaux du tract intitulé "Finis les pieds plats", qui se révoltait contre le culte que l'on rend communément à cet auteur, Jean-Isidore Isou et deux de ses suiveurs blanchis sous le harnais ont publié dans *Combat* une note désapprouvant notre action, en cette circonstance précise. Nous avons apprécié *en son temps* l'importance de l'œuvre de Chaplin, mais nous savons qu'aujourd'hui la nouveauté est ailleurs et "les vérités qui n'amusent plus deviennent des mensonges" (Isou).

Les membres de l'Internationale lettriste marquaient leur territoire :

Nous croyons que l'exercice le plus urgent de la liberté est la destruction des idoles, surtout quand elles se recommandent de la liberté.

Le ton de provocation de notre tract réagissait contre l'enthousiasme unanime et servile. La distance que certains lettristes, et Isou lui-même, ont été amenés à prendre à ce propos ne trahit que l'incompréhension toujours recommencée entre les extrémistes et ceux qui ne le sont plus ; entre nous et ceux qui ont renoncé à l'"amertume de leur jeunesse" pour "sourire" avec les gloires établies ; entre les *plus de vingt ans* et les *moins de trente ans*. Nous revendiquons seuls la responsabilité d'un texte que nous avons signé seuls. Nous n'avons, nous, à désavouer personne. Les indignations diverses nous indifférent. Il n'y a pas de degré parmi les réactionnaires.

Nous les abandonnons à toute cette foule anonyme et choquée.



"L'INCOMPRÉHENSION TOUJOURS RECOMMENCE
ENTRE LES EXTRÉMISTES ET CEUX QUI NE LE SONT PLUS." 1987.

Ignorant la loi relative au droit de réponse dans la presse, et sans doute à cause du caractère éphémère de toute cette affaire après que Chaplin eut quitté la France, *Combat* ne publia pas cette mise au point. "L'intervention" anti-Chaplin n'eut pas d'autre postérité que le bref laps de temps où elle advint : deux jours de cancans à Saint-Germain-des-Prés. Au mieux, c'était la répétition abrégée du scandale de Notre-Dame, sur le terrain glissant de la culture populaire. Avec des effets différents : ni Marx ni quiconque n'avait jamais prétendu que la critique de la culture populaire fût la condition préalable à toute critique. Les nouveaux membres de l'Internationale lettriste se confondirent rapidement avec leur environnement, retournant à leurs activités imprécises, à l'obscurité arborée dans *Hurlements en faveur de Sade*. Ils ne partageaient pas le goût d'Isou pour la publicité – et n'allaient plus vraiment faire surface avant près de six ans, quand le premier numéro d'*Internationale situationniste* apparaîtrait à travers l'Europe de l'Ouest. "JEUNES GENS, JEUNES FILLES", pouvait-on lire sur la dernière page, en regard d'une photo représentant Brigitte Bardot allongée sur le dos d'un cheval, tendant ses seins vers le ciel,

Quelque aptitude au dépassement et au jeu.
Sans connaissances spéciales.
Si intelligents ou beaux,
Vous pouvez aller dans le sens de l'Histoire,
AVEC LES SITUATIONNISTES
Ne pas téléphoner. Ecrire ou se présenter :
32, rue de la Montagne-Geneviève, Paris 5°.

TRACES DE ROUGE À LÈVRES (SUR UNE CIGARETTE)



Début 1953, un adolescent nommé Jean-Michel Mension se transformait en poster vivant et paradait dans les rues de Saint-Germain-des-Prés, des slogans cryptiques griffonnés le long de son pantalon. Ed van der Elsken, un jeune photographe hollandais, arrêta le garçon et le fit poser avec un certain Fred, une brute. Aujourd'hui on ne peut déchiffrer que les inscriptions suivantes : "L'INTERNATIONALE LETTRISTE NE PASSERA PAS" sur la jambe droite de Mension, des bouts d'une réclame pour *Hurlements en faveur de Sade* sur sa jambe gauche ("film dynamique" et quelque chose "avec les filles"). Quelques jours plus tard, Mension et Fred se saoulèrent, passèrent leurs cheveux à l'eau oxygénée, et on les vit trébucher à travers le quartier en giflant les chalandes et en cherchant la bagarre avec les hommes d'affaires. Ils furent roués de coups sur le trottoir, où la police les trouva et les embarqua.

A peu près au même moment, de nouveaux graffitis commencèrent à apparaître sur les murs environnants.

LAISSEZ-NOUS VIVRE
L'ÉTHER EST EN VENTE LIBRE
VIVE L'ÉPHÉMÈRE
LIBÉREZ LES PASSIONS
NE TRAVAILLEZ JAMAIS

"Nouveau ? Ne me faites pas rire", aurait pu dire n'importe quel habitué de la rive gauche – c'était du bon vieux surréalisme, et une imitation grossière, avec ça. Mais la grossièreté faisait toute la différence. Les surréalistes avaient commencé à lancer de tels slogans dans les années vingt, quand la révolution semblait inévitable ; au début des années cinquante, alors que la révolution semblait impossible, les mots ne constituaient presque

plus un langage. Ils fabriquaient une inversion. Ces pauvres phrases étaient si primitivement surréalistes qu'elles en devenaient pré-surréalistes. Elles disaient que le surréalisme n'avait jamais existé, que tout restait à inventer depuis le début. "Tout ce qui veut se situer, techniquement, *après* le surréalisme", pouvait-on lire dans le premier article du premier numéro d'*Internationale situationniste*, en juin 1958, "retrouve des problèmes d'*avant*". Au Cabaret Voltaire, comme le raconterait Raoul Vaneigem dans *Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations*, rien, ni la guerre, ni la façon dont vous placez votre verre de bière sur une table, ne restait pareil : "tout changeait". C'était la situation que l'Internationale lettriste se disposait à construire, mais pas dans un cabaret ; cela a commencé ainsi, avec des posters vivants qui se bagarraient dans la rue. "S'il existe aujourd'hui un phénomène international assez semblable au mouvement dada, il faut le reconnaître dans les plus belles manifestations de blousons noirs", disait Vaneigem. Il pensait que le rôle de l'Internationale situationniste était de "faire passer l'agressivité des blousons noirs sur le plan des idées". L'Internationale lettriste commença par faire passer ses idées sur le plan de la délinquance. Dévaler les rues bardé de slogans, mettre en joue les agents inconscients de l'économie spectaculaire-marchande – voilà qui devait passer pour une idée, sur le coup.

UNE IDÉE

Une idée, l'I.L. en avait une : "... une idée neuve en Europe", ainsi s'intitulait un manifeste du 3 août 1954, revenant à la phrase que Saint-Just avait trouvée pour son rapport devant la Convention du 13 Ventôse AN II – 3 mars 1794. "Le bonheur est une idée neuve en Europe", avait dit Saint-Just ; "Le vrai problème révolutionnaire", disaient Michèle-I. Bernstein, André-Frank Conord, Mohamed Dahou, Guy-Enerst Debord, Jacques Fillon, Véra et Gil J Wolman dans le septième numéro de *Potlatch* le bulletin de l'I.L., "est celui des loisirs."

Les interdits économiques et leurs corollaires moraux seront de toute façon détruits et dépassés bientôt. L'organisation des loisirs, l'organisation de la liberté d'une foule, *un peu moins* astreinte au travail continu, est déjà une nécessité pour l'Etat capitaliste comme pour ses successeurs marxistes. Partout on s'est borné à l'abrutissement des stades ou des programmes télévisés.

C'est surtout à ce propos que nous devons dénoncer la condition immorale que l'on nous impose, l'état de misère. Après quelques années passées *à ne rien faire* au sens commun du terme, nous pouvons parler de notre attitude sociale d'avant-garde, puisque dans une société encore provisoirement fondée sur la production nous n'avons voulu nous préoccuper sérieusement que des loisirs. Si cette question n'est pas ouvertement posée avant l'écroulement de l'exploitation économique actuelle, le changement n'est qu'une dérision. La nouvelle société qui reprend les buts d'existence de l'ancienne, faute d'avoir reconnu et imposé un désir nouveau, c'est là le courant vraiment utopique du socialisme.

Une seule entreprise nous paraît digne de considération : c'est la mise au point d'un divertissement intégral.

L'aventurier est celui qui fait arriver les aventures, plus que celui à qui les aventures arrivent.

La *construction de situations* sera la réalisation continue d'un grand jeu délibérément choisi ; le passage de l'un à l'autre de ces décors et de ces conflits dont les personnages d'une tragédie mouraient en vingt-quatre heures. Mais le temps de vivre ne manquera plus.

A cette synthèse devront concourir une critique du comportement, un urbanisme influentiel, une technique des ambiances et des rapports, dont nous connaissons les premiers principes...

La théorie anti-économique de l'I.L. était suivie sur la même page par "La meilleure nouvelle de la semaine", une rubrique régulière de *Potlatch* :

Washington, 29 juillet (A.F.P.) – Dans une allocution prononcée à l'occasion d'un congrès religieux, M. Richard Nixon, vice-président des Etats-Unis, a déclaré qu'il pensait que ceux qui s'imaginaient qu'un "*bol plein de riz*" pourrait empêcher les peuples d'Asie de se tourner vers le communisme "*se trompaient lourdement*".

"*Le bien-être économique est important*", a poursuivi le président, "*mais affirmer*

que l'on peut gagner les peuples d'Asie à notre cause en relevant leur niveau de vie est un mensonge et une calomnie. Ce sont des peuples fiers qui possèdent un grand passé historique."

C'est ainsi que Richard Nixon ajouta sa voix au chœur grandissant de l'Internationale lettriste.

ARMÉE

Armée de sa théorie, l'I.L. avait une pratique. En écrivant à Jean-Louis Brau au printemps 1954, Wolman la résuma :

Où en avais-tu laissé les choses ? Joël est sorti depuis longtemps, liberté provisoire. Liberté également pour Jean-Michel et Fred (vol à la roulotte – en état d'ivresse, bien sûr). Eliane, la petite, est sortie du dépôt la semaine dernière après une arrestation dramatique dans une chambre de bonne quelque part à Vincennes avec Joël et Jean-Michel (dois-je dire qu'ils étaient ivres) refusant d'ouvrir à la police qui est revenue en force. Ils ont perdu dans l'histoire le cachet de l'I.L. Linda pas encore jugée – Sarah toujours en maison, mais sa sœur, seize ans et demi, a pris la relève. Il y a d'autres arrestations pour stupéfiants, pour je ne sais plus, mais c'est fastidieux. Il y a G. E. qui a passé dix jours dans une maison de repos où on l'avait envoyé (ses parents) après un suicide manqué au gaz. Il est maintenant de retour au quartier. Serge doit sortir le 12 mai. Avant-hier j'ai copieusement dégueulé chez Moineau. Le dernier amusement du quartier est de passer la nuit dans les catacombes (encore une trouvaille de Joël).

On tenait là, les membres de l'I.L. essayaient de s'en convaincre, la répétition de la révolution qu'ils s'étaient promis les uns les autres de faire : le dépassement de l'art et la fin du travail, le passage de l'un à l'autre de ces décors et de ces conflits où mouraient les personnages d'une tragédie et où les vraies personnes seraient conduites à la vie – la première révolution, se disait l'I.L., qui s'appuierait consciemment non plus sur une critique de la souffrance dans la société dominante mais



JEAN-MICHEL MENSION ET FRED PHOTOGRAPHIÉS PAR ED VAN DER ELSKEN, 1953.

sur "une critique globale de son idée du bonheur", une critique en actes, une nouvelle marche de la vie quotidienne. Le bonheur était toujours une idée neuve en Europe, cent soixante ans après que Saint-Just se fut vu condamné comme traître à la révolution – il demeura alors silencieux, lui, la voix de l'Homme Nouveau, tandis qu'il était mené nuitamment du Comité de Salut Public à la guillotine. Depuis lors toutes les révolutions officielles ont fait dépendre leur cause non du bonheur mais de la justice, et, sur ce roc, elles se sont brisées ou se sont changées en pierres. Mais tous les vrais révolutionnaires n'étaient-ils pas conduits par le désir de bonheur, comme disait Ivan Chtcheglov pour l'I.L. dans son "Formulaire pour un urbanisme nouveau", par la soif d'un monde dans lequel il serait impossible de ne pas tomber amoureux ? Ils éprouvaient des difficultés à l'admettre ; les rares fois où ils l'ont admis ont été effacées des registres officiels. Que vaut mon bonheur face à la multitude qui implore pour sa nourriture ou des vêtements ? Il ne vaut rien, disent les tenants de la tradition révolutionnaire. En adoptant comme résidence les "catacombes de la culture connue", l'I.L. tomba sur la notion qui venait du Libre Esprit : "Mon bonheur doit justifier l'existence elle-même". Ainsi les principes opposés de justice et de bonheur ne faisaient qu'un ; voilà, pensait l'I.L., ce qu'avait dit Saint-Just.

Né en 1767, exécuté en 1794, Louis-Antoine de Saint-Just était le prophète de la République de la vertu : d'une vertu, sommeillant dans chaque cœur humain, réprimée et dénaturée par les maîtres du vieux monde, et qui devait être extraite de chaque citoyen nouveau – de gré ou de force. Ayant reconnu un nouveau désir de bonheur, Saint-Just eut un moment le pouvoir de l'imposer : les mots qui suivaient "une idée neuve en Europe" étaient "Je vous propose le décret suivant." Il parlait depuis la scène de l'histoire du monde, un pied à Paris et l'autre à Sparte. Il parlait à Lycurgue et Thucydide, à Lénine et à Pol Pot, et il savait qu'ils entendraient ses paroles. L'I.L. parlait dans un bar qui vendait la franchise et la consolation en même temps que la bière et le vin – les dadaïstes berlinois avaient appelé

"Café Mégalomania" leur version du lieu. Là, l'I.L. essayait de retrouver la voix de Saint-Just, un ton difficile à saisir, austère et extatique, furieux et immobile, le ton du slogan cryptique : "L'esprit est un sophiste qui conduit les vertus à l'échafaud." On peut méditer là-dessus pendant des jours, ou scruter le visage de Saint-Just, sur les bustes et les gravures ; mais comme le jeune homme lui-même quand son heure sonna, ses portraits ne disaient rien. Si l'un était froid, avec les pommettes dures et le regard pénétrant, le suivant était doux, les joues pleines et lisses, le regard innocent. "On ne se bat en vérité que pour ce qu'on aime", disait le philosophe de la Terreur, "se battre contre les autres n'est qu'une conséquence."

L'I.L., écrivait Eliane Brau en 1968 (c'est elle, elle s'appelait alors Eliane Papaï, la "petite Eliane" de la lettre de Wolman), était "autoterroriste. Le groupe exigeait que l'on pratiquât le terrorisme sur soi-même – "un processus d'auto-éducation", disait Raoul Hausmann de la psychologie du Club Dada de Berlin, "dans lequel la routine et les conventions doivent être balayées impitoyablement". L'I.L. se donnait le plus grand mal pour maintenir la conviction que rien n'était plus important, si bien que toute personne jugée indigne était exclue du jeu ; Saint-Just, pour qui dans une société idéale le bannissement devait être la sanction ultime, aurait approuvé. Officiellement, les premiers à avoir été écartés furent Isidore Isou, Gabriel Pomerand et Maurice Lemaître, qui n'avaient jamais été présents (revendiquant les droits sur les mots "lettriste" et "lettrisme" après l'incident Chaplin, l'I.L. incorpora les fondateurs uniquement pour les exclure comme traîtres à leurs propres idées). Puis, entre l'année de la lettre de Wolman à Brau et "... Une idée neuve en Europe", Brau lui-même ("militariste", lisait-on dans le deuxième numéro de *Potlatch*), Serge Berna ("manque de rigueur intellectuelle"), Mension, dont on avait chanté les louanges ("simplement décoratif"), et même le visionnaire Chtcheglov ("mythomanie, délire d'interprétation – manque de conscience révolutionnaire"). "Il est inutile de revenir sur les morts" écrivit Wolman pour clore la première liste

d'exécutions de l'I.L. Comme dans certaines sectes fondamentalistes, ceux qui restaient à l'intérieur du groupe ne devaient jamais plus adresser la parole à ceux qui avaient été sacqués, ni même les mentionner. Mais Debord dérogea à la règle, en 1978, dans son film *In girum imus nocte et consumimur igni*, en accolant une photographie de Chtcheglov à une citation sans référence. Tandis que, sur la bande-son, il prononçait ces paroles : "Que de fois dans les âges, ce drame sublime que nous créons sera joué en des langues inconnues, devant des peuples qui ne sont pas encore !"

Les années ont chargé les mots d'ironie, mais ils étaient toujours porteurs d'une vraie merveille. Retrouvant la trace du thème, Debord montrait une vignette de bande-dessinée. "CHEVAUCHÉES DE PRINCE VAILLANT EN QUÊTE D'AVENTURES", lisait-on sur l'écran : "IL AVANCE VERS LA LUMIÈRE MYSTÉRIEUSE QUI LUIT LÀ OÙ NUL ÊTRE HUMAIN NE DEVRAIT SE TROUVER." Puis Chtcheglov réapparaissait, et Debord se parlant à lui-même : "On eût dit qu'en regardant seulement la ville et la vie, il les changeait. Il découvrit en un an des sujets de revendications pour un siècle". Cette découverte avait été le moteur de l'I.L., disait Debord, et ses sujets de revendications son héritage.

Dans cette contradiction expressive – entre des actes nihilistes aussi puérils que de se couper eux-mêmes de toute justification philosophique et une voix si classiquement sentimentale qu'elle pouvait anoblir l'acte le plus puéril ; entre un ancêtre revendiqué porteur des graines du totalitarisme et du meurtre de masse et le désir d'une négation contenant "nulle autre promesse que celle d'une autonomie sans frein et sans règles". (Debord, *In girum*) – se définissait l'Internationale lettriste. Dans une conversation qui glisse du Cabaret Voltaire aux Sex Pistols, l'I.L. constitue le sommet de la première face de l'histoire et la source de la seconde.

Dans cette histoire, l'I.L. représente le point zéro du niveau, le moment exact où le verre est à moitié vide et à moitié plein. L'I.L. possédait un cachet, qui représentait l'histoire – et que le groupe, avant de le perdre dans un moment d'ivresse, voulait

appliquer sur la philosophie promise par les folles équipées et les nuits passées dans les catacombes. En même temps, l'I.L. condamnait tous ceux qui pensaient "laisser des traces", et elle en a laissé assez peu : en cinq ans, moins de trois douzaines d'un maigre bulletin, une couvée d'essais fugitifs, divers détournements, quelques affichettes pour poteaux électriques, un slogan griffonné sur un mur. On peut ajouter une petite pile de mémoires : ceux de Debord, collages recouverts de papier de verre, ses films *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) et *In girum*, et les romans de Michèle Bernstein, *Tous les chevaux du roi* (1960) et *La Nuit* (1961) – curieux mémoires : alors que tous revenaient sur l'I.L., soit directement soit indirectement, aucun ne la nommait.

D'une certaine façon, rien que de très logique : c'était vraiment un vide que la bande avait voulu créer. Le projet invraisemblable de l'I.L. se résumait à "ne rien faire" et durer tout de même ; son œuvre la plus tangible a été de se maintenir ainsi de 1952 à 1957, jusqu'au moment où les quelques-uns qui restaient (ceux qui, comme le noterait Michèle Bernstein en 1983, s'était refusés à "s'asseoir à la table des bourgeois") rejoignirent les autres, des artistes travailleurs, plus âgés et largement plus connus que les Lollards intellectuels de l'I.L., pour former l'Internationale situationniste.

De 1958 à 1969 l'I.S. découvrit une signification unique aux grands événements, la publia et, avec la révolte de Mai 68, donna même une forme à ces événements. En ce sens, elle éclipse l'I.L., même si l'I.L. possède une histoire plus profonde : cette fable que l'I.S. racontera comme un fait réel. Il y a un absolutisme de l'I.L. qu'on n'aperçoit pas tout d'abord à cause du caractère primitif du groupe, mais qui explique pourquoi le texte par lequel Debord justifia sa dissolution dans la nouvelle fédération, aux dimensions plus grandioses, s'intitulait "Un pas en arrière". "Ce que nous avons fait peut être posé sur la table, ce que nous avons fait c'est ce que nous avons écrit", dit Bernstein de l'I.S. ; pourtant, le prestige violent de ce que l'I.S. a écrit, son autorité spectaculaire, dissimule le propre caractère

primitif de l'I.S. Parce que l'I.S. travaillait à livrer sa critique à la publicité tandis qu'elle s'assurait que ses auteurs demeurent dans l'obscurité – parce que ses membres (parfois au nombre de vingt, parfois, comme au début de 1968, réduits à moins d'une douzaine) avaient trouvé un ton qui apparentait leurs paroles à celles de tribuns d'un empire invisible – le groupe devint mythique presque avant d'avoir commencé, et demeura fantomatique même dans ses moments de plus grande notoriété. C'est pourquoi son histoire, qu'elle soit rapportée dans des fanzines punks ou des journaux académiques, est proche du mythe, pleine de récits de "théâtre de rue" et d'*Ürsprunges* symbolique, de fredaines publiques comme l'intervention de Notre-Dame. Attribués à l'I.S., les événements deviennent des fictions – mais ils ont aussi eu une réalité, vécus en miniature et en secret par l'I.L., puis joués sur les scènes de l'histoire mondiale (quoique sur des scènes construites en un jour et démontées presque aussi vite) par les lecteurs de l'I.S., ses fans, ou ses héritiers. Voilà pourquoi l'esprit de tels événements, dont l'I.L. voulait qu'ils soient non des interventions mais des fondations, soufflait dans ce que les situationnistes ont écrit. Et cet esprit, qu'on ne retrouvait dans aucune autre voix de l'époque, du moins dans sa totalité, était à la fois enragé et enjoué, critique et volontaire, désespéré et heureux : "Notre démarche est ce que l'on a fait de mieux jusqu'ici *pour sortir du vingtième siècle.*"

Ecrire me rend plus joyeux. Il n'y a pas de meilleur antidote au terrible sentiment d'impuissance qui saisit l'homme moderne à la gorge qu'un exercice vigoureux de l'imagination. C'est sous l'emprise de l'imagination que toute cette racaille des mouvements de guérilla des trente dernières années a prospéré ; ça et la volonté de durer pour l'amour du futur. C'est uniquement le manque de cette qualité qui m'a empêché d'accomplir de grandes choses par moi-même.
Guy Vanderhaeghe, *My Present Age*, 1985.

À SES DÉBUTS

A ses débuts en 1957, l'Internationale situationniste était vaguement perçue comme une association paneuropéenne d'esthètes mégalomanes et d'excentriques fanatiques, méprisés par la gauche et ignorés de tous les autres. En 1966, avec la prise de contrôle de l'Union des étudiants de la grande Université de Strasbourg par une cabale de fans situationnistes (qui utilisa les 5 000 francs du budget de l'Union pour répandre dans le monde la propagande situationniste), puis en

1968, avec les journées de Mai, l'I.S. devint célèbre comme "Internationale occulte" derrière l'explosion que le général de Gaulle attribuait à quelques personnes qui "se délectent de négation", bien qu'il n'ait jamais expliqué comment une poignée de gens avait pu conduire son gouvernement au bord de la dissolution. Quelques jeunes gens, comme disait de Gaulle, "qui se révoltent contre la société moderne, contre la société de consommation, contre la société mécanique, qu'elle soit communiste à l'Est, ou qu'elle soit capitaliste à l'Ouest" – c'était assez vrai. "Le mérite des situationnistes", écrivait l'I.S. en septembre 1969, dans *I.S.* n°12, dernier numéro de sa revue, "fut simplement de reconnaître et de désigner les nouveaux points d'application de la révolte dans la société moderne" – une révolte contre la société et son idée du bonheur, contre l'idéologie de la survie, une révolte contre un monde où chaque élévation du niveau de vie induisait une élévation du "niveau d'ennui", un monde dont le langage était tant appauvri par sa propre fausseté que le plus petit refus pouvait devenir un *non* compris de tous. "Si beaucoup de gens ont *fait* ce que nous avons *écrit*," écrivaient une dernière fois les situationnistes, "c'est parce que nous avions écrit essentiellement le négatif qui avait été vécu, par tant d'autres avant nous." Mais si le négatif que décrivaient les situationnistes était une sorte de trésor caché de la vie moderne ("un autre Graal néfaste" disait Debord dans *In Girum*), l'I.L. avait dessiné la carte qui y menait.

L'I.S. débuta avec une déclaration de guerre contre la vieille société – dans *I.S.* n°1, la culture était traitée de cadavre ambulant, la politique d'attraction minable, la philosophie de liste de shibboleths, l'économie de canular, l'art digne seulement d'être pillé, le droit légal de renonciation, la liberté de la presse de limite consensuelle du discours sur le réel et le possible. Portée par des auteurs d'une demi-douzaine de pays, l'attaque était complexe et globale, adaptée à l'air du temps, dansant avec la théorie, et illustrée avec des photographies de mannequins et de baigneuses. A chaque livraison de la revue, environ une par

an avec un tirage de quelques milliers d'exemplaires, chaque numéro sobrement imprimé et brillant d'une couverture métallique différente à chaque fois (celle du n° 1 dorée, celle du n°12 violette), l'attaque prenait de l'ampleur. Avec une sorte de connivence de Résistants, comme si les gens qui autrefois étaient des acheteurs rationnels étaient devenus des sociologues cinglés, les situationnistes décryptaient les réclames de la presse, le cinéma, les stations de métro ; ils tranformaient en images négatives les photographies de "publicité-propagande" représentant des cités et des citoyens haussmannisés, ou même une prise de vue montrant plusieurs dizaines de milliers de Chinois en train de réaliser grâce à des morceaux de carton un portrait géant de Mao Tsê-tung. Il suffisait de cette seule légende pour le retourner : "portrait de l'aliénation". Ils s'embarquaient dans ce qu'ils avaient appelé la "correction du passé", à savoir la reconstruction d'une nouvelle histoire tirée des expériences utopiques oubliées et des rébellions massacrées, jusqu'à ce que les conseils révolutionnaires éphémères de la Hongrie de 1956 ou du Berlin de 1918 apparaissent bientôt comme la seule politique dont le futur aurait besoin et que les élections de l'année à venir soient déjà lettre morte. Des insultes atroces ("raclure de bidet" est indépassable, sauf peut-être par "croque-mort congélateur") devenaient une forme de discours s'engendrant lui-même, comme une sorte de délire philosophique, la poursuite d'un marxisme hérétique, affectif, qui ne camouflait pas tant une soif irréductible de destruction qu'il ne l'intensifiait et la rendait attrayante. L'écriture situationniste était un genre de critique, une sorte de bruit, dirigés avec une force égale contre "toutes formes d'organisation politique à l'Ouest comme à l'Est" et tous ceux qui "essayaient de les changer" (*Le Monde*, 1966) : les chefs, les bureaucrates, les technocrates, les dirigeants syndicaux, les théoriciens de l'Etat providence, les urbanistes, les léninistes, les artistes, les professeurs ("M. Georges Lapassade", annonçait sur presque une page le n° 9 de l'*I.S.*, août 1964, "est un con"), les étudiants, les capitalistes, les amuseurs, la royauté, les castristes, les provos, les surréalistes,

les néo-dadaïstes, les anarchistes, le gouvernement sud-vietnamien, ses maîtres américains, le gouvernement nord-vietnamien, les architectes, les existentialistes, les prêtres, et les situationnistes exclus. Des bandes dessinées détournées mettaient la voix de l'I.S. dans la bouche des personnages de *Terry et les pirates* et de *True Romance*, comme si de vraies personnes prêtaient réellement attention à la transformation de l'amour en marchandise et à la réinvention de la révolution Des coupures de presse sur les loisirs, la religion, la technologie, la maladie mentale, le langage ordinaire et la violence (l'extraordinaire "Le Monde dont nous parlons", *I.S.* n° 9), ligotaient le pouvoir avec ses propres mensonges, l'aveuglaient de ses propres images, le forçaient à confesser ses terribles procédés : *Nous avons* les moyens *de vous faire parler...*

La critique avait le sens de la mise en scène, du suspens. Prétendre que même King Kong et le monstre du Loch Ness sont des "projections collectives de cet autre monstre, l'Etat totalitaire" (Adorno, 1945) pouvait autrefois apparaître comme un signe de démence, mais désormais cela collait : à la lecture des situationnistes, le Godzilla du spectacle se levait pour figer tous les sujets potentiels de l'histoire et faire d'eux des objets, pour réduire l'énergie de l'aliénation à la stupeur de la réification, et puis...

Puis on pouvait tomber sur des articles traitant du symbolisme du programme d'abris antiatomiques établi par le président John F. Kennedy ("Géopolitique de l'hibernation"), du caractère salutaire des émeutes de Watts ("Le Déclin et la chute de l'économie spectaculaire marchande"), de la révolution culturelle de Mao et des derniers jours de la reine rouge ("Le Point d'explosion de l'idéologie en Chine"), ou du sabotage génial, par un acteur, d'une série télé à suspense ("Les Mauvais jours finiront"). Soudain, il pouvait sembler que tous les faits sociaux étaient des illusions construites, que personne n'était immunisé contre l'urgence du langage de l'I.S., qu'aucun souhait personnel n'était séparé de son aspiration à un monde nouveau. Mais quel que soit le degré de sophistication et de

férocité auquel ait pu atteindre la critique de l'I.S., à chaque moment de crise ou à chaque occasion, lorsque la critique posée sur la table était remise en jeu, elle retrouvait presque automatiquement le primitivisme de l'Internationale lettriste. Et c'est Debord qui saisit le mieux cet esprit en 1953, l'année où il tenta de s'asphyxier, et l'année où Chtcheglov écrivit son "Formulaire pour un urbanisme nouveau" : "L'oubli est notre passion dominante."

Ce qui signifiait s'abandonner si profondément au dégoût que toutes les retraites seraient coupées hormis la folie ou le suicide – le cul-de-sac d'un antimonde où le refus du travail et de l'art n'était que la garantie de l'autodérision et du solipsisme. Ce qui signifiait aussi : nous voulons agir ; nous n'attachons pas d'importance à ce qui découle de nos actions ; voilà notre idée du bonheur, une bonne façon de vivre. Transposé dans le négatif, "l'oubli est notre passion dominante" était l'affirmation d'une subjectivité absolue ; une version du "chacun habitera sa 'cathédrale' personnelle" de Chtcheglov, du "on ne se bat en vérité que pour ce qu'on aime" de Saint-Just. Une façon de se battre pour les autres, combat qui seul permettrait de construire une ville où chacun pourrait trouver ce qu'il aime, ou découvrir ce que c'était – de pouvoir construire une ville où chacun découvrirait dans quel théâtre sa situation devient une situation. L'appel de Debord à l'oubli était l'or de l'I.L. Dans l'I.S., cet or fusionnerait avec l'appel de Saint-Just à l'action, promettant une fête au solitaire : "Nos idées sont dans toutes les têtes."

Voilà comment le dégoût de quelques-uns, et même le refus d'un seul, pouvait mener un gouvernement au bord de la dissolution – au moins c'était une conclusion que De Gaulle ne pouvait pas se permettre de tirer. Comme tentative pour révéler toutes les contradictions de la géopolitique et de l'histoire mondiale, pour trouver la corde de la cohérence réversible du monde et puis tirer dessus, le travail de l'I.S. pouvait toujours être réduit à des slogans grossiers : "JE PRENDS MES DÉSIRS POUR LA RÉALITÉ CAR JE CROIS

EN LA RÉALITÉ DE MES DÉSIRS", ou "I want to destroy passersby". Mais les slogans étaient aussi cryptés, ils touchaient à des histoires non dites. Une seule phrase véhiculait toute une façon d'être au monde, et dans le théâtre que décrivait l'I.S., le slogan cryptique, l'héritage de l'I.L., correspondait à la cohérence réversible du monde : tout comme la lettre de LaDonna Jones à Michael Jackson, il suffisait du bon graffiti sur le bon mur, au bon moment, au bon endroit. "... [nos travaux] ne sont pas destinés au musée du Louvre" écrivait l'I.L. dans le n° 19 de *Potlatch*, daté du 29 avril 1955. L'I.L., disaient Bernstein, Dahou, Debord, Fillon, Véra et Wolman, établissait simplement des maquettes d'affiches.

AU DÉPART

"Au départ nous formions tout juste un groupe" expliquait Wolman. J'étais avec lui, dans son troisième sans ascenseur de la rue du Temple à Paris, un appartement d'artiste dont un seul élément pouvait laisser deviner que nous étions en 1985 (dix ans avant sa mort) : l'ordinateur qu'il utilisait pour sa poésie concrète. "Plutôt un rassemblement de gens qui, ensemble, faisaient des étincelles. La contribution de certains, comme Mension, n'a jamais dépassé une ligne : 'de toute façon on n'en sortira pas vivants' mais cette ligne c'était quelque chose". Wolman me tendait un exemplaire d'*Internationale lettriste*, la première publication de l'I.L., qui compta quatre numéros de fin 1952 (une brochure illustrée dénonçant Isou) à juin 1954 (un tract illustré au slogan unique) ; c'était le deuxième numéro, une simple feuille de papier ronéotée recto verso, comme les premières livraisons de *Potlatch*, la publication qui allait suivre. Février 1953 : la ligne de Mension était là, en compagnie de quelques autres sous le titre "Fragments de recherche pour un comportement prochain" ("La nouvelle génération ne laissera plus rien au hasard" de Wolman, et d'autres phrases plus maladroites de Debord et de Serge Berna). Juste au-dessus il y avait

I am the fly / I am the fly / I am the fly in the ointment / I can spread more disease than the fleas which nibble away at your window display.
"I Am the Fly", Wire, 1978.
We're the young generation / And we've got something to say.
"Theme from *The Monkees*",
The Monkees, 1966.

"grève générale", également signé Mension, quoique le caractère haché des phrases, chacune à la recherche d'un référent ou d'un mur, puisse indiquer qu'il s'agissait d'un texte collectif – de toute façon, c'est la voix d'un groupe qu'on entend.

il n'y a aucun rapport entre moi et les autres. le monde commence le 24 septembre 1934. j'ai dix-huit ans, le bel âge des maisons de correction et le sadisme a enfin remplacé dieu. la beauté de l'homme est dans sa destruction. je suis un rêve qui aimerait son rêveur. tout acte est lâcheté parce que justification. je n'ai jamais rien fait. le néant perpétuellement recherché, ce n'est que notre vie. descartes a autant de valeur qu'un jardinier. il n'y a qu'un mouvement possible : que je sois la peste et décerne les bubons. tous les moyens sont bons pour s'oublier : suicide, peine de mort, drogue, alcoolisme, folie. mais il faudrait aussi abolir les porteurs d'uniformes, les filles de plus de quinze ans encore vierges, les êtres réputés sains et leurs prisons. si nous sommes quelques-uns prêts à tout risquer, c'est parce que nous savons maintenant que l'on n'a jamais rien à risquer et à perdre. aimer ou ne pas aimer tel ou telle, c'est exactement la même chose.

L'I.L. se voyait comme un mouvement de jeunes – âge moyen en 1953, vingt et un ans – mais pas comme un futur mouvement de masse avec des sections et des cartes de membres, comme le Front de la Jeunesse d'Isou. C'était symbolique, même pour eux – ou pour eux seuls, puisque personne d'autre n'y prêtait attention. En tant que mouvement de jeunes, l'I.L. était une microsociété provisoire, bâtie sur des réflexions à propos d'un futur qu'il s'agissait de construire et des échos d'un passé imaginaire. Certaines de ces réflexions étaient monnaie courante : promesses d'un monde de maîtrise technologique quotidienne, confort domestique et machines-loisirs, que tout le monde pouvait trouver dans les réclames de l'époque, et ce que l'I.L. appelait les "bombes désamorcées" et les "couteaux émoussés" de dada et du surréalisme, que chacun pouvait découvrir "sous une poussière lourde de trente années". Mais le reste venait principalement de Debord, qui construisait la symbolique du groupe à partir de phrases et d'images coupées de leurs contextes, mor-

ceaux d'énigme jetés sur la table pour trouver à quoi ils se référaient, pour se changer en métaphores ou disparaître. A mesure que Debord donnait forme à l'I.L., la microsociété provisoire ressemblait également à une séance de spiritisme, une conversation entre des présages et des fantômes, et il la créait comme il créerait ses *Mémoires*. Avec "le bonheur est une idée neuve en Europe", il ouvrit pour l'I.L. une route vers le futur ; avec une seconde phrase, il bloqua la route, replia le groupe sur lui-même : quelques mots d'un requiem prématuré, douche froide pour Saint-Just, des mots qui lui auraient écorché la bouche – "Bernard, Bernard, cette verte jeunesse ne durera pas toujours".

Réapparaissant sans cesse dans les mémoires de l'I.L., sans que son origine soit jamais indiquée, la phrase apparaît pour la première fois dans les écrits du groupe avec le n° 16 de *Potlatch*, daté du 26 janvier 1956, à l'intérieur de "La Valeur éducative" de Debord, un dialogue détourné entre des auteurs dont les noms n'étaient pas cités. L'auteur de la citation était nommé deux livraisons plus tard : c'était le grand prédicateur français Jacques Bénigne Bossuet (1627-1704), qui faisait le panégyrique de saints morts depuis longtemps comme s'il avait assisté à leurs funérailles. Il s'agissait de saint Bernard (Bernard de Clairvaux), qui en 1146 lança la seconde croisade. "Nous n'irons pas à la croisade", écrivit Bernstein dans *La Nuit*, en 1961, quand elle et Debord vivaient impasse de Clairvaux, dans le Marais, et Debord répondrait lui aussi à l'appel de saint Bernard vieux de huit cents ans dans *In girum* : "Peut-être aurions-nous pu être un peu moins dépourvus de pitié, si nous avions trouvé quelque entreprise déjà formée, qui nous eût paru mériter l'emploi de nos forces ? Mais il n'y avait rien de tel. La seule cause que nous ayons soutenue, nous avons dû la définir et la mener nous-mêmes."

C'est ce qu'ils firent à travers l'autoterrorisme, intensifiant les oppositions qu'ils portaient en eux-mêmes. La rage inventée dans "grève générale" était le signe d'une négation que seules pouvaient transcender des visions inventives d'une vie différente ; la douche froide de "Bernard, Bernard ..." condamnait

les visionnaires à l'exil. Voilà l'idée. Sur le plan des symboles de l'I.L., le futur de Saint-Just, sa promesse de bonheur, se recroquevillait dans la promesse de chagrin de Bossuet, son passé ; le désir de nouveauté combattait la certitude qu'il n'y avait rien de neuf sous le soleil. Cet accident de métaphores constituait presque un événement, un événement qui se répétait chaque jour. L'I.L. était persuadée qu'il fallait changer le vieux monde parce que son temps s'était arrêté mais, à l'intérieur de la matrice du groupe, cela signifiait vivre dans un monde nouveau, le temps allait trop vite – et cette contradiction représentait la quête de l'I.L. sur cette terre. Pour l'amour d'une explosion future, les membres de l'I.L. se soumettaient à la pression de l'implosion. C'était salutaire, pensaient-ils, en séparant le vrai du faux, qu'il s'agisse des personnes ou des idées. "Il s'agit de se perdre", écrivait Debord dans l'*I.L.* n°2 – ou de s'autodétruire. "Notre affaire n'était pas une école littéraire, un renouveau de l'expression, un modernisme", écrivaient Debord et Wolman dans "Pourquoi le lettrisme" (*Potlatch* n°22, 9 septembre 1955). "Il s'agit d'une manière de vivre qui passera par bien des explorations et des formulations provisoires, qui tend elle-même à ne s'exercer que dans le provisoire [...] nous attendons beaucoup des gens, et des événements, qui viendront. Nous avons aussi cette autre grande force, de n'attendre plus rien d'une foule d'activités connues, d'individus et d'institutions."

Il n'est pas facile de s'exiler d'un monde qu'on entend changer. Si le vrai but est quelque chose de plus que la folie ou le suicide, il faut rechercher l'isolement, surtout pour un groupe. Pour y parvenir, l'I.L. ne s'installa pas en communauté à la campagne, elle ne se terra pas dans l'appartement des parents d'Untel, comme les étudiants maoïstes de *La Chinoise* de Godard en 1967, qui aurait dû s'appeler "Ce que j'ai fait pendant les grandes vacances". A la place, recherchant la dérive, la technique de "déambulation sans but", le groupe flânait dans les rues parmi la foule. "Le spectacle est permanent", écrivit Debord dans le n° 2 d'*I.L.* ; le Paris haussmannien était une ville

qui reposait sur le spectacle : Debord et les autres la prenaient comme une image qu'ils pouvaient modeler, qu'ils pouvaient soumettre au détournement en actes. En marchant dans la ville à deux, trois ou bien seul, en cherchant ses "microclimats", ses zones de sentiments démarquées, ils essayaient d'entendre le son de leurs propres voix leur faire signe de porche en porche, pour retrouver dans leur bouche son écho renvoyé par une impasse.

CETTE VIE

Cette vie quotidienne ressemblait à une quête mystique : "Nous nous ennuyons dans la ville, il n'y a plus de temple du soleil." Voilà le langage de Chtcheglov : "Et toi oubliée, tes souvenirs ravagés par toutes les consternations de la mappemonde, échouée au Caves Rouges de Pali-Kao, sans musique et sans géographie, ne partant plus pour l'hacienda où les racines pensent à l'enfant et où le vin s'achève en fable de calendrier. Maintenant c'est joué. L'hacienda, tu ne la verras pas. Elle n'existe pas. Il faut construire l'hacienda." Voilà le langage de l'I.L. après l'exclusion de Chtcheglov : "Cependant, les gens qui cherchaient ce Graal, nous voulons croire qu'ils n'étaient pas dupes." lisait-on dans "36 rue des Morillons" (*Potlatch* n°8, 10 août 1954). "Comme leur DÉRIVE nous ressemble [...] Le maquillage religieux ne tient pas. Ces cavaliers d'un western mythique ont tout pour plaire : une grande faculté de s'égarer par jeu ; le voyage émerveillé ; l'amour de la vitesse ; une géographie relative." Voilà le langage utilisé par Debord dans *In girum*, presque un quart de siècle plus tard : "C'était une dérive à grandes journées, où rien ne ressemblait à la veille ; et qui ne s'arrêtait jamais. Surprenantes rencontres, obstacles remarquables, grandioses trahisons, enchantements périlleux."

Si l'on veut démystifier les choses, il s'agissait plutôt d'une bande d'ivrognes essayant de marcher et de penser en même temps. Pour l'usage du temps, c'était le retour de la ville à la



VIGNETTE EXTRAITE DE *MÉMOIRES* DE G.-E. DEBORD, 1959.

forêt vierge, puis son déménagement dans une maison hantée plus moderne que n'importe quel rêve d'architecte moderne, un jeu de la liberté dans lequel le but n'est pas de marquer mais de se maintenir sur le terrain, de prendre consciemment position entre le passé et le futur. "Tu ne sais jamais quelle rue prendre, ni laquelle éviter", dit la narratrice dans le roman de Paul Auster datant de 1987, *Le Voyage d'Anna Blume* – elle parle depuis un futur où la ville est plongée dans l'anarchie que font régner des gangs meurtriers et des sectes de flagellants, mais l'état d'esprit qu'elle est contrainte d'investir dans sa ville est celui que l'I.L. choisit d'apporter à la sienne. "Par bribes", dit-elle, "la ville te dépouille de toute certitude. Il ne peut jamais exister de chemin tracé d'avance, et tu ne peux survivre que si rien ne t'est nécessaire. Tu dois pouvoir tout changer de but en blanc, laisser tomber ce que tu fais, repartir en arrière. A la fin, tout peut arriver. Par conséquent il te faut apprendre à déchiffrer les signaux. [...] L'essentiel est de ne pas s'accoutumer. Car les habitudes sont mortelles. Même si c'est la centième fois, il faut aborder chaque chose comme si on ne l'avait encore jamais rencontrée. Peu importe combien de fois, ce doit toujours être la première. Ce qui est pratiquement impossible, je m'en rends bien compte, mais c'est une règle absolue." Voilà encore le style de Chtcheglov, car, pour la dérive, il fut le premier. Dans les personnages détournés d'*In girum*, Debord peut être Zorro, Lacenaire, ou même le Général Custer à Little Big Horn ; Chtcheglov, hormis le moment où Debord en fait Louis II de Bavière, le bâtisseur fou de châteaux, est toujours Prince Vaillant.

"La dérive (au fil des actes, avec ses gestes, sa promenade, ses rencontres)", écrivait Chtcheglov à Debord et Bernstein en 1963, "était exactement à la totalité ce que la psychanalyse (la bonne) est au langage. Laissez-vous aller au fil des mots, dit l'analyste. Il écoute jusqu'au moment où il dénonce ou modifie (on peut dire détourne) un mot, une expression ou une définition. [...] Mais comme l'analyse sans rien d'autre est presque toujours contre-indiquée, de même la dérive conti-

nuelle" – la vie quotidienne dans le Disneyland fouriériste que Chtcheglov avait proposé dix ans plus tôt – "est un danger dans la mesure où l'individu avancé trop loin (non pas sans base, mais...) sans protections, est menacé d'éclatement, de dissolution, de dissociation, de désintégration. Et c'est la retombée dans ce qu'on nomme "la vie courante", c'est-à-dire en clair "la vie pétrifiée". [...] Nous avons pratiqué, en 1953-1954, trois ou quatre mois ; c'est la limite extrême, le point critique. C'est miracle si nous n'en sommes pas morts. Nous possédions une mauvaise santé de fer."

En 1963 Chtcheglov écrivait d'un asile psychiatrique ; il était travaillé par le doute. Mais en 1953 il n'y avait aucune place pour le doute. "On ne reproche pas à un parc d'attractions de ne pas être une cathédrale", c'est le sens commun, qu'on l'applique à un film d'aventures ou à un membre, âgé de dix-neuf ans, d'une microsociété provisoire ; découvrir la faille, attraper le vieux monde dans sa gueule, c'était le but que Chtcheglov avait fixé à l'I.L. – la quête d'un parc d'attraction où lui et tous les autres vivraient dans leur cathédrale personnelle. Il était sûr que la dérive conduisait à cette nouvelle ville, tout comme Debord était certain qu'elle permettait de se forger la conviction que la ville ancienne devait être détruite, ou de découvrir qui était assez valeureux pour cette tâche et qui ne l'était pas – de même que Debord aimait entendre Lacenaire dire dans *Les Enfants du paradis*, "il faut de tout pour faire un monde, ou pour le défaire". Debord laissait traîner sa métaphore dans l'air ; Chtcheglov fut le premier à ne plus être parmi eux. "Les pouvoirs actuels", disait Debord dans *In girum* "n'ont pas pu encore mesurer ce que leur a coûté le passage rapide de cet homme."

Lorsqu'il réalisa son film en 1978, Debord évita la confirmation évidente : des extraits d'actualités montrant des milliers de soixante-huitards barricadant les rues que Chtcheglov avait arpentées seul. A la place, il y avait une autre bande dessinée : Prince Vaillant est perdu, il fuit le tonnerre et la pluie, et cherche un abri. "Il trouve une taverne fréquentée par des marins et des voyageurs venus de lointaines et mystérieuses

contrées [...] Et tandis qu'au dehors la tempête fait rage, on raconte force histoires d'îles fabuleuses et de merveilleuses cités dans leurs hautes murailles [...] Cependant, un vagabond au visage hagard s'approche de la taverne, porteur de nouvelles stupéfiantes (La semaine prochaine : Rome est tombée)."

A cause de la dérive, les membres de l'I.L. se sont rencontrés, séparés, éloignés, réconciliés, et ont essayé d'écrire ce qu'ils avaient découvert, de dresser la carte de ce qu'ils appelaient la "psychogéographie" des lieux qu'ils avaient traversés. Ils partaient à la recherche de rues nouvelles, c'est-à-dire des plus vieilles, comme si les rues qu'ils pensaient connaître pouvaient juger leur manque de préparation à comprendre les secrets qu'elles recelaient. La dérive était la façon d'assumer l'ennui : des rues qui avaient été arpentées sans fin. Le détournement – qui finalement signifiait l'application du principe de cohérence réversible du monde à tout sujet ou objet énoncés – était une façon de repousser l'ennui et de le critiquer. Grâce à la dérive, un consentement objectif ("J'aime cette rue parce qu'elle est belle") pouvait se transformer en refus subjectif ("Cette rue est laide parce que je ne l'aime pas"), qui pouvait se transformer en une ébauche d'utopie ("Cette rue est belle parce que je l'aime").

L'I.L. voulait créer une ville des possibilités au cœur de la ville du spectacle. Le groupe, pourtant, devait d'abord créer une ville de la négation : pour échapper aux éléments sociaux de la ville, l'art et le travail, la production et l'idéologie, pour fonctionner comme leur antimatière. La ville nouvelle serait un parc d'attractions psychogéographique ; mais avant, ce serait un trou noir affectif. "[Le spectacle] ne dit rien d'autre que 'ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît'" écrivait Debord dans *La Société du spectacle*. Dans la ville de l'I.L., tout peut arriver. Un jour ou l'autre, l'I.L. en était sûre, la lumière borgne du spectacle serait aspirée dans le trou noir comme si elle n'avait jamais existé.

LA GRÈVE GÉNÉRALE

La "grève générale" de Mension aurait fait sourire Isou – ce n'était, après tout, qu'une version particulièrement hagarde du "Notre Programme" du Front de la Jeunesse réduite à l'"énergie gratuite", identifiée par Isou comme le seul bien que possède la jeunesse. Rien de neuf là-dedans – mais il y avait une différence. Isou n'accordait aucune valeur à la gratuité parce qu'elle ne pouvait pas être intégrée au "circuit d'échange". Mension soutenait que la gratuité était une clef du trou noir tout comme les histoires que l'I.L. racontait à sa table – la légende d'une poésie sonore antérieure au verbe, l'invasion de Notre-Dame, le film sans image, le raid contre Chaplin.



AFFICHETTE DE L'I.L., DÉCEMBRE 1953.

Isou pensait que l'énergie gratuite avait au moins une pseudo-valeur d'échange : elle pouvait être échangée socialement. La jeunesse s'abîmait dans la violence et la résignation parce qu'elle était "surexploitée dans les hiérarchies inférieures, sous prétexte de 'stage d'ancienneté'"; voilà pourquoi Isou appelait les jeunes à descendre dans la rue afin de changer le monde – se battre pour un paradis permanent, comme dira Debord dans *In girum*, que l'un "place dans une révolution totale, et l'autre – c'est parfois le même – dans un stade supérieur de son ascension de salarié." Dans l'arithmétique de l'"économie nucléaire" d'Isou, la somme totale des dépenses d'énergie gratuite que faisait la jeunesse en compensation de sa "non-existence" égalait précisément ce à quoi la jeunesse devait renoncer pour exister – pour gagner n'importe quelle place, établie ou souhaitée, dans l'ordre social. Mais dans "grève générale", l'I.L. posait une question qu'avait ignorée Isou : qu'advient-il si on refuse de renoncer à son énergie gratuite – aux actes sans lâcheté car sans justification – quelle que soit la place dans l'ordre social contre laquelle on pourrait les échanger ? Qu'advient-il si on fait l'expérience de la gratuité comme liberté ? Si on casse le circuit d'échange ?

L'I.L., disait Debord, vivait "en marge de l'économie" et "ten-

dait à un rôle de pure consommation" ; Isou disait que, sans production, il n'y a pas de marchandise consommable. Pas de marchandise, répondait l'I.L. : du temps. Il s'était arrêté ; la préoccupation de l'I.L. était de le faire passer. Au-dessus de "grève générale" dans le n° 2 de l'*I.L.* s'étalait "manifeste", signé par sept hommes et quatre femmes (Sarah, Berna, P. J. Berlé, Brau, Dahou, Debord, Linda, Françoise Lejare, Mension, Papaï, et Wolman), la cohorte la plus nombreuse jamais rassemblée par l'I.L., seuls trois d'entre eux en seraient encore l'année suivante :

la provocation lettriste sert toujours à passer le temps. la pensée révolutionnaire n'est pas ailleurs. nous poursuivons notre petit tapage dans l'au-delà restreint de la littérature. et faute de mieux, c'est naturellement pour nous manifester que nous écrivons des manifestes. la désinvolture est une bien belle chose. mais nos désirs étaient périssables et décevants. la jeunesse est systématique, comme on dit. les semaines se propagent en ligne droite. nos rencontres sont au hasard et nos contacts précaires s'égarent derrière la défense fragile des mots. la terre tourne comme si de rien n'était. pour tout dire, la condition humaine ne nous plaît pas.

Comme Mension, le groupe atteignit les limites du nihilisme, essaya de faire demi-tour, et trouva la route bloquée :

[...] tout ce qui maintient quelque chose contribue au travail de la police. car nous savons que toutes les idées ou toutes les conduites qui existent déjà sont insuffisantes. la société actuelle se divise donc seulement en lettristes et en indicateurs [...] il n'y a pas de nihilistes, il n'y a que des impuissants. presque tout nous est interdit. le détournement de mineurs et l'usage des stupéfiants sont poursuivis comme, plus généralement, tous nos gestes pour dépasser le vide. plusieurs de nos camarades sont en prison pour vol. nous nous élevons contre les peines infligées à des personnes qui ont pris conscience qu'il ne fallait absolument pas travailler. nous refusons la discussion. les rapports humains doivent avoir la passion pour fondements, sinon la terreur.

VINGT-SIX

Vingt-six ans plus tard, en 1979, Wolman publiait un épais tabloïd qu'il appela *Duhring Duhring*. Sur chacune des soixante-quatre pages il y a cinquante-quatre visages solidement recadrés, plus de trois cents en tout : images convenues de politiciens en place, d'hommes d'Etat décédés, vedettes de cinéma, sujets de peintures et de sculptures célèbres, saints, héros de bandes dessinées, révolutionnaires, écrivains, célébrités de toutes sortes. Chaque visage est barré verticalement par une bande blanche, ainsi qu'en travers des yeux avec un mot ("socialisme", "classes", "possédants", "travailleurs", dans une série ; "embryon", "territoire", "mépris", "récit", dans une autre). Beaucoup de visages réapparaissent au fil des pages, enrichis de mots nouveaux, et inversement ; les éléments flottent à la surface du papier journal.

Les juxtapositions incessantes, apparemment aléatoires, puisent dans les histoires qu'on peut lire dans un quotidien. Après quelques pages, le lecteur se retrouve au milieu de l'une des définitions de Debord de *La Société du spectacle*, le spectacle comme le discours ininterrompu que l'ordre présent tient sur lui-même, même si ce discours est réduit ici à un charabia, et ses porte-parole, les personnes autorisées et leurs remplaçants, les récupérateurs et les récupérés, devenus presque méconnaissables, leur identité effacée par leur rôle social. C'est une histoire abracadabrante : si on repose la gazette tous usages de Wolman et qu'on en prend une autre, les mots et les visages sautent hors du contexte officiel, les événements courants et les histoires établies deviennent un Scrabble de BrezhnevinvasionOncleScroogedroitsNapoléonbataille, toutes les références se dissolvent dans un magma dénué de sens. La seule ironie de la chose – la cerise sur le gâteau – c'est que si *Duhring Duhring* est un reflet du discours public, et que le discours public est du babillage, c'est pourtant le babillage qui mène le monde.

Il y a une devise à la première page : "nous étions contre le pouvoir des mots – contre le pouvoir". Mais *Duhring Duhring* est

Perpignan, 30 juin (dép. France-Soir).
Un accident d'automobile, survenu ce matin à 4 h 30 près du village de Saises, a coûté la vie au Révérend Père Emmanuel Suarez, général des Dominicains, et au Père Auréliano Martinez Cantarino, secrétaire général du même ordre...
"La Meilleure nouvelle de la semaine", *Potlatch* n°3, 6 juillet 1954.



PAGE EXTRAITE DE DURINGH DURHING
DE JOSEPH WOLMAN, 1979.

un journal dada permanent, autrement dit immédiatement présent, alors j'ai dit à Wolman que je ne comprenais pas l'emploi de l'imparfait : "nous étions". "Parce que 'nous' c'était l'I.L." dit-il. "Parce que cette époque était une époque véritable."

L'espace d'un instant, dans l'appartement de Wolman en 1985, le temps fit marche arrière : "Il avait vingt-sept ans", annonçait la nécrologie de Wolman parue dans *Potlatch*. Lui et Debord avait fondé le groupe ; pendant des années, ils avaient survécu à tous les autres. Mais en janvier 1957, quatre mois après avoir représenté l'I.L. au Premier Congrès Mondial des Artistes Libres à Alba, en Italie, où furent établis les premiers plans d'une nouvelle organisation, vraiment internationale, Wolman fut exclu à son tour.

A Alba, Wolman exposa les perspectives de l'I.L. à des soi-disants urbanistes de villes imaginaires tels que Constant Nieuwenhuys de Hollande, Asger Jorn du Danemark, Giuseppe Pinot-Gallizio et Ettore Sottsass Jr. d'Italie, et Pravoslav Rada de Tchécoslovaquie, des peintres, pour la plupart d'entre eux, avec agents et galeries : "le processus de négation et de destruction qui s'est manifesté, avec une vitesse croissante, contre les conditions anciennes de l'activité artistique est irréversible." L'art était démoli par une contradiction qui était moins esthétique que sociale : "il est la conséquence d'application des possibilités supérieures d'action sur le monde".

Un bouleversement global de l'économie et de la science était imminent. A l'Est comme à l'Ouest, les moyens de production restaient aux mains des classes dirigeantes, mais la question de la production se posait déjà. Bientôt les seules limites de la production seraient celles du contrôle social, et ces limites ne tiendraient pas. Les moyens de la transformation étaient en jeu. Wolman disait que la technologie allait faire disparaître le travail, que le critère de l'abondance ne serait plus la marchandise mais le temps, que le vrai problème révolutionnaire était celui des loisirs. Ceux-ci seraient bientôt l'axe de la civilisation : un royaume porteur d'un bonheur potentiel si complet qu'il mettrait à l'épreuve le pouvoir de toutes les

Tokyo, 14 juillet. – La grève que font actuellement les employées d'une soierie, pour leur droit à une vie sentimentale normale, s'est presque transformée en "guerre" entre les employeurs et la population de Fujinomiya, à 64 kilomètres de Tokyo.
Les jeunes employées de l'usine "Omni Silk Spinning Company", qui vivent en dortoirs sous un régime très strict, se plaignent que la compagnie fait tout ce qui est en son pouvoir pour les empêcher de se marier ou d'avoir une vie sentimentale "à cause du manque de rendement qui en résulterait". Elles se plaignent d'avoir besoin de la permission de sept personnes pour pouvoir quitter l'usine et ses dépendances, de ne pouvoir se mettre de rouge à lèvres ou de poudre et d'avoir à se coucher tous les soirs à 9 heures .../...

mécaniques d'aliénation pour le dominer. Il faudrait entrer en guerre pour le sens de la vie. Si les loisirs étaient accaparés, la civilisation se transformerait en prison déguisée en temple des délices. Mais si les loisirs n'étaient pas vaincus, ils serviraient de base à une pratique de la liberté si explosive qu'aucun ordre social connu ne pourrait jamais la satisfaire.

En d'autres termes, comme possibilité sociale le rêve moderniste d'une maîtrise illimitée des besoins était déjà le seul fait esthétique réel. L'utopie, telle qu'elle a été définie ailleurs dans le passé, était proche. L'art traditionnel avait existé dans le but de dresser la carte de l'utopie, pour représenter des moments de possibilité ou de totalité qui en matière de besoins vont et viennent comme des fantômes – "Car l'art ne vous propose rien d'autre que de rendre vos moments, sur l'instant, aussi riches que possible", avait écrit Walter Pater en 1873 – mais maintenant c'était le champ de l'utopie qui était la vie quotidienne de chacun, et les moments pouvaient devenir l'histoire. Voilà pourquoi (comme on avait pu le lire dans le n° 5 de *Potlatch*, quelques centimètres au-dessous de l'article sur la guerre du rouge à lèvres à Fujinomyia) la poésie devait être "lue sur les visages", et pourquoi il était nécessaire de "créer des visages nouveaux", pourquoi la poésie devait se trouver "dans la forme des villes", et pourquoi l'I.L. promettait d'en "construire de bouleversantes" : "La beauté nouvelle sera DE SITUATION, c'est-à-dire *provisoire* et vécue." Les gens vivraient dans leur cathédrale personnelle, ou ils vivraient dans leurs propres prisons ; enfermée sur une page ou dans un cadre, la prison était maintenant la seule chose que les poèmes ou la peinture pouvaient invoquer. L'art traditionnel ne pouvait que récupérer une possibilité, en la séparant de la totalité. Pour communiquer ce fait, la page devait être blanche, la toile devait être blanche, l'écran devait être vide : preuve que l'art ne pouvait être que dans les paroles et les pas du promeneur.

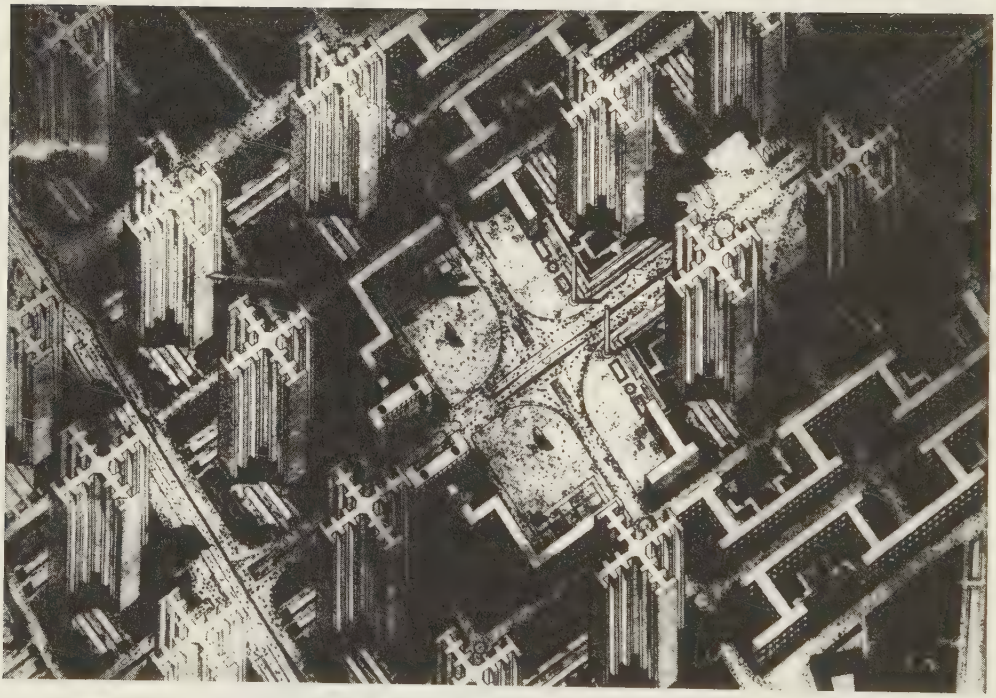
Une telle preuve allait de pair avec son milieu. Le vide avait aussi gagné la vie quotidienne. C'était le gouvernement des stades et des programmes de télévision, des habitudes et des routines,

Le directeur de la firme, M. Kakuji Natsukawa, est un bouddhiste et les jeunes filles se plaignent d'avoir à défiler chaque matin sur le terrain de l'usine en chantant des hymnes bouddhistes. Ces hymnes sont suivis d'autres chants ayant pour titres par exemple "Aujourd'hui je ne ferai pas de demande inconsidérée" ou "Aujourd'hui je ne me plaindrai pas". *(Combat,* 15 juillet) "La Meilleure nouvelle de la semaine", *Potlatch* n°5, 20 juillet 1954.

des gestes reçus orchestrant une conversation hégémonique dans laquelle les mots utilisés n'appartenaient à personne. Si l'art se tenait lui-même à l'écart de l'espace vide de la vie quotidienne, il disparaîtrait dans son propre vide – mais si l'art disparaissait, l'impulsion qui permet à chacun de créer sa propre utopie serait engloutie avec lui, et le temps s'arrêterait pour de bon. La conclusion était claire : l'art pouvait sauver le monde, mais seulement si les artistes permettaient au monde de sauver l'art.

Il existait déjà une version de l'utopie, de la maîtrise de l'espace et du temps, disait Wolman : le cauchemar moderniste élémentaire, fruit de tous les plans dessinés dans les années vingt en vue de la construction de cités nouvelles à côté desquelles le Paris haussmannien semblait avoir été bâti par les Communards. Dans les termes du spectacle, l'utopie c'était la "cité radieuse" de Le Corbusier, la prison sans murs – le "style de vie chrétien et capitaliste" maintenu dans une "harmonie définitive", disait Wolman, la ville de la culpabilité et du travail présenté comme "immuable". Contre cette lumière aveuglante, Wolman utilisait une phrase de Jorn pour définir la ville de l'ombre que l'I.L. avait découverte par la dérive : de "nouvelles jungles chaotiques" mises au jour "par des expériences inutiles, ou insensées". La ville ne serait pas faite pour la circulation des marchandises mais pour le passage du temps. Ce serait un terrain de jeux pour des actions qui ne seraient pas lâches, car elles ne chercheraient pas à se justifier, le passage de l'un à l'autre de ces décors et de ces conflits dont les personnages d'une tragédie mouraient en vingt-quatre heures – qui pourrait résister à cela ? Voilà qui semblait amusant et excitant, anéantir le monde, et le reconstruire le lendemain. "Nous ne prolongerons pas les civilisations mécaniques [...] qui mènent à fin de course aux loisirs ennuyés", avait écrit Chtcheglov. "Nous nous proposons d'inventer de nouveaux décors mouvants."

Notre mental hanté par de vieilles images-clefs est resté très en arrière des machines perfectionnées. Les diverses tentatives d'intégrer la science moderne dans les nouveaux mythes demeurent insuffisantes. Depuis, l'abstrait



DESSIN DE LE CORBUSIER, "PLAN VOISIN POUR PARIS", 1925.

a envahi tous les arts, en particulier l'architecture d'aujourd'hui. Le fait plastique à l'état pur, sans anecdote mais inanimé, repose l'œil et le refroidit. [...]

Les collectivités passées offraient aux masses une vérité absolue et des exemples mythiques indiscutables. L'entrée de la notion de *relativité* dans l'esprit moderne permet de soupçonner le côté EXPÉRIMENTAL de la prochaine civilisation, encore que le mot ne me satisfasse pas. Disons plus souple, plus "amusé". Sur les bases de cette civilisation mobile, l'architecture sera – au moins à ses débuts – un moyen d'expérimenter les milles façons de modifier la vie, en vue d'une synthèse qui ne peut-être que légendaire.

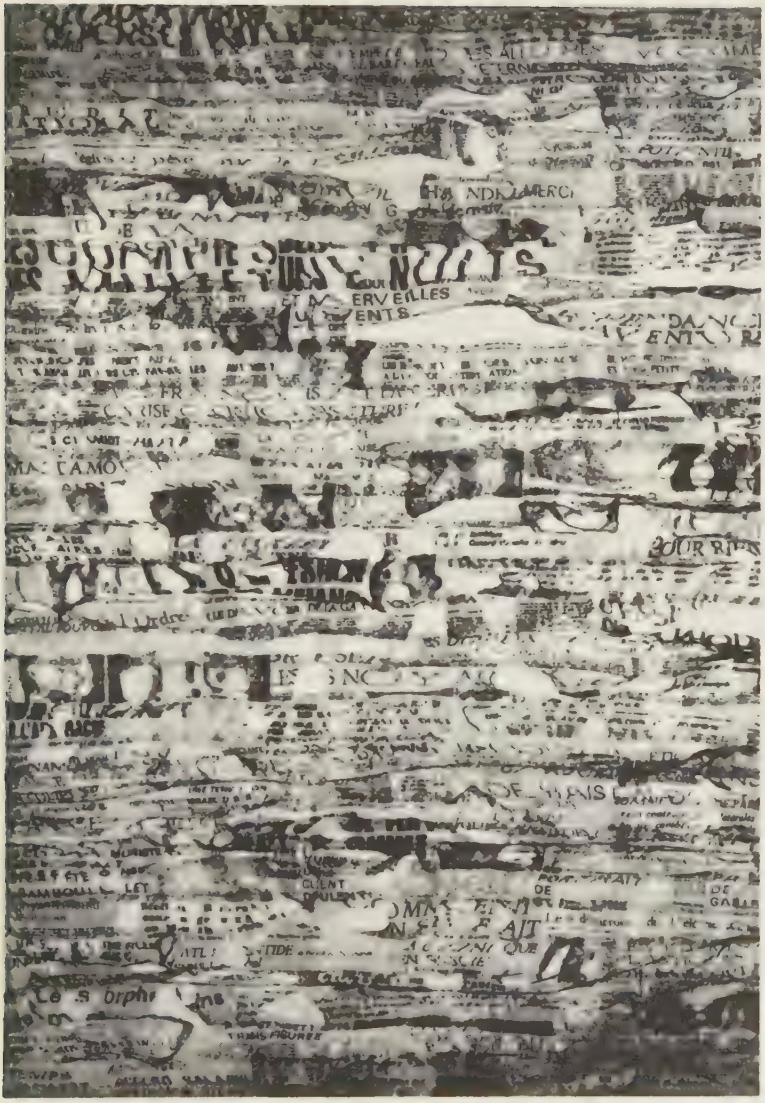
Voilà, disait Wolman, les vrais loisirs – les loisirs conçus non comme compensation du travail, non comme son avatar, mais comme son annihilation – et voilà pourquoi les loisirs représentaient la vraie question révolutionnaire. Pour réaliser cette ville de jeu, les artistes auraient à rejeter l'abstraction passive de tout art séparé, objectivé, et laisser leurs objets derrière eux : "la création", disait Wolman à son auditoire, "ne peut être maintenant qu'une synthèse qui tende à la construction intégrale d'une atmosphère".

Peut-être que, dans leur propre abstraction, les mots de Wolman flottaient dans l'air, pour être emportés par le vent d'Alba en septembre 1956, quelle que fût sa force – mais si l'utopie de l'I.L. était abstraite, son anti-utopie ne l'était pas. Au moment où Wolman parlait, des morceaux de la Cité Radieuse, ces constructions nouvelles que l'I.L. avait appelées des ghettos à la verticale, des immeubles morgues, s'élevaient dans le monde entier : de "L'Unité d'habitation" réalisée par Le Corbusier lui-même à Marseille, à l'hommage-godzilla de Pruitt-Igœ, un complexe d'habitation à Saint-Louis, dans le Missouri. Parce que ce travail servait "les pires forces oppressives", disait Wolman, il est "promis à une faillite complète", et ce fut bientôt la création de l'Internationale situationniste dont le but était d'accélérer cette disparition, bien que, contre le béton armé, le groupe n'eût à offrir que des mots bien imprimés, des théories bizarres qui pourraient un jour servir de graffitis, et que Wolman n'en fit pas partie.

Après son exclusion de l'Internationale lettriste, Wolman a gagné sa vie comme artiste, en créant des objets pour les vendre, mais il est resté fidèle à l'esthétique de l'I.L. – c'était la sienne autant que celle des autres. Il essayait de construire en renversant ce qui est déjà là ; il ne faisait que pratiquer le détournement, l'idée que dans un monde qu'il fallait encore changer seule une distorsion des images que chacun tient pour acquises pouvait égaler le poids de la page blanche. Wolman en revenait aux journaux ; en 1963, sur le chemin qui le mènerait à *Duhring Duhring*, il découvrit l'art-scotch. Il prenait des rubans de Scotch, les apposait sur les gros titres des journaux, décollait la bande, en arrachant les mots, et les recollait sur des pages qui donnaient l'impression d'avoir été composées sous l'eau. Il imprimait ses propres journaux, souvent liés à une date spécifique, que ce soit son propre mariage, la mort d'André Breton, un jour de mai 68, la meilleure nouvelle de la semaine, mais entre ses mains les manchettes liquides disaient que les événements étaient plus contrôlés que ne le soupçonnait quiconque, et moins réels : la pire nouvelle de la semaine. Le temps tournoyait, trop vite pour que quiconque puisse s'y maintenir ; et s'arrêtait, niant la possibilité qu'aucune histoire nouvelle puisse être racontée. On n'échappe pas à l'histoire, voilà la nouvelle, même si l'histoire n'est d'autre que du bruit.

Wolman persévéra des années durant. Il disait que les mots étaient dénués de sens et qu'ils menaient le monde : le spectacle était permanent. Et déjà le travail de Wolman ne communiquait rien d'autre que la reddition. Preuve que ce qui paraissait être n'était pas, que les faits autorisés des gros titres quotidiens faisaient partie d'un projet artistique du vieux monde aussi arbitraire que n'importe quel poème. Et c'était cette perspective qui conduisit en 1979 Wolman à façonner la phrase "nous étions contre le pouvoir des mots – contre le pouvoir". Plus de vingt ans après son exclusion de l'I.L., il déroulait les slogans du groupe.

"Pourquoi Wolman a-t-il été exclu ?" ai-je demandé à



GIL J WOLMAN, ART-SCOTCH SANS TITRE, 1974.

Michèle Bernstein, l'une de ceux qui, en 1957 avaient voté son exclusion. "Il y a toujours deux raisons aux choses", répondit-elle. "Il y a toujours la bonne raison, et il y a toujours la vraie raison. Mais même si je me souvenais de la vraie raison, je ne vous la dirais pas."

NÉE

Née à Paris en 1932, Bernstein a grandi en Normandie ; elle avait sept ans quand la guerre fut déclarée. Ses parents étaient divorcés depuis longtemps, mais son père était juif – sa mère avait beau s'être remariée et avoir donné à Michèle le nom de son beau-père, ça ne voulait rien dire pour les nazis. "Ne dit à personne à l'école que tu es juive", lui avait recommandé sa mère. La réaction de la petite fille résume la femme qu'elle est devenue : "Devinez quoi !", confia-t-elle immédiatement à ses amies, dans un chuchotement de circonstance, hors de portée du maître, "je suis juive !"

En 1985, elle ne racontait pas l'histoire à la légère. Ma femme et moi étions dans le petit pied-à-terre parisien de Bernstein, une pièce décorée principalement de livres et d'une plaque sur le mur : "RUE SAUVAGE". La relique d'une rue que l'I.L. avait autrefois tenté de sauver de la démolition ; le groupe pensait que la façon dont l'esprit d'une rue ("la plus bouleversante perspective nocturne de la capitale") s'accorde à son nom faisait d'elle un phare psychogéographique. Bernstein me tendit un exemplaire de *Libération*, le quotidien de gauche pour lequel elle écrivait une chronique littéraire hebdomadaire. La une livrait les dernières nouvelles du vol T.W.A. que des terroristes arabes avaient détourné sur Beyrouth quelques jours plus tôt. Je lus l'histoire : sur ordre, disait-on, une hôtesse allemande avait relevé sur la liste des passagers les individus aux "noms à consonance juive", et ils furent débarqués de l'avion pour un sort encore inconnu. Quelques membres de l'équipage s'étaient opposés à cette sélection, craignant que d'"innocentes personnes" – des gens qui

n'étaient pas juifs, mais dont les noms avaient des "consonances juives" – puissent être confondues avec les présumés coupables : les vrais juifs. "Vous rentrez sur un vol T.W.A. ?" demanda suavement Bernstein. Nous répondîmes que oui. "Vous avez vos étoiles jaunes ?"

Petite, les cheveux gris coupés court sur un visage tout en rondeurs, elle ressemblait un peu à Gertrude Stein, sans la morgue impérieuse, et avec des yeux malicieux à la place de l'empressement à juger. Elle ne correspondait pas de façon évidente à la femme dont les textes publiés par l'I.L. et l'I.S., ainsi que les deux romans, pouvaient être qualifiés en quelques mots : froids, cruels, sévères, impitoyables. Ses essais les plus saisissants pratiquaient le terrorisme intellectuel (notamment "Pas d'indulgences inutiles", dans *I.S.* n° 1, une défense de la stratégie, pour ainsi dire, du recrutement par l'exclusion : "Nous sommes devenus plus forts, plus séduisants donc") ; ses deux romans, centrés sur "Geneviève" et "Gilles", des versions d'elle-même et de Debord, son mari de 1954 à 1971, parlaient de gens qui avaient fait du terrorisme intellectuel un mode de vie.

"J'étais une jeune femme très impatiente et rebelle", disait Bernstein. "Difficile d'imaginer, maintenant, que Gil et moi avons été un jour impliqués dans quelque chose d'aussi agressif que l'Internationale lettriste. La plupart d'entre nous sont devenus des gens plutôt gentils ! Mais j'étais absolument sûre que nous serions tous célèbres – et que nous remplacerions le monde ancien par un nouveau, que nous ferions la révolution sociale."

Bernstein était inscrite à la Sorbonne ; très vite lassée des cours, elle commença à flâner dans les rues, à la recherche de rencontres intéressantes. "Un jour, j'ai poussé la porte d'un café – et j'ai trouvé une famille. Tout le monde buvait – même les plus jeunes. Nous nous retrouvions dans l'après-midi ; puis il y avait des chansons, du bruit, des discussions, jusque tard dans la nuit, jusqu'à la fermeture."

Le café, c'était chez Moineau, 22, rue du Four, à un pâté de

maison de Saint-Germain-des-Prés. Des gens du monde entier y entraient. C'était un havre pour réfugiés (Chtcheglov était d'origine russe), futurs artistes, candidats au suicide, fugueurs et individus en rupture de ban, petits malfaiteurs, revendeurs de kif, clochards, excentriques (un vieil homme faisait régulièrement son apparition, un casque de samouraï sur la tête, au-dessus duquel, au moyen d'une tige, il faisait tenir un paquet de cigarettes), et la nouvelle Internationale lettriste, autant dire une table, où s'asseyaient ceux que Debord jugeait prêts à changer le monde. "Certains, comme Serge Berna, avaient déjà leur légende", racontait Bernstein. "Les autres devinrent célèbres plus tard – oh, pas tous, pas moi, comme vous pouvez le voir ! Ils n'étaient pas tous lettristes. Il y avait les nouveaux réalistes et des réalistes fantastiques. Avec nous il y avait Ivan Chtcheglov et Patrick Straram. Jean-Michel Mension, lui" – Bernstein ouvrit un livre de photographies de Ed van der Elsken, *Paris !* de 1981, à la page où Mension et Fred dévalent la rue les cheveux décolorés ("Les punks n'ont rien inventé !" dit-elle) – "ne resta qu'un moment avec nous. Il était d'une famille de communistes. Aujourd'hui c'est un permanent du Parti [1]."

"Chtcheglov et Henry de Béarn – son nom indique qu'il venait d'une famille très noble. Il devint plus tard gaulliste ; comme tant d'autres, il devint finalement ce qu'il avait toujours été – vivaient sous les toits, et toutes les nuits la lumière de la tour Eiffel leur éblouissait les yeux. Ils décidèrent de la faire sauter" – ça n'était pas un acte politique, ou une affirmation nihiliste, simplement elle les empêchait de dormir – "et ils furent arrêtés. Avec de la dynamite. C'était dans tous les journaux. Je ne sais pas s'ils allaient vraiment le faire. Bien sûr, ils en avaient parlé à tout le monde."

Van der Elsken devait gagner sa vie. Comme tous les autres photographes à Paris, il prenait beaucoup de photos d'amoureux s'embrassant dans des rues pluvieuses, mais Moineau était son antre autant que celle des autres. Quoique Debord lui ait interdit, sous peine de représailles, de photographier l'I.L., Van der

1. Jean-Michel Mension fut exclu du P.C.F. en 1969 et rejoignit la L.C.R., où il milite toujours.

Elsken traînait dans la salle, l'objectif braqué sur les miroirs qui couvraient les murs. D'une certaine façon, les photographies qu'il obtint en disent autant sur l'I.L. que les manifestes rédigés à sa table par le groupe – un fait que Debord reconnut en découpant des images dans le premier livre de Ed van der Elsken, *Une Histoire d'amour à Saint-Germain-des-Prés*, et en les dispersant dans *Mémoires*.

Ce sont des photographies de gens chez eux, dans leur milieu. Sujets anonymes saisis par l'objectif, sortant des clichés centenaires de la bohème pour devenir des individus interpellant avec exigence leur entourage et quiconque les regarde. Que la scène soit remplie ou non de sujets ne compte pas, il semble qu'il y a toujours plus de place ; le brouhaha ne diminue jamais l'autonomie des tapageurs. Des figures solitaires n'ont pas l'air isolées, mais simplement esseulées. Une formidable espérance plane dans la salle. Le sentiment que tout peut arriver, n'importe quand : une bagarre, une embrassade, une crise, un serment, un nouveau visage, une nouvelle idée.

La plupart des gens que Van der Elsken a photographiés étaient des indigents – acolytes d'un culte de pauvreté volontaire. Dans le n° 22 de *Potlatch* ("numéro des vacances"), l'I.L. publiait "La Division du travail", le compte rendu des petits boulots que ses "théoriciens" avaient trouvé nécessaire d'adopter pour tromper la faim tandis qu'ils poursuivaient la théorie de l'abolition du travail : "Interprète, coiffeur, téléphoniste, enquêteur aux statistiques, tricoteur, réceptionniste, boxeur, employé aux écritures, agent immobilier, plongeur, représentant, facteur, chasseur d'Afrique, dactylographe, cinéaste, tourneur, répétiteur, manœuvre léger, secrétaire, tueur aux abattoirs, barman, sardinier." Au fil de ses années d'I.L. et d'I.S., Bernstein a travaillé comme secrétaire de presse dans un journal de tiercé, aux pronostics ("J'inventais tout") et à l'horoscope ("Là aussi"), comme assistante dans une maison d'édition, et finalement, ce qui fut le plus payant, comme rédactrice publicitaire ("Pour nous, vous comprenez, *tout ça* c'était du spectacle ; la publicité n'était pas pire que n'importe quoi d'autre. Nous prenions notre

argent là où nous pouvions le trouver"). Mais c'était après. Chez Moineau, l'argent provenait du vol, de la mendicité, de la distribution de prospectus, de l'accompagnement de touristes, du déchargement de cageots, du poker, de la revente de kif, du jeu d'échecs, des bourses d'études, et des allocations parentales. Les bagarres que Mension et Fred déclenchaient leur valaient la prison, c'est-à-dire un lit et un repas. Certains avaient des chambres, d'autres dormaient dans le métro, sur les bancs des jardins publics, dans les cinémas permanents, ou dans le café. Le kif se fumait ouvertement chez Moineau ; il y avait plein d'histoires de coucheries, plein de bagarres ; la police faisait des descentes régulières pour ramasser les filles de moins de dix-huit ans. Les gens buvaient bien plus qu'ils ne mangeaient ; la mère Moineau, souriante quinquagénaire, "essuyait leurs vomissures", comme l'a noté Van der Elsken. L'une de ces photos est inoubliable : un garçon la tête posée sur la table, mort au monde, devant lui une soucoupe avec quelques billets et une note : "Pour aller faire l'amour je cherche 450 F. Tous les dons sont acceptés – *Ne me réveillez pas*".

Les photos d'autres délinquants de l'époque montrent des gens très différents. Les "Edwardiens" – les Teddy Boys, ces jeunes gens de la classe ouvrière londonienne dont l'imitation, au début des années cinquante, des dandys anglais fin de siècle fut considérée par la presse comme un acte de violence, une rupture des codes de classe préfigurant le refus des statuts de classe – arrangeaient leur allure en manifeste nihiliste. Chacune de leurs poses vaut celle de Debord dans *Ion*, comme si le cool était inscrit dans les gènes de ceux qui sont nés dans les années trente. Mais à regarder les photos aujourd'hui, on perçoit du cool tellement calme qu'il en devient vraiment une sorte de violence. On a l'impression que la moindre modification des attitudes de la main ou de la bouche n'altérerait pas seulement l'image mais la détruirait, et peut-être le cadre – le cadre social – avec. En regardant d'un peu plus près on peut voir que, pour les Edwardiens, le cool n'est rien d'autre que la transcendance du désir de plaisir, une transcendance qui mène au plus grand plaisir de tous, l'oubli.

Malgré leur intensité, ces photos ont quelque chose d'effroyablement artificiel. Cette même qualité a été saisie quelques années plus tard par Larry Clark dans ses images de speed freaks à Tusla, ou par Jurgen Vollmer dans ses images des Beatles à leurs débuts à Hambourg. Ici, on peut observer l'invention de la culture pop, sa réception et sa réinvention immédiate : une forme de cohérence réversible du monde. Une image de la négation se forge dans une chanson, dans un film (le premier film à exploiter les Spivs, précurseurs des Edwardiens, sort en 1950), dans un roman, dans la coupe d'un manteau, dans un geste ; les nouveaux médias transmettent l'image, et soudainement des gens dans le monde entier la vivent ouvertement. Mais parce qu'on n'a pas encore éprouvé la satisfaction que promet la cohérence réversible du monde, qu'elle n'est pas le signe d'un monde nouveau mais simplement celui de la rupture d'avec l'ancien, on peut aussi observer l'instant d'autodestruction de la culture pop, et voir le cool se figer. Les gens sur les photos semblent en train d'échanger leur héritage contre un genre, d'enterrer leur personnalité naissante dans des images reçues – images qui pourraient les sauver d'un tracé réglé d'avance, qui pourraient consumer d'innombrables strates de conditionnement et obtenir l'irruption d'une revendication à travers des siècles de consentement, et tout ce qu'ils trouvent à faire c'est se replier sur eux-mêmes. Que se serait-il passé, peut-on penser, s'ils avaient pris la parole, même de façon aussi incohérente que Mension dans "grève générale" ! Même avec ce manque de cohérence, ils auraient eu pourtant à considérer vaguement un concept comme l'"oubli". Ils auraient dû avoir le désir parler – avoir été, comme l'I.L., possédés du besoin de s'expliquer à eux-mêmes et d'expliquer le monde, un besoin antithétique du cool. Ils auraient dû comprendre que s'ils s'inventaient eux-mêmes à partir des images reçues, comme l'I.L. essaya de le faire à partir d'images choisies, c'était exactement ce qu'ils faisaient.

Ils ne l'ont pas fait, et c'est pourquoi tant de photos de ces gens semblent mises en scène : elles le furent, quoique pas nécessairement par les photographes. La célèbre photo prise

par Vollmer de John Lennon, posant sous un porche à Hambourg vers 1960 (reprise sur la pochette de l'album de Lennon de 1975 *Rock'n'Roll*), reproduit presque exactement une photo de presse autrefois célèbre de l'Edwardien Colin Donellan. Lennon n'a pas pu passer à côté ; sa pose est presque la preuve qu'il avait la photo de Donellan épinglée sur le mur de sa chambre d'écolier.

"Colin Donellan, à vingt-deux ans voleur et cambrioleur notoire, a, depuis l'âge de huit ans, été entre les mains de la police", pouvait-on lire sur la légende du *Picture Post* de Londres du 10 octobre 1953. "Il est passé par différentes maisons de correction et de redressement, plus ou moins sévères, et est allé dans une prison pour adultes" ; il se tient debout adossé à une vitrine de magasin de mode masculine et parle à un ami. Donellan ne regarde pas l'objectif ; ses vêtements et sa coiffure sont beaux. Il se maintient dans un repos menaçant. Dans ce moment méticuleusement construit, ses yeux sont vides ; la scène est trop parfaite pour ne pas avoir répétée. La photo de Donellan et celle de quelqu'un dans l'attente ; il a pris sa propre photo dans son attente qu'elle soit prise.

Ici on voit une panoplie ; chez Moineau un décor. Devant l'objectif de Van der Elsken, l'esprit est de mouvement, d'intérêt, d'incertitude. Les filles et les garçons de chez Moineau semblent oublieux de tout sauf d'eux-mêmes ; leur pairs semblent attendre une réponse, s'offrir eux-mêmes à un futur qu'ils ne s'attendent pas à bâtir, à une histoire qui les qualifie déjà de déviants, d'anomalies, de curiosités. Donellan et ses cousins de la culture pop ont l'air de passer une audition pour des films qu'ils ont déjà vus ; ceux de chez Moineau ont l'air de s'amuser.

1953

1953 a commencé autour d'une table et s'est terminé avec la table brisée en mille morceaux. Dès le mois d'août, la période de vache enragée décrite par Wolman dans sa lettre à Brau avait



COLIN DONELLAN, 1953



CHEZ MOINEAU, PHOTOGRAPHIE D'ED VAN DER ELSKEN, 1953.

abouti au n° 3 d'*Internationale lettriste*, un placard sans vigueur. "L'indifférence ne nous est pas permise devant les étouffantes valeurs du présent ; quand elles sont garanties par une Société de prisons, et quand nous vivons devant les portes des prisons", rabâchait Debord dans "Pour en finir avec le confort nihiliste". "Nous ne voulons à aucun prix participer, accepter de nous taire, accepter. [...] Le vin rouge et la négation dans les cafés, les vérités premières du désespoir ne seront pas l'aboutissement de ces vies si difficiles à défendre contre les pièges du silence, les cent manières de SE RANGER." La voix élégiaque de Bossuet s'élevait déjà, brisant l'écho des paroles de Saint-Just que citait Debord en conclusion : "Nous avons à témoigner d'une certaine idée du bonheur même si nous l'avons connue perdante [...] Nous avons à promouvoir une insurrection qui nous concerne." Debord aurait aussi bien pu en appeler à une renaissance de la Guerre Civile espagnole – ce qu'il faisait, avec le reste de l'I.L., dans la colonne d'à côté, "Le Moyen Âge commence à la frontière", proclamait avec panache une phrase du n° 3 de l'*I.L.*, "et notre silence l'affermit." Autant dire que le propre terrain de l'I.L. s'était vidé.

Le groupe s'était éparpillé. Certains l'avaient quitté ; d'autres avaient été jetés dehors. Ceux qui restaient poursuivaient la quête de l'hacienda, dérivant d'un bistrot à l'autre, décrivant des incidents qu'ils voulaient étranges. Pas un mot ne parut jusqu'en juin 1954, quand Debord, Wolman, Dahou et deux ou trois autres tirèrent les cinquante premiers exemplaires du nouveau *Potlatch* et commencèrent à l'adresser à tous ceux qui selon eux pourraient en avoir le plus envie, ou le moins. L'I.L. ne publia jamais le "Formulaire pour un urbanisme nouveau" de Chtcheglov, qui ne verra le jour qu'en juin 1958, dans le premier numéro de l'*I.S.*, et alors que Chtcheglov était déjà fou.

"Il est devenu fou", disait Bernstein en 1983, "mais il n'était pas fou. Il avait été exclu – il était convaincu que le Dalaï Lama contrôlait beaucoup de choses. Et puis, un jour, il a saccagé un café, tout cassé à l'intérieur. Sa femme a fait venir une ambulance. Parce qu'elle était sa femme, elle pouvait le faire

interner. Il fut conduit dans un hôpital, où on lui administra un traitement à l'insuline. Plus des électrochocs. Après quoi, il est devenu fou. Guy et moi sommes allés lui rendre visite : il mangeait avec les mains, la salive lui coulait de la bouche. Il était fou – comme quand on sait que quelqu'un est fou. Les lettres qu'il nous envoyait étaient du charabia. Et il est toujours là-bas, s'il n'est pas mort. Il fut, pendant une période très courte, envoyé dans une clinique où il avait sa liberté, où il pouvait aller et venir. Mais il avait développé cette maladie qui faisait qu'il ne pouvait pas vivre en dehors de l'asile, qu'il ne supportait pas d'être ailleurs, qu'il ne voulait pas être ailleurs." Bernstein s'enroula les bras autour du corps, mimant une camisole : "Chaque fois qu'il est sorti, ça l'a effrayé, et il rentrait vite. Il participa ensuite au théâtre de l'asile ; il montait des pièces. Et je pense qu'il y est encore."

On peut aisément imaginer que la chute de Chtcheglov scella l'I.L. en tant que groupe. Sa destruction fut un événement, qui donna à l'I.L. un passé tangible, et fit de la longue année passée à ne rien faire un mythe, une histoire qui se raconte – une vraie histoire. Le groupe avait passé son temps à marcher dans les rues, en prenant des notes, puis à s'expliquer ses projets – voilà tout, depuis l'attaque contre Chaplin jusqu'au premier numéro de *Potlatch*. "Un film d'art sur cette génération", expliquait Debord dans *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, son film sur cette période, "ne sera qu'un film sur l'absence de ses œuvres." Mais l'absence de Chtcheglov était une vraie œuvre : si la prise momentanée de Notre-Dame fut le crime fondateur de l'I.L. en tant que légende (Berna, présent dans la cathédrale, puis à l'intérieur de l'I.L., étant le chaînon qui reliait le groupe à son passé imaginaire), l'exclusion de Chtcheglov fut le crime fondateur de l'I.L. en tant que réalité – un meurtre symbolique, puisque l'exclusion de l'I.L. signifiait la mort civile. Ça ne servit à rien qu'en 1957, à la formation de l'I.S., Debord fasse de Chtcheglov un "membre de loin", ou que deux décennies plus tard, par culpabilité et amour, il réalise un film dont Chtcheglov était le héros ; l'exclusion de Chtcheglov eut

Le Dalaï Lama dément avoir déclenché les émeutes. Le Dalaï Lama, le chef tibétain en exil, a rejeté les accusations de la Chine selon lesquelles il aurait été l'instigateur des récentes émeutes anti-chinoises de Lhassa et a accusé Pékin de chercher un bouc émissaire à ses propres échecs, a déclaré hier un porte-parole. Tahi Wangdi, représentant à New Delhi du Dalaï Lama, a ajouté que personne n'avait commandité ces émeutes de l'extérieur. *San Francisco Chronicle*, 3 novembre 1987.

des conséquences, et ces conséquences étaient irréversibles. Même sous forme de violence et de démence, ces conséquences étaient de l'histoire, une dette impayée à valoir sur un futur que l'I.L. magnifierait ou raterait. Involontaires et imprévues, ces conséquences étaient la preuve que l'I.L. pouvait faire l'histoire : des événements sur lesquels on ne pouvait revenir. Si, rien qu'en poursuivant sa propre philosophie du *oui* et du *non*, en se l'expliquant à lui-même et en agissant selon ses conclusions, en s'asseyant un jour pour choisir qui devait rester et ce qui ne le devait pas, le groupe pouvait anéantir une vie, alors il pouvait anéantir le monde.

LES TABLES

"[Les tables] dont nous usons ne sont pas souvent rondes", écrivait l'I.L. dans "36 rue des Morillons", "mais les 'châteaux aventureux', nous allons un jour en construire." Le groupe émergeait de l'année de dérive continue avec le sens de la nécessité, desserrant son interdit sur le travail et s'engageant à faire paraître une publication régulière. Il arborait à nouveau un sens de la réalité moins abstrait, plus ludique, chroniquant joyeusement les meilleures nouvelles de la semaine. Les membres de l'I.L. sont restés les urbanistes d'une ville imaginaire, mais ils en étaient maintenant aussi ses critiques – ils voyaient que toutes les villes étaient des ensembles imaginaires de désirs transformés en géographie ou supprimés par elle, et ils voyaient que toutes les villes peuvent être explorées. Ainsi l'I.L. fit le tour de Guatemala City en 1954, pleine de pelotons d'exécution, préparant aux vacanciers des vacances bon marché dans la misère des autres ; elle visita la ville cathare de Béziers en 1209, le jour où celle-ci fut anéantie par les armées du pape lors de la croisade des Albigeois ("Tuez les tous !" répondit celui qui dirigeait les troupes papales quand un lieutenant lui demanda comment distinguer les adeptes de la vraie foi des hérétiques, "Dieu reconnaîtra les siens") ; elle déambulait dans

Les Chroniques d'Arthur racontent comment le roi Arthur, avec l'aide d'un charpentier de Cornouailles, inventa cette merveille de sa cour : la "Table Ronde" miraculeuse autour de laquelle les chevaliers ne se battirent plus. [...] Le charpentier dit à Arthur : "Je te ferai une table très belle, où ils pourront s'asseoir seize cents et plus, et tourner autour, et dont personne ne sera exclu..." Marcel Mauss, *Essai sur le don*, 1925.

l'East End de Londres en 1888, guidée par Jack l'Eventreur, "probablement psychogéographique dans l'amour". La ville imaginaire c'était le Paris d'Haussmann, un fantasme de la marchandise et de ses troupes – ainsi naquit la croyance que si l'on pouvait trouver la bonne rue, on pouvait s'échapper de cette ville et gagner celle de Chtcheglov.

Dans l'I.S., Debord appelait cette route immédiate du changement total la cohérence réversible du monde ; dans l'I.L. il la nommait "Passage du Nord-Ouest". Cette métaphore n'était pas géographique, elle était psychogéographique – c'était la psychogéographie même. Elle appartenait à l'histoire de la ville moderne et à la préhistoire de la dérive ; Debord l'avait trouvée dans les *Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, les mémoires que publia Thomas de Quincey en 1821.

"Je me souviens de longues et merveilleuses promenades psychogéographiques dans Londres avec Guy", disait Alexander Trocchi en 1983, un an avant sa mort. "Il m'a emmené dans des endroits de Londres que je ne connaissais pas, qu'il ne connaissait pas, qu'il sentait, où je ne serais jamais allé sans lui. C'était le genre d'homme capable de découvrir une ville." Ils s'étaient rencontrés tous les deux à Paris en 1955, où Trocchi, né à Glasgow en 1925, servait un dieu comme pornographe pour l'Olympia Press de Maurice Girodias, et un autre comme rédacteur de *Merlin*, un sombre trimestriel d'avant-garde. En rejoignant l'I.L., Trocchi fut contraint de couper toute attache, de rompre avec ses amis et ses employeurs : "J'ai cessé de leur parler ; je m'apprêtais à entrer dans une société fermée, un groupe clandestin, qui allait devenir pour moi le monde entier." Il avait presque soixante ans quand nous nous sommes rencontrés, et il en faisait quarante ; il était de forte constitution, tout en puissance, les yeux enfoncés mais avec un regard clair et perçant. Un nez intimidant et énorme lui sortait du visage comme un bec. Impossible de croire qu'il avait été héroïnomane pendant presque trente ans.

Quoique Trocchi ait quitté Paris en 1955 pour les Etats-Unis, à la création de l'I.S., Debord le compta parmi les situationnistes

fondateurs et actifs. En 1960, Trocchi fit paraître *Le Livre de Caïn*, un roman autobiographique sous la forme du journal d'un drogué : "Il vous faut construire les situations", écrivait-il dans les dernières pages. Il parlait du fait de se piquer : du "nihilisme systématique", mais évoquait aussi "une cuiller pleine d'intentions dans le bouillon de l'expérience".

Depuis longtemps je me suis douté qu'il n'y avait pas d'issue. Je ne peux rien faire que je ne sois pas. Depuis quelque temps j'ai vécu de façon funeste pour l'écrivain en moi, tout en en ayant une conscience coupable, cf. la justification critique de la mort objective d'une tradition historique : un décadent à un terrible tournant de l'histoire, incapable par tempérament de prendre ce tournant en tant qu'écrivain ; je vis mon Dada personnel. Dans tout cela il y a une épouvantable souillure émotive. L'acier de la logique doit être renforcé quotidiennement pour retenir à l'intérieur l'élément volcanique. Celui-ci devient chaque jour plus difficile à retenir. Je suis une sorte de bombe.

Voilà le genre de personne dont Debord voulait, mais Trocchi n'est jamais vraiment revenu. *Le Livre de Caïn* le rendit célèbre dans les cercles de la bohème anglaise, et en 1962, à Londres, il commença le Projet Sigma, une tentative d'unir toutes les tendances culturelles dissidentes et expérimentales dans un corps international de "cosmonautes de l'espace du dedans". Debord publia le manifeste Sigma de Trocchi dans le n° 8 de l'*I.S.*, en janvier 1963, mais en le faisant suivre d'une note ambiguë indiquant que ce n'était "donc plus en tant que membre de l'I.S." que Trocchi poursuivait sa "technique du coup du monde", son insurrection invisible de millions d'esprits – pour Debord, l'association de Trocchi avec des gens comme l'occultiste Colin Wilson et le poète beat Allan Ginsberg, tous deux traités depuis longtemps par Debord de "crétins mystiques", était une démission de fait. Pour Trocchi, l'opposition de Debord était une exclusion, et il ne s'en est jamais remis.

"Guy pensait que le monde allait s'effondrer, et que nous allions nous en emparer", disait Trocchi en 1983. "C'est ce que je voulais faire – m'emparer du monde. Mais on ne s'empare pas du monde

en en excluant les gens ! Guy n'aurait pas même *mentionné* les noms des gens avec qui j'étais impliqué – Timothy Leary, Ronnie Laing. Je me souviens de la dernière lettre qu'il m'a envoyée : "Les honnêtes hommes garderont le souvenir de ton nom." Il était comme Lénine ; c'était un absolutiste, jetant constamment les gens dehors – jusqu'à ce qu'il ne reste plus que lui. Et les exclusions étaient totales. Elles entraînaient un ostracisme complet, au point de faire semblant de ne pas voir les gens. A la fin, on en arrive à des exécutions – c'est ainsi que cela aurait fini si Guy avait un jour 'pris le pouvoir'. Et je ne peux tirer sur personne."

"Ce n'était pas une question de loyauté", disait Trocchi ; il levait les mains. "Guy avait ma loyauté. J'aimais cet homme." Soudain Trocchi se détourna de moi et se mit à crier. "*Guy, Guy,*" disait-il, "QU'Y A T-IL ? *Je te parle maintenant, même si tu ne me répondras jamais !*"

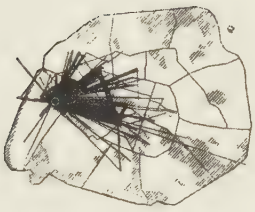
Nous étions au cinquième étage sans ascenseur dans une zone miteuse de Kensington. Trocchi avait des idées de scénarios, de films, de mémoires ; il gagnait sa vie en revendant des livres rares de mauvaise qualité sur un stand minuscule de Portobello Road. Son appartement était jonché de seringues et d'ampoules cassées. Les murs étaient couverts de croquis de la ville nouvelle du situationniste de la première heure Constant : "dans New Babylon, l'homme a été libéré de ses charges, et construit la vie lui-même." J'ai recopié ces mots dans mon carnet de notes et je me suis dit qu'avec eux prenait fin le grand projet de transformation du monde.

Même sur le moment, l'ironie n'a pas réussi à le marquer très profondément, peut-être parce que Trocchi s'était déjà détourné du grand projet. Il parlait encore de sa version la plus réduite, où le désir de s'emparer du monde était d'abord le désir d'être au monde, un désir mu par la conviction qu'on ne peut pas vraiment être au monde avant que l'aliénation de chacun par tous ait été vaincue, avant que la nécessité ait été bannie, avant que le monde ait été changé. Trocchi reparlait de la dérive – là, disait-il, aussi longtemps que ça a duré, vous participiez au monde comme si vous alliez le changer, et les indices

d'utopie pullulaient. "Les difficultés de la dérive sont celles de la liberté", écrivait Debord en 1956 dans "Théorie de la dérive". "Tout porte à croire que l'avenir précipitera le changement irréversible du comportement et du décor de la société actuelle. Un jour, on construira des villes pour dériver. On peut utiliser, avec des retouches relativement légères, certaines zones qui existent déjà. On peut utiliser certaines personnes qui existent déjà." Même s'il avait été utilisé, c'est ce que se rappelait Trocchi le plus volontiers, il parlait alors de boire jusqu'à l'ivresse, de chasser l'oubli dans le trou noir, de sortie, du passage du Nord-Ouest. "Il y avait une qualité magique chez Guy", disait Trocchi. Il souriait presque ; le flux d'émotions de la demi-heure précédente avait été embarrassant pour nous deux, mais maintenant il était heureux. "Les distances semblaient ne pas compter pour cet homme. Après avoir marché toute la journée dans Londres, le soir, il m'avait emmené dans un endroit qu'il avait découvert, et l'endroit se mettait à vivre. Une quelconque partie de Londres, vieille et oubliée. Alors, il remontait le temps, retrouvait un morceau d'histoire, comme s'il était né là. Il citait Marx, ou *L'Ile au trésor*, ou de Quincey – tu connais de Quincey ?"

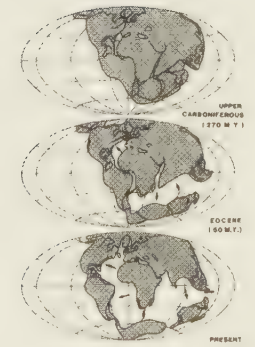
J'avais coutume, le samedi soir, après avoir pris de l'opium, de m'en aller au hasard, peu soucieux de la direction ou de la distance, vers tous les marchés et autres endroits de Londres où les pauvres viennent, ce soir-là, dépenser leur salaire [...] Certaines de mes promenades me conduisaient fort loin ; le mangeur connaît en effet un bonheur trop intense pour s'apercevoir de la fuite du temps. Et parfois dans les efforts que je faisais pour mettre le gouvernail en direction de la maison, les yeux fixés sur l'étoile polaire selon les principes nautiques, et cherchant ambitieusement un "passage du Nord-Ouest" afin d'éviter les caps et les promontoires que j'avais doublés à l'aller, je me trouvais tout à coup devant des enchevêtrements de ruelles, de culs-de-sac énigmatiques, des labyrinthes inextricables de rues sans issue qui devaient, je pense, déjouer l'audace des commissionnaires et confondre l'intelligence des cochers de fiacre. Par moments, je pouvais presque croire que j'étais le premier à découvrir quelques-unes de ces *terrae incognitae*, et je doutais qu'elles eussent figuré

sur les plans modernes de Londres. Je devais payer cher tout cela, quelques années plus tard, quand la vision de visages humains s'imposa tyranniquement à moi dans mes rêves, et que mes vagabondages hésitants à travers Londres revinrent hanter mon sommeil.



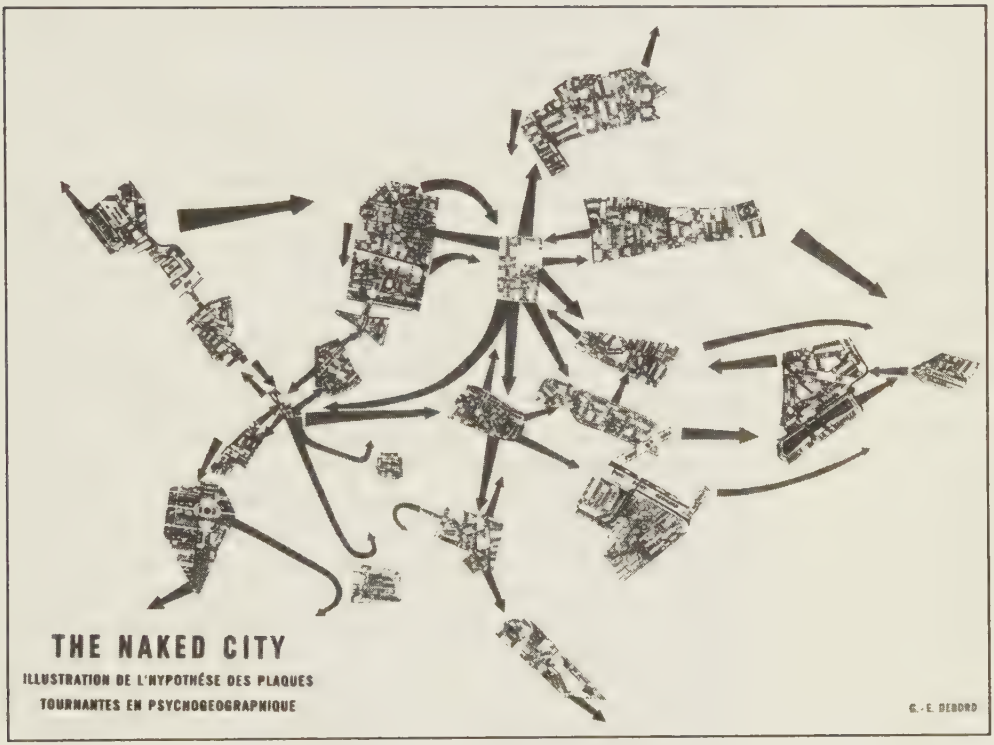
TRAJETS EFFECTUÉS EN UN AN PAR UNE ÉTUDIANTE DU XVI[e] ARRONDISSEMENT (*I.S.*, N°1, JUIN 1958).

A l'été 1954, cela faisait partie du mythe de l'I.L. – et, de même que les catacombes étaient vraiment un symbole et le passage du Nord-Ouest pas vraiment un lieu, la dérive elle aussi devenait maintenant moins une pratique qu'une métaphore, à l'aune de laquelle pourrait se juger chaque mot écrit par l'I.L. et, ensuite, chaque phrase que l'I.S. essaiera de faire passer. L'I.L. croyait à la "dérive des continents" (ce qui aujourd'hui est de la géophysique était, en 1954, de la science-fiction) – c'est-à-dire, puisque les rues pouvaient être des caps et des promontoires, les quartiers des déserts ou des marais, que tous ces éléments bougeaient. Ils s'éloignaient d'un tout dont le souvenir était inconscient – la "Pangée", le supercontinent originel il y a deux cent millions d'années, ou le "nostratique", la langue commune supposée du haut paléolithique ; du jardin d'Eden ou du Paris de la Commune – et arrivaient à la dyslexie des séparations. Dans sa "Théorie de la dérive" Debord s'arrêtait un instant sur l'étude d'un sociologue à propos de "l'étroitesse du Paris réel dans lequel vit chaque individu", citant le tracé, relevé par le professeur, de tous les mouvements effectués par une étudiante en une année entière : "ces parcours dessinent un triangle de dimension réduite, sans échappées, dont les trois sommets sont l'Ecole des Sciences Politiques, le domicile de la jeune fille et celui de son professeur de piano." C'était, disait Debord, un exemple "d'une poésie moderne susceptible d'entraîner de vives réactions affectives – dans ce cas l'indignation qu'il soit possible de vivre de la sorte".



LA DÉRIVE DES CONTINENTS

Environ un an plus tard, Debord découpait des plans de Paris et en recollait des morceaux sur des cartes psychogéographiques ; la seule différence entre ces cartes et celles imaginées par les géographes pour décrire la fragmentation de la Pangée en continents que nous tenons pour éternels tient au fait que



GUY-ERNEST DEBORD, "THE NAKED CITY", MAI 1957.

Debord indiquait par des flèches les points d'union aussi bien que de séparation. Mais pour recréer cette union – faire du monde entier une seule table ronde – il fallait rendre publique la séparation. Avant d'être rejetée par les gens, elle devait être indéniable. Il fallait en faire un événement, et pour en faire un événement il fallait intensifier la séparation, la transformer en ruines et en bruit. Le projet pourrait démarrer, écrivait Debord, par la construction d'une "atmosphère de gêne" : avec un groupe réduit de gens, qui feraient du stop "sans arrêt [...] en se faisant conduire n'importe où" pendant une grève des transports pour ajouter à la confusion, ou arriveraient déguisés dans les rues, ou publieraient les plans de construction d'une maison qui serait abandonnée après sa crémaillère – "la plus grande difficulté d'une telle entreprise est de faire passer dans ces propositions apparemment délirantes une quantité suffisante de *séduction sérieuse.* [...] Il faut s'employer à jeter sur le marché, ne serait-ce même pour le moment que le marché intellectuel, une masse de désirs dont la richesse ne dépassera pas les actuels moyens d'action de l'homme sur le monde matériel, mais la vieille organisation sociale."

Si l'I.L., par son jeu de la liberté, parvenait à susciter le désir d'un mode de vie que ne pourraient jamais satisfaire ni le gouvernement ni le marché, alors les gens les renverseraient – ou les ignoreraient, satisfaits d'une dérive à travers la ville du Passage du Nord-Ouest : l'avenir, selon Debord, appartient aux passants. La psychogéographie, telle qu'Asger Jorn l'a définie, était "la science-fiction de l'urbanisme" ; pour prouver que la séparation n'était pas plus une fatalité que la position actuelle des continents, il suffit peut-être de raconter la bonne histoire, et de monter le volume.

LE SON

Le son est toujours présent dans *Potlatch*, quoiqu'on ne puisse pas à proprement parler en monter le volume – c'est déjà fort,

d'une certaine façon. Avec ses coupures de presse transformées en ultimatums et en avertissements, en mots de passe, qui fabriquent à leur tour un langage secret se présentant lui-même comme un discours public, la puissance du volume sonore réside dans son aura de génération spontanée. La voix semble venir de nulle part, et aucune intervention d'aïeuls ou d'intimes, même présente sur la page, ne peut effacer entièrement cette sensation. Les vieilles nouvelles restent fraîches parce que le monde est devenu un lieu où rien n'est arrivé ; la voix entraîne le choc du bouleversement, et elle est suffisamment forte pour faire du bouleversement une valeur.

Il n'y a pas de bouleversement formel dans *Potlatch*. Avec leurs juxtapositions criardes et leur typographie incohérente, leurs caractères imprimés à l'envers, explosés de couleurs, les journaux dada de Berlin étaient des revues de cabaret ; ce n'est pas le cas ici. De simples mots sur une page composée avec application formant des phrases grammaticalement correctes, formant à leur tour des paragraphes nets se suivant les uns les autres sur des feuilles de dimensions conventionnelles. Le bouleversement est invisible, une voix destructrice de temps surgit d'une feuille de papier ronéotée : une voix dont le verbe est tellement disproportionné au regard de la forme qu'il adopte que l'un ou l'autre a l'air d'une blague. A côté de *Potlatch*, les numéros imprimés et illustrés d'*Internationale lettriste* appartiennent à la culture officielle ; en comparaison, *Potlatch* est un retour au bulletin clandestin que des centaines de groupes de la Résistance française ont produit durant l'Occupation. "Dans un monde où depuis longtemps les livres ne ressemblent plus à des livres", écrivait alors Adorno, le compagnon fantôme des situationnistes, "il ne peut plus y en avoir d'autres que ceux qui n'en sont plus. Autant l'invention de la presse à imprimer marque-t-elle le début de l'ère bourgeoise, autant son remplacement par la "ronéo" serait-il maintenant à l'ordre du jour".

L'I.L. fit paraître *Potlatch* du 22 juin 1954 au 22 mai 1957 ; le n° 29, le dernier, daté du 5 novembre 1957, porte la mention "Bulletin d'information de l'Internationale situationniste", et

l'I.L. enterrait sa légende. "Nous rappeler à votre bon souvenir ne présente pas d'intérêt", lisait-on dans "Mode d'emploi de *Potlatch*" (n°2, 29 juin 1954). "Mais il s'agit de pouvoirs concrets. Quelques centaines de personnes déterminent au petit bonheur la pensée de l'époque. Nous pouvons disposer d'eux, qu'ils le sachent ou non. *Potlatch* envoyé à des gens bien répartis dans le monde nous permet de troubler le circuit où et quand nous le voulons." Vous aviez une chance de trouver la chose sur votre bureau, si vous travailliez dans un journal ou pour le gouvernement, ou peut-être dans votre boîte aux lettres : "Quelques lecteurs ont été choisis arbitrairement." ("Vous releviez des noms dans l'annuaire ?" ai-je demandé à Wolman. "N'exagérons rien", répondit-il. "Nous n'avions pas d'annuaire. Parce que nous n'avions pas le téléphone.") Peut-être le ramasseriez-vous dans la rue, semblable à un prospectus en cela que, des quelques personnes qui l'avaient entre les mains, au mieux une sur deux le lisait : "Vous avez tout de même une chance d'en être."

Comme le dira Debord, *Potlatch* était un cadeau, l'offrande de "biens non-vendables" – "ce sont des désirs et des problèmes inédits ; et seul leur approfondissement par d'autres peut constituer un cadeau en retour". C'était une tentative pour amorcer une conversation – mais une conversation à laquelle chacun voudrait prendre part et qui ne pourrait s'achever que par la découverte d'un nouveau langage, avec un nouveau sujet, c'est-à-dire une nouvelle idée de la vie sociale. "*Potlatch* est la publication la plus engagée du monde", par ces mots s'ouvrait le premier numéro, les lettres apparaissaient légèrement floues, les touches de la machine étant de toute apparence usées. "Nous travaillons à l'établissement conscient et collectif d'une nouvelle civilisation."

L'I.L. jouait d'une autre métaphore. Le dictionnaire ethnographique donnait "consommer" comme définition de "potlatch", mais le contexte qu'évoquait le mot n'était pas la consommation commerciale mais la "consommation par le feu". Son sens était : un cadeau qu'il fallait rendre jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien à donner. C'était un nom chinook, utilisé par les Kwakiutl

de Colombie-Britannique, les Tlinkit d'Alaska, des tribus amérindiennes étudiées pour la première fois par des anthropologues à la fin du XIX^e^ siècle.

Ces tribus, comme l'ont découvert ces anthropologues, avaient une étrange pratique : un chef en rencontrait un autre et lui offrait des cadeaux. Le second chef avait le devoir de faire d'autres cadeaux en retour, mais d'une valeur plus élevée. C'était le potlatch. Le jeu pouvait commencer avec un collier et se terminer par l'incendie d'une ville – une tribu qui mettait le feu à sa propre ville élevait ainsi l'obligation du rival à un niveau presque inaccessible. Le potlatch faisait partie d'une fête, il s'accompagnait de chansons de geste, de danses, et de l'attribution de nouveaux noms aux plus grands donateurs ("Dont les biens sont mangés à la fête", "Qui sème le désordre", "Danse du gaspillage des biens") ; cela pouvait être un échange symbolique de politesse et de piété, à l'occasion d'un mariage ou de funérailles, ou bien une guerre symbolique, un échange de défis et d'humiliations. Il y avait là quelque chose de l'idée de démocratie telle que la concevait D. H. Lawrence ("si on peut appeler ça une idée") : deux personnes se rencontrent sur une route, et au lieu de passer leur chemin en détournant les yeux s'arrêtent, comme Arthur et Lancelot, pour une confrontation "entre leurs âmes", libérant ainsi les "dieux braves et téméraires" du dedans – "Maintenant, au diable les conséquences, nous nous sommes rencontrés". Pour une tribu, ne pouvoir relever une provocation émanant d'une autre était l'aveu qu'elle accordait plus de valeur à la propriété, aux simples choses, qu'à l'honneur ; d'un chef qui distribuait le bien de sa tribu, on disait qu'il "avalait les tribus" qui les recevaient. "L'idéal", écrivit le sociologue Marcel Mauss en 1925 dans *Essai sur le don*, "serait de donner un *potlatch* et qu'il ne fût pas rendu."

D'après Mauss, ce n'était pas une anomalie culturelle : le potlatch est un écho de l'Age d'or, une survivance d'une forme d'échange autrefois universelle – à son niveau le plus profond, c'était une forme de communication entre des gens qui ne se

cachaient rien. C'était une économie inconstante fondée sur l'émotion et le jeu, baignant dans la confiance comme le marché moderne dans le cynisme, un absolu : "il y a prestation totale en ce sens que c'est bien tout le clan qui contracte pour tous, pour tout ce qu'il possède et pour tout ce qu'il fait, par l'intermédiaire de son chef."

Peu importait, selon Mauss, qu'une fois toutes les peausseries et tous les animaux dilapidés le potlatch se termine dans une orgie d'asservissement et de sacrifices humains – et ce n'est pas un hasard si Mauss était le neveu et collaborateur d'Emile Durkheim, théoricien de la division du travail. Mauss voyait le potlatch comme la négation de la division, comme une affirmation de la communauté. C'était, disait-il, la première table ronde, "de laquelle personne n'avait besoin d'être exclu" – ou ne pouvait l'être.

A la lecture de Mauss, Georges Bataille, un esprit universel, trouva quelque chose de très différent : la preuve d'une économie mythique instinctive du gaspillage et de la perte cachée à l'intérieur des économies rationnelles de production et d'accumulation. En 1933, dans "La Notion de dépense", il rapporta le potlatch au présent, non comme un souvenir pittoresque de totalité mais comme un invariant psychologique, la tendance à la dissolution.

Bataille s'emparait du potlatch comme d'une expression de l'attirance tenace de l'humanité pour l'"abandon", l'"écoulement", l'"orage" – "l'immense travail", établissait-il platement, "qui constitue la vie". Il écrivait délibérément comme un hérétique gnostique, et cette attirance tenace, pensait-il, était au cœur de l'hérésie gnostique, dépossédée par la chrétienté et le rationalisme de tout langage ordinaire, et audible seulement à présent dans les langues bruitistes de la folie, du crime, du rêve, de la perversion, de la guerre et de la révolution.

Bataille racontait une histoire neuve – une histoire pas si différente de celle des gènes martiens dans *Quatermass and the Pit*. Fuyant les absolus du potlatch, dans lequel la valeur dérivait de la possibilité d'une perte totale, l'humanité refondait la civilisation sur le principe d'utilité et établissait un système de limites,

où toute chose avait un prix. Mais le fait que la civilisation se soit reproduite à travers l'échange, le mercantilisme, le capitalisme, ou le communisme, ne faisait que voiler la haine inhérente de l'humanité pour l'utilité et les limites, dissimulant sa soif de "dépense inconditionnelle", d'activités "qui ont leur fin en elles-mêmes" – cachant cette vérité : l'oubli est la passion dominante de l'humanité. Il peut y avoir quantité d'hommes autodestructeurs, mais même dans son plus grand moment de lucidité, disait Bataille, chacun s'imagine être en dehors de la communauté, être fou : "l'idée ne lui vient pas qu'une société humaine puisse avoir, comme lui, *intérêt* à des pertes considérables, à des catastrophes qui provoquent, *conformément à des besoins définis*, des dépressions tumultueuses, des crises d'angoisse et, en dernière analyse, un certain état orgiaque." Chez Mauss le potlatch était le théâtre d'ombres de ce qui, autrefois, avait été la vraie vie. Et, bien sûr, la révélation de ce que la vraie vie serait toujours – même si cette réalité était maintenant masquée par une culture publique de consommation rationnelle, qui cache les enlaidissements d'une culture secrète, la culture bourgeoise de la violence familiale, de l'adultère, de l'inceste, de la prostitution, du mensonge, de la tricherie, de l'escroquerie, du jeu, de l'alcoolisme, de la dépendance aux drogues, la danse moderne du gaspillage de la propriété.

D'après Bataille il ne restait du potlatch public que l'humiliation offerte par la bourgeoisie aux pauvres – une humiliation que les pauvres ne pouvaient rendre que par la révolution, en s'offrant eux-mêmes à la destruction, exigeant en échange une destruction plus grande encore. Mais le triomphe de la bourgeoisie était scellé par sa culture, qui assurait que la vraie vie de dépense et de perte se perpétuait "derrière les murs" – car la bourgeoisie se distingue de toutes les autres tribus "en ce qu'elle n'a consenti à *dépenser* que *pour soi*, à l'intérieur d'elle même". Le résultat, disait Bataille, était la disparition de "tout ce qui était généreux, orgiaque, démesuré", et son remplacement par une "hypocrisie mesquine" – le don d'une classe si certaine de son hégémonie, qui a si bien réussi à identifier sa

propre histoire avec la nature, qu'elle a finalement tombé le masque, et, découvrant tout ce que ce masque avait jusque-là dissimulé, exposé joyeusement "un visage sordide, si rapace sans noblesse et si affreusement petit que toute vie humaine, à le voir, semble dégradée".

Voilà l'idéal : le potlatch, l'humiliation qui ne pouvait pas être rendue. Les pauvres, prisonniers de la promesse qu'un jour eux aussi pourraient dépenser seulement pour eux-mêmes, ne pouvaient pas répondre. Pas plus que les soi-disant révolutionnaires, communistes se consacrant à la production pour l'amour de la valeur d'usage, aveugles à la passion de la dépense pour l'amour de la perte. Tous, disait Bataille, étaient prisonniers de la fiction de l'utilité – "et si une conception moins arbitraire est condamnée à rester en fait ésotérique, si, comme telle, elle se heurte dans les circonstances immédiates à une répulsion maladive, il faut dire que cette répulsion est précisément la honte d'une génération où ce sont les révoltés qui ont peur du bruit de leurs propres paroles".

Bataille avait lancé un défi ; vingt et un ans plus tard, l'I.L. le relevait à son tour. Le groupe avait toutes ces significations à l'esprit quand il choisit le mot "potlatch" pour nommer sa seconde vie – en 1954 il pouvait trouver au mot un sens qui était passé inaperçu deux ou trois décennies plus tôt. Tout ce que l'I.L. avait à dire, avec ses *oui* et ses *non*, reposait sur la promesse d'un monde d'abondance ; les tribus pratiquant le potlatch, Mauss et Bataille le notaient presque en passant, vivaient déjà dans un tel monde. Parce qu'elles étaient riches en viande et en peaux, elles pouvaient se permettre de jouer au jeu de la vraie vie. Comme l'I.L. avec sa mystérieuse "création de situations", les Kwakiutl et les Tlinkit, avec leurs échanges d'affirmations et de négations ritualisés, révélaient une abstraction ; le potlatch n'était pas simplement l'économie inconstante, c'était une économie prophétique. En tant qu'absolu, le potlatch était un échange de tout ce qui ne pouvait pas être mis sur le marché ; pour qu'il fonctionne, toutes les marchandises devaient être retirées du marché et élevées au-dessus de lui,

jusqu'à ce que la babiole la plus pauvre puisse symboliser la vie entière de la tribu. Il en irait ainsi à l'avènement de la nouvelle civilisation ; Dieu serait mort, et tout serait sacré.

Le "potlatch" n'était qu'une métaphore – une façon de comprendre comment le petit devient énorme, de déchiffrer, disons, les enjeux inexorables d'une confrontation entre un mari et une femme ("un potlatch de complicité", écrivait Bernstein dans *La Nuit*), ou la démence apparente de gens brûlant leur propre ville ("le *potlatch* de destruction", dont parlait l'I.S. à propos de Watts), ou la soudaine expansion d'un refus solitaire en une explosion : quelques fauteurs de troubles, quelques flics, une émeute, l'armée, puis l'ordre social remis en question. Mais les métaphores sont des transformations, des preuves de la nature arbitraire du langage, l'octroi de mystère aux choses ordinaires – elles sont en d'autres termes des utopies naissantes. Pour l'I.L., l'attrait de la métaphore du potlatch était dans sa capacité à symboliser simultanément la dissolution et la communauté, dans son insinuation que la marchandise pouvait perdre la magie que Marx y avait perçue. La table redeviendrait bois, immobile et impuissante, mais les gens danseraient autour ; ce serait l'utopie, qui serait un potlatch permanent de surprise. En marchant dans les rues de villes construites pour la dérive, vous rencontreriez d'autres gens ; vous échangeriez des regards, puis des gestes, puis des mots, des idées, des accords, des injures, des embrassades. Ces situations seraient ouvertes, faites pour être vécues par leurs créateurs. Modelée par des ambiances de réconfort ou de peur, la vie quotidienne prendrait une intensité qu'elle n'aurait jamais connue avant. Vous vous perdriez dans l'oubli de l'action ; vous sauriez que c'est grâce à vous qu'elle se produit. Comme John Wayne et Montgomery Clift dans leur combat à la fin de *La Rivière rouge*, vous échangeriez de l'amour et de la haine, la vie et la mort ; comme le Vagabond et la Fille Fleur dans les derniers plans des *Lumières de la ville*, vous échangeriez la terreur et la rédemption ; comme Fred Astaire et Ginger Rogers dansant sur "Night and Day" dans *La Joyeuse Divorcée*, vous échangeriez des hésitations et des

engagements, des répulsions et des attractions. Voici la description qu'en fait Arlen Croce :

> Abruptement elle se retourne et traverse le plateau ; il la bloque. Elle traverse et il la bloque. Elle s'échappe, il lui attrape le poignet, leurs yeux se rencontrent et il danse d'un air patelin. A nouveau elle s'échappe, à nouveau il la rattrape et entame une danse. Comme elle se tient loin de lui, il la tire par la main et elle s'enroule contre lui, s'enlaçant de ses propres bras, tandis que sa main libre va serrer le poignet de son partenaire. Dans cette position, ensemble, comme bercés, ils dérivent simplement…

Ce serait la beauté nouvelle, provisoire et vécue. Tout pourrait arriver ; vous trouveriez la suite. Il n'y aurait pas de répétition. Le temps bougerait, et vous sentiriez le passage du temps, l'accumulation d'événements irréversibles – "aliénation *nécessaire*", disait Debord – et avec cette sensation d'être en vie, parce que vous construiriez votre propre histoire. "Ce fut un moment fugace comme l'est toute chose", a dit une fois Paul McCartney de ses années Beatles. "Rien dans la vie ne demeure vraiment. Et il est beau que les choses s'en aillent. Il faut qu'elles s'en aillent pour que la suite puisse arriver. Cela ajoute presque de la beauté aux choses d'accepter qu'elles soient passagères." Faire que cela advienne – c'est cela que Debord entendait par le désir de "réaliser l'art collectif de notre temps", ce que l'I.L. voulait dire par "la mise au point d'un divertissement intégral". Tel fut le projet situationniste. De 1952 jusqu'à Mai 1968, à travers toutes les démolitions furieuses, méthodiques, de toute image dominante du bien, derrière tous ces indices obscurs d'une nouvelle façon de marcher et d'une nouvelle façon de parler, il n'a jamais été autre chose.

J'AI ESSAYÉ

J'ai essayé de faire de l'éthique revendiquée par l'I.L. une histoire, de combler les lacunes, de la rendre au moins moitié aussi

claire qu'elle l'était pour Debord, Wolman, Bernstein et les autres – fatalement, de faire de leurs vieux papiers quelque chose répondant à la consommation rationnelle. Ça n'a pas marché. La voix dans *Potlatch* est d'une logique sans faille, mais d'une logique de gens tellement pris par leur propre vision qu'elle pouvait tout leur expliquer. Pour n'importe qui d'autre, il y a des trous dans la logique qui ne peuvent être comblés, et ce manque de maîtrise était induit par le choix du milieu même.

En 1985 Debord réédita la collection complète de *Potlatch* dans un livre brillamment composé et à la maquette soignée, sous une couverture violette ; cela donne un lustre de vraisemblance, de retour sur investissement, à des mots qui, la première fois, claironnaient leurs messages de destruction et de renaissance dans un royaume étranger aux possibilités apparentes, dans le trouble et en les maculant sur des feuilles volantes ronéotées. L'élégance de l'impression donne du poids à la phrase la plus impossible, traduit son bruit au moins en un fac-similé de discours, mais le bruit et l'impuissance constituaient une grande part de *Potlatch*. Ces valeurs allaient de soi dans leur forme originale ; dans un livre, le démantèlement de l'ordre de la culture officielle est à recommencer. Lire *Potlatch* aujourd'hui – surtout les neuf premiers numéros, quand le rythme hebdomadaire était tenu et que l'I.L. essayait de tout dire en même temps – rend d'abord perplexe ; même si on saisit toutes les allusions, le résultat fait froid dans le dos.

Il est question d'"Une nouvelle civilisation" dès le n° 1 ; puis dans "Toute l'eau de la mer ne pourrait pas..." Debord résume laconiquement les dernières nouvelles : suicide d'une adolescente, exécution d'anarchistes espagnols, exécution d'un chef rebelle au Kenya et corruption de divers littérateurs français. Ce qui manque à ces derniers disait Debord, "c'est la Terreur" – que les anciens avaient déjà connue. C'est ce qui est insinué, de toute façon (le lecteur revient en 1794, qui est devenu 1954, sauf que 1954 est devenu 1794 contre ses héritiers légitimes) ; Debord ne donne pas d'explication.

Le speaker de la radio : Chaussures ! Chaussures pour l'industrie ! Chaussures pour les morts !
Le camelot : Bonjour. Je m'appelle Joe Beets. A votre avis, combien de chances un mutilé de guerre a-t-il de trouver un travail bien payé, plus de sucre, et les pantoufles dont vous rêvez ? Bon, réfléchissez. Puis enlevez vos chaussures. Maintenant vous pouvez constater combien plus de dépenses signifie plus de travail pour tous – plus de tout, aussi – rejoignez vos millions de voisins et enlevez vos chaussures.
Le speaker de la radio : Pour l'industrie !
L'image dominante du bien, vers 1953, selon The Firesign Theater, *Don't Crush That Dwarf, Hand Me the Pliers*, (Ecrase pas le nain, passe moi la pince), 1970.

Un mois plus tard, dans le n° 5, daté du 20 juillet 1954, le lecteur retourne au XIII^e siècle, qui est aussi le futur. "Les Cathares avaient raison", annonce un titre, au-dessous duquel la reprise d'un article de *Combat* sur la découverte par un physicien américain de l'anti-proton subsume quelques brèves sur le coup monté par la C.I.A. contre le gouvernement démocratique du Guatemala ; hormis le titre et le mot "conclusion", il n'y a aucun commentaire de l'I.L.

"Le proton est le noyau de l'atome d'hydrogène et, par conséquent, constitue l'élément de tous les corps terrestres", disait *Combat*. "Un proton et un anti-proton qui se rencontrent se détruisent mutuellement. L'anti-proton serait donc capable d'annihiler toute matière composée de protons. Ce serait essentiellement une 'contre-matière'. Il paraît cependant impossible d'en réunir suffisamment pour détruire la planète." Une précision rassurante, ce "cependant" – mais qui ne fut peut-être d'aucun réconfort pour le président renversé Jacobo Arbenz et ses partisans, dont traite sans les nommer la "Conclusion" de l'I.L. *Le Figaro* : "Le nouveau gouvernement du Guatemala vient de retirer le droit de vote aux illettrés." *Paris-Presse* : "Le général Carlos Castillo Armas, chef des insurgés qui ont remporté la victoire au Guatemala, a été nommé président de la junte militaire." *L'Humanité* : "Castillo Armas définit sa politique : 'La justice du peloton d'exécution'."

Le lecteur de *Potlatch* se souvenait peut-être du compte rendu paru dans le n° 1 : Arbenz institue une réforme agraire modeste, la compagnie "United Fruit" se plaint, le secrétaire d'Etat américain John Foster Dulles lance ce que l'I.L. appela une "croisade" contre ce que Dulles appela les "forces du mal", la C.I.A. manipulait un petit groupe d'officiers guatémaltèques, et l'I.L. appelait le gouvernement Arbenz à "armer les ouvriers". Il n'en fit rien, des troupes furent lancées depuis le Honduras, les bombes commencèrent à tomber, le gouvernement fut renversé, Arbenz parvint à s'enfuir – alors, dans le n° 3, l'I.L. le stigmatiserait de la maxime de Saint-Just, "Ceux qui font des révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau." Un

tombeau pour les autres – résultat, trente ans plus tard, il était de règle au Guatemala d'abattre à vue tout paysan portant des lunettes. Voilà l'histoire que l'I.L. racontait dans "Les Cathares avaient raison" – mais, pouvait demander le lecteur de *Potlatch*, quel est le rapport avec l'anti-proton, et quel rapport l'anti-proton entretient-il avec les Cathares ?

L'I.L. jouait avec l'histoire : "Les Cathares avaient raison" était un détournement complexe, un ensemble d'inversions produit par de simples juxtapositions. Les seuls outils nécessaires étaient quelques journaux, une paire de ciseaux, un pot de colle, un sens de l'écœurement, un certain sens de l'humour, et l'idée qu'être contre le pouvoir c'est être contre le pouvoir des mots – c'était un jeu, et comme tous les jeux il avait ses règles. Un détournement était un discours de bruits façonné à partir d'"éléments préfabriqués" ; les éléments originaux, ont écrit Debord et Wolman en 1956 dans "Mode d'emploi du détournement", perdent leurs significations originales dans le flux de la séparation de leurs contextes originaux, mais chaque élément prend une nouvelle signification quand il est associé à un autre, et leur combinaison produit une signification qui dépasse celle de ses éléments premiers. Le titre est crucial ; l'élément le plus éloigné, le plus déplacé, est le plus suggestif ; le faux auteur travaille sur un lecteur conditionné comme un psychanalyste avec son patient, jouant sur le vague souvenir qu'a le lecteur du sens original de l'élément le plus éloigné, si bien que ce qui est petit devient énorme, un souvenir lointain devient de l'histoire – c'est-à-dire qu'ici, on était censé se rappeler vaguement qu'au XIII^e^ siècle, dans le Languedoc, les hérétiques chrétiens connus sous le nom de Cathares croyaient au dualisme gnostique.

Les Cathares croyaient que le cosmos était divisé de façon égale entre le Dieu bon, le Dieu de l'Esprit, et Satan, le Dieu mauvais, "Rex Mundi", créateur et roi du monde. Le Ciel, le royaume du Dieu bon, était un lieu d'amour et de délices, un foyer festif ; la Terre le royaume absolu de Satan, et le Dieu bon ne pouvait pas la sauver parce qu'il ne l'avait pas créée. Toutes

les choses terrestres étaient mauvaises : la nature et la matière n'étaient pas et ne pouvaient pas être le travail du Dieu bon. Dans *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, son étude de 1975 consacrée aux derniers Cathares, Emmanuel Le Roy Ladurie citait un croyant : "'c'est le diable qui fait fleurir et grener.'" Et c'est Satan qui a fait que le corps humain grandit et se reproduit.

Le Catharisme de Montaillou, c'est aussi, et c'est d'abord le récit mythique d'une histoire. On se la raconte sans désemparer, enrichie de variantes, dans les veillées du village. Au départ : la chute. Le diable, jadis, parvint à séduire une partie des esprits qui entouraient le Dieu bon au paradis : ils tombèrent du ciel ; ils furent emprisonnés ici-bas par leur mauvais séducteur en des tuniques de terre ou dans des corps de chair, modelés dans la glaise d'oubli. De décès de corps en décès de corps, ces âmes déchues courent toujours comme des dératées, de tunique en tunique ; telle ou telle âme peut ainsi s'incarner successivement dans des animaux et dans des hommes.

La vie tel un film d'horreur, *La Nuit des morts-vivants* médiévale – mais avec une sortie. Un jour les âmes perdues trouveraient un corps qui pourrait recevoir le sacrement cathare du *consolamentum* ; alors tous les péchés seraient abjurés, une renonciation symbolisée par le refus des rapports sexuels et de l'ingestion de viande, et le retour de l'âme au ciel, à la communauté aimante où "le sacré est l'expression déguisée du social", serait assuré. Ceux qui étaient prêts à devenir des parfaits devraient accepter le sacrement dans la fleur de l'âge, pour l'administrer aux croyants, qui attendraient d'être à l'article de la mort pour le recevoir – ce qui voulait dire que dans l'intervalle les croyants pouvaient vivre en totale liberté. Puisqu'à la fin on serait absous de tous les péchés qu'on ait pu jamais commettre, certains Cathares croyaient dans ce que les Frères du Libre-Esprit, les Lollards, les Anabaptistes et les Ranters allaient prêcher dans les siècles à venir : que les hommes et les femmes avaient le droit de commettre n'importe quel péché, "et faire absolument tout ce qui leur plaira". Le monde était

matière et il était vil, les êtres humains étaient faits de matière et ils étaient vils – mais avec le *consolamentum* et le retour individuel au monde de l'esprit, la matière n'était rien. Seule la délivrance était vraie, et "jusqu'à ce moment" – que le croyant consolé pouvait hâter par l'*endura*, un suicide rituel, un jeûne jusqu'à la mort – "tout était permis". Et tout allait dans le sens du plus grand bien : chaque mort pieuse, indifférente à la saleté qu'elle laisse, promettait le jour où la déchirure du cosmos se refermerait. Une fois que toutes les âmes tombées du ciel seraient rentrées chez elles, il ne resterait sur la terre rien d'autre que des corps sans âmes ; et, plus aucune âme n'y entrant, ils pourriraient jusqu'à devenir néant, et ce serait la fin du monde.

Voilà donc la signification originale de l'élément le plus éloigné du détournement par l'I.L. des nouvelles de la semaine : comme le croyaient les Cathares et comme l'ont finalement prouvé les scientifiques, il existait une dualité absolue, un monde de matière et un monde d'anti-matière. Mais la juxtaposition de l'anti-proton et du coup d'Etat au Guatemala produisait une nouvelle signification. On pouvait voir que les Cathares eux-mêmes étaient de l'anti-matière – philosophiquement parlant, parce qu'ils étaient contre la matière ; métaphysiquement, parce qu'en tant qu'esprits prisonniers d'un monde de matière ils pouvaient détruire ce monde ; et historiquement, parce que finalement ce n'est pas le monde mais les Cathares qui furent détruits. De même que les réformes d'Arbenz menaçaient le capitalisme et qu'un Guatemala indépendant menaçait l'empire des Etats-Unis, les croyances cathares représentaient un danger pour Rome, et le Languedoc était une province indépendante, en dehors du royaume de France – alors, munis de la bénédiction papale, les barons du Nord partirent pour la croisade des Albigeois, anéantirent les Cathares, et fixèrent bientôt les frontières de la nation moderne où maintenant, en 1954, on lisait "Les Cathares avaient raison". Mais les ironies, comme les métaphores, sont des tournures de phrase, des inversions, des renversements – on peut penser que la division formelle de

l'univers n'était pas le seul point sur lequel les Cathares avaient raison. S'ils pouvaient incarner l'anti-matière, d'autres aussi.

Dada recherchait l'atome social dans la destruction du langage ordinaire ; Isou trouvait ses particules dans la poésie de l'élément final, puis les lâchait dans l'éther, où leur charge s'inversait, repoussant les anciennes significations, s'en attirant de nouvelles. L'I.L. parlait pour elle-même. Les Cathares étaient les prophètes de la destruction du monde visible ; tout comme l'I.L., qui appelait ce monde le spectacle.

C'EST LÀ

C'est là un aperçu du contenu des premiers numéros de *Potlatch*, mais qui ne donne aucune idée de sa voix. Sur la page, "Les Cathares avaient raison" est plus drôle et plus inquiétant que je ne peux le rendre. Mon interprétation est lente et le détournement toujours rapide – un monde nouveau d'une pierre deux coups, en un clin d'œil.

La voix de *Potlatch* est celle d'un petit groupe d'anonymes qui grattent pour trouver des morceaux d'anciens moments de libération, des débris de ce qui aurait pu être, et qui, dans la mesure où cela n'avait pas été, pouvait être encore – l'ancienneté des mots n'avait pas d'importance, l'I.L. pouvait toujours être la première à tracer la voie vers une vie nouvelle. L'originalité n'était pas la question – c'était une idéologie de création dans une société déterminée à supprimer la création, et dans cette société le détournement était un principe de liberté. Il n'y avait rien de neuf sous le soleil ; cela signifiait que les matériaux de la transformation étaient déjà présents, partout et nulle part, dans les journaux du jour, dans les livres d'hier, et ainsi la voix de *Potlatch* est-elle à la fois confinée et toute-puissante, satirique et sentimentale, un secret de minuit hurlé à midi, auto-référente à l'intérieur d'un cadre global de références. Légende et faits s'intervertissent ; le mythique devient prosaïque, et vice versa ; des jugements à propos de tout ce qu'il y a sous le soleil sont

potlatch

POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH

bulletin d'information du groupe français de l'internationale lettriste
paraît tous les mardis n° 5 - 20 juillet 1954

LES CATHARES AVAIENT RAISON

Washington, 9 juillet - Toute la presse américaine publie aujourd'hui des photos du physicien Marcel Schein, professeur à l'Université de Chicago, de son tableau noir et de son "anti-proton", mystérieuse particule de matière cosmique qui aurait été détectée l'hiver dernier par un ballon sonde à 30 kilomètres au-dessus du Texas.
Il s'agirait en fait d'une des plus grandes découvertes de la science moderne. L'anti-proton, recherché depuis des années par les physiciens du monde entier, serait l'opposé du proton.
Le proton est le noyau de l'atome d'hydrogène et, par conséquent, constitue l'élément de base de tous les corps terrestres. Un proton et un anti-proton qui se rencontrent se détruisent mutuellement. L'anti-proton serait donc capable d'anihiler toute matière composée de protons. Ce serait essentiellement un "contre-matière". Il paraît cependant impossible d'en réunir suffisamment pour détruire la planète. ("Combat" - 10 juillet)

CONCLUSION

- Le nouveau gouvernement du Guatemala vient de retirer le droit de vote aux illetrés. ("Le Figaro" - 9/7)
- Le général Carlos Castillo Armas, chef des insurgés qui ont remporté la victoire au Guatemala, a été nommé président de la junte militaire. (Paris-presse - 10/7)
- Castillo Armas définit sa politique : " La justice du peloton d'exécution." ("L'Humanité" - 14/7)

LES GRATTE-CIELS PAR LA RACINE

Dans cette époque de plus en plus placée, pour tous les domaines, sous le signe de la répression, il y a un homme particulièrement répugnant, nettement plus flic que la moyenne. Il construit des cellules uniques d'habitations, il construit une capitale pour les Népalais, il construit des ghettos à la verticale, des morgues pour un temps qui en a bien l'usage, il construit des églises.
Le protestant modulor, le Corbusier-Sing-Sing, le tâcheronneur de croûtes néo-cubistes fait fonctionner la "machine à habiter" pour la plus grande gloire du Dieu qui a fait à son image les chameaux et les corbusiers.
On ne saurait oublier que si l'Urbanisme moderne n'a encore jamais été un art - et d'autant moins un cadre de vie - , il a par contre été toujours inspiré par les directives de la Police ; et qu'après tout Haussmann ne nous a fait ces boulevards que pour commodément amener du canon.
Mais aujourd'hui la prison devient l'habitation - modèle, et la morale chrétienne triomphe sans réplique, quand on s'avise que le Corbusier embrouillé ne supprimer la rue. Car il s'en flatte. Voilà bien le programme: la vie définitivement parquée en flots fermés, en sociétés surveillées; la fin des chances d'insurrection et de rencontres; la résignation automatique. (Notons en passant que l'existence des automobiles sert à tout le monde - sauf, bien sûr, aux quelques "économiquement faibles" - : le préfet de police [illegible] disparaître, l'inoubliable Chiappe, déclarait de même après le premier mort du baccalauréat que les manifestations dans la rue étaient désormais incompatibles avec les nécessités de la circulation. Et, tous les 14 juillet, on nous le prouve.)
Avec le Corbusier, les jeux et les connaissances que nous sommes en droit d'attendre d'une architecture vraiment bouleversante - le dépaysement quotidien - sont sacrifiés au vide-ordure que l'on n'utilisera jamais pour la Bible réglementaire, déjà en place dans les hôtels des U.S.A.
Il faut être bien sot pour voir ici une architecture moderne. Ce n'est rien

PREMIÈRE PAGE DE *POTLATCH* N°5, 20 JUILLET 1954.

prononcés sur le ton de l'évidence mais défient le sens commun. Selon l'humeur, on peut sentir une discordance, qui vient rompre l'élan des pages, l'élan d'un rêve disparaissant au moment du réveil – le laïus le plus violent a l'air raisonnable, l'argument le plus rationnel passe pour une divagation, et alors qu'on relève les noms au bas des manifestes, les question fusent d'elles-mêmes : qui sont ces gens ? Ne savent-ils pas que ce qu'ils disent peut passer pour une blague ? Pourquoi ont-ils l'air de l'avoir déjà compris ?

Les auteurs faisaient don d'un monde qu'ils rejetaient – un monde que la plupart des gens en dehors de l'I.L. acceptaient à la fois comme passé et comme futur. Les auteurs faisaient don d'un monde dans lequel ils croyaient, mais ce monde était hors de portée – alors comme aujourd'hui. Quand on lit *Potlatch*, ainsi devient le monde qu'on a toujours admis. La qualité évanescente des écrits ultérieurs de Debord, sa sérénité chiliastique, est ici patente : une voix qui parle d'un monde qu'on pourrait vouloir construire et habiter, mais aussi celle du savant fou dans le roman d'espionnage d'Eric Ambler *Cause for Alarm*. L'I.L. offre "une idée neuve en Europe" ; le vieil homme, professeur de mécanique à l'université de Bologne jusqu'à ce que les fascistes de Mussolini le jettent dehors, offre son chef-d'œuvre inédit, cent pages de volutes, de figures, d'équations de lycée. Le professeur déchu a découvert une preuve du mouvement perpétuel ; tout comme l'I.L. "Le vrai problème révolutionnaire est celui des loisirs", clamait l'I.L., haut et fort, personne n'écoutait ; "la racine cubique de huit", chuchotait le professeur, "est Dieu".

LE MONDE

Le monde rejeté par l'I.L. se fixa finalement dans les pages d'*Internationale situationniste*. Tout comme il existait un écart entre la voix de *Potlatch* et le milieu dans lequel elle résonnait, l'idée du bonheur découverte dans l'I.L. allait se révéler en

inadéquation perpétuelle avec son milieu de réception : la société telle qu'elle était déjà ordonnée, partout. Ainsi, de 1958 à 1969, l'I.S. exposerait une analyse irréfutable de la société spectaculaire-marchande ("la pensée", écrivait Debord en 1972, l'année où il dissout formellement le peu qu'il restait du groupe, "de l'*effondrement d'un monde*"), et aujourd'hui les douze numéros de la revue situationniste se lisent comme la version occidentale de *La Pensée captive*, toute sa lassitude et sa résignation remplacées par le pressentiment d'une explosion imminente – "une explosion", comme l'avait dit une fois l'I.S. de l'art des années dix et vingt, "qui n'eut jamais lieu".

Les écrits de l'I.S. sont comme une version occidentale du récit par Czeslaw Milosz de la reddition des intellectuels polonais au stalinisme. Doublement occidentale : parce qu'ils proviennent de l'Ouest et se focalisent sur lui, mais aussi parce que ce qu'écrit l'I.S. est un western, un mélodrame avec des cowboys mis en scène dans une cathédrale – une cathédrale désormais gothique, consacrée par Dieu et remplie de l'odeur de son cadavre, désormais en ruines et reconstruite de fond en comble. "Notre position est celle de combattants entre deux mondes", avait dit Raoul Vaneigem à une conférence de l'I.S. en 1961 : "l'un que nous ne reconnaissons pas, l'autre qui n'existe pas encore. Il s'agit de précipiter le télescopage. De hâter la fin d'un monde, le *désastre où les situationnistes reconnaîtront les leurs*." A un ou deux mots près, Vaneigem citait le commandant des armées du pape qui ordonna l'extermination des Cathares, avec l'I.S. dans le rôle de Dieu, mais ça n'était qu'un détournement : "L'idée-limite est que n'importe quel signe, n'importe quel vocable, est susceptible d'être converti en autre chose, voire en son contraire."

Pour écrire sur l'I.S. on doit utiliser de tels slogans, ou saisir des expressions comme "l'économie spectaculaire-marchande"– et agir ainsi aujourd'hui c'est desserrer l'emprise de l'I.S. sur un monde qu'elle promettait de détruire, une emprise qui semblait si ferme à la lecture de ce que les situationnistes ont écrit sur leur temps. Au cœur des essais sur Watts ou sur les abris anti-

atomiques, les arguments revêtent l'armure des faits et des recherches scrupuleuses, en histoire et en sociologie, mais ils sont armés de dérogations poétiques – poésie d'un titre comme "Géopolitique de l'hibernation", son orchestration par une pub pour la compagnie d'abris anti-atomiques "Peace O'Mind". De même que le symbolisme de l'abri augmente jusqu'à inclure Brasilia, une capitale qui se protège elle-même de son propre pays, ou une discothèque sans alcool financée par l'Etat qui protège ses patrons d'eux-mêmes, il n'y a pas finalement d'argument ordinaire, seulement la remise incessante dans un contexte de tout ce qu'un argument peut atteindre. L'analyse est irréfutable non parce qu'elle est vraie, pas plus qu'elle n'est réfutable parce qu'elle est fausse, mais parce qu'elle utilise avec bonheur un langage privé pour déformer un monde public ; toute la vérité négative de ce monde pouvait à chaque instant être saisie dans un moment quotidien.

Bernstein la saisissait dans *Tous les chevaux du roi*, en envoyant Geneviève, sa narratrice, au cinéma :

> L'après-midi se présentait vide devant moi. Par chance, un cinéma sur mon chemin jouait un western assez vieux pour que ses qualités ne puissent être mises en doute. Pour une somme modique, j'assistais à des inondations en Chine ; aux efforts d'une armée qui triomphait, sans pertes, de terroristes attardés, égarés dans les broussailles, désavoués de tous ; à une inauguration présidentielle et à un match international. Puis, le sourire de Dents-Blanches Colgate nous ramena au vrai cinéma, le lion rugit sur l'écran, et le héros à cheval conquit son héroïne en quatre-vingt-dix minutes.

La construction de cette dernière phrase est implacable : la consommatrice aliénée d'images était entraînée dans le spectacle comme participante à une guerre contre elle-même, une guerre qu'elle perdrait en s'identifiant à l'ennemi, avalant ses images, et se consommant ainsi elle-même.

C'était le monde mauvais en tant que bon – hormis l'ironie vide du ton de Bernstein, le passage est sans aspérité. Mais le mauvais monde n'était pas sans aspérité. "Les consommateurs

deviennent eux-mêmes spectaculaires ainsi que doivent l'être les objets de consommation", écrivait l'I.S. dans "Géopolitique de l'hibernation", avec "l'homme parfaitement réifié a sa place en vitrine, comme image désirable de la réification" ; "le défaut interne du système" était "qu'il ne peut réifier parfaitement les hommes". Vous pouviez prendre votre place en vitrine, mais vous ne pouviez vous y sentir comme chez vous. Ainsi le monde mauvais était plein de fissures – et c'est l'histoire que racontait le mieux l'I.S. dans "Le monde dont nous parlons", dépouillant les journaux à la recherche de preuves que, entre autres choses, le spectacle de la participation était vraiment "La Technique de l'isolement".

Tous les aspects du développement technique dans la société présente, et d'abord les moyens dits de communication, sont orientés vers le maximum d'isolement passif des individus, vers leur contrôle par une "liaison directe et permanente" *à sens unique*, par les incitations sans réplique diffusées par toutes sortes de *leaders*. Certaines applications de cette technique en viennent à présenter de dérisoires consolations pour ce qui manque fondamentalement, ou même, parfois, le témoignage à l'état pur de ce manque.

Si vous êtes un fanatique de la T.V., le plus extraordinaire des téléviseurs jamais réalisés dans le monde vous intéressera car il pourra vous accompagner partout. Ce téléviseur d'une forme entièrement nouvelle, construit par la Hughes Aircraft Corporation aux U.S.A. est destiné à être porté sur la tête. Pesant 950 grammes, il est monté, en effet, sur un serre-tête d'aviateur ou de téléphoniste. Il possède un très petit écran rond en matière plastique ayant l'aspect d'un monocle et maintenu à 4 cm en avant de l'œil grâce à une tige... On ne regarde l'image qu'avec un seul œil. De l'autre, affirme la société constructrice, on peut continuer à regarder ailleurs et même écrire ou se livrer à des travaux manuels. (*Journal du Dimanche*, 29 juillet 1962.)

Le conflit des houillères est enfin résolu, et le travail reprendra vraisemblablement demain vendredi... Peut-être le sentiment de participer ainsi au débat explique-t-il le calme à peu près absolu qui n'a cessé de régner pendant ces trente-quatre jours dans les corons et sur les carreaux. La télévision en tout

de l'histoire. Mais la logique rigoureuse de ces doctrinaires ne répond qu'à un aspect du besoin contradictoire de la société de l'aliénation, dont le projet indissoluble est d'empêcher la vie des gens tout en organisant leur survie (cf. l'opposition des concepts de vie et de survie décrite plus loin par Vaneigem dans *Banalités de base*). De sorte que le *Doomsday System*, par son mépris d'une survie qui est tout de même la condition indispensable de l'exploitation présente et future du travail humain, ne peut jouer le rôle que d'ultima ratio des bureaucraties régnantes ; qu'être, paradoxalement, la garantie de leur sérieux. Mais, dans l'ensemble, le spectacle de la guerre à venir, pour être pleinement efficace, doit dès à présent modeler l'état de paix que nous connaissons, en servir les exigences fondamentales.

A cet égard, le développement extraordinaire des abris anti-atomiques dans le courant de l'année 1961 est certainement le tournant décisif de la guerre froide, un saut qualitatif dont on distinguera plus tard l'immense importance dans le processus de formation d'une société totalitaire cybernétisée à l'échelle planétaire. Ce mouvement a commencé aux Etats-Unis, où Kennedy en janvier dernier,



GÉOPOLITIQUE DE L'HIBERNATION,
I.S. N°7, AOÛT 1962.

cas a facilité, avec les transistors, cette liaison directe et permanente entre les leaders et leurs mandants, en même temps qu'elle obligeait chacun à rentrer chez soi aux heures décisives où, hier encore, tous au contraire sortaient pour se réunir au siège du syndicat. (*Le Monde*, 5 avril 1963.)

A la gare de Chicago, un nouveau remède pour les voyageurs esseulés. Pour un "quarter" (1,25 F), un automate de cire vous serre la main et dit : "Bonjour, mon vieux, comment vas-tu ? Content de te voir et bon voyage." (*Marie-Claire*, janvier 1963.)

"Je n'ai plus d'amis personne ne me parlera plus." Ainsi commence la confession, enregistrée sur son propre magnétophone, par un ouvrier polonais qui venait d'ouvrir le robinet à gaz de sa cuisinière. "Je suis presque inconscient, personne ne me sauvera plus, maintenant la fin est proche", furent les dernières paroles de Joseph Czternastek. (A.F.P., Londres, 7 avril 1962.)

Le speaker de la B.B.C. : Qu'est-ce qui pousse des gens comme "Mr. A" à mener ce genre de vie ?
Un psychiatre : La plupart des adolescents passent par cette phase... Quelques-uns sont presque certainement attirés par son illégalité foncière. C'est la même chose avec le crime : c'est illégal donc ça devient mystique. Regardez les incendies criminels. Qui peut honnêtement dire qu'il n'a jamais mis le feu à un grand bâtiment public ? Moi je sais que je l'ai fait !
Monty Python's Flying Circus, "The Mouse Problem", *The Worst of Monty Python*, 1970.

POUR L'I.L.

Pour l'I.L., le monde bon était comme le ciel pour les Cathares : un monde où "le sacré, en l'occurrence, est l'expression déguisée du social". C'est ce que, dans les années trente, le critique russe Mikhaïl Bakhtine a appelé la "carnavalisation" – une façon d'être au monde qui se rit de "tout achèvement définitif", de "tout sérieux limité", de "tous termes et décisions arrêtés dans le domaine de la pensée et de la conception du monde". Comment en arriver là était le sujet du "Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris", dans le n° 23 de *Potlatch* du 13 octobre 1955.

Cela commence comme la révision scolastique d'un vieux questionnaire surréaliste, "Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville", rempli par Breton et d'autres en 1933. Breton proposait un compromis entre des spectacles ("Notre-Dame ? Remplacer les tours par un immense huilier croisé en verre, l'un des flacons rempli de sang, l'autre de sperme") ; l'I.L. était à la recherche d'une perturbation institu-

tionnalisée de la vie quotidienne, du rimbaldien "dérèglement de tous les sens" appliqué aux rendez-vous, aux trajets, aux achats. L'I.L. sautait par-dessus Breton et revenait à l'esprit de "Qu'est-ce que le dadaïsme et que veut-il en Allemagne ?" ; dans la nouvelle civilisation de l'I.L., ce qui serait pratique ce serait la plus longue distance entre deux points. Le ministère des loisirs de l'I.L. publiait ses premiers décrets.

– Ouvrir le métro, la nuit, après la fin du passage des rames. En tenir les couloirs et les voies mal éclairées par de faibles lumières intermittentes.

– Par un certain aménagement des échelles de secours, et la création de passerelles là où il en faut, ouvrir les toits de Paris à la promenade.

– Laisser les squares ouverts la nuit. Les garder éteints. (Dans quelques cas un faible éclairage constant peut être justifié par des considérations psychogéographiques.)

– Munir les réverbères de toutes les rues d'interrupteurs ; l'éclairage étant à la disposition du public.

Le ministère en venait aux églises :

Quatre solutions différentes ont été avancées, et reconnues défendables jusqu'au jugement par *l'expérimentation*, qui fera triompher promptement la meilleure :

– G.-E. Debord se déclare partisan de la destruction totale des édifices religieux de toutes confessions. (Qu'il n'en reste aucune trace, et qu'on utilise l'espace.)

– Gil J Wolman propose de garder les églises, en les vidant de tout concept religieux. De les traiter comme des bâtiments ordinaires. D'y laisser jouer les enfants.

– Michèle Bernstein demande que l'on détruise partiellement les églises, de façon que les ruines subsistantes ne décèlent plus leur destination première [...] La solution parfaite serait de raser complètement l'église et de reconstruire des ruines à la place. La solution proposée en premier est uniquement choisie pour des raisons d'économie.

– Jacques Fillon, enfin, veut transformer les églises en *maisons à faire peur*. (Utiliser leur ambiance actuelle, en accentuant ses effets paniques.)

Ayant complété le sermon interrompu de Michel Mourre, le groupe revint au profane.

– Garder les gares telles qu'elles sont. Leur laideur assez émouvante ajoute beaucoup à l'ambiance de passage qui fait le léger attrait de ces édifices. Gil J Wolman réclame que l'on supprime ou que l'on fausse arbitrairement toutes les indications concernant les départs (destinations, horaires, etc.). Ceci pour favoriser la *dérive*. Après un vif débat, l'opposition qui s'était exprimée renonce à sa thèse, et le projet est admis sans réserves. Accentuer l'ambiance sonore des gares par la diffusion d'enregistrements provenant d'un grand nombre d'autres gares – et de certains ports.

– Suppression des cimetières. Destruction totale des cadavres, et de ce genre de souvenirs : ni cendres, ni traces. (L'attention doit être attirée sur la propagande réactionnaire que représente, par la plus automatique association d'idées, cette hideuse survivance d'un passé d'aliénation. Peut-on voir un cimetière sans penser à Mauriac, à Gide, à Edgar Faure ?)

– Abolition des musées, et répartition des chefs-d'œuvre artistiques dans les bars (l'œuvre de Philippe de Champaigne dans les cafés arabes de la rue Xavier-Privas ; le Sacre, de David, au Tonneau de la Montagne-Geneviève).

– Libre accès illimité de tous dans les prisons. Possibilité d'y faire un séjour touristique. Aucune discrimination entre visiteurs et condamnés. (Afin d'ajouter à l'humour de la vie, douze fois tirés au sort dans l'année, les visiteurs pourraient se voir raflés et condamnés à une peine fictive.)

"Du Rôle de l'écriture", également dans le n°23 de *Potlatch*, avait déjà proposé la "subversion" de diverses rues au moyen de graffitis spécialement appropriés ("si nous ne mourons pas ici irons-nous plus loin ?" pour la rue Sauvage ; pour la rue Lhomond, "bénéficiez du doute") ; l'I.L. affirmait maintenant la possibilité de créer une confusion civique par le détournement des inscriptions sur les statues et les monuments. Elle proposait de faire cesser la "crétinisation du public" par diverses sortes de noms de rues, annonçant l'effacement de toutes les plaques honorant "les conseillers municipaux, les résistants", toutes celles portant des noms manifestement "sales (rue de l'Evangile)", toutes celles comportant les prénoms "Emile" et "Edouard", et –

"Ce qu'il y a là d'intéressant", me dit un ami après avoir jeté un coup d'œil aux directives de l'I.L., "c'est la façon dont la moitié demeure pure fantasmagorie, alors que l'autre moitié s'est réalisée."

"Que veux-tu dire ?" demandai-je, en pensant au week-end de Bob Acraman dans un camp nazi.

"Ça ne te rappelle rien ? Les graffitis ? Les squares ouvert la nuit, les lumières vacillantes, les gens marchant sur les toits, les rues avec de nouveaux noms, toutes les indications routières complètement brouillées ? Pour un moment – vraiment ! – c'était comme si les prisons allaient s'ouvrir. La chapelle de la Sorbonne fut presque rasée. Il y eut même un tract exigeant que le cardinal de Richelieu soit déterré et que ses os soient jetés dans la rue. Il y avait bien sûr de nouvelles inscriptions sur les statues. Probablement que la dernière chose qui serait arrivée aurait été le décrochage des peintures du Louvre – c'est plus facile de tuer Dieu que l'art. Tu vois où je veux en venir ?"

"Où ça ?" demandai-je, en pensant cette fois-ci à Johnny Rotten en train de chanter "Give the wrong time, stop a traffic line" (Donne la mauvaise heure, arrête la circulation) comme si ça allait conduire le Royaume-Uni à l'anarchie, en pensant à l'étrange déchirure dans sa voix partagée entre une exigence absolue et l'aspect dérisoire de ses recettes pour y parvenir.

Cet ami avait été étudiant à Paris ; il ne faisait que se souvenir. "C'est ce qui est arrivé en Mai 68", dit-il.

UNE AUTRE VERSION

Une autre version des "embellissements rationnels" de l'I.L. s'est déroulée à l'université de Strasbourg à l'automne 1966. C'était un petit événement, une série de frasques estudiantines, une sorte de blague de potaches négative – ou, comme le supposait un éditorial typique de l'époque, "la première manifestation concrète d'une révolte qui vise tout bonnement à détruire la société". La fin du monde sous la forme d'une

blague de potaches – si la cohérence réversible du monde était quelque part, c'était bien là.

La révolution imaginaire dans le laboratoire de Strasbourg se déroula sur trois plans : le plan artistique avec une œuvre appelée *Le Retour de la Colonne Durutti*, le plan littéraire avec un texte intitulé *De la misère en milieu étudiant*, et le plan tactique des événements qui suivirent et de la réaction qu'ils suscitèrent. Mais dans ses grandes lignes l'histoire était simple. Lassés des cours et écœurés de la mesquinerie des groupes d'étudiants de gauche, au printemps 1966 cinq étudiants proclamèrent leur désir d'assister à la déroute des représentants de l'Union étudiante ; ils se présentèrent à l'élection de son bureau et, au milieu de l'apathie régnante chez leurs pairs, se retrouvèrent élus pour mener la danse. Pendant les vacances d'été, des amis des vainqueurs étonnés prirent contact avec l'I.S. en écrivant à sa boîte postale à Paris – seul moyen de la joindre pour qui que ce soit – et demandèrent une rencontre. Nous avons un morceau de pouvoir, dirent-ils ; nous voulons l'anéantir.

En 1957 la quête de pureté dans les intentions et dans l'action avait amené l'Internationale lettriste à un état d'immobilisme, où il n'y avait que des intentions et plus d'actions ; voilà pourquoi l'I.L. avait dû se joindre à d'autres, moins purs, faire un pas en arrière. En 1966 l'Internationale situationniste en était arrivée au même point. "Le projet situationniste avait pris sa forme définitive", écrivait en 1974 Christopher Gray dans *Leaving the 20th Century*. "L'I.S. devait être un petit groupe bien soudé de révolutionnaires se consacrant à forger une critique du *contemporain*, c'est-à-dire du capitalisme marchand – et à faire connaître cette critique par toutes les formes de scandales et d'agitations possibles. Tout dépendait d'une insurrection universelle. La poésie ne pouvait être faite *que* par tous." Mais le groupe n'avait pas du tout occupé l'espace public ; les scandales auxquels il s'adonnait avaient lieu à l'intérieur de sa revue. Avec le rejet des anciens alliés comme Henri Lefebvre au motif d'imposture et de vols, le départ de tous les peintres et architectes des débuts (certains, comme Jorn, avaient démissionné, les autres

If you don't like the news, go out and make some of your own.
Si vous n'aimez pas l'actualité, sortez et faites-la vous-mêmes.
Scoop Nisker, indicatif radio, KSAN-FM, San Francisco, 1969.

avaient été exclus), la répudiation ou l'oubli des expositions d'anti-art et des plans pour construire de nouvelles villes (ou, à défaut, la prise de musées, et même du siège de l'U.N.E.S.C.O.), l'I.S. était devenue l'observatoire minutieux des gestes et des refus des autres – leurs manifestations, émeutes, grèves sauvages, leurs actes de violence aveugle. Malgré le caractère de plus en plus empathique et excité de leur lecture, qui témoignait parfois d'une perception des idées situées dans la tête des autres bien plus complète que celle que ces autres en avaient eux-mêmes, et qui se détachait de la page pour devenir une véritable conversation entre acteurs et penseurs, c'était bien entendu une conversation fabulée, entamée par le refus de l'art et recherchant maintenant sa réalisation dans des événements ; alors même que la conversation s'amplifiait jusqu'à embrasser le monde entier, les faits dont tout le monde parlait comme ceux qu'ils étaient les seuls à remarquer, cela devint encore plus esthétique, une théorie qui consumait ses preuves. A mesure qu'ils approchaient du point culminant de leur histoire, les situationnistes étaient de ce monde mais pas dedans : "Ce qu'ils avaient gagné en puissance et en portée intellectuelle", avait écrit Gray dans un premier jet qu'il ne publia pas, "ils l'avaient perdu, du moins me semble-t-il, en termes de richesse et de verve dans leurs propres vies quotidiennes. Les effectifs furent drastiquement réduits... Leur organisation n'avait plus sa signification internationale. Elle était parisienne. Aucune de leurs expérimentations précédentes avec l'architecture ou l'espace vital ne demeurait. Le sabotage culturel également allait à vau-l'eau. Ils étaient fauchés en permanence. Le groupe se repliait sur lui-même. Il n'y avait rien ou presque qu'ils ne jugeassent réformiste. Tout servait à parfaire leurs analyses, à la sauvagerie de leur anti-philosophie : à leur revue. L'exubérance avinée et casse-cou de la période lettriste avait laissé la place à une position de refus incroyable et austère de tout à part le refus." Les étudiants de Strasbourg offraient à l'I.S. l'occasion de revenir dans le monde.

Nous voulons semer le désordre, dirent les étudiants, autant

que faire se peut – comment procéder ? Agissez par vous-mêmes, dit l'I.S., se rappelant une phrase que Debord avait écrite des années plus tôt : "Une organisation révolutionnaire est obligée de rappeler à tout moment que son but n'est pas de faire entendre à ses adhérents les discours convaincants de leaders experts, mais de les faire parler eux-mêmes." Vous voulez semer le trouble ? Comprenez que de même que la vie quotidienne se trouve ici, dans le succès ou l'échec de notre conversation, c'est là que sont aussi les prémisses de la révolution. La révolution n'est pas quelque chose qui arrive à l'autre bout du monde, en Chine, au Viêt-nam, à Cuba – pour vous et pour nous ça n'est que du tourisme intellectuel, et comme opposition au spectacle ça n'est qu'un spectacle d'opposition. Alors pensez globalement, mais agissez localement. Utilisez les fonds que vos camarades vous ont si imprudemment confiés ; utilisez la plate-forme sur laquelle vous avez atterri. Ecrivez une critique de votre propre statut, de l'étudiant et de la société qu'il représente et qu'il sert – qu'il sert même quand il se flatte d'être son ennemi. Disséminez votre critique, et attendez ; si elle est suffisamment forte, il se passera quelque chose. Servez-vous de chaque aspect du scandale que vous avez pu provoquer, quel qu'il soit, comme d'un marchepied pour l'étape suivante ; quand une barrière lâche, engouffrez-vous, et avancez. Rappelez-vous que quoique vous soyez en train de risquer la carrière que la société a planifiée pour vous, le compromis n'est pas un garde-fou, que le succès d'un scandale est la seule protection de ceux qui le déclenchent, que ceux qui font des révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau. Les étudiants retournèrent à Strasbourg, et ce fut la rentrée.

La vedette du premier acte fut le sociologue Abraham Moles – le cybernéticien que l'I.S. avait surnommé "petite tête" deux ans plus tôt. Il fut chassé de sa salle de cours sous une volée de tomates. Ensuite vint *Le Retour de la Colonne Durutti* de l'étudiant strasbourgeois André Bertrand, le récit en bande dessinée de la prise de pouvoir de l'association des étudiants, ainsi nommé en hommage à ce que Raoul Vaneigem avait autrefois

proposé à l'I.S. comme "image phare" : une colonne de troupes anarchistes, comme l'expliquait avec une ironie approbatrice le *Sunday Telegraph* de Londres dans un article sur l'affaire de Strasbourg, menée par le révolutionnaire catalan Buenaventura Durruti (dont Bertrand n'arrivait jamais à épeler le nom), qui au début de la guerre civile espagnole "partait détruire de village en village l'ensemble des structures sociales, laissant aux survivants le soin de tout reconstruire à partir de zéro". La bande dessinée se terminait sur la promesse que les étudiants pourraient bientôt se procurer "la brochure la plus scandaleuse du siècle. *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier* est un cardiogramme de la réalité quotidienne qui vous permettra de choisir vous-même votre bord, pour ou contre la misère présente, pour ou contre le pouvoir qui en vous prenant votre histoire, vous empêche de vivre. À VOUS DE JOUER."

Sous une élégante couverture vert câpre parut bientôt un pamphlet tiré à dix mille exemplaires – signée de l'Association fédérative générale des étudiants de Strasbourg placée sous les auspices de l'Union nationale des étudiants de France, mais rédigée en réalité par le situationniste Mustapha Khayati quand les conspirateurs étudiants se révélèrent dans l'incapacité d'aboutir à une formulation à eux – et ce qui le rendait différent des autres manifestes radicaux de l'époque c'était qu'il était bien écrit, logique, qu'il contenait tout, sans intention de plaire, plein de mépris pour son public, comme Huelsenbeck quand il faisait siffler sa cravache sur la scène du Cabaret Voltaire. "Nous pouvons affirmer, sans grand risque de nous tromper, que l'étudiant en France est, après le policier et le prêtre, l'être le plus universellement méprisé", le texte commençait ainsi, et se poursuivait en expliquant pourquoi : dans la société du spectacle, l'étudiant était le "spectateur admiratif".

Les mots s'enchaînaient vite ; forgeant des slogans à partir de phrases tirées de la *Critique de la philosophie du droit de Hegel* de Marx ("Rendre la honte plus honteuse encore en la livrant à la

publicité"), l'essai distillait presque une décennie d'écrits situationnistes en vingt-huit pages virulentes, ridiculisant froidement l'Université ("organisation – institutionnelle – de l'ignorance"), les professeurs, "l'Idée de la Jeunesse" (un "mythe publicitaire" capitaliste), les "vedettes de l'Inintelligence" (Sartre, Althusser, Barthes), la culture moderne ("A une époque où *l'art est mort*" l'étudiant était "le plus avide consommateur de son cadavre"), sans mentionner l'éthique du travail, le gouvernement, l'économie, l'Eglise et la famille. En tant que partenaire silencieux de l'hégémonie bourgeoise, la gauche traditionnelle enfonçait le même clou rouillé, des groupuscules anarchistes désespérés aux partis léninistes, staliniens et maoïstes autorisés (à "la 'tête' de la Révolution" parce qu'ils avaient "décapité le prolétariat") – mais, disait Khayati, "laissons maintenant aux morts le soin d'enterrer leurs morts et de les pleurer". Il y avait un nouveau prolétariat, défini non par le travail ou la misère, mais constitué de tous ceux "qui n'ont aucun pouvoir sur l'emploi de leur vie, et qui le savent". Il y avait une nouvelle révolte, contre toute hiérarchie et toute idéologie, pour l'autonomie et une histoire faite délibérément : une guerre contre la pauvreté de la marchandise, pour la richesse du temps. La révolte était pourtant partiale et confuse, se perdant elle-même dans le "pur refus", le "refus nihiliste" des délinquants juvéniles ou dans la "consommation en masse de la drogue" ("l'expression d'une misère réelle et la protestation contre cette misère réelle" : elle est la fallacieuse recherche de liberté dans un monde sans liberté, "la critique religieuse d'un monde qui a lui-même dépassé la religion".) ; cela aussi gagnait une conscience de soi, cherchant sa théorie tout comme la théorie cherchait sa pratique. Vous pouviez voir ceci à l'œuvre dans le monde entier – à l'Ouest, disait Khayati, avec le Free Speech Mouvement de Berkeley en 1964 (référence évidente en 1966), ou à l'Est, avec l'anti-bureaucratie de Jacek Kuron et Karol Modzelewski, l'anticléricale "Lettre ouverte au Parti Ouvrier Polonais" de 1965 (cette référence, elle, n'était pas évidente du tout en 1966, mais en 1980 le document serait interprété

comme une charte fantôme de *Solidarnosc*) – pour quiconque sachant regarder, la façade du vieux monde était en train de craquer et c'était le moment de la démolir, de "créer enfin la situation qui rende impossible tout retour en arrière", de réaliser le but d'une poésie faite par tous dans une fête révolutionnaire permanente, de "vivre sans temps mort et jouir sans entraves". A la fin du texte le discours atterrissait au pays des merveilles ; le pamphlet était entre vos mains, grimaçant comme le chat du Cheshire. La réaction n'aurait pas été plus extrême si l'association des étudiants avait consacré son argent à l'achat d'armes.

Professeurs, administration de l'université, élus locaux, responsables syndicaux, éditorialistes, permanents du parti communiste, communauté des affaires, parents, clergé, aile gauche et aile droite des groupes étudiants s'unirent pour dénoncer le détournement de fonds publics, la trahison de charge et l'abus de confiance – pour combattre, dirent-ils, l'effondrement de la décence, de la morale, de l'ordre, de l'Université, de la civilisation occidentale elle-même. Un nombre plus restreint prit la défense des réprouvés ; la presse agita le spectre ensanglanté d'un groupe démoniaque, fanatique, toujours mystérieux et portant le nom incompréhensible d'"Internationale situationniste" ("Combien sont-ils ?" demandait *Le Républicain lorrain*. "D'où viennent-ils ? Nul ne le sait."). Les membres de l'association des étudiants exploitaient l'hystérie médiatique internationale pour répandre leur publication à travers l'Europe, ayant rebaptisé l'Association fédérative générale "Société de Réhabilitation de Karl Marx et de Ravachol". (La chanson chantée le matin de l'exécution de ce dernier, anarchiste poseur de bombe de la fin du XIX^e^ siècle, "Le Bon Dieu dans la merde", avait été reproduite dans le n° 9 de l'*I.S.* en 1964 – "Si tu veux être heureux / Nom de dieu ! / Pends ton propriétaire, Coup' les curés en deux / Nom de dieu ! / Fouts les églis' par terre / Sang-dieu ! / Et l'bon dieu dans la merde.") Puis ils soumirent sa dissolution à un plébiscite, invitèrent ses partisans à occuper le bâtiment du bureau des étudiants, abandonnèrent les magasins et les restaurants universitaires en exhortant les étudiants à voler les livres

et la nourriture, affirmèrent que le Bureau d'Aide Psychologique Universitaire n'était qu'une façade pour le contrôle psychiatrique des esprits et proclamèrent son abolition. A l'université de Strasbourg, à l'automne de 1966, il n'y avait qu'une conversation, gouvernée par le même principe d'expansion qui gouvernait la conversation dans Berkeley à l'automne 1964, ou en Pologne en 1980, dans la Barcelone de Durruti en juillet 1936 ou dans le Berlin de Huelsenbeck en janvier 1919 : le lundi les gens mettent en question les lois et leurs applications, le lendemain les institutions derrière les lois, puis la nature de la société qui produit les institutions, puis la philosophie qui justifie la société, puis l'histoire qui crée la philosophie, et ainsi de suite jusqu'à la fin de la semaine où Dieu et l'Etat sont tous les deux mis en doute et où la seule question intéressante devient celle du sens de la vie.

Quoique toutes les actions du corps dévoyé fussent légales, après six semaines de chaos la justice intervint, ferma l'association des étudiant et dépouilla les cinq de Strasbourg de leur bureau. "D'une lucidité désarmante", voici comment la section anglaise de l'I.S. – Gray et trois autres personnes – jugea (dans *Ten Days that Shook the University*, l'édition anglaise de la plaquette strasbourgeoise) l'ordonnance de référé – car le juge avait vu juste :

> Il suffit en effet de lire ces publications dont les défendeurs sont les auteurs, pour constater que ces cinq étudiants à peine sortis de l'adolescence, sans expérience aucune, le cerveau encombré de théories philosophiques, sociales, politiques et économiques mal digérées, et ne sachant comment dissiper leur morne ennui quotidien, émettent la vaine, orgueilleuse et dérisoire prétention de porter des jugements définitifs et bassement injurieux sur leurs condisciples, leurs professeurs, Dieu, les religions, le clergé, les gouvernements et les systèmes politiques et sociaux du monde entier ; puis rejetant toute morale et toute entrave légale, vont cyniquement jusqu'à prôner le vol,

– "'Ils croient que tout appartient à tous, d'où ils concluent que le vol leur est permis'", ajoutèrent en note les Anglais, citant

l'évêque de Strasbourg en 1317, à propos des Frères du Libre Esprit –

la destruction des études, la suppression du travail, la subversion totale et la révolution mondiale prolétarienne sans retour possible pour "jouir sans entraves".

C'était du détournement en actes, annonçaient les Anglais : preuve de la "capacité d'à la fois *dévaluer* et de '*réinvestir*' l'héritage d'un passé culturel mort... une association étudiante, par exemple, depuis longtemps récupérée et transformée en dérisoire agence de répression, peut devenir le phare de la sédition et de la révolte". Pour Khayati, que la presse avait surnommé "K.", c'était, "une petite expérience" ; pour les Anglais c'était "une modeste tentative de créer la praxis par laquelle la crise de cette société dans son entier pouvait être précipitée... Une situation fut créée dans laquelle la société a été forcée de financer, de publier et de diffuser une critique révolutionnaire d'elle-même, et en outre de confirmer cette critique par sa réaction".

AUTREFOIS

Autrefois ce fut une victoire célèbre ; plus de trente ans après, la critique est prise dans les glaces de sa propre rhétorique. Son urgence première, sa traversée éclair d'un jour qui est venu et qui n'est plus, fige son temps et confine ses mots dans le passé. Mais *Le Retour de la Colonne Durutti* d'André Bertrand se lit maintenant comme un numéro perdu de *Potlatch* – ou, plutôt, comme le don en retour que *Potlatch* demandait. Peu importe que Bertrand n'ait pas pu voir le bulletin de l'I.L., qui en 1966 avait disparu sans laisser de trace ; la voix de *Potlatch* transparaît suffisamment dans *Internationale situationniste* pour que Bertrand recrée le tout. Toute l'introspection adolescente de *Potlatch* est dans cette bande dessinée ; ainsi que la simultanéité étourdie de l'I.L, la menace dont elle était grosse, et sa foi dans le slogan cryptique.

De la misère en milieu étudiant était une polémique ; *Le Retour de la Colonne Durutti* est une histoire, comme celle que racontent les détournements coupés-collés des *Mémoires* de Debord, et d'un ton similaire – comme le récit d'une grande quête, racontée longtemps après par un vieil homme à un enfant ébloui. Il y a des lâches scélérats, joués par des professeurs, des bureaucrates, des gauchistes de tous rangs ; il y a de "sympathiques aventuriers", les usurpateurs strasbourgeois ; la narration formelle de leurs exploits s'inscrit dans des encadrés plaqués sur des fac-similés de documents, quelques cases dessinées pour l'occasion, mais principalement sur des photos et des œuvres d'art récupérées dans des magazines et des livres, et s'exprimant maintenant à travers des bulles de bandes dessinées. "La fête perpétuelle et ses débordements dionysiaques les accompagnaient partout", disait le conteur de la saga des héros ; suivait le texte d'une longue lettre de leur propriétaire les accusant d'avoir terminé une fête en pissant du balcon du deuxième étage.

Bertrand était un fan situationniste ; sans faire de l'art mais jouant avec, il travaillait avec une obsession de fan, avec un amour fétichiste des talismans et des signes oubliés. Ainsi commence-t-il par le commencement, c'est-à-dire au milieu de *Hurlements en faveur de Sade,* résumant le film en une seule case : des bulles de discours blanc sur un écran noir, la cabale strasbourgeoise ciselant son plan. La nouvelle Colonne Durruti pénètre par un cheval de Troie ; puis Lénine a sa bulle ("Quand aux J.C.R. moi aussi je les encule" dit-il d'un groupe de jeunesse trotskiste), puis vient Ravachol, avec ses propres mots : "Peut-être irai-je plus loin, je sens que c'est possible. Mais pour revenir, non. J'ai trop d'horreur pour les préjugés des hommes, je hais trop leurs civilisations, leurs vertus et leurs dieux, pour y jamais sacrifier mes penchants." "Peu à peu", poursuivait la chronique de ces vandales, "[ils avaient] su reconnaître ceux avec qui la détérioration de la machine sociale serait un jeu impitoyable. C'est ainsi que les pourparlers avec l''Internationale occulte' s'engagèrent" – cette dernière, l'I.S.

innommée, était représentée par l'une des images favorites du groupe, une scène de banquet de la tapisserie de Bayeux. Méditant sur Marx et la "critique de la vie quotidienne", Sardanapale peint par Delacroix se prépare avec calme à son bûcher tandis que ses eunuques égorgent ses femmes nues et ses concubines. Toutes les trois cases, des enfants récitent les théories primitives de l'I.L. telles qu'elles furent reprises par l'I.S. : en volant des marchandises simplement pour les distribuer, dit un bambin, les délinquants transcendent la société moderne d'abondance et redécouvrent l'ordre social premier, "la pratique du don". Un gosse de cinq ans explique qu'il n'y a pas besoin de produire ou d'acquérir, pas besoin de compétition ni de conflit – et "de là, plus besoin de lois, plus besoin de maîtres". Le coup est scellé avec un grotesque dessin médiéval de mendiants ressemblant au Golem, tous ivres, l'un avec des doigts tordus aussi longs que son crâne pourri.

Le Retour de la Colonne Durutti fut distribué à travers l'Europe occidentale, en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis sous la forme d'un dépliant de quatre pages ou bien reproduit dans des journaux underground. Il faut imaginer l'effet qu'il produisit lorsqu'il fit son apparition à Strasbourg, alors que le scandale était encore à venir – quand la bande dessinée était une énigme agrandie aux dimensions de grandes affiches et collée sur les murs de la ville. Il faut prendre à l'envers le sens unique de l'idée dominante du bonheur ("La liberté", disait vingt ans plus tard un John Kenneth Galbraith écœuré, alors que tous les chemins semblaient mener à Rome et aucun n'en ressortir, "consiste dans le droit de dépenser un maximum de son propre argent pour ses propres choix") ; il faut imaginer la rue être devenue un champ libre plein de bruit.

Des obscénités criées par-dessus la circulation. Près d'un panneau vendant le sourire Colgate une affiche avec deux brosses à dents discutant joyeusement de la guerre imminente contre quelque chose qu'on appelle "le vieux monde". Il y a un roman-photo présentant l'argent comme la racine de tous les maux et un second qui propose de le remplacer par le potlatch.

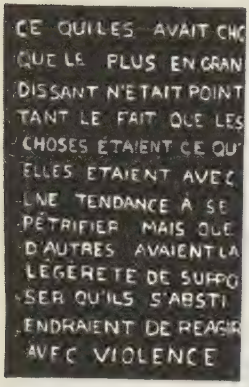
En même temps que les réclames habituelles garantissant l'ascension mécanique jusqu'au sommet de la hiérarchie sociale, il y en a d'autres qui expliquent comment rompre les cordes. Dans un bain moussant, une starlette promeut non pas le film que vous avez vu des centaines de fois mais la fin de l'ère chrétienne ; puis dans une image dont le grain montre qu'elle a été dérobée à un film, deux cow-boys à cheval discutent philosophie. Ce dernier élément était le plus extérieur : c'est le seul parmi toutes les cases de la production de Bertrand à communiquer encore l'incongruité rêveuse et pince-sans-rire de toute l'affaire en 1966. C'était un véritable travail de fan ; provenant du roman de Bernstein *Tous les chevaux du roi.*

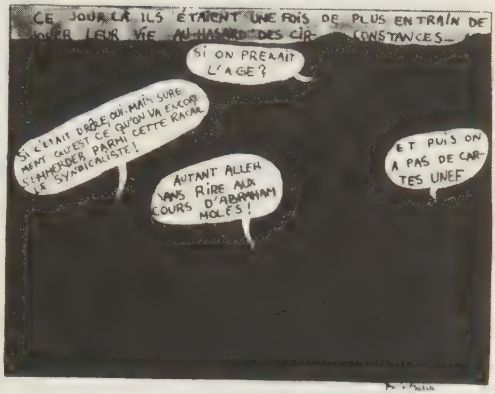
Autrefois l'I.S. payait ses factures en vendant des peintures que donnaient Jorn et d'autres ; en 1960 il n'y avait plus d'argent. Michèle doit écrire un roman, déclara Debord. Je ne peux pas écrire de roman, répondit-elle – je n'ai pas d'imagination. Tout le monde peut faire de l'art, protesta Debord. Mais les situationnistes ne peuvent pas pratiquer un art mort, répliqua Bernstein, et s'il y a bien quelque chose de mort c'est le roman. Il reste toujours le détournement, conclut Debord. Alors Bernstein inventa un livre à partir de tous les poncifs de la fiction populaire : un best-seller préfabriqué, ayant pour source une parodie du classique de Choderlos de Laclos datant de 1782, *Les Liaisons dangereuses*, devenu – ça n'est pas une coïncidence – un film à succès en 1959 avec Jeanne Moreau. Le livre se vendit suffisamment bien pour que l'éditeur en requière un autre, que Bernstein fournit rapidement avec *La Nuit*, qui utilisait les mêmes personnages et la même intrigue, en parodiant cette fois le nouveau roman ; quelques années plus tard, quand Bernstein apporta à son éditeur le manuscrit de *La Société du spectacle,* il l'accepta également – quoique un peu inquiet que les lecteurs puissent croire, d'après le titre, qu'il s'agissait de cancans sur le show-business.

Aucune publication situationniste n'a jamais fait mention des livres de Bernstein ; "C'étaient des blagues", confiait-elle en 1983. Situés en 1957, juste avant la fondation de l'I.S., ils sont plus

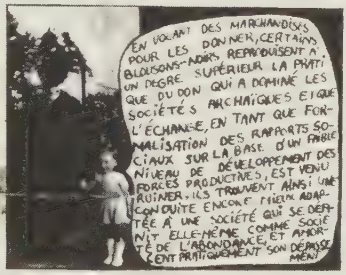
que ça : des études précises, froides, dérangeantes de la nervosité et de l'indolence, de gens qui ont trouvé le moyen de faire de la vie un jeu, dans lequel elle se résume à la séduction et à la manipulation : une lente danse d'autodéception, de destruction et de gâchis. Tout se joue dans les rapports entre Gilles, le joueur habile, et Geneviève, sa femme et son élève ; c'est l'histoire du besoin qu'a Gilles d'avoir des élèves, des acolytes – des concubines en complément de sa femme, dont le rôle consiste à les choisir. Un sens du mécontentement général – le désenchantement d'une "génération non plus perdue, certes, mais fatiguée" – plane sur l'histoire, mécontentement qui n'arrive pas à dépasser les chambres à coucher et les cafés où il apparaît comme une simple névrose prétentieuse ; les mots "Tous les chevaux du roi" représentent la rédemption, la possibilité de se libérer de la prison de la vie privée. Les situationnistes aimaient beaucoup Lewis Carroll, mais les mots ne sont pas une allusion à Humpty Dumpty ; ils proviennent d'une vieille ballade française, "Aux marches du palais", parlant d'une reine et de son soupirant, qui une nuit s'introduisit dans le château royal et s'étendit avec la reine dans son lit : "dans le mitan du lit la rivière est profonde, tous les chevaux du roi pourraient y boire ensemble" ; c'est, dans sa profondeur et son étrangeté, une image de la révolution comme il n'y en eut jamais. Mais dans *Tous les chevaux du roi* la référence est si lointaine que c'est à peine une image.

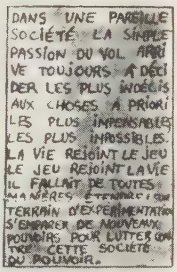
Geneviève a trouvé à Gilles une femme nommée Carole, jeune, blonde et crédule ; dans *La Nuit*, sortie voir son western, les cow-boys sur l'écran lui font penser à Gilles et Carole, déjà perdus dans leur nouvelle aventure. Mais la scène centrale de cette double histoire intervient dès le début de *Tous les chevaux du roi* : le trio, assis dans l'appartement de Gilles et Geneviève, fait connaissance. Carole est déconcertée ; elle comprend que Geneviève a un boulot normal, mais Gilles, lui, n'a pas du tout l'air de travailler à quoi que ce soit. Elle lui demande ce qu'il fait ; la réponse que Bernstein a mise dans la bouche de Gilles – telle que l'a restituée Bertrand par la bouche d'un cow-boy, puis traduite pour *Ten Days that Shook the University* par les situation-



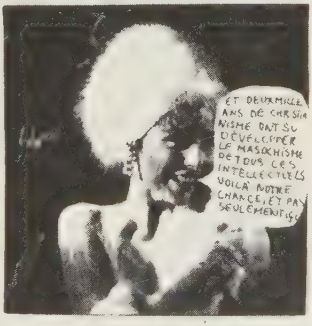










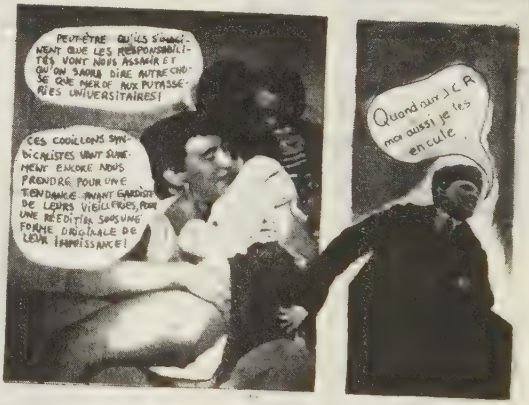


LE RETOUR DE LA COLONNE DURUTTI

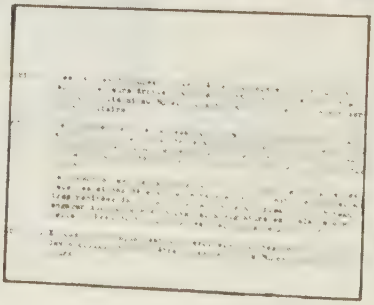
LA FÊTE PERPÉTUELLE ET SES DÉBORDEMENTS DYONISIAQUES LES ACCOMPAGNAIENT PARTOUT ET RUINÈRENT LE PEU D'ESTIME QUI AURAIT PU LEUR PORTER ENCORE UN ASSEZ PETIT NOMBRE DE GENS...



LA CRISE GÉNÉRALE DES VIEUX APPAREILS SYNDICAUX DES BUREAUCRATIES GAUCHISTES SE FAISAIT RESSENTIR PARTOUT ET PRINCIPALEMENT CHEZ LES ÉTUDIANTS, OÙ L'ACTIVISME N'AVAIT DEPUIS LONGTEMPS PLUS D'AUTRE RESSORT QUE LE DÉVOUEMENT LE PLUS SORDIDE AUX IDÉOLOGIES DÉFRAÎCHIES ET L'AMBITION LA MOINS RÉALISTE. LE DERNIER CARRÉ DE PROFESSIONNELS QUI ELUT NOS HÉROS N'AVAIT MÊME PAS L'EXCUSE D'UNE MYSTIFICATION. ILS PLAÇAIENT LEUR ESPOIR D'UN RENOUVEAU DANS UN GROUPE QUI NE CACHAIT PAS SES INTENTIONS DE SABORDER AU PLUS VITE ET POUR LE MIEUX TOUT CE MILITANTISME ARCHAÏQUE.

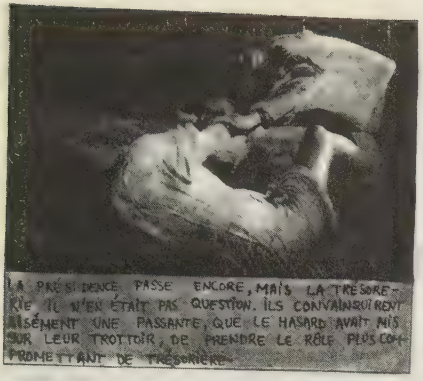


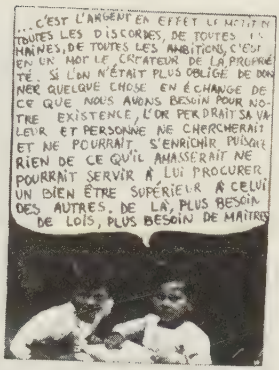
AVANT D'ENTENDRE PARLER DES MOEURS DE NOS SYMPATHIQUES AVENTURIERS, LES HABITUÉS DU MENSONGE EXIGÈRENT QU'ILS SE PLIENT À L'INÉGALITÉ LÉGALE QUI GARANTISSAIT DEPUIS SI LONGTEMPS LEURS IMPOSTURES...



MAIS TOUT CELA FIT BIEN RIRE NOS AMIS

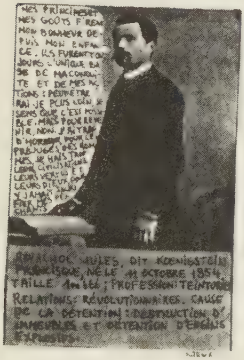



LA PRÉSIDENCE PASSE ENCORE, MAIS LA TRÉSORERIE ! IL N'EN ÉTAIT PAS QUESTION. ILS CONVAINQUIRENT AISÉMENT UNE PASSANTE, QUE LE HASARD AVAIT MIS SUR LEUR TROTTOIR, DE PRENDRE LE RÔLE PLUS COMPROMETTANT DE TRÉSORIÈRE.

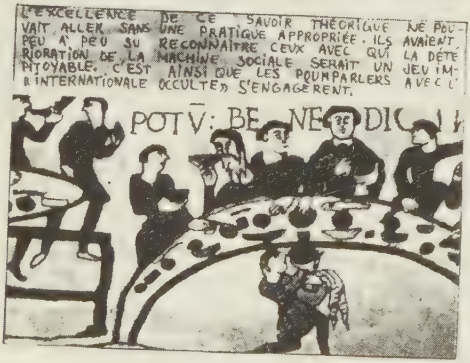

...C'EST L'ARGENT EN EFFET LE MOTEUR DE TOUTES LES DISCORDES, DE TOUTES LES HAINES, DE TOUTES LES AMBITIONS, C'EST EN UN MOT LE CRATEUR DE LA PROPRIÉTÉ. SI L'ON N'ÉTAIT PLUS OBLIGÉ DE DONNER QUELQUE CHOSE EN ÉCHANGE DE CE QUE NOUS AVONS BESOIN POUR NOTRE EXISTENCE, L'OR PERDRAIT SA VALEUR ET PERSONNE NE CHERCHERAIT ET NE POURRAIT S'ENRICHIR PUISQUE RIEN DE CE QU'IL AMASSERAIT NE POURRAIT SERVIR À LUI PROCURER UN BIEN ÊTRE SUPÉRIEUR À CELUI DES AUTRES. DE LÀ, PLUS BESOIN DE LOIS, PLUS BESOIN DE MAÎTRES

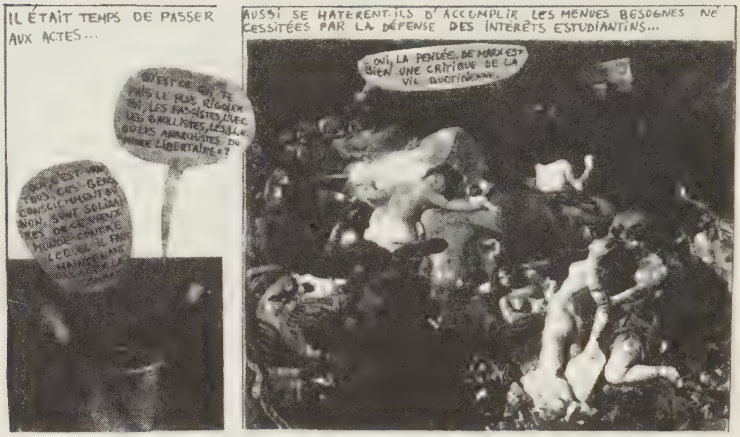



LEUR CONNAISSANCE DE LA VIE NE DEVAIT RIEN À LEUR PRÉSENCE ÉPISODIQUE DANS L'ENCEINTE DES FACULTÉS NI AUX QUELQUES DIPLÔMES QU'ILS AVAIENT ACQUIS PAR LES MOYENS LES PLUS DIVERS ET LES MOINS AVOUABLES.
DE QUOI T'OCCUPES-TU EXACTEMENT ?
DE LA RÉIFICATION
NON, JE NE FAIS PRINCIPALEMENT QUE ME PROMÈNE.
JE VOIS, C'EST UN TRAVAIL TRÈS SÉRIEUX AVEC DE GROS LIVRES ET BEAUCOUP DE PAPIERS SUR UNE GRANDE TABLE.


MES PRINCIPAUX GOÛTS PERVERS SONT L'HONNEUR DE PLUS MON ENFANCE. ILS PARAÎTRONT JOURS L'UNIQUE BASE DE MA CONDUITE ET DE MES ACTIONS. PÉNÉTRERAI-JE PLUS LOIN ? JE SENS QUE C'EST IMPOSSIBLE. MAIS POURQUOI HÉSITER, NON, J'AI TROP D'HONNEUR POUR CE PRÉJUGÉ. JE SUIS NÉ DANS LE SEIN DE LA CHRÉTIENNE, CIVILISÉE ET LEURS VERTUS ET LEURS DIEUX QUE J'AIME ENCORE

ABRAHAM JACOBS, DIT KOENIGSTEIN, PHOTOGRAPHE, NÉ LE 11 OCTOBRE 1854, TAILLE 1m66 ; PROFESSION : TEINTURIER. RELATIONS RÉVOLUTIONNAIRES. CAUSE DE LA DÉTENTION : DESTRUCTION D'IMMEUBLES ET DÉTENTION D'ENGINS EXPLOSIFS.


L'EXCELLENCE DE CE SAVOIR THÉORIQUE NE POUVAIT ALLER SANS UNE PRATIQUE APPROPRIÉE. ILS AVAIENT PEU À PEU SU RECONNAÎTRE CEUX AVEC QUI LA DÉTÉRIORATION DE LA MACHINE SOCIALE SERAIT UN JEU IMPITOYABLE. C'EST AINSI QUE LES POURPARLERS AVEC L'INTERNATIONALE OCCULTE» S'ENGAGÈRENT.



..car cest cette concentration exclusive sur le monde réel qui produira une vie nouvelle et de nouveaux grands hommes de grands caractères et de grandes actions

Comme suite à cette victoire bientôt vous pourrez vous procurer, éditée par le bureau de l'A.F.G.E.S; la brochure la plus scandaleuse du siècle. "De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique psychologique, politique, sexuel, et notamment intellectuel, et de quelques moyens pour y remédier" est un cardiogramme de la réalité quotidienne qui vous permettra de choisir vous-même votre bord, pour ou contre la misère présente, pour ou contre le pouvoir qui en vous prenant votre histoire, vous empêche de vivre.

A VOUS DE JOUER

ASSOCIATION FEDERATIVE GENERALE DES "ETUDIANTS" DE STRASBOURG

Octobre 1966

nistes Donald Nicholson-Smith et T. J. Clark – traduite du français en anglais, mais aussi du vernaculaire commercial de Bernstein vers le langage secret retrouvé de l'I.L. – résume mieux que tout le projet que Guy Debord amorça en 1952, un projet auquel à la fin de 1966 il ne restait plus qu'un acte à jouer. "De quoi t'occupes-tu au juste ? Je ne sais pas bien" demandait Carole. "What's your scene, man ?" demandait un cow-boy au chapeau blanc. "De la réification", répondaient Gilles et un cow-boy avec un chapeau noir. "Je vois", disait Carole, "c'est un travail très sérieux, avec de gros livres et beaucoup de papiers sur une grande table." "Yeah", disait le premier cow-boy. "I guess that means pretty hard work with thick books and..." "Non", coupait Gilles, "je me promène. Principalement, je me promène." "Nope", disait le second cow-boy, "I drift (je dérive). Mostly, I just drift."

LE RESTE

Le reste de l'histoire peut presque se ramener à ce qui, à l'époque, est passé dans l'histoire officielle. C'est principalement une question d'arithmétique : plus de trois cents livres sur Mai 68 furent publiés dans l'année qui suivit cet événement intéressant, et certains ont même été publiés durant les vingt ans qui se sont écoulés depuis. Ahurissant de voir la rapidité avec laquelle tout le monde, depuis le philosophe conservateur Raymond Aron jusqu'au très médiatique porte-parole de la révolte étudiante Daniel Cohn-Bendit a eu son livre sur le marché – comme s'ils avaient su à quel point serait courte la semi-vie. Comme Marcel Janco dans ses dernières années, ils travaillaient contre la montre – une montre dada, la même montre que Janco avait commencé à combattre en 1916, la montre qui l'aurait déjà battu avant que cette année-là s'achève. Bien que la plus grande partie de leur vie fût encore devant eux, Cohn-Bendit et ceux qui vécurent l'événement avec lui se mirent à écrire comme s'ils savaient que rien ne viendrait plus

se mesurer à ce qu'ils venaient de voir et de faire – comme s'ils croyaient que d'ici peu d'années presque personne, peut-être pas même eux, ne s'en préoccuperait d'une manière ou d'une autre. Mais si Mai 68 est devenu de l'histoire officielle, la partie jouée par les situationnistes a été partout retranchée dès le départ. Et ceci parce qu'ils s'étaient fait d'innombrables ennemis – et parce que ce qu'ils exigeaient de l'événement était si absolu qu'il en résultait des définitions de son succès et de ses échecs si extrêmes qu'aucun récit raisonnable ne pouvait faire référence aux membres de l'I.S. sans apparaître sentimental, dément, ou honteux. Voilà pourquoi même quand l'I.S. a fait l'histoire officielle, elle est demeurée une sorte d'histoire secrète.

L'événement lui-même, cependant, ne respecte aucune des règles de l'histoire. Pas de crise économique ; aucune question de légitimité politique qui aurait donné lieu à un débat public en proportion n'a été soulevée. Un Etat providence capitaliste et moderne fonctionnant bien, conduit par un homme d'un ressort et d'un prestige énormes, mais où s'était glissé, comme un fait naturel, hégémonique, le sentiment définitif de ce que Lefebvre appellerait plus tard la négation indissociable de la modernité : le sentiment, comme l'écrirait le situationniste René Viénet juste après Mai 68, que "le *familier* de la vie aliénée, et du refus de cette vie aliénée, n'est pas pour autant *connu*". En d'autres termes, il y avait un sens endormi du mystère et du bouleversement à qui la modernité ne pouvait pas se permettre d'accorder un langage ; et si ce langage était celui que les situationnistes avaient essayé de créer depuis si longtemps, pariant que la maladie endormie pourrait être soignée sitôt qu'on aurait trouvé son langage, cela n'avait rien de neuf. Ce qui était neuf, dans l'année précédant l'explosion, c'était une certaine augmentation de la pression.

Dans l'année qui suivit le scandale de Strasbourg plus de 300 000 exemplaires de *De la misère en milieu étudiant* furent imprimés. De petits groupes prenant exemple sur les Strasbourgeois se formèrent dans les facs à travers la France, pressant l'I.S. de

demandes d'instructions : la seule instruction de l'I.S. était qu'ils agissent de manière autonome, qu'ils suscitent une insurrection qui compterait pour eux ; c'est ce que firent certains. Les Enragés, une poignée de fans de l'I.S. qui avaient choisi leur nom en référence à la faction radicale menée par Jacques Roux pendant la Révolution française, se réunirent début 1968 à Nanterre, une extension banlieusarde de l'Université de Paris abritant un prestigieux département d'études où dominait le gauchisme : Lefebvre, Alain Touraine, Jean Baudrillard, Edgar Morin. Les Enragés peignirent des slogans sur les murs ("VIVRE SANS TEMPS MORT", "L'ENNUI EST TOUJOURS CONTRE-RÉVOLUTIONNAIRE", "JE PRENDS MES DÉSIRS POUR LA RÉALITÉ CAR JE CROIS À LA RÉALITÉ DE MES DÉSIRS") et perturbèrent les cours deux mois durant. "L'autre jour vous m'avez rejeté aux poubelles de l'Histoire", avait dit Morin un matin à ses étudiants. "COMMENT SE FAIT-IL QUE TU EN SOIS RESSORTI ?" cria l'un d'eux en réponse. "Je préfère être", dit Morin d'un ton égal, "du côté des poubelles que du côté de ceux qui les manient" – et cela suffit à faire de lui l'incarnation de l'hideuse bourgeoisie de Bataille, le masque tomba de sa face soudainement sordide, et il se retrouva devant une assemblée qui le huait, tombée amoureuse du bruit de ses propres paroles. "Et en tout cas, je préfère être du côté des poubelles que du côté des crématoires !", criait Morin, mais personne n'écoutait. Morin s'imaginait en Allemagne au milieu des années trente, quand les étudiants nazis submergeaient les professeurs qui porteraient bientôt une étoile jaune ; les Enragés s'imaginaient à la Convention en 1793, dans le haut de la Montagne.

Beaucoup d'étudiants étaient choqués ; d'autres étaient bouleversés. Certains, menés par Cohn-Bendit, saisirent l'opportunité de lancer des appels à une réforme de l'éducation et en faveur de la mixité dans les résidences universitaires ; cela déclencha un scandale dans la presse. Des réunions massives se tinrent ; des gens commencèrent à critiquer leurs études, puis l'université, puis l'idée même d'université. Les Enragés déployèrent une énorme bannière au-dessus de l'entrée du campus : "NE TRA-

VAILLEZ JAMAIS". Bientôt plus personne ne travailla – les troubles continuèrent, la couverture médiatique crut, et le 2 mai le doyen de Nanterre ferma la faculté. Le jour même il programma pour le 6 mai à la Sorbonne des procédures disciplinaires contre l'Enragé René Riesel, Cohn-Bendit et six autres agitateurs – et "ce qui va succéder", rapporte *Le Monde* de la nuit du 6 mai, "va dépasser en violence et en ampleur tout ce qui s'est produit durant cette journée déjà surprenante à tous égards".

Le conflit, tel qu'il se propagea les semaines suivantes, se situait moins entre des gens révoltés et le gouvernement qu'ils ne voulaient plus reconnaître qu'entre des forces organisées de protestation méthodique et la présence de la dissolution. L'espace public était soudainement vide, un champ libre : des propositions pratiques sur le report des examens et la libéralisation des conditions d'accès à l'université combattaient l'abstraction étrange de slogans réversibles ("CONSOMMEZ PLUS VOUS VIVREZ MOINS"), des slogans qui sur le moment ne semblaient ni étranges ni abstraits. Soigneusement encadrées, des marches non violentes se transformaient en potlatch de gaz lacrymogènes, de matraques, de bombes fumigènes d'un côté, de pavés, de barricades, de voitures incendiées et de cocktails Molotov de l'autre : "ce sera une sorte de combat de rue atteignant parfois une sorte de frénésie, où chaque coup porté est aussitôt rendu, où le terrain à peine conquis est déjà repris..." Une journée de grève générale à laquelle avait appelé la bureaucratie syndicale du parti communiste (sous le prétexte de manifester contre les brutalités policières, le motif en était l'augmentation des salaires) se transforma en une grève sauvage illimitée de dix millions de personnes contre – contre quoi ? Les ouvriers qui occupaient leurs usines et en soudaient les portes closes n'agissaient pas par solidarité avec les émeutiers de Paris ; comme la population à Paris ils prenaient la panne de l'autorité comme occasion d'agir pour eux-mêmes. Dans le langage convenu, il n'y avait pas de mots qui fussent à la hauteur des gestes que tout le monde comprenait. Il n'y avait que le bonheur : la joie de découvrir dans quel théâtre ma propre situation est la situation, la joie d'y participer.

Le 14 mai les Enragés et l'I.S. se fédérèrent. René Riesel fut élu au Comité d'Occupation de la Sorbonne, qui sur sa demande était organisé comme un conseil révolutionnaire : une assemblée siégeant en permanence, ouverte à tous, chaque délégué devant être quotidiennement réélu. Quelques intervenants plaidèrent pour une humanisation de l'appareil pédagogique ; Riesel, un adolescent, demandait l'abolition de l'université, de la marchandise, du système des classes, du travail salarié, "du spectacle", de la "survie", prônait la "suppression de l'art", et sa "réalisation", l'expropriation de toute propriété et de tout pouvoir, et la refonte du régime politique en une fédération de conseils autonomes responsables uniquement pour eux-mêmes. Agissant au nom de l'assemblée, les Enragés et l'I.S. commencèrent à établir des liens avec des usines occupées, publièrent des tracts et envoyèrent des télégrammes :

BUREAU POLITIQUE DU PARTI COMMUNISTE DE L'U.R.S.S. LE KREMLIN MOSCOU / TREMBLEZ BUREAUCRATES LE POUVOIR INTERNATIONAL DES CONSEILS DE TRAVAILLEURS VA BIENTÔT VOUS BALAYER STOP L'HUMANITÉ NE SERA HEUREUSE QUE LE JOUR OÙ LE DERNIER BUREAUCRATE AURA ÉTÉ PENDU AVEC LES TRIPES DU DERNIER CAPITALISTE STOP VIVE LA LUTTE DES MARINS DE KRONSTADT ET DE LA MAKHNOVITCHINA CONTRE TROTSKY ET LÉNINE STOP VIVE L'INSURRECTION CONSEILLISTE DE BUDAPEST EN 1956 STOP A BAS L'ÉTAT STOP VIVE LE MARXISME RÉVOLUTIONNAIRE STOP COMITÉ D'OCCUPATION DE LA SORBONNE AUTONOME ET POPULAIRE

Ce même jour, le 17 mai, ils se retirèrent du Comité d'Occupation, condamnant sa timidité et ses dissensions ; avec quarante autres personnes la douzaine d'Enragés et de situationnistes formèrent le Conseil pour le Maintien des Occupations, et jusqu'au 15 juin répandirent des centaines de milliers d'exemplaires de ses affiches, manifestes et bandes dessinées à travers le pays et, traduits en une demi-douzaine de langues, dans le monde entier. "Ce que nous avons déjà fait en France", disait le Conseil le 30 mai,

hante l'Europe et va bientôt menacer toutes les classes dominantes du monde, des bureaucrates de Moscou et Pékin aux milliardaires de Washington et Tokyo. *Comme nous avons fait danser Paris*, le prolétariat international va revenir à l'assaut des capitales de tous les Etats, de toutes les citadelles de l'aliénation. L'occupation des usines et des édifices publics dans tout le pays a non seulement bloqué le fonctionnement de l'économie, mais surtout entraîné une remise en question générale de la société. Un mouvement profond porte presque tous les secteurs de la population à vouloir un changement de la vie. C'est désormais un mouvement révolutionnaire, auquel ne manque plus que *la conscience de ce qu'il a déjà fait*, pour posséder réellement cette révolution.

Le résultat, après que De Gaulle eut rallié à lui la majorité votante (après avoir renoncé à démissionner et – les situationnistes auraient approuvé – abandonner la nation à la guerre civile), fut une réforme générale de l'éducation pour les étudiants et une augmentation des salaires pour les ouvriers des usines. Si, comme l'écrit René Viénet, le temps de la marchandise s'arrêta en mai, le temps libre bougea trop vite pour se maintenir ou régner ; presque instantanément, le bruit qui durant quelques semaines sonna comme le commencement d'un nouveau langage devint du charabia, et aujourd'hui c'est difficile à lire.

Ce qui n'est pas difficile à lire c'est le récit de ce à quoi ressemblait la vie quotidienne pendant la brève suspension de ce que presque tout le monde avait pensé être la vie quotidienne. En 1954 l'Internationale lettriste s'était engagée dans le perfectionnement d'un divertissement total ; en 1968, Debord, le seul membre de l'Internationale situationniste restant à avoir connu cette époque, était capable de le reconnaître.

Ce mouvement était la redécouverte de l'histoire, à la fois collective et individuelle, le sens de l'intervention possible sur l'histoire et le sens de l'événement irréversible, avec le sentiment du fait que "rien ne serait plus comme avant" ; et les gens regardaient avec amusement l'existence *étrange* qu'ils avaient menée huit jours plus tôt [...] chacun se voyant partout chez soi. Le *désir reconnu* du dialogue, de la parole intégralement libre, le goût de la com-

munauté véritable, avaient trouvé leur terrain dans les bâtiments ouverts aux rencontres [...] l'errance de tant d'émissaires et de voyageurs, à Paris et dans tout le pays, entre les locaux occupés, les usines et les assemblées, portaient cet usage réel de la communication. Le mouvement des occupations était évidemment le refus du travail aliéné ; et donc la fête, le jeu, la présence réelle des hommes et du temps.

DANS BEAUCOUP

Dans beaucoup des trois cents livres et plus, nombre de gens ont essayé de dire la même chose : après tout, ils l'avaient vu, fait, vécu. Ils essayaient de le maintenir alors même que cela disparaissait – "'Vite', disait seulement celui des slogans écrits sur les murs qui fut peut-être le plus beau", écrira Debord. Comme moment d'illusion, c'était facile à écarter – facile, même, à oublier. Comme réalisation du fantasme d'une nouvelle ville, fantasme qui fut inventé et joué quinze ans plus tôt, c'était impossible à oublier. "Rien ne sera plus comme avant" – le slogan coupait la retraite de ceux qui s'en emparaient, les coupait en deux. "Des années, comme un seul instant prolongé jusque-là, prennent fin", disait Debord en 1959, sur la bande-son de *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* : il parlait de 1953. "Ce qui était immédiatement vécu reparaît figé dans la distance, inscrit dans les goûts et les illusions d'une époque, emporté avec elle", dit un homme avec le ton des speakers de la radio. Debord enchaîne, puis une jeune femme : "Ce qui doit être aboli continue, et notre usure continue avec [...]. Les années passent, et nous n'avons rien changé."

"Encore une fois le matin dans les mêmes rues", disait Debord sur des images du soleil se levant sur Paris. "Encore une fois la fatigue de tant de nuits pareillement traversées. C'est une marche qui a beaucoup duré." "Vraiment difficile de boire davantage", répondait la voix de speaker ; l'écran reste blanc. Puis, l'événement se produit dans le temps historique : "Le

"lever du soleil", écrira Debord dans "Le commencement d'une époque", publié dans le n°12 de l'*I.S.* , en septembre 1969 "qui, dans un éclair, dessine en une fois la forme du nouveau monde". Ce fut un tournant dans l'histoire et l'histoire refusa de tourner ; cette balise du futur ne révélait rien de façon aussi éclatante que le passé.

EPILOGUE

Chanson punk : un homme est debout dans une pièce vide, à part un matelas, quelques bouteilles, quelques livres. De sa fenêtre, il peut voir une foule rassemblée devant un énorme bâtiment public tout neuf. Le lieu est incertain ; impossible de dire s'il s'agit du présent, de quelque futur sans avenir, ou si le caractère familier et convenu de la scène la situe effectivement dans le passé. Un dignitaire descend d'une tribune pour couper un ruban. Alors que la foule se presse pour mieux voir, l'homme dans sa chambre entonne une âpre mélopée : le non étranglé de quelqu'un qui a passé trop de temps à se parler à lui-même, une voix qui a abandonné tout espoir d'obtenir une réponse. Battant la mesure avec son pied, l'homme glisse vers l'hystérie, puis y échappe quand sa malédiction prend un semblant de forme.

Il hurle sans bruit contre ses murs, contre les gens qu'il lui faut regarder, les haïssant et se haïssant lui-même, souhaitant que la foule soit une communauté d'amour à laquelle il pourrait se joindre ; pourtant, à chacune de ses intonations déchiquetées – "and we bow to re-pu-blic... we bow to em-ploy-er... we bow to *God*" (et on s'incline devant la République, devant le patron, devant Dieu), il prononce le dernier mot avec un horrible dégoût impuissant, il s'éloigne lui-même de toute communauté fantasmée, dépasse toute communication possible. Un moment, il a le souffle coupé, il perd le fil de ses pensées, puis le retrouve ; l'auditeur, qui se sent presque honteux d'écouter, commence à réaliser que, au moins pour l'homme dans sa chambre, cette vociférération est en quelque sorte de la musique.

Le chanteur est descendu dans la rue ; il se tient à l'écart de la foule, jetant des regards interrogateurs depuis le coin de l'immeuble neuf, continuant à brailler. "Ne regarde pas", dit une mère à son enfant. "Putains d'ivrognes", dit le mari. L'homme laisse dépasser sa tête du coin, comme s'il attendait que quel-

> 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 dérisoires. [...] Et quelques rencontres, seules, furent comme des signaux venus d'une vie plus intense, qui n'a pas été vraiment trouvée.
> Guy Debord, *Critique de la séparation*, 1961.

qu'un s'avise réellement de sa présence. La façon dont il porte sa mélodie, tout en hésitations et en cadences brisées, révèle la façon dont il se tient : prêt pour les insultes, les souhaitant peut-être. L'insulte est une sorte de communication : une perversion du sens communautaire qui, en négatif, peut suggérer la communauté quand rien d'autre ne le fait. Alors l'homme insiste ; c'est maintenant un assaut public, peu importe que le public l'ignore. C'est une émeute, un soulèvement, même s'il n'y a qu'un émeutier – "et alors", pense-t-il. "Little girls, lit-tle girls, we're innocent until pro-ven guilty" (Petites filles, on est innocent jusqu'à ce qu'on soit reconnu coupable) chante-t-il sans s'arrêter. L'espace d'un instant, il donne tant de poids aux mots que ceux-ci sonnent comme s'ils allaient signifier quelque chose ; puis l'instant passe, et on dirait alors un bourreau d'enfants. A ce moment, tout le monde est rentré chez soi.

On est – on pourrait aussi bien être – en 1985. A Washington, après sa réélection triomphale à la présidence des Etats-Unis, Ronald Reagan s'adresse aux membres de son gouvernement. "Nous avons fait de la belle musique ensemble ses quatre dernières années", dit-il, "il s'agit maintenant de balancer un peu plus, comme dans 'Shake, rattle, and roll'." Au Guatemala, des mercenaires travaillant aux côtés des troupes gouvernementales pour éradiquer la résistance à l'Etat en place depuis que Big Joe Turner fit grimper le premier "Shake, rattle and Roll" au sommet des charts, portaient des T-shirts imprimés avec une version d'un vieux slogan : "KILL'EM ALL, LET GOD SORT'EM OUT" (Tuez-les tous, Dieu reconnaîtra les siens). A Berkeley, près d'un coffee-bar bondé, je finis le journal du matin dans lequel j'ai lu ces histoires, et j'observe d'anciens malades mentaux importuner la bourgeoisie bohème pressée, en mendiant, en s'agrippant à leurs habits, en en appelant à la colère de Dieu. Un homme, qu'on peut voir tous les jours arpenter consciencieusement toute la partie nord de la ville (jamais la partie sud – il y a une frontière qu'il est le seul à voir), porte sa marque de fabrique, un arc sans corde et un carquois plein de bouts de bois ; un autre a une série de messages soigneusement peints

sur son pantalon et ses chaussures ruinées. Quand je les regarde, ces épaves décharnées, toutes jeunes, avec leurs montres arrêtées, elles se changent en Ranters hurlant des obscénités dans des églises anglaises du XVII^e^ siècle, en adeptes du Libre Esprit s'accroupissant sous les porches dans la Souabe du XIV^e^ siècle : survivances culturelles bizarres, voyageurs temporels, traceurs de boucles. J'ai la tête trop pleine de livres, à force d'avoir vécu trop longtemps avec le mien – mais à partir de combien y en a-t-il trop, vraiment, quand les Cathares font toujours la une ? Les hérésies et les blasphèmes qui coulent comme de la lave de la bouche d'Abiezer Coppe à Londres en 1649 ("et voilà qu'une main se tendit vers moi pour me donner les feuilles d'un livre... elles me furent arrachées des mains et enfoncées dans la gorge ; et je les ai avalées et m'en suis rempli les boyaux et elles me parurent amères comme du bois vermoulu et continuèrent à griller et se consumer dans mon estomac jusqu'à ce que je les recrache sous cette forme et les envoie maintenant voler vers vous avec mon cœur") apparaissent aujourd'hui comme les limites extrêmes d'une révolution sociale, mais elles avaient leurs sources, pour Coppe, dans le syndrome de Tourette et la coprolalie ; il y a un cas d'école devant moi. Un homme se lève, se met à tournoyer, et le mot "merde" tombe comme la pluie, dix fois, cent fois ; puis en moins d'une minute l'homme se présente sous l'identité de tous les rockers célèbres dont le groupe, ou le prénom ou le nom, commence par la lettre "J." "Je suis Jimi Hendrix, je suis Joe Walsh, je suis Junior Walker, je suis Jimmy Jones, je suis Michael Jackson, je suis Johnny Rotten, je suis Elton John, je suis Steve Perry, je suis Ian Anderson, je suis Jeff Beck..." Je rentre à la maison écouter "The Building".

La chanson figure sur *it falleth like the gentle rain from heaven – The Mekons Story*, une collection de fragments et de débris qui retrace les six premières années d'un groupe punk anglais, fondé à Leeds en 1977, qui s'éteignit provisoirement en 1982. Le disque se présente comme une chronique des occasions et des échecs. La vision se noie dans la bile, la rage collective dans la honte particulière, le

sarcasme dans l'autodérision, la mélodie et le rythme dans la narration ivre, brouillée électroniquement, qui coud les morceaux entre eux. Faisant partie de ces milliers de groupes qui se sont formés sur le terrain nettoyé par les Sex Pistols, les Mekons étaient connus comme le groupe qui prenait l'idéologie punk le plus au sérieux : "ceux qui ne savaient pas jouer essayaient d'apprendre, ceux qui savaient essayaient d'oublier". Ils gâchèrent rapidement leur seule chance de se soumettre aux critiques et d'être récompensé par les grandes compagnies, pour disparaître dans le désert pop qu'ils avaient cartographié comme personne ; sur *The Mekons Story*, tout cela s'entend.

Sortis en 1978 sur de petits labels, les premiers enregistrements – "Never Been in a Riot", "Where Were You ?" et "32 Weeks" – étaient absurdement rêches, gauchement stridents. La première chanson exprimait un désir d'émeute, la seconde un désir d'affection, et la troisième calculait le nombre de semaines nécessaires pour se payer divers objets ménagers, un réfrigérateur par exemple, quand on gagne un salaire de misère. C'était une affirmation consciente de la grossièreté punk, des coups dans une obscurité provoquée par l'extinction des lumières, et ils se firent remarquer dans la petite, mais grandissante, communauté punk. Enregistré en 1982, alors que le "punk" n'était plus qu'un autre chapitre de l'histoire du rock'n'roll et que personne ne faisait attention aux Mekons, "The Building" – pas de groupe, pas d'instrument, rien que la gorge et le pied de Mark White, membre des Mekons – est au-delà de la grossièreté. C'est la trace qu'a laissée l'oubli et la vie publique, le silence qui suit la disparition de son discours, c'est l'antithèse de la conscience de soi, de l'idéologie et même du style : c'est un événement, même si en tant que tel c'est une goutte dans l'océan, le bâtiment s'effondrant seulement dans l'esprit du chanteur. Dépouillée, exigeant que le monde change, "The Building" est la première chanson punk, une harangue qui remonte bien au-delà des Sex Pistols ; dépouillée, maudissant ce monde qui est plus comme il est maintenant qu'il ne l'a jamais été, c'est aussi la dernière.

TOUTE L'HISTOIRE

Toute l'histoire que j'ai essayé de suivre, du début à la fin, est contenue dans cette chanson. Le caractère primitif de la musique dissout les revendications temporelles des paroles, en subsume dans le même temps les détails, assume toutes leurs dettes : voilà pourquoi cette interprétation est si forte. Elle fait de "grève générale" de Jean-Michel Mension la chanson punk qu'elle était presque et des chansons punks les graffitis que Mension a presque écrits. Convaincu que parler un langage compréhensible par tout le monde c'est ne rien dire, l'homme dans la chambre appelle tout à la fois Hugo Ball battant des ailes au Cabaret Voltaire, Wolman poussant des râles et soufflant au Tabou, les *Mémoires* glossolaliques de Debord, le désordre indicible de Johnny Rotten à la dernière minute de "Holidays in the Sun". Convaincu, maintenant, que dénoncer le vieux monde c'est le tuer et que prophétiser un nouveau monde c'est lui donner naissance, l'homme réactive les discours berlinois hargneux de Huelsenbeck, le sermon de Michel Mourre à Notre-Dame, les décrets de l'I.L. du "Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris", la "carnavalisation" de Mai 68 par l'I.S., l'appel à la destruction d'"Anarchy in the U.K." Il ne réactive pas les événements eux-mêmes, mais l'instant qui les a immédiatement précédés, et celui qui a immédiatement suivi – après qu'ils se sont déroulés comme histoire. Laissant ces pseudo-événements suspendus dans le temps, l'homme réactive le jugement de l'histoire sur ces tentatives pour la faire, sur toute tentative de sortir du siècle, que ce soit en direction du passé ou du futur : le jugement selon lequel hormis par la folie ou le suicide on ne peut échapper à son temps. Mais, bien sûr, il n'y a pas que ça dans la chanson. Dans sa discrétion, "The Building" est l'écho d'une explosion qui a vraiment eu lieu.

"Nous voulions créer une situation où les gosses seraient moins désireux d'acheter des disques que de prendre la parole", dit Malcolm McLaren parlant des Sex Pistols, et une des conséquences d'"Anarchy in the U.K." fut une réaction

Dans la grande tradition rock'n'rollienne des disques-réponses, il s'agissait pour un artiste obscur d'emboîter le pas à une star pour essayer d'atteindre gloire et fortune, ou, plus vraisemblablement, de relever le gant et de payer sa tournée. Mais, davantage encore, le disque-réponse était un jeu, un jeu de fan, comme celui qui consistait à inventer de nouvelles paroles à une chanson qu'on ne comprenait pas ou polémiquer sur un disque qui refusait de s'expliquer de lui-même.
Greil Marcus, *Invisible Republic*, 1997.

sous la forme d'une sorte de disque-réponse géant, une collection de milliers de morceaux, dans des douzaines de langues, dans le monde entier. C'était un potlatch de oui et de non qui sonnait comme une conversation dans laquelle tout était en jeu – un potlatch qui, pour un temps, sonna comme une conversation à laquelle tout le monde participe.

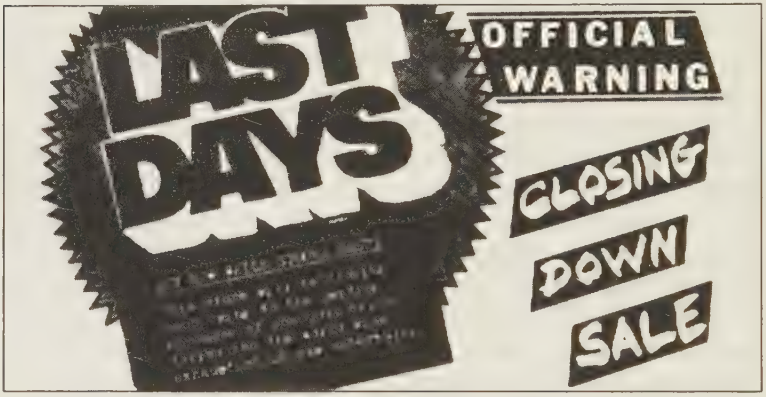
Voilà ce qu'on peut encore entendre dans les quelques artéfacts que nous a laissés la conversation punk – dans "One Chord Wonders" des Adverts, "I Am a Cliché" d'X-ray Spex, "Return the Gift" de Gang of Four. Brisant toutes les limites du discours quotidien, qu'elle transforme en discours public, la conversation découvre un sujet nouveau : la vie quotidienne révélée comme vie publique. Dans cette réponse sous forme de disque, les faits les plus évidents, qu'ils concernent l'amour ou l'argent, l'habitude ou la nouveauté, n'étaient ni évidents ni des faits, mais des constructions intéressées, des mystères de crédulité et de pouvoir. Dans la misère ou la félicité, on peut mettre en scène la soumission ou la résistance, la fausse conscience ou la négation. Comme dans "Anarchy in the U.K.", des rues deviennent des champs d'action potentiels, et les bâtiments ordinaires participent à l'histoire du monde. Comme dans "Holidays in the Sun", l'histoire du monde devient une blague, puis un film d'horreur. Comme dans "Bodies", le moi privé devient le corps politique, et cette transformation produit une urgence, un esprit de violence collective – le frisson de parler haut et fort conduit par son propre danger – qu'aucun disque n'avait complètement contenu avant.

C'était, par une sorte de hasard, un projet artistique. Avec des racines immédiates : en 1968, McLaren et son futur associé Jamie Reid tournaient autour de King Mob, un mouvement formé par Christopher Gray à Londres après son exclusion de l'I.S. Ayant choisi son nom en référence aux foules meurtrières qui se déchaînèrent dans Londres durant les émeutes Gordon anti-catholiques de 1780, ouvrant les prisons et lâchant les criminels dans la rue, le groupe attaquait la société spectaculaire-marchande en saccageant des Wimpy. Les murs de la ville

furent recouverts de slogans cryptiques peints en lettres houleuses d'un mètre de haut : parfois des vers de "Dejection : An Ode" de Coleridge ("une douleur qui ne cause ni souffrance, ni vide, ni noirceur, ni désolation, une douleur étouffée, somnolente et dépassionnée"), quelquefois simplement "JE NE PEUX PAS RESPIRER". Le groupe lança un potlatch contre Selfridges, avec un homme habillé en Père Noël distribuant les jouets du grand magasin à des nuées d'enfants ravis ; ce fut un détournement dans le style strasbourgeois que ces enfants forcés à assister à un spectacle choquant : l'arrestation d'un aide Père Noël. Dans les pages d'une feuille éphémère, *King Mob Echo*, tous les vieux talismans surgissaient à nouveau : une réimpression de la célébration de dada par Vaneigem, une photo du cadavre de Rosa Luxemburg, la conversation entre Suso et le Libre Esprit, une lettre envoyée à la London Central News Agency par Jack l'Eventreur ("I love my work"), des bandes dessinées de Ranters en train de prêcher nus, et même un amer rejet de la "culture alternative" ("The Cabaret Voltaire on Ice") signé du pseudonyme "Richard Huelsenbeck". Puis les temps changèrent, le contexte dans lequel tout cela était porteur non de pédanterie mais de nouveauté disparut, et les métaphores d'autrefois devinrent les notes en bas de page d'un texte qu'on n'imprime plus.

Comme avec les slogans déjà anciens que l'I.L. inscrivit sur les murs de Paris en 1953, ceux qui essayèrent de prolonger cette conversation dans la décennie suivante s'aperçurent bientôt que les phrases qu'ils étaient condamnés à utiliser constituaient à peine un langage. Condamnant sa "révoltante célébrité" d'éminence grise de Mai 68, Debord mit un point final à l'I.S., espérant détruire la marchandise révolutionnaire qu'elle était devenue. Tous les nouveaux fans de l'I.S., disait-il, ne sauront jamais la réponse à la question qui les taraudait le plus : quelle couleur métallique avait été choisie pour le n° 13 de l'*I.S.* ? "Nous allons devenir *encore plus inaccessibles*, encore plus clandestins. Plus nos thèses sont fameuses, plus nous serons nous-mêmes obscurs", disait-il, et bien qu'il tînt parole, ce n'était

plus que la sienne ; nous étions en 1972, et il n'y avait plus de "nous". McLaren ouvrit sa boutique sur King's Road pour vendre ses T-shirts Mai 68. Reid lançait *Suburban Press*, un journal ronéoté dévolu à la critique dans le style situationniste d'un projet de banlieue de Londres, Croydon. Gray rassemblait les éléments de *Leaving the 20th Century* ; Reid en faisait la maquette. Et Reid fit imprimer de petits autocollants rouges, qu'il plaçait dans les supermarchés –



DERNIERS JOURS. AVIS OFFICIEL. LIQUIDATION AVANT FERMETURE. ACHETEZ PENDANT QU'IL EN RESTE ENCORE ! CE MAGASIN FERMERA BIENTÔT POUR CAUSE D'EFFONDREMENT IMMINENT DU CAPITALISME MONOPOLISTIQUE ET DE L'ÉPUISEMENT MONDIAL DES MATIÈRES PREMIÈRES.

– mais personne ne fut effrayé. Les derniers jours, tout le monde pouvait s'en rendre compte, ne faisaient référence qu'à ceux de l'histoire qu'il racontait.

En 1975 les vieux talismans s'étaient détachés de leurs événements ; c'étaient des jouets. Ensemble, McLaren et Reid commencèrent à jouer avec. S'amusant avec les légendes de liberté rencontrées dans les écoles d'art, glanées dans les articles de presse sur Mai 68, dans *Le Retour de la colonne Durutti*, dans les histoires que racontait le livre de Gray – jouant avec les notions situationnistes d'ennui comme contrôle social, des loisirs comme travail, du travail comme escroquerie, d'architecture comme répression, de révolution comme fête – jouant avec l'agressivité et l'arrogance dada des écrits de l'I.S., avec sa tendance millénariste, l'idée qu'on pouvait changer le monde en

un instant – et jouant avec l'inversion des nouveaux faits sociaux : chômage de masse dans un Etat providence considéré comme nouveau genre de loisirs, et ces nouveaux loisirs comme la mauvaise conscience d'un nouveau genre d'ennui – ils inventèrent un groupe pop. Avec "I am an antichrist", la première ligne de la première chanson du groupe, ils remirent en scène l'invasion de Notre-Dame. Tout comme cet événement oublié avait conduit à la fondation d'un petit groupe qui en vint à imaginer et à déclencher une grève sauvage généralisée, c'est une grève sauvage généralisée que McLaren, Reid et Johnny Rotten remirent en scène avec les mots et les sons qui allaient suivre.

C'était la remise en scène d'un autre projet artistique – car après tout, cette théorie élégante et absolutiste, avant et après cette longue confrontation inspirée avec l'histoire, avait été le projet situationniste. Si le spectacle était du mauvais art, la création de situations en était du bon. "Il faut multiplier [...] les objets et les sujets poétiques", écrivait Debord en 1957, quand l'I.L. se dissolvait dans l'I.S., "et organiser les jeux de ces sujets poétiques parmi ces objets poétiques. Voilà tout notre programme" – et effectivement, c'était bien là tout le programme. Dans *Internationale situationniste*, les faits quotidiens étaient projetés dans une dimension poétique, où ils pouvaient être revus, et refaits, par n'importe qui, par tout le monde ; pendant Mai 68, le jeu semblait avoir commencé. Il suffisait de regarder pour s'en apercevoir : chaque geste avait un prolongement, chaque rue était redessinée, chaque bâtiment démoli et reconstruit, chaque mot participait à un nouveau langage. Mais c'est aussi ce qui est arrivé avec le punk.

EN ÉCOUTANT

En écoutant "Anarchy in the U.K." il y a des années, tout ce que je cherchais à savoir était pourquoi ce disque avait une telle puissance. Maintenant j'en ai une idée.

Dans mon récit de ce que McLaren et Reid ont fait du vieux projet artistique de l'I.S. – en 1975, lettres mortes envoyées d'un temps mythique – Jonnhy Rotten apparaît comme un porte-parole ; je préfère me le représenter comme un médium. Lorsqu'il était sur scène, ouvrant la bouche et fixant la foule du regard, des personnes qui ne s'étaient jamais rencontrées, d'autres qui s'étaient rencontrées mais n'avaient jamais été présentées dans les formes, d'autres encore qui n'avaient jamais entendu parler des précédentes, tout comme Johnny Rotten n'avait pas entendu parler de la plupart d'entre elles, commencèrent à se parler, et c'est le bruit qu'elles ont fait qu'on entend. Une tradition inconnue de vieilles déclarations, poèmes et événements, une histoire secrète faite d'anciens désirs et d'anciennes défaites, sont venues peser sur la voix de Johnny Rotten – et parce que cette tradition manquait à la fois de reconnaissance culturelle et de légitimité politique, parce que cette histoire était composée uniquement de récits inachevés et frustrés, elle était porteuse d'une force formidable.

Tout ce que dada exigeait de l'art, Michel Mourre de Dieu, l'I.L. et l'I.S. de leur temps, se tranforma en exigences portant sur le milieu symbolique de la musique pop – exigences qui produisirent une voix que ce milieu n'avait jamais utilisée. Parce que ces exigences étaient démesurées par rapport aux critiques que le milieu pop avait pu accepter – critiques qui produisaient un divertissement qui était aliénation et un art synonyme de dépossession hiérarchique – le milieu explosait. Parce que la culture pop appartenait à ce milieu, des incidents et des idées obscures, hermétiques, furent adoptés par d'innombrables gens ordinaires, et ces incidents et ces idées créèrent un code que ces gens ne savaient pas qu'ils déchiffraient, un code qui les déchiffrait eux-mêmes.

Avec Debord, Huelsenbeck, Ball, Wolman, Chtcheglov, Mourre, Coppe et d'autres se bagarrant pour le microphone de Johnny Rotten, le marché pop étaient inondé de désirs qu'il n'était pas en mesure de satisfaire. Les désirs traditionnels dont le rock'n'roll était porteur, faire du bruit, aller de l'avant, "s'an-

noncer soi-même", étaient transformés en désir conscient de faire sa propre histoire, ou d'abolir l'histoire déjà faite pour vous. Les situationnistes faisaient le pari qu'un tel sauf-conduit pousserait les gens à quitter le marché, mais les choses ne se sont pas passées ainsi – à la place, les gens s'enfoncèrent encore plus dans le marché, on obtint le résultat inverse. Avec le punk, la musique pop a rendu un don qu'elle ne savait pas qu'elle avait reçu – elle le rendit sur un plan supérieur, produisant des œuvres d'art plus riches que celles de dada, de l'I.L., ou de l'I.S. Mais, en même temps, ce don était en deçà du don auquel il répondait, car dans la tradition en question, l'art n'avait jamais été le but, mais "seulement l'occasion, une méthode, pour trouver le rythme spécifique et le visage enfoui de cet âge... pour la possibilité de son être agité". Etant demeuré toujours à l'intérieur du milieu pop, l'usine à symboles, le punk n'était que de l'art – et ainsi, en tant que langage, pensée, ou action il fut avalé par les chefs qui avaient lancé le jeu. Au regard des exigences qui étaient celles de ses précurseurs, le punk était un piètre reflet ; à l'aune des disques des Sex Pistols et de leurs disciples, les restes de dada, de l'I.L., et de l'I.S. apparaissent comme des esquisses de chansons punks ; l'un dans l'autre, c'est le récit d'un vœu qui est allé au-delà de l'art pour le réintégrer ensuite, une attraction de boîte de nuit qui veut s'emparer du monde, y parvient un moment, puis trouve une autre boîte de nuit. Dans ce sens le punk a réalisé les projets qui lui étaient sous-jacents, et atteint leurs limites.

L'histoire continua ; elle changea aussi. L'histoire que le punk raconte était si vieille et si lointaine – une histoire d'art et de révolution qui s'exhibait maintenant d'elle-même dans le royaume de l'amusement et de la marchandise – que chaque son et chaque mouvement semblaient entièrement neufs. Mais l'intensité même de cette illusion, son vertige, ramena l'histoire dans le passé, à la recherche d'une ancre.

"Rien n'est vrai ; tout est permis." Ainsi disaient Nietzsche, et Mourre, et de nombreux punks, et Debord, citant Rashid al-Din Sinan, gnostique islamique, chefs des Assassins du Levant,

Sinan allongé sur son lit de mort en 1192, à moins que ce ne soit en 1193, ou 1194 – et, apocryphes ou non, les mots constituèrent le premier vers du canon de la tradition secrète, une rengaine nihiliste, une entrée dans la négation, une utopie, un shibboleth. Si les chansons de Johnny Rotten ne disaient finalement rien de plus, l'histoire se refermerait sur elle-même et mourrait, étouffée sous ses propres clichés. Mais, dans ses moments les plus convulsifs, Johnny Rotten disait quelque chose de plus – ce que Hasan i-Sabbah II, chef des Assassins d'Iran, et maître spirituel de Sinan, avait dit en 1164.

Cette année-là, Hasan i-Sabbah II, légataire du premier Hasan i-Sabbah, fondateur des Assassins, annonça le millénium. A Alamut, la montagne sur laquelle il régnait, il jeta à terre le Coran et proclama la fin de la Loi. Avec ses sujets, à l'heure sainte, il tournait le dos à la Mecque. En plein ramadan, il festoyait et se réjouissait. "Ils disaient du monde qu'il était incréé et du temps qu'il était illimité", écrivit un chroniqueur ; parce que "dans le monde à venir il n'y a pas d'action et tout est expiation", ils déclaraient que sur terre "tout est action et qu'il n'y a pas d'expiation".

C'est la liberté absolue, le prix remporté par les Cathares, les Frères du Libre Esprit, les Lollards, Jean de Leyde, les Ranters, et Adolf Hitler : la fin du monde. C'est le feu autour duquel les dadaïstes et les groupes étrangement féconds de Debord tenaient leurs danses, et qui les consuma – un feu, pourtant, qu'on peut entendre crépiter dans les mots qu'ils ont laissés grâce au bruit fait par les Sex Pistols. Dans les manifestes et les poèmes dadaïstes, dans les détournements par l'I.L. des meilleures nouvelles de la semaine, dans le détournement par l'I.S. des nouvelles du monde, le feu est un point de référence, proprement annoté mais précautionneusement laissé en marge ; dans la musique des Sex Pistols, aucune note en bas de page, le feu est central. Les ancêtres dansaient autour ; les héritiers y plongeaient.

Dans les faits, l'histoire revient sur elle même en se dédoublant et se réécrit toute seule. Toute la liberté contenue dans ce

blasphème du XII[e] siècle, et toute sa terreur, se trouvaient dans la musique des Sex Pistols bien plus que dans les écrits de leurs précurseurs. Ce sont elles qui sont à l'œuvre dans la dernière minute de "Holidays in the Sun", et voilà pourquoi aucune personne saine d'esprit ne voudrait écouter, ou chanter, une minute de plus.

Voilà le secret révélé par les Sex Pistols, et la moitié de l'histoire. L'autre moitié est un secret que les Sex Pistols n'ont pas révélé. Leurs ancêtres, eux, oui ; parce qu'ils le vivaient – ou, parce qu'ils n'étaient pas des punks mais des philosophes primitifs, ils ont, comme Debord, aperçu le secret avant le fait. "Voilà tout notre programme", poursuivait-il en 1957, "qui est essentiellement transitoire. Nos situations seront sans avenir, seront des lieux de passage."

J'ai été conduit à ce message, codé mais non explicite dans le punk, parce que d'une façon modeste et anonyme je l'ai vécu moi-même. A l'automne 1964, à Berkeley, à l'université de Californie, j'ai fait, jour après jour, durant des mois, partie de la foule qui donna naissance au Free Speech Movement. Dans cet événement, qui a commencé comme une petite manifestation contre les règles et leurs applications, tout était en jeu, d'une façon ou d'une autre, chacun participait. "Je suis venu ici pour faire une école de commerce", dit un ami – on ne pouvait pas être moins intéressé que lui par la politique, par le comment et le pourquoi des jugements que les gens portent sur l'organisation de leur espace et temps communs, sur ce qui compte et ce qui ne compte pas en fonction de ce jugement – "et tout ce que nous faisons c'est parler de ce sacré F.S.M. !"

C'était une période de doute, de chaos, de colère, d'hésitation, de désordre, et finalement de joie – c'est le mot. Votre propre histoire jonchant le sol, éparpillée en morceaux que vous pouviez soit ramasser soit ignorer. Rien n'était insignifiant, rien n'était accessoire. Chaque chose était reliée à la totalité, et la totalité était la façon dont vous vouliez vivre : comme un sujet ou comme un objet de l'histoire. Dans des rassemblements

énormes, des gens parlaient comme jamais auparavant ; ils faisaient de même à deux ou à trois.

Au fur et à mesure que la conversation prenait de l'ampleur, le pouvoir institutionnel et historique se dissolvait. Les gens faisaient et disaient des choses qui rendaient leur vie des quelques semaines précédentes irréelle – ils faisaient et disaient des choses qui, peu de temps après, leur paraîtraient encore plus irréelles. Une école devenait un terrain sur lequel toutes les émotions, toutes les idées et toutes les théories étaient essayées et rejetées ; c'était à la fois angoissant et amusant. Des drames se jouaient ; des gens se réunissaient autour de discours empoisonnés ; on se retrouvait aux temps homériques, et la métaphore était physique, le corps politique. La communauté entière se rassembla dans le théâtre de l'université, devant seize mille personnes le président de l'établissement fit un long et apaisant discours, si plein de bon sens qu'il désamorça toutes les bombes mentales que chacun avait apportées pour l'occasion. Puis Mario Savio, le Démosthène bègue du Free Speech Movement, traversa la scène pour répondre, la police se saisit de lui l'emmena de force, et il ne resta plus rien du discours du président de l'université : ce fut comme s'il n'avait jamais ouvert la bouche. Il n'y eut plus que le chaos. Les gens qui l'instant d'avant avaient été bercés dans un doux sommeil hurlaient à pleins poumons. Ce fut le bruit le plus fort que j'aie jamais entendu, ou fait.

Assez rapidement, la bataille se dissipa – victorieuse – dans un grand débat formel entre les professeurs sur les règles et leurs applications. Les règles furent changées, et tout le monde revint à la vie réelle. Même si le Free Speech Movement sera occasionnellement cité dans les années à venir comme un signe avant-coureur de la tempête de protestation qui balaya les campus des Etats-Unis à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, comme une préfiguration des manifestations contre la guerre au Viêt-nam, l'événement en tant que tel, son esprit, dans lequel les gens agissaient non pour les autres mais pour eux-mêmes, sans qu'il y ait entre eux ni distance ni

séparation, avait complètement disparu, comme s'il n'avait jamais existé.

Pour le meilleur ou le pire – indépendamment de ma volonté – cet événement a constitué un critère qui m'a permis depuis de juger le présent et le passé. Même si l'événement n'a rien laissé de palpable – ni monument, ni même une plaque – je ne l'ai jamais oublié. Le temps a passé et j'ai essayé de m'y accrocher, comme à une image incomplète mais indélébile de véritable vie publique. Cette image réapparaît sous différentes formes, à différents moments. Je l'ai reconnue de loin dans Mai 68, quand, dans ma propre ville, le discours ouvert et l'action expérimentale du Free Speech Movement avaient depuis longtemps été transformés en idéologie et manipulation : au cours d'une manifestation à Berkeley en soutien aux émeutiers de Paris, des activistes distribuèrent par erreur des brochures dénonçant les atrocités commises cette nuit-là par la police locale une heure environ avant que la police ne se montre. Alors j'ai regardé en arrière, refusant d'en rester à ce que j'avais brièvement aperçu : je cherchais une ancre, et j'ai reconnu la vie publique des quelques années précédentes dans les récits de la façon dont s'étaient tenus les conseils révolutionnaires de Petrograd en 1917, de Berlin en 1918, de Hongrie en 1956 – mais en lisant les livres, l'événement auquel j'avais participé semblait presque aussi vieux.

Je reconnus cette vie publique dans le punk – d'entrée de jeu, sans savoir pourquoi. En tant que fan, je ressentis ce que John Peel avait ressenti en tant que disc-jockey : un choc. Après que tant de choses sont arrivées, après que tant de choses se sont arrêtées si vite, après que si peu de choses se sont déroulées sur une si longue période, on aurait dit que le son venait d'une autre planète ; le simple fait que cela arrive semblait remarquable. Mais en considérant ce nouvel événement, le choc redoubla. Le punk était une étape dans une vraie tradition, dont ses acteurs étaient partiellement conscients mais à qui la plus grande part échappait ; la tradition avait ses propres impératifs, qui fonctionnaient de manière indépendante, indifférente à ce que quiconque pourrait choisir d'en faire.

J'ai trouvé une histoire composée de phrases incomplètes, de voix interrompues ou tombant dans le silence, s'acharnant à découvrir la nouveauté, une histoire de récapitulations toujours remises en scène dans différents théâtres – une carte composée entièrement de culs-de-sac, où le seul mouvement possible n'est pas la progression, la construction, mais le ricochet et la surprise. Et donc, dévidant le fil de cette histoire, quand je traversai finalement l'homélie de Debord sur l'éphémère, sa théorie des "situations sans avenir", j'ai été attiré comme j'avais été attiré par le bruit du punk : par sa façon franche et déterminée d'embrasser les moments dans lesquels le monde semble changer, moments qui ne laissent rien derrière eux sinon l'insatisfaction, la déconvenue, la rage, le chagrin, l'isolement, la vanité.

Voilà le secret que les Sex Pistols n'ont pas révélé, qu'ils ont seulement joué : le moment dans lequel le monde semble changer est un absolu, l'absolu du passage du temps, qui est fait de limites. Pour ceux qui veulent tout, il n'y a finalement pas d'action, rien qu'une expiation éternelle et au bout du compte solitaire. Ainsi Debord, citant inlassablement la phrase sentimentale de Bossuet, "Bernard, Bernard, cette verte jeunesse ne durera pas toujours" – des mots qui, associés à ceux qui suivaient (Debord ne les cita qu'une seule fois parmi toutes celles où il se servit de cette phrase), ne sont pas sentimentaux du tout. "Bernard, Bernard, cette verte jeunesse ne durera pas toujours", faisait dire Bossuet au saint. "Cette heure fatale viendra, qui tranchera toutes les espérances trompeuses par une irrévocable sentence. La vie nous manquera, comme un faux ami, au milieu de nos entreprises. Les riches de la terre, qui jouissent d'une vie agréable, s'imaginent avoir de grands biens, seront tout étonnés de se trouver les mains vides."

IL Y A LÀ

Il y a là une imperceptible transformation, une trace de ressentiment, conduisant qui sait où ? La certitude d'un échec : tous

ceux qui aperçoivent le possible dans un moment fantomatique deviennent riches, même s'ils en deviennent d'autant plus pauvres et pour toujours. Voilà pourquoi, à l'heure où j'écris, Johnny Rotten est une ancienne pop star qui n'arrive pas à faire oublier les Sex Pistols à ses fans, pourquoi les derniers écrits de Guy Debord parlent du passé, voilà pourquoi en 1982 l'Hacienda était une boîte de nuit à Manchester, et pourquoi, quelques années avant sa mort, le docteur Charles R. Hulbeck redevint Huelsenbeck, quitta les Etats-Unis et retourna en Suisse, espérant retrouver ce qu'il avait découvert là plus de cinquante ans auparavant (sans croire une minute qu'il y arriverait), essayant, dit-il "de revenir à une sorte de chaos", à moitié convaincu que "la liberté n'existe vraiment nulle part".

Si tout ça semble un peu beaucoup pour tenir à l'intérieur d'une chanson pop, c'est justement la raison pour laquelle cette histoire est une histoire, si c'en est une. Et c'est pourquoi toute bonne chanson punk peut sonner comme la plus grande chose que vous ayez jamais entendue – c'est d'ailleurs le cas. Quand ce ne sera plus le cas, cela voudra dire que l'histoire aura pris son prochain tournant.



ŒUVRES CITÉES

Ce livre ne prétend pas faire l'histoire des mouvements dont il traite ; la liste restreinte qui suit ne saurait constituer une bibliographie complète ou même sélective, ni une discographie, ni une filmographie de ces mouvements. Elle ne vise qu'à exposer le matériel utilisé.

Les films sont classés par titres, suivis du nom du réalisateur et de l'année. Les disques sont classés par artistes, suivis du titre des chansons, entre guillemets pour les 45 tours, ou du titre en italique pour les albums ou les super 45 tours (e.p.), puis, entre parenthèses, le label, l'année et le pays (quand ce ne sont pas les Etats-Unis). Ces références sont celles des parutions originales et dans certains cas des rééditions. Pour les artistes punks, la ville d'origine est indiquée entre parenthèses immédiatement après le nom.

ADORNO, THEODOR W. : *Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée* (1951). Traduction Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot 1980.

ADVERTS (Londres) : "One Chord Wonders"/"Quickstep" (Stiff, 1977, G.-B.). "Gary Gilmore's Eyes"/"Bored Teenagers" (Bright/Anchor, 1977, G.-B.). Réunis dans *Crossing the Red Sea with the Adverts* (Bright/Anchor, 1978, G.-B.)

AMBLER, ERIC : *Cause for Alarm* (1938). Harmondsworth, G.-B., Penguin, 1961.

ANSCOMBE, ISABELLE : *Punk*. New York, Urizen, 1978.

ARENDT, HANNAH : "La Culpabilité organisée" (1945) in *Penser l'événement*. Traduction Anne-Sophie Astrup, Claude Habib, Claude Lutz, Paris, Belin, 1989.

ARP, JEAN (HANS) : "Dadaland" (1948) in *Jours effeuillés*. Paris, Gallimard, 1966.

– et Richard Huelsenbeck : *Dada in Zürich*, édition établie par Peter Schifferli, Zurich, Sansouci, 1966.

ASCHERSON, NEAL : *The Polish August, The Self-Limiting Revolution*. New York, Viking, 1981.

ASSOCIATION FÉDÉRATIVE GÉNÉRALE DES ÉTUDIANTS DE STRASBOURG : *De la misère en milieu étudiant, considérée sous ses aspects économique, psychologique, politique, sexuel et notamment intellectuel, et de quelques moyens pour y remédier*. Strasbourg, A.F.G.E.S., 1966. Rééditions Champ Libre, 1976 ; Sulliver, 1995.

– *Le Retour de la Colonne Durutti*. Strasbourg, A.F.G.E.S., 1966.

ATKINS, GUY : *Asger Jorn, The Crucial Years, 1954-1964*. Londres, Lund Humphries, 1977.

AU PAIRS (Birmingham) : "You"/"Kerb Crawler" (021, 1981, G.-B.).

AUSTER, PAUL : *La Chambre dérobée* (*The Locked Room*, 1986). Traduction Pierre Furlan, Arles, Actes Sud, 1988.

– *Le Voyage d'Anna Blume* (*In the Country of Last Things*, 1987). Traduction Patrick Ferragut, Arles, Actes Sud, 1989.

BALL, HUGO : *La Fuite hors du temps* (*Die Flucht aus der Zeit*, 1927). Traduction Sabine Wolf, préface de Hermann Hesse, Monaco, Editions du Rocher, 1993.

Bataille, Georges : "La Notion de dépense" in *La Critique sociale* n° 7, Paris, janvier 1933. Réédition, La Différence, 1983.
Berger, John : "Lost Prophets", compte rendu de *Leaving the 20th Century* édité par Christopher Gray, in *New Society*, Londres, 6 mars 1975.
– et Alain Tanner : *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, traduction Michael Palmer, Berkeley, North Atlantic, 1983. Entretien avec Alain Tanner sur Mai 68 in *Les Cahiers du Cinéma* n°273, Paris, janvier-février 1977.
Bernstein, Michèle : *La Nuit*. Paris, Buchet-Chastel, 1961.
– "The Situationist International" in *Times Literary Supplement*, 3 sept. 1964.
– *Tous les chevaux du roi*. Paris, Buchet-Chastel, 1960.
Berréby, Gérard (éd.) : *1948-1957, Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste*. Paris, Allia, 1985. Anthologie comprenant la plupart des publications des membres de l'I.L. ; toutes les publications de l'I.L. ; Asger Jorn, *Pour la forme* (1958) ; le fac-similé de *Fin de Copenhague* d'Asger Jorn et Guy-Ernest Debord (1957) ainsi que le "Rapport sur la construction des situations et les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale" de Debord.
Berry, Chuck : "Johnny B. Goode", avec dialogues de studio, in *Rock'n'Roll Rarities* (Chess, 1986, version jusque-là inédite, enregistrée en 1957). "Johnny B. Goode" (Chess, 1958).
Bertrand, André : voir Association fédérative générale des étudiants de Strasbourg.
Bettelheim, Bruno : *Survivre* (*Surviving and Other Essays*, 1976). Traduction Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1979.
Boomtown Rats (Dublin) : "I Don't Like Mondays" (Columbia, 1980)
Brau, Eliane : *Le Situationnisme ou la nouvelle internationale*. Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1968. Commentaire sur l'I.L. par une protagoniste.
Brau, Jean-Louis : *Cours, camarade, le vieux monde est derrière toi ! Histoire du mouvement révolutionnaire étudiant en Europe*. Paris, Albin Michel, 1968. Point de vue général sur le mouvement lettriste et l'I.L. par un de ses membres. Avec en appendice "Notre Programme" du Front de la jeunesse.
– *Instrumentation verbale* (Achèle, 1965, France). Voir aussi Dufrêne, François.
Brown, Bernard E. : *Protest in Paris : Anatomy of a Revolt*. Morristown, N.J., General Learning, 1974.
Buster, Prince : *Judge Dread Featuring Prince Buster – Jamaica's Pride* (Melodisc, vers 1965, G.-B.). Comprend la trilogie du Judge Dread : "Judge Dread", "The Appeal", et "Judge Dread Dance" ("Barrister Pardon").
Buzzcocks (Manchester) : *Spiral Scratch* (New Hormones, 1977, G.-B.).
Chopin, Henri (éd.) : *Du Revue-Disque 33* (Multi-Techniques, 1968, France). Comprend Gil J Wolman : "Mégapneumes 67, 'La Mémoire'".
Clanton, Jimmy : "Go, Jimmy, Go", avec un dialogue de studio, in *The Ace Story Volume Two* (Ace, 1980, G.-B, enregistré en 1959).
Clark, Larry : *Teenage Lust, An Autobiography*. New York, 1983.
– *Tulsa*. New York, 1971.
Clark, T. J. : *The Painting of Modern Life, Paris in the Art of Manet and his Followers* (1984). Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1999.

Clash (Londres) : "White Riot"/ "1977" (C.B.S., 1977, G.-B.). *The Clash* (C.B.S., 1977, G.-B.). "Complete Control" (C.B.S., 1977, G.-B.)

Cohn, Nik : *Awopbopaloobop Alopbamboom* (1972). Traduction Julia Dorner, Paris, Allia, 1999. Première édition en 1969 aux Etats-Unis sous le titre *Rock from the Beginning* et au Royaume-Uni sous le titre *Pop from the Beginning*.

Cohn, Norman : *Les Fanatiques de l'Apocalypse* (*The Pursuit of the Millennium, Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*, 1957). Traduction Simone Clémendot, Paris, Payot, 1983 (édition augmentée).

Cortinas (Bristol) : "Fascist Dictator" (Step Forward, 1977, G.-B.).

Costello, Elvis (Londres) : *This Year's Model* (Columbia, 1978).

Croce, Arlene : *The Fred Astaire and Ginger Rogers Book*. New York, Dutton, 1972.

Curtay, Jean-Paul : *La Poésie lettriste*. Paris, Seghers, 1974. Avec un choix de poèmes des principaux lettristes en appendice.

Dada Berlin. Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1966. Anthologie comprenant le remarquable texte de Raoul Hausmann, "Club Dada Berlin, 1918-1921", écrit en 1966.

Dada for Now : A Collection of Futurist and Dada Soundworks (Ark, 1985, G.-B.). Comprend des reconstitutions par le Trio Exvoco de poèmes sonores d'Hugo Ball et de "L'Amiral cherche une maison à louer" de Huelsenbeck-Janco-Tzara (tous composés en 1916).

Dada Zeitschriften. Hambourg, Nautilus, 1978. Reproduction en fac-similé des revues dada, *Cabaret Voltaire* (Zurich, 1916), *Club Dada* (Berlin, 1918), *Der Dada* 1-3 (Berlin 1919-20), et les ébauches de *Dadaco* (Munich, 1920).

Davidson, Steef : *The Penguin Book of Political Comics*. Traduction Hester et Marianne Velmans, New York, Penguin, 1982. Comprend de nombreuses illustrations et bandes dessinées situationnistes, d'inspiration situationniste et de King Mob.

Debord, Guy (-Ernest) : *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici*. Paris, Gérard Lebovici, 1985. Réédition Gallimard, Paris, 1993. "Ami et mécène de Debord, Gérard Lebovici – producteur de films que [Debord] rencontra en 1971 – n'a pas seulement soutenu le travail de Debord en finançant ce qui fut effectivement une maison d'édition situationniste, Champ Libre, il acheta aussi un cinéma – le Studio Cujas – qui projetait en continu et exclusivement la production cinématographique de Debord. Cela ne dura, pourtant, que jusqu'en 1984, quand suite à l'assassinat resté mystérieux de Lebovici, près des Champs-Elysées, Debord retira ses films en un geste de protestation catégorique et de deuil classiquement situationniste. Révolté par le meurtre de son ami et par la manière dont la presse l'a rapporté [en effet, elle incrimina la 'mauvaise compagnie' de Debord et lia fallacieusement Debord au groupe terroriste Action Directe], il écrivit alors un livre dans lequel il déclarait : 'l'inconcevable manière dont les journaux ont commenté son assassinat m'a conduit à décider qu'aucun de mes films ne sera plus projeté en France. Cette absence sera un plus juste hommage'". Thomas Y. Levin, "Dismantling the Spectacle" in *On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time, The Situationist International, 1957-1972*. Edité par

Elisabeth Sussman, Cambridge, I.C.A./M.I.T., 1989. Dans une lettre à Levin datant de fin 1987, Debord répondit à la question de savoir si ses films pourraient être projetés hors de France : "Plus jamais, et nulle part."
– *Contre le cinéma*. Aarhaus (Danemark), Institut scandinave de vandalisme comparé, 1964. Scénarios et fiches techniques des trois premiers films de Debord avec une introduction d'Asger Jorn : "Guy Debord et le problème du maudit".
– *Œuvres cinématographiques complètes : 1952-1978*. Paris, Champ Libre, 1978. Réédition, Gallimard 1994. Scénarios des cinq films de Debord (*Hurlements en faveur de Sade*, 1952 ; *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959 ; *Critique de la séparation*, 1961 ; *La Société du spectacle*, 1973 ; *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du spectacle"*, 1975 ; *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978).
– *Préface à la quatrième édition italienne de "La Société du spectacle"*. Paris, Champ Libre, 1979.
– "Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique et l'art" in Internationale situationniste : *Destruktion AF RSG 6*, Odense, Galerie EXI, 1963. Catalogue d'exposition trilingue français, danois, anglais.
– *La Société du spectacle*. Paris, Buchet-Chastel, 1967. Rééditions Champ Libre, 1971 ; Gallimard, 1992 ; Coll. Folio 1996.
– avec Asger Jorn : *Mémoires*. Copenhague, 1959. Réédition, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1993. Composé en 1957, voir aussi Jorn, Asger.
Decline... of Western Civilization, The. Réalisé par Penelope Spheeris. 1980. Comprend une séquence d'un concert de Darby Crash and the Germs.
Dils (Los Angeles) : "I Hate the Rich"/"You're Not Blank" (What, 1977). "Class War"/"Mr. Big" (Dangerhouse, 1977).
Drabble, Margaret : *Le Point de glace* (*The Ice Age*, 1977). Traduction d'Anne-Marie Soulac. Paris, Stock, 1979.
Dufrêne, François (éditeur) : *L'Autonomatopek 1* (Paris, Opus International, 1973). Comprend "Turn Back Nightingale" de Jean-Louis Brau, "Lances rompues pour la dame gothique" (1945) d'Isidore Isou et "Ralentissez les cadences, mégapneume" de Gil J Wolman.
Enfants du paradis, Les. Réalisation Marcel Carné, scénario Jacques Prévert, 1944.
Essential Logic (London) : "Wake Up" (Virgin, 1979, G.-B.)
Evangile de vérité, L', traduction Jacques Ménard, Paris, Letouzey et Ainé, 1962.
Fairport Convention : "Tale in Hard Time" in *What We Did on Our Holidays* (Island, 1969, G.-B.)
Firesign Theater : *Don't Crush That Dwarf, Hand Me the Pliers* (Columbia, 1970)
Five Million Years to Earth (*Quatermass and the Pit*). Réalisation Roy Ward Baker, scénario Nigel Kneale, 1967.
Foster, Stephen C. (éd.) : *Lettrisme, Into the Present*, numéro spécial de Visible Language, Cleveland, n°17, été 1983.
Front de la jeunesse. Voir Brau, Jean-Louis.

Gang of Four (Leeds) : "At Home He's a Tourist"/"It's Her Factory" (E.M.I., 1979, G.-B.). *Entertainment !* (E.M.I., 1979, G.-B.).
Gillett, Charlie : *Histoire du rock'n'roll* (*The Sound of the City, The Rise of Rock'n'Roll*, 1970, augmentée en 1983). Traduction Jean-Dominique Brierre, Paris, Albin Michel, 1986.
God and the State (Los Angeles) : *The Complete Works of God and the State* (Independent Project, 1985, U.S.A., enregistré en 1983).
Gordon, Kim : "I'm Really Scared When I Kill in My Dreams" in *Artforum*, New York, janvier 1983.
Gray, Christopher, (éd.) : *Leaving the 20th Century, The Incomplete Work of the Situationist Internationale* (1974). Londres, Rebel Press, 1998.
Great Rock'n'Roll Swindle, The. Réalisation Julien Temple, scénario Malcolm Forger. 1980.
Grosz, George : *Un petit oui et un grand non* (*Ein kleines Ja und ein Grosses Nein*, 1955). Traduction Christian Bounay, Nîmes, Jaqueline Chambon, 1990.
Hausmann Raoul : *Courrier Dada*. Paris, Le Terrain Vague, 1958. Réédition Allia, 1992.
– "Dadaism and Today's Avant-Garde" *Times Literary Supplement* (3 septembre 1964).
– *Poèmes phonétiques complets* (S Press Tapes, Allemagne). Comprend "Phonemes", composé en 1918-1919, enregistré en 1956-1957 ; "Soundreel", composé en 1919, enregistré en 1959 ; et "Interview avec les lettristes", 1946.
Heatwave 1-2 (Londres, juillet et octobre 1966). Revue ronéotée publiée par le groupe du même nom, dont faisait partie Christopher Gray et d'autres qui rejoignirent l'Internationale situationniste. Réédition partielle, Londres, Chronos, 1993.
Horkheimer, Max et Adorno, Theodor W. *Dialectique de la raison* (1944). Traduction Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1983.
Huelsenbeck, Richard (éd.) : *Almanach Dada* (*Dada Almanach*, Berlin, Erich Reiss, 1920). Edition bilingue, traduction Sabine Wolf, Paris, Champ Libre, 1980.
– (éd.) : *Dada, Eine literarische Dokumentation*. Hambourg, Rowohlt, 1964.
– "Dada, or the Meaning of Chaos" in *Studio International* (Londres, janvier 1972) transcription de la conférence du 1er octobre 1971 à l'Institute of Comtemporary Art.
– *Deutschland muß untergehen !* Berlin, Malik, 1920.
– *En avant dada, l'histoire du dadaïsme* (*En Avant Dada : Die Geschichte des Dadaismus*. Berlin, Paul Steegemann, 1920). Traduction Sabine Wolf, Paris, Allia, 1983.
– "Legen sie ihr Geld in Dada an!" avec Johannes Baader et Raoul Hausman, in *Der Dada* n°1 (Berlin, 1917), in *Dada Zeitschriften*.
– *Memoirs of a Dada Drummer*. Edition établie par Hans J. Kleinschmidt et traduite par Joachim Neugroschel, New York, Viking, 1974. Comprend *Mit Witz, Licht und Grütze* (1957) et de nombreux textes dont "On Leaving America for Good" (1969).

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE : *Internationale Situationniste, 1958-1969*. Paris, Fayard, 1997. Réédition des douze numéros de la revue, augmentée d'annexes dont l'intervention de Gil J Wolman au Congrès d'Alba en 1956 et le "Rapport sur la construction des situations et les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale" (1957) de Debord.

– *La Véritable scission dans l'Internationale, Circulaire publique de l'Internationale Situationniste* Paris, Champ Libre, 1972. Réédition Fayard, 1998. Comprend les "Thèses sur l'Internationale situationniste et son temps" de Guy Debord et Gianfranco Sanguinetti.

Ion n° 1, Paris, Avril 1952.

ISOU, ISIDORE : *L'Agrégation d'un nom et d'un messie*. Paris, Gallimard, 1947.

– *Contre le cinéma situationniste, néo-nazi*. Paris, GB/NV/MB, 1979.

– "Les Créations du lettrisme" in *Lettrisme*, 4e série n° 1, Paris, janvier 1972. Interminable catalogue ronéoté des approches lettristes des arts.

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

– *Œuvres de spectacle*. Paris, Gallimard, 1964. Comprend le scénario de *Traité de bave et d'éternité* et "Le Manifeste du cinéma discrépant".

JACKSON, MICHAEL : *Thriller* (Epic, 1982).

JOEL, BILLY. "The Longest Time", in *An Innocent Man* (Columbia, 1983).

JORN, ASGER : *Pour la forme, ébauche d'une méthodologie des Arts*. Paris, Internationale Situationniste, 1958. Regroupe des écrits de la période 1954-1957 et comprend "The Naked City" de Guy-Ernest Debord, voir Berréby.

– Avec Guy-Ernest Debord : *Fin de Copenhague*. Copenhague, Bauhaus Imaginiste, 1957. Réédition, Paris, Allia, 1986. Collage éclaboussé de peinture, satire de la publicité, des mass media, et des plans de ville, qui aurait été assemblé et imprimé en quarante-huit heures après s'être simplement approvisionné dans un kiosque à journaux ; ébauche pour *Mémoires* de Debord.

JUNG, CARL G. : "The Concept of the Collective Unconscious" (1936), in *The Viking Portable Jung*, édition établie par Joseph Campbell. New York, Viking/Penguin, 1971.

JOY DIVISION (Manchester) : *An Ideal for Living* (Enigma, 1978, G.-B.). *Unknown Pleasures* (Factory, 1979, G.-B.)

KARP, WALTER : "Coolidge Redux" in *Harper's*, octobre 1981.

KILL IT. Londres, 1977. Sur le "snuff rock" – in le programme en forme de fanzine punk de *Sleak*, la pièce de C.P. Lee.

KING MOB : "It Was Meant to Be Great But It's Horrible, Confessions, S. Claus, 1968". Londres, 1968. Bordée d'insultes précédant la manifestation de King Mob chez Selfridges'. Coll. Fred Vermorel.

– *King Mob Echo* (Londres, Avril 1968). Coll. Simon Frith.

– "Posters rejected by the L.S.E., October 25th to October 27th." Londres, 1968. Affiche contre les hiérarchies gauchistes : réminiscence du ranterisme coprolalique d'Abiezer Coppe. Collection Fred Vermorel.

– "Two Letters on Student Power". Londres, novembre 1968. Par Christopher Gray et "Richard Huelsenbeck". Collection Simon Frith.

KLEENEX (Zurich) : "Beri-Beri"/"Ain't You"/"Heidi's Head"/"Nice" (Sunrise,

1978, Suisse). "You (friendly side)"/"Ü (angry side)" (Rough Trade, 1979, G.-B.). Voir aussi Liliput.

Kleinschmidt, Hans J. : "Berlin Dada", in *Dada Spectrum, The Dialectics of Revolt*. Edition établie par Stephen C. Foster et Rudolf Kuenzli, Madison, WI : Coda/Iowa City : Iowa, 1979.

Knabb, Ken (éd.) : *Situationist International Anthology*. Berkeley, Bureau of Public Secrets, P.O. Box 1044, Berkeley, CA 94701, 1981. Anthologie en langue anglaise des principaux textes situationnistes et de plusieurs textes importants de l'Internationale lettriste.

Kraus, Karl : "Reklamefahrten zur Hölle", *Die Fackel*, n°577-582, novembre 1921. Contenant un fac-similé de l'annonce "Schlachtfelder-Rundfahrten im Auto !" tirée des *Basler Nachrichten*.

Lanzmann, Claude : *Shoah*. Paris, Fayard, 1985.

Le Roy Ladurie, Emmanuel : *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*. Paris, Gallimard, 1975.

Lefebvre, Henri : *Critique de la vie quotidienne*. Paris, L'Arche, 1958.

– *Introduction à la critique de la vie quotidienne*. Paris, Grasset, 1947. Réédition L'Arche, 1958.

– *Introduction à la modernité*. Paris, Minuit, 1962.

– *Position contre les technocrates*. Paris, Gonthier, 1967.

– "'7 Manifestes Dada' par Tristan Tzara" in *Philosophie* n°4, 1924.

– *La Survie du capitalisme*. Paris, Anthropos, 1972.

– *Le Temps des méprises*. Paris, Stock, 1975.

– *La Vie quotidienne dans le monde moderne*. Paris, Gallimard, coll. Idées, 1968.

Lerner, Robert E. : *The Heresy of the Free Spirit in the Later Middle Ages*. Berkeley, University of California Press, 1972.

Lèvres nues, Les (1954-1958). Réédition en fac-similé, Paris, Allia, 1996. Revue belge post-surréaliste, éditée par Marcel Mariën, comportant de nombreuses contributions de l'Internationale lettriste.

Lewis, Bernard : *The Assassins, A Radical Sect in Islam* (1967). Réédition, New York, Oxford, 1987.

Lewis, Jerry Lee : "Great Balls of Fire", trois versions, avec dialogue de studio, in *The Sun Years* (Sun/Charly, 1982, G.-B., enregistrement 1957)

Liliput (Zurich) : "Split"/"Die Matrosen" (Rough Trade, 1980, G.-B.). "Eisiger Wind" (Rough Trade, 1981, G.-B.) voir *Liliput* (Suisse), rétrospective sur double CD comportant également Kleenex.

Lunsford, Bascom Lamar : "I Wish I Was a Mole in the Ground" in *Anthology of American Folk Music vol. 3 : Songs*, comp. Harry Smith (Folkways, 1952, réed. Smithsonian Folkways, 1997, enregistrement original Brunswick, 1928). Le premier enregistrement (sur cylindre) de la chanson par Lunsford date de 1924. Voir aussi Lunsford, *Ballads, Banjo Tunes, and Sacred Songs of Western North Carolina* (Smithsonian Folkways, 1996, enregistrements des années 1920 à 1949).

Mariën Marcel : "Le Chemin de la croix (vii)" in *Les Lèvres nues* n°4 (janvier 1955), Bruxelles. Contient le sermon de Notre-Dame de Mourre et Berna, accompagné d'un commentaire.

MARX, KARL : *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* (1844). Traduction Jules Molitor (1935), Paris, Allia, 1998.
– *Le Caractère fétiche de la marchandise et son secret* (1867, quatrième partie, premier chapitre, première section du livre I du *Capital*). Traduction Joseph Roy (1872-1875), Paris, Allia, 1995.
MAUSS, MARCEL : "Essai sur le don" (1925) in *Sociologie et Anthropologie*. Paris, P.U.F., 1950.
MEKONS (Leeds) : "Never Been in a Riot"/"32 Weeks"/"Heart and Soul" (Fast Product, 1978, G.-B.). "Where Were You ?"/"I'll Have to Dance Then (On My Own)" (Fast Product, 1978, G.-B.). *The Quality of Mercy Is Not Strnen* (Virgin, 1979, G.-B.). *it falleth like the gentle rain from heaven – The Mekons Story 1977-1982* (C.N.T., 1982, G.-B.)
MELTZER, ANNABELLE : *Latest Rage the Big Drum, Dada and Surrealist Performance*. Ann Arbor, UMI Research, 1980.
MILOSZ, CZESLAW : *La Pensée captive, essai sur les logocraties populaires*. Traduction A. Prudhommeaux et l'auteur, Paris, Gallimard, 1953.
MONTHY PYTHON'S FLYING CIRCUS : *The Worst of Monthy Python's Flying Circus* (Pye/A.T.V., 1970)
MOTHERWELL, ROBERT (édition établie par) : *The Dada Painters and Poets : An Anthology* (1951). Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.
MOURRE, MICHEL : *Malgré le blasphème*. Paris, Julliard, 1951.
NAUMANN, FRANCIS M. : "Janco/Dada : An Interview with Marcel Janco" in *Arts Magazine*, novembre 1982. Collection Gerald et Eleanore Marcus.
"Notre-Dame Scandal" in *Transition* n°6, Paris, 1950.
ORIOLES : "It's Too Soon to Know" (It's-a-Natural, 1948)
PENGUINS : "Earth Angel (Will You Be Mine)" (Doo-tone, 1954)
Police Academy 2 : Au Boulot ! Réalisé par Jerry Paris, 1985.
POMERAND, GABRIEL : *Saint ghetto des prêts*. Paris, O.L.B., 1950.
POMERANTZ, MARSHA : "Back to Chaos" in *Jerusalem Post Friday Magazine*, 16 mars 1984. Sur la recréation du Cabaret Voltaire de Marcel Janco.
Potlatch, 1954-1957. Introduction de Guy Debord, Paris, Gérard Lebovici, 1985. Réédition Folio, 1996 ; Allia, 1996.
PUBLIC IMAGE LTD. (Londres) : *Metal Box* (Virgin, 1979, G.-B.)
QUANTICK, DAVID : "Punky Adventures on the Wheels of Peel" in *New Musical Express*, Londres, 15 février 1986. Interview de John Peel.
RAABE, PAUL (édition établie par) : *The Era of German Expressionism*. traduction J.M. Ritchie, Dallas, Riverrun, 1980. Contient Richard Huelsenbeck : "Zurich 1916, as it really was" (1928) et Raoul Haussmann : "Club dada Berlin 1918-1920" (1958).
RAINCOATS (Londres) : "Fairytale in the Supermarket" (Rough Trade, 1979, G.-B.).
RASPAUD, JEAN-JACQUES, et VOYER, JEAN-PIERRE : *L'Internationale situationniste, Protagonistes/chronologie/bibliographie (avec un index des noms insultés)*. Paris, Champ Libre, 1972.
REID, JAMIE : *Up They Rise, The Incomplete Works of Jamie Reid*. Londres, Faber, 1987. Travaux de 1971 à 1987, accompagnés d' interviews et d'un commentaire de Jon Savage.

Richman, Jonathan/The Modern Lovers : "Road Runner" in *Beserkley Charthusters* (Beserkley anthology, 1975). *The Modern Lovers* (Beserkley, 1976, produit par John Cale en 1971). Comprend "Pablo Picasso" : "Some guys try to pick up girls and get called assholes/This never happened to Pablo Picasso"(© Modern Love Songs, 1975, avec l'autorisation de Joel S. Turtle). "I'm Straight" in *Troublemakers* (Warner Bros., Special Products anthology, 1980, enregistré en 1972)

Richter, Hans : *Dada, Art et anti-art* (1964). Bruxelles, La Connaissance, 1965.

Riha, Karl, (éd.) : *113 dada Gedichte*. Berlin, Klaus Wagenbach, 1982.

Rosenberg, Harold : "Criticism-Action" in *Act and the Actor* (1970). Chicago, University of Chicago Press, 1983.

– "Le surréalisme dans la rue" in *La Dé-définition de l'art* (1972). Traduction Christian Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

Roxy London WC 2 (Jan-Apr 77), The. (E.M.I., 1977, G.-B.). Enregistrement d'ambiance : "la construction intégrale d'une atmosphère". Contient des morceaux des Adverts, Eater, Slaughter & the Dogs, Wire, et X-ray Spex.

Schneider, Peter : *Le Sauteur de mur* (*Der Mauerspringer*, 1982). Traduction Nicole Casanova, Grasset, 1983.

Sex Pistols (Londres) : "Anarchy in the U. K."/"I Wanna Be Me" (E.M.I., novembre 1976, G.-B., retiré en janvier 1977, réédité en maxi 45t par Barclay, 1977, France). "God Save the Queen"/"No Feelings" (A & M, mai 1977, G.-B., pressé et pilonné). "La semaine où ils furent tous attaqués – frappés, blessés à coups de lames de rasoir – où ils ne pouvaient absolument pas sortir à moins de se cacher – toute l'Angleterre avait les yeux fixés sur eux. C'était incroyable. Les Sex Pistols bénéficiaient d'un énorme élan de sympathie en Angleterre, non seulement de la part les adolescents, mais de gosses de dix-douze ans, de toutes sortes de gens qui n'étaient absolument pas des gosses, comme moi. Et même chez des gens bien plus âgés que moi, on avait l'air de penser pour de bon que Johnny Rotten était vraiment l'Antéchrist – qu'avec tout ce chaos et cette destruction 'les derniers jours' allaient arriver, que viendrait le millennium : le retour aux années soixante". Denis Browne, assistant d'Alexander Trocchi, 1983. "God Save the Queen"/"Did You No Wrong" (Virgin, mai 1977, G.-B.). "Pretty Vacant"/"No Fun (live)" (Virgin, juillet 1977, G.-B.). "Holidays in the Sun"/"Satellite" (Virgin, octobre 1977, G.-B., retiré de la vente après une plainte pour détournement de propriété artistique à cause de la pochette). *Never Mind the Bollocks Here's the Sex Pistols* (Virgin, novembre 1977, G.-B.). Comprend les faces A des 45 tours plus, entre autres, "Bodies". *The Great Rock'n'Roll Swindle* (Virgin, 1979, G.-B.). Comprend "Johnny B. Goode" et "Road Runner" avec dialogue de studio, "Whatcha Gonna Do About It", "(I'm Not Your) Stepping Stone", "Don't Give Me No Lip Child", "Belsen Was a Gas" (enregistrés en public le 14 janvier 1978 à San Francisco), et une version différente d'"Anarchy in the U. K." *Gun Control – Winterland 1/14/78* (Ruthless Rhymes, pirate). *We Have Cum for Your Children – Wanted : The Goodman Tapes* (Skyclad, pirate). Comprend des enregistrements en public, des répétitions, des passages télé et des interviews de la période 1976-1977 dont le fameux "Fuck" de 1976.

Sex Pistols. Target Video, 1988. Le dernier concert des Sex Pistols, San Francisco, 14 janvier 1978.

Shattuck, Roger : "Paris Letter" in *Accent, A Quarterly of New Literature*. Urbana, Illinois, août 1948. Sur le lettrisme et l'existentialisme.

Sheppard, Richard (éd.) : *News Studies in Dada, Essays and Documents*. Hutton, Driffield, G.-B., 1979. Remarquable pour "The Meister-dada : The Image of Dada Through the Eyes of Richard Huelsenbeck" de Karin Füller, nombreux documents rares et non traduits de Huelsenbeck, Joahannes Baader et Raoul Hausmann, ainsi qu'une chronologie très détaillée de Stephen C. Foster et Rudolf Kuenzli.

Situationist International (G.-B.) : *Ten Days that Shook the University, The Situationists at Strasbourg*. Londres, Internationale situationniste, 1967. Traduction anglaise de *De la misère en milieu étudiant*, illustrations tirées de *Le Retour de la colonne Durutti* et en postscriptum "If you make a social revolution, do it for fun".

Slash (Los Angeles), n^os^ 10 et 11 (mai et juin 1978). Interview de Malcolm McLaren.

Slits : "Once upon a time in a living room" (Y/Rough Trade, pirate "officiel", 1980, enregistré en 1977, G.-B.)

Spellman, Benny : "Lipstick Traces (On a Cigarette)" (Minit, 1962).

Spencer, Neil et Rambali, Paul : "Malcolm et Bernard : Rock'n'Roll Scoundrels". New Musical Express (Londres, 9 août 1980).

Suburban Press (Londres), n^os^ 1 à 6 (1970-1974). Revue sur la banlieue, la vie de consommateur, publiée par Jeremy Brook, Jamie Reid et Nigel Edwards. Coll. Jon Savage.

Suicidal Tendencies (Los Angeles) : "Institutionalized" in *Suicidal Tendencies* (Frontier, 1983).

Thompson, Gudrun : "Manners for Muggings" in *Damage*, San Francisco, juin 1981.

Time Zone (New York) : "World Destruction" (Celluloid, 1984).

Trocchi, Alexander : *Le Livre de Caïn* (*Cain's Book*, 1960). Traduction Aanda Golem, Paris, Julliard, 1962.

– "A Revolutionary Proposal : Invisble Insurrection of a Million Minds" in *City Lights Journal* n° 2, San Francisco, 1964. Publié originellement dans *Internationale Situationniste* n° 8, janvier 1963, sous le titre "Technique du coup du monde".

Sigma Portfolio. Londres, Sigma, 1965. Vingt six articles réunis par Trocchi, comprenant son "Potlatch – an interpersonal log" 1964.

Twenties in Berlin, The : Johannes Baader, George Grosz, Raoul Hausmann, Hannah Höch. Londres, Annely Juda Fine Art, 1978. Comprend une interview de Vera Broido-Cohn sur Baader.

U.S.A. for Africa : "We Are the World" (Columbia, 1985).

Van der Elsken, Ed. : *Love on the Left Bank* (1956). New York, Dewi Lewis/D.A.P., 1999.

– *Paris !, photos 1950-1954* (1981). Paris, Bookking International, 1993.

Vanderhaeghe, Guy : *My Present Age*. New York, Ticknor & Fields, 1985.

Vaneigem, Raoul : *Le Mouvement du Libre-Esprit, Généralités et témoignages sur les*

affleurements de la vie à la surface du Moyen Age, de la Renaissance, et, incidemment, de notre époque. Paris, Ramsay, 1986.
– *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations.* Paris, Gallimard, 1967 ; Folio, 1992.
VARGAS LLOSA, MARIO : *La Guerre de la fin du monde* (1981). Traduction Albert Bensoussan, Paris, Gallimard, 1983.
VENTURA, MICHAEL : *Shadow Dancing in the U.S.A.* Los Angeles, Tarcher, 1985.
VERMOREL, FRED ET JUDY : *Les Sex Pistols* (*The Sex Pistols, The Inside Story*, 1978, éd. revue, Londres, Omnibus, 1987). Traduction Francis Dordor, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1978.
VIÉNET, RENÉ : *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations.* Paris, Gallimard, 1968 ; réédition, 1998. Récit collectif, comprenant de nombreux documents et illustrations.
VOLLMER, JURGEN : *Rock'n'Roll Times, The Style and the Spirit of the Early Beatles and Their First Fans.* New York, Google Plex, 1981. Photographies de Hambourg à Paris.
WALKER, BENJAMIN : *Gnosticism, Its History and Influence.* Wellingborough, Northamptonshire, G.-B., Aquarian, 1983.
WARNER COMMUNICATIONS : "Entertainment – An Essential Part of Life", in *Annual Report.* New York, Warner Communications, 1977. Collection Bruce McGregor.
WENNER, JANN : "Peter Townshend" in *The Rolling Stone Interviews.* New York, Paperback Library, 1971.
WILLETT, JOHN : *Art and Politics in the Weimar Period, The New Sobriety, 1917-1933.* New York, Pantheon, 1978. Comprend "La Mort de Danton" de Kurt Tucholsky.
WILLIAMSON, SONNY BOY : "Little Village", avec dialogue de studio, in *Bummer Road* (Chess, 1970, enregistré en 1957).
WILSON, EDMUND : "Night Thoughts in Paris, 1922" in *Sources of the American Mind*, vol. 2. Ed. Loren Baritz, New York, Wiley, 1966.
– *To the Finland Station* (1940). New York, Farrar, Straus, 1972.
WIRE (London) : "I Am the Fly" (Harvest, 1978, G.-B.).
WOLCOTT, JAMES : "Kiss Me, You Fool : Sex Pistols' 77" in *Village Voice*, 21 novembre 1977.
WOLMAN, GIL J : *L'Anticoncept*, scénario et commentaires (*Ion* n°1, 1951), réédition Allia 1994 (livre et vidéo). Réédition de la revue *Ion* n°1, Paris, Jean Paul Rocher, 1999.
– *Durhing Durhing.* Paris, septembre 1979.
– *Improvisations – Mégapneumes* (Barclay, 1965, France).
– *Résumé des chapitres précédents.* Paris, Spiess, 1981. Autobiographie artistique par détournement : tableaux, écrits, revues, dont de nombreux exemples d'art-scotch.
X-RAY SPEX (Londres) : "Oh Bondage Up Yours !"/"I Am a Cliché" (Virgin, 1977, G.-B.). *Germfree Adolescents* (E.M.I., 1978, G.-B.).

SOURCES ET CRÉDITS

Cette section indique les sources des principales citations dont les références ne sont pas données dans le corps du texte ainsi que les ayant droit des chansons et des illustrations. Les droits de tous les documents reproduits dans ce livre dont la source n'apparaît pas ci-dessous sont réservés.

PROLOGUE

Page 9. Ray Lowry : première vignette de "Note oilskin base" in *New Musical Express* (19 mai 1984). Reproduit avec la permission de l'artiste.
Page 12. Walter Mehring : "Dadayama" in *Artists and Revolution, Dada and the Bauhaus, 1917-1925* d'Alan C. Greenberg. Ann Arbor, UMI Research Press, 1979, p. 197-198.
Pages 17, 21, 24. "Anarchy in the U.K.", "God Save the Queen", "Pretty Vacant", par Steve Jones, Paul Cook, John Lydon, et Glen Matlock. Toutes les chansons des Sex Pistols citées dans ce livre sont © Glitterbest Ltd., 1977 tous droits réservés.
Page 34. "La Légende dorée" in *Les Lèvres nues* n° 3 (octobre 1954), p. 36.
Page 35. Lefebvre : *Le Temps des méprises*, p. 39-40.
Page 36. "Maintenant, l'I.S." in *I.S.* n° 9 (août 1964), p. 5.

LE DERNIER CONCERT DES SEX PISTOLS

Page 39. Huelsenbeck : "Première allocution dada en Allemagne" in *Almanach Dada*, p. 259-258.
Page 39. Vaneigem : "Commentaires contre l'urbanisme" in *I.S.* n° 6 (août 1961), p. 37.
Page 41. Matt Groening : "Storefront of Doom" in *L.A. Reader* (3 août 1984). Copyright © 1984 Matt Groening, reproduit avec l'autorisation de l'artiste.
Page 45. John Berger : "Lost Prophets", p. 600.
Page 46. Affiche de l'Atelier populaire, "une jeunesse que l'avenir inquiète trop souvent", phrase tirée du discours du général de Gaulle du 24 mai 1968.
Page 47. Tract de Jamie Reid, reproduit avec la permission de l'artiste, collection Jon Savage.
Page 53. Affichette pour les Slits, anonyme, collection Jon Savage.
Page 54. Quantick : "Punky Adventures on the Wheels of Peel", p. 12.
Pages 10-11, 56-57. Warner Communications : "Entertainment".
Page 57. Photographie des Penguins, Archives Michael Ochs.

Page 58. Publicité anglaise de 1957 in *Fin de Copenhague* d'Asger Jorn et Guy-Ernest Debord.
Page 59. Drabble, p. 80-81.
Page 61. Albert Camus : *L'Homme révolté*. Paris, Gallimard, 1951, p. 340.
Page 66. "Le Bruit et la fureur" in *I.S.* n° 1 (juin 1958), p. 6.
Page 69. Wenner : "Peter Townshend", p. 108 et 127.
Page 70. Brochure anonyme. Collection A. Hares, Mattoid, Londres.
Page 79. "Road Runner" paroles et musique de Jonathan Richman. © 1975 Modern Love Songs, reproduit avec la permission de Joel S. Turtle, Administration.
Page 82. Vaneigem : *Traité*, p. 180-181
Page 83. T.V. Smith : "One Chord Wonders", reproduit avec la permission de l'auteur.
Page 84. Adorno, p. 57.
Page 87. Photographie de Lora Logic avec la permission de Rough Trade Records.
Page 89. Vaneigem : *Traité*, p. 15.
Page 91. Schneider, p. 126-127.
Page 94. Sur le snuff rock in *KILL IT*.
Pages 96-97. Bande dessinnée de Muddy Wehara, "No Future". Première publication en Japonnais dans *Music Magazine* (Tokyo, juin 1986) reproduit avec la permission de l'artiste et de Toru Mitsui.
Page 99. "Baiser le système avec Dick Clark" in Lester Bangs : *Psychotic reactions et autres carburateurs flingués* (*Psychotic Reactions and Carburator Dung*, 1987). Edition établie par Greil Marcus, traduction Jean-Paul Mourlon. Paris, Tristram, 1996, p. 204.
Page 110. Africa Bambaataa et Bill Laswell : "World Destruction". © 1984 OAO Music/BMI.
Page 111. Norman Cohn, p. 291.
Page 113. "Dismemberment murder" in LeMoyne Snyder : *Homicidal Investigation* (1959), avec la permission de Charles C. Thomas, éditeur, Springfield, Illinois.
Page 119. Marx : *Contribution*, p. 33.
Page 119. Debord *La Société du spectacle*, thèses 1 et 34.
Page 123. Milosz, p. 89.
Page 124. Ascherson, p. 16.
Pages 124-126. Debord *La Société du spectacle*, thèses 30, 4, 8, 9.
Pages 127-128. Marx : *Le Caractère*, p. 9-10.
Page 135. Huelsenbeck : *Deutschland muß untergehen !*, p. 7-8.
Page 136 Steve Jones, Paul Cook, John Lydon et John Beverly : "Bodies".
Page 137. "MERVEILLES DES MERVEILLES" in *Club Dada* (Berlin, 1918), reproduit dans *Dada Zeitschriften*.
Page 138. Marx : *Contribution*, p. 14-15.
Page 138. Huelsenbeck : *En avant dada*, p. 48.
Page 140. Photographie de Luxemburg, reproduite dans *King Mob Echo*, extraite de J P Nettl : *Rosa Luxemburg*. Londres, Oxford University Press, 1966.

Page 140. S. Jones, P. Cook, J. Lydon et J. Beverly : "Belsen Was a Gas".
Pages 142-143. Debord : *In Girum*, *Œuvres*, p. 229, 256, 229, 241-242.
Page 144. Pour "Exécution par les nazis de deux partisans russes" voir *Flesh and Blood* (Cupertino, Cal., Genotype, 1980), p. 128 (sous le titre "Nazi execution of two Ukrainian children") ; pour l'histoire de cette photographie voir "Echo of 41 in Minsk : Was the Heroine a Jew ?", *New York Times* (15 septembre 1987), p. 1.
Page 146. Lanzmann, p. 154-155.
Pages 146-147. "Three Glorious Days in a Nazi Prison", *San Francisco Chronicle* (11 septembre 1980), reproduit avec l'autoristion de United Press International © 1980.
Page 148. Louis Veuillot : *Les Odeurs de Paris*. Paris, Palmé, 1867, p. 143. Cité par T. J. Clark.
Pages 148-149. T. J. Clark, p. 209, 236, 233-234, 210.
Page 149. "Sur la Commune" (18 septembre 1962), reproduit dans *I.S.* n° 12 (septembre 1969), p. 109.
Page 153. Debord : *La Société du spectacle*, thèse 43.
Pages 153-155. Theodore Dreiser : *Sister Carrie* (première édition 1900, texte intégral 1986). Traduction Jeanne-Marie Santraud, Paris, Joëlle Losfeld, 1996, p. 129.
Page 154. Matt Groening et Steve Vance, carte de vœux © 1984 Matt Groening et Steve Vance, reproduit avec l'autorisation de Paper Moon Graphics.
Pages 160-161. Arendt, p. 31.
Pages 162-163. Karp, p. 31-32.
Page 165. Atilla Kotanyi et Vaneigem : "Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire" in *I.S.* n° 6 (août 1961), p. 16-17.
Page 166. Debord : *La Société du Spectacle* thèse 17.
Page 167. "la cohérence réversible du monde". Debord : "Les Situationnistes et les nouvelles formes d'actions dans la politique et l'art", p. 9.
Page 168. Lefebvre : *Position*, p. 195.
Page 169. Affiche de l'Internationale situationniste pour le n° 11 d'*I.S.*, avec la permission de l'Institut d'histoire sociale de Amsterdam.
Page 173. Lefebvre : *Le Temps des méprises*, p. 157-160.
Page 176. T. J. Clark, p. 236. "Pour le petit-bourgeois consommateur de culture au vingtième siècle, la musique noire américaine a été la forme d'art populaire la plus accessible, et c'est là que j'ai pris ma notion de violence collective – dans les différents blues chantés et hurlés, dans les improvisations d'orchestre, dans la façon qu'a Charlie Parker de s'emparer des thèmes et des harmonies de la musique populaire blanche, chez Little Richard et Fats Domino ; mais ce genre de liste est ici encore plus trompeuse que d'habitude : l'effet dont nous parlons n'aboutit pas dans la plupart des cas à des 'chefs-d'œuvre', et peut être trouvé à peu près partout, souvent parmi la pure camelote." (p. 310, note 61).
Page 179. Kurt Tucholsky : "La Mort de Danton" in John Willett : *Art and Politics in the Weimar Period*.

VISAGES

Page 183. Johnny Rotten photographié par Dennis Morris, reproduit avec l'autorisation du photographe.
Page 184. Photographie de Hennings, avec la permission de Hans J. Kleinschmidt.
Page 185. Photographie de Ball, avec la permission de Hans J. Kleinschmidt.
Page 186. Photographie de Huelsenbeck, extraite *Phantastische Gebete* deuxième ed. (Berlin 1920), avec la permission de Hans J. Kleinschmidt.
Page 187. Extrait de *In Girum*, in Debord, *Œuvres*.
Page 188. Extrait de *Sur le passage*, in Debord, *Contre le cinéma*.
Page 189. Photographie de Val Hennessy, *In the Gutter* (Londres, Quartet/Namara Group, 1978), p.73. © Val Hennesey, 1978.
Page 190. Portrait de Saint-Just, frontispice in Ernst Hamel, *Histoire de Saint-Just* (Bruxelles, 1860).

LÉGENDES DE LA LIBERTÉ

Page 193. Debord : *Mémoires*.
Page 193. Vaneigem : *Traité*, p. 276.
Page 195. Debord : *Mémoires*.
Pages 198-199. Debord et Wolman : "Mode d'emploi du détournement" in *Les Lèvres nues* n° 8 (mai 1956), p. 2.
Pages 200-201. Ivan Chtcheglov (sous le pseudonyme de Gilles Ivain), "Formulaire pour un urbanisme nouveau" (1953) in *I.S.* n° 1 (juin 1958), p. 15 à 20.
Page 201. Auster : *La Chambre dérobée*, p. 54.
Page 202. Trocchi : "Potlatch – an interpersonal log", *Sigma Portfolio*, article n° 4, p. 4.
Page 202. Debord, et Gianfranco Sanguinetti : "Thèses" in *La véritable scission dans l'Internationale*, p. 45.
Page 203. Debord : *Sur le passage*, *Œuvres*, p. 21 et 26.
Page 203. Wolman, "Liberté provisoire" in *I.L.* n° 2 ; Berréby, p. 154.
Pages 205-207. Debord : "Le Déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande" in *I.S.* n° 10 (mars 1966). Réédition en volume séparé, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
Page 208. "Les Mauvais jours finiront" in *I.S.* n° 7 (avril 1962), p. 12.
Page 208. Debord et Wolman : "Mode d'emploi du détournement", p. 8.
Page 209. Bande dessinée anonyme détournée, collection Lang Thompson.
Page 209. "L'Opération contre-situationniste dans divers pays" in *I.S.* n° 8 (janvier 1963), p. 28.
Pages 209-210. Debord : *Préface*, p. 19.
Page 210. "Problèmes préliminaires à la construction d'une situation" *I.S.* n° 1 (juin 1958), p. 12.
Page 210. "All the King's Men", *I.S.* n° 8 (janvier 1963), p. 31.

Page 212. Debord : "Rapport sur la construction des situations et les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale" (juin 1957). Texte rédigé pour la conférence de fondation de l'I.S. à Cosio d'Arroscia, Italie, juin 1957. Reproduit dans Berréby et en annexe d'*Internationale Situationniste* chez Fayard.
Page 213. Debord : *Mémoires*.

L'ART DE L'EFFONDREMENT D'HIER

Page 220. Vargas Llosa, p. 25.
Page 221. "La Révolution d'abord et toujours !" in *La Révolution surréaliste* n° 5 (15 octobre 1925, réédition, Paris, Jean-Michel Place, 1975), p. 31. Reproduit avec "Qu'est-ce que le dadaïsme et que veut-il en Allemagne ?" dans *Heatwave* n° 2 (Londres, octobre 1966), p. 10 à 13.
Page 221. "Mon premier article". Lefebvre : *Le Temps des méprises*, p. 38 et 39.
Pages 221-222. Lefebvre : "7 manifestes dada", p. 443 et 445.
Page 222. Lefebvre : *Position*, p. 229.
Page 223. Huelsenbeck : "Dada, or the Meaning of Chaos", p. 26.
Page 225. Arp : "Dadaland" in *Jours effeuillés*, p. 306.
Page 226. Huelsenbeck : *En avant dada*, p. 9-10.
Page 227. Ball : 20 septembre 1915, 4 octobre 1915, 11 octobre 1915.
Page 232. Poly Styrene : "Oh Bondage Up Yours !", © Essex Music International, 1977 .
Page 235. "lui et son frère Jules". Naumann ; toutes les autres sources donnent George comme prénom à cause d'une erreur du journal Ball.
Page 238. Ball : 9 janvier 1917.
Page 239 Huelsenbeck : *Memoirs of a Dada Drummer*, vers 1916, *Dada* n° 3 (Paris décembre 1918, réédition, Jean-Michel Place, 1981, p. 159).
Pages 240-241. Huelsenbeck "Das Cabaret Voltaire" in *Der Querschilt* n° 7 (Berlin, 1927), cité par Karin Füllner dans "The Meister-Dada" in *New Studies in Dada* de Sheppard, p. 22.
Page 241. Ball : 18 juin 1921.
Page 242. Réclame Dada Haarwasser, D.R. Kunsthaus Zürich.
Page 243. Ball : 5 avril 1916.
Page 243. Debord : *Critique de la séparation*, *Œuvres*, p. 52-53.
Page 244. Hausmann : "Dadaism and Today's Avant-Garde", p. 800.
Pages 244-245. Debord et P. Canjuers : "Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire", texte écrit en vue d'un rapprochement qui n'eut pas lieu entre l'I.S. et le groupe Socialisme ou Barbarie, juin 1960.
Page 246. Ball : 16 juin 1916.
Page 246. Arp, "und dazu das Dada-wort von Hans Arp" (15 janvier 1966), Arp et Huelsenbeck : *Dada in Zürich*.
Page 247. Ball, p. 34.

Page 247. Ravien Siurlai : *Die Aktion* (Berlin, 5 juin 1912).
Page 248. Ball : 5 mars 1916.
Page 249. Ball : 16 juin 1916.
Page 250. Lénine cité par Maxim Gorki in *Lénine tel qu'il fut, Souvenirs de contemporains*. Traduction française, Moscou, 1958.
Page 251. Marinetti : "Parole in liberta" sans titre extrait de *Parole consonanti vocali numeri in liberta* Milan, 11 février 1915, avec la permission de Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.
Page 252. Huelsenbeck : *En avant dada*, p. 24.
Page 253. Huelsenbeck : *Memoirs*, p. 8, 9 et 10.
Page 255. Huelsenbeck : "Dada, or the Meaning of Chaos", p. 27.
Page 258. Ball : 18 juin 1916, 24 mai 1916.
Page 258. *L'Evangile de vérité*. Traduction Jacques Ménard, Paris, Letouzey et Ané, 1962. p. 56-58.
Page 259. Photographie de Tristan Tzara, avec la permission de la Fondation Arp, Clamart.
Page 259. Masque de Tzara par Marcel Janco, avec la permission de Dadi Janco. Janco Dada Museum, Ein Hod, Israël.
Page 259. Photographie de mutilé de guerre in *Krieg dem Krieg !* (Berlin 1924), fac-similé *War against War !* (Seattle, Real Comet Press, 1987), p. 220 , reproduit avec la permission de l'éditeur.
Page 259. Photomontage d'Hannah Höch, *Fröliche Dame*, collection privée, reproduction autorisée.
Page 260. Walker, p. 105 à 106.
Page 260. Huelsenbeck : *En avant dada*, p. 14.
Page 263. Ill. extraite de *Dadaco*, Munich 1920, in *Dada Zeitschriften*.
Pages 264-265. Kraus, p. 96.
Page 266. Huelsenbeck : *En avant dada*, p. 35.
Page 268. "Qu'est-ce que le dadaïsme" in *En avant dada*, p. 41-43.
Page 269. Collage de John Heartfield extrait de *Dadaco*.
Page 270. Huelsenbeck cité par Hans J. Kleinschmidt, "Berlin Dada" in Stephen C. Foster et Rudolf Kuenzli (éd.), *Dada Spectrum : The Dialectics of Revolt*. Madison, Wis., Coda, 1979, p. 164.
Page 270. Huelsenbeck : "Que voulait l'expressionisme" , 12 avril 1918, *Almanach Dada*, p. 195.
Page 270. Huelsenbeck : "Première allocution dada en Allemagne", février 1918, *Almanach Dada*, p. 258-259.
Pages 272-274. Jung, p. 66-67.
Page 273. Photographie du sénateur Alben Barkley. National Archives, Washington D.C.
Page 275. Huelsenbeck : "On Leaving America for Good" (1969) in *Memoirs*, p. 187.
Page 275. Vaneigem : *Traité*, p. 185.
Page 278. Pour *Cabaret Voltaire* de Janco voir *Marcel Janco* (Tel Aviv, Masada, 1982), p. 20.

L'EFFONDREMENT DE L'ART D'HIER

Page 286. Isou : "Les Créations". La plupart des informations qui suivent concernant la biographie d'Isou sont tirées de *La Poésie lettriste* par Jean-Paul Curtay, celles concernant ses scandales sont tirées de "The Messiah of Lettrism" par Nicholas Clarion in *Commentary*, août 1949, p. 183-184.

Page 288. Photographie d'Isou en frontispice de *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre*. Paris, Bordas, 1953.

Pages 289-290. Maurice Nadeau : "Les lettristes chahutent une lecture de Tzara au Vieux Colombier" in *Combat* (22 janvier 1946), p. 1.

Page 291. Poésie "esthapéïriste". Isou in "Les Créations".

Page 294. Nicholas Turbrugg : "Hausmann lay dying". "The Limitations of Lettrism – An Interview with Henri Chopin", in Foster, p. 64.

Page 299. Deborah Chessler, "It's Too Soon to Know" © Edward M. Morris CO./BMI, 1948.

Page 302. Photographie des Orioles avec Deborah Chessler, collection Jonas Bernholm de Mr. R & B Records.

Page 304. Photographie du procès des Lagniaques in *Combat* du 8 mai 1951, p. 1. Photographie de Starkweather et Fugate, UPI/Bettmann Newsphotos. Droits réservés.

Page 307. Reproduit avec la permission du *Daily Gleaner* de Kingston.

Page 312. "Notre Programme" (Isou) *Front de la jeunesse* n° 1 (1950) in *Cours, camarade* de Brau, p. 288-290.

Page 314. Adorno.

Page 316. Brau : *Cours, Camarade*, p. 166. Quelques mois avant sa mort, survenue en 1985, Brau rencontra Isou à un vernissage, ils ne s'étaient pas parlé depuis des années. "Tu nous avais promis l'immortalité", dit Brau. "Où est-elle ?" Alors ils sont allés boire.

Pages 316-317. Voir Wolman : "Introduction à Wolman" ("Isou était une fin, au début il y avait Wolman"), et avec Jean-Louis Brau ("***") et C. P. Matricon "Pour une mort synthétique" in *Ur* n°1 (Paris 1950), reproduit dans *Résumé*, p. 10, 12 et 17-19 ; Wolman : "La Mégapneumie" in *Ou* n° 32 ; Bruxelles, juin 1967, reproduit dans *Résumé*, p. 16 ; "Letterism – A Stream That Runs Its Own Course" de David Seaman in Foster, p. 18.

Affiche du Tabou extraite de Wolman *Résumé*, p. 13. La reconstitution des événements suit Brau : *Instrumentation verbale* et Wolman : *Improvisation – Mégapneumes*.

Photographie de Wolman extraite de *Ion*.

Page 319. "Briser le mur du son". Isou : "Les Grands poètes lettristes" in *Bizarre* n°32-33 (1964) reproduit dans Wolman, *Résumé*, p. 10.

L'ASSAUT SUR NOTRE-DAME

Page 321. "Aujourd'hui jour de Pâques" in "Le Chemin de la croix" de Marcel Marien, *Les Lèvres nues* n° 4, p. 36.

Page 324. Lettre d'André Breton in *Combat* (12 avril 1950).
Page 325. Carte postale de Postmoderns Post Cards.
Pages 325-326. Dr Micoud cité dans "Quand la justice est en folie" *Combat* (19 avril 1950), p. 1, et "The Notre Dame Scandal", p. 136-138.
Pages 326-327. Mourre, *Malgré le blasphème*, p. 230 (les nombreuses petites citation ne sont pas précisées dans le livre quand elles suivent la narration de Mourre).
Page 327. Mourre, "C'était Dieu qu'il fallait tuer", p. 214, 227.
Page 331. Mourre, p. 32.
Page 336. Mourre, p. 130.
Page 338. Mourre, p. 189.
Page 344. Lerner, p. 134-138.
Page 345. Annonce du *Village Voice*, avec la permission de Kit Rachlis de *Village Voice*.
Page 346. Suso in Norman Cohn, p. 189 ; *King Mob Echo*.
Page 347. David E. Apter, "The Old Anarchism and the New" in Apter et Joll (éd.) : *Anarchism Today*. Garden City, Doubleday, 1971, p. 13.
Page 347. Nik Cohn : *Awopbopaloobop*, Paris, Editions Allia, 1999 p. 254.
Page 349. Mourre, p. 229.
Page 351. Hausmann, "Club Dada Berlin 1918-1921" 26 juillet 1966 in *Dada Berlin*, p. 5.
Page 353. Pic de la Mirandole : "Discours sur la dignité de l'homme" in *Œuvres philosophiques*. Traduction O. Boulnois et G Togman, Paris, Puf, 1993, p. 15, cité par Lerner, p. 241.
Page 353. James Wolcott, "Kiss Me You Fool : Sex Pistols' 77" in *Village Voice* (21 septembre 1977), p. 53.
Page 355. "On ne reproche pas à un parc d'attraction". Richard Corliss "Keeping the Customer Satisfied" compte rendu de *Indiana Jones and the Temple of Doom* in *Time* (21 mai 1984), p. 83.
Pages 356-357. Photographies de Raymond Hains, avec l'aimable autorisation de l'artiste. Galerie Lara Vincy.
Page 356. "All the King's Men" in *I.S.* n°8 (janvier 1963), p. 31-32.
Page 359. "Notre collaborateur Benjamin Péret injuriant un prêtre" in *La Révolution surréaliste* n° 8, Paris, 1er décembre 1928, p. 13 (réédition, Jean-Michel Place, 1975).
Page 360. Marx : *Contribution*, p. 7-9.
Pagse 360-361. Debord : *La Société du spectacle* , thèse 138.
Page 362. Versions de l'intervention de Baader dans la cathédrale de Berlin : Alfred Barr : *Fantastic Art, Dada and Surrealism* (New York, Arno, 1968, première édition 1936), p. 24-25, Richter; p. 119 ; Hausmann "Club Dada Berlin 1918-1921" in Raabe, p. 227 ; Sheppard *New Studies*, p. 172-173.
Page 363. Hausmann, *Courrier Dada*, p. 73-74.
Pages 364-367. Vera Broido-Cohn in "Johannes Baader", *The Twenties in Berlin*, p. 4.
Page 365. Photographie de Grosz, avec la permission de Estate of George Grosz, Princeton, New Jersey.
Page 365. Time. Couverture du 30 novembre 1981 © 1981 Time Inc., tous droits réservés.

Page 366. Grosz, collage sans titre extrait de Joshua Kind, "The Unknown Grosz" Studio International Londres, mars 1967, p. 144.
Page 368. Baader, Hausmann, Huelsenbeck : "Legen sie ihr geld in dada an !", *Der Dada,* n°1 (Berlin 1919) in *Dada Zeitschriften.*
Page 369. Photographie de Baader par Huelsenbeck, *Almanach Dada,* h.t.
Page 370. Norman Cohn, p. 157.

L'ATTAQUE CONTRE CHARLIE CHAPLIN

Page 373. Voir différents articles sur Cannes par R.M. Arlaud, *Combat* 14-24 avril 1951.
Page 373. Maurice Schérer : "Isou, ou les choses telles qu'elles sont" *Cahiers du cinéma* n°10, mars 1952, p. 27-32.
Pages 382-383. Atkins, p. 57-58.
Page 384. Debord : *Hurlements* in *Œuvres*, p. 11.
Page 386. Debord et Wolman : "Pourquoi le lettrisme ?", *Potlatch* n° 22 (9 septembre 1955).
Page 392. "Finis les pieds plats". *I.L.* n° 1 (nov. 1952) reproduit dans Berréby, p. 147 et 262 (fac-similé). Voir aussi Wolman *Résumé*, p. 26-29 ; *Combat* du 30 oct. 1952, p. 1 et du 1er nov. 1952, p. 2. La critique du film *Les Feux de la rampe* de Chaplin par l'I.L. a trouvé écho quelques mois plus tard dans un compte-rendu de Pauline Kael intitulé "Some Notes on Chaplin's *Limelight*", son premier article publié : "Une minorité du public a toujours été fasciné par les plans fixes qui révèlent la beauté de Chaplin – la profondeur et l'expressivité derrière le masque du vagabond ; la majorité se satisfaisait pleinement du masque de la comédie. Nous pensions, dans de brefs instants, avoir eu la chance d'apercevoir la figure tragique sous le masque. Maintenant Chaplin nous a trop souvent regardés – son visage s'est livré à l'admiration prolongée du champ de la caméra – et l'égotisme de son auto-révélation a corrompu la beauté tragique. L'illusion, le mystère, ont disparu – et avec eux, probablement une bonne partie de cette minorité du public." *City Lights* n° 3 (San Francisco, printemps 1953), p. 56.
Page 393. "Position de l'Internationale lettriste" lettre refusée par *Combat* (2 novembre 1952) in *I.L.* n° 1, Berréby, p. 151.
Page 394. Jim Ryan : "Fast Living Update", reproduit avec la permission de l'artiste, tous droits réservés.
Page 395. *I.S.* n° 1 (juin 1958), p. 31.

TRACES DE ROUGE À LÈVRES (SUR UNE CIGARETTE)

Page 397. Photographie Michèle Bernstein extraite de Debord, *Sur le passage...* in *Contre le cinéma*, p. 52.
Page 398. Vaneigem : *Traité*, p. 186.
Page 398. "l'agressivité des blousons noirs..." in "Les Mauvais jours finiront" *I.S.* n° 7 (avril 1962), p. 16.

Page 400. Wolman à Brau in Brau : *Cours, camarade*, p. 66.
Page 400. "la première révolution, se disait l'I.L." "Les apôtres étaient dévoués l'un à l'autre parce qu'ils se sentaient découvrir des vérités jusqu'ici inconnues ... à propos de tels groupes Isaiah Berlin a écrit: 'Ceux qui n'ont jamais été sous l'emprise de cette sorte d'illusion, même un court instant, n'ont jamais connu le vrai bonheur intellectuel'". Noel Annan, " Et Tu, Anthony", *New York Review of Books* (22 octobre 1987), p. 6.
Page 401. Photographie Ed van der Elsken. © Nederlands fotoarchief.
Page 402. "les catacombes..." in "L'aventure" *I.S.* n° 5 (décembre 1960), p. 3.
Page 403. "A la porte ", *Potlatch* n° 2 (29 juin 1954).
Page 404. Debord : *In girum*, *Œuvres*, p. 240 et 249.
Page 405. "Laisser des traces" in "Manifeste", *I.L.* n° 2 (février 1953) Berréby, p. 154.
Page 406. Vanderhaeghe, p. 90-91.
Page 410. Debord : "Déclaration sur l'expérience de la dérive", cité par Jorn dans *Pour la forme*, page 156, Berréby, p. 539.
Page 411. Colin Newman et Graham Lewis : " I Am the Fly" © Carlin Music Corporation, 1978, reproduit avec l'autorisation de Carbert Music Inc. Et Carlin Music Corporation, G.-B., tous droits résérvés.
Page 411. Tommy Boyce et Bobby Hart : "Theme from The Monkees" © Screen Gems-EMI Music Inc., 1966.
Page 412. Mension : "grève générale", *I.L.* n° 2, Berréby, p. 155.
Page 413. Debord : "La Valeur éducative" in *Potlatch* n°s 16, 17 et 18 (janvier, février et mars 1955).
Page 413. Debord : *In Girum*, *Œuvres*, p. 244.
Page 415. Chtcheglov : "Formulaire", *I.S.* n° 1, p. 15.
Page 415. Debord : *In Girum*, *Œuvres*, p. 251.
Page 416. Auster : *Le Voyage d'Anna Blume*, p. 14.
Pages 416-417. Chtcheglov "Lettres de loin", *I.S.* n° 9 (août 1964), p. 38.
Page 417. Debord : *In Girum*, *Œuvres*, p. 250.
Page 418. Debord : *La Société du spectacle*, thèse 12.
Page 420. "Manifeste", *I.L.* n° 2 (février 1953) Berréby, p. 154.
Page 423. "Il avait vingt-sept ans" in "La Retraite", *Potlatch* n° 28 (22 mai 1957).
Page 423. Wolman : "Intervention de Wolman" (septembre 1956) en annexe d'*Internationale Situationniste*, Fayard.
Page 424. "La beauté nouvelle". Debord :"fragments de recherches pour un comportement nouveau", *I.L.* n°2 (février 1953) Berréby, p. 155.
Pages 425-427. Chtcheglov : "Formulaire", *I.S.* n° 1, p. 15-17.
Page 426. Le Corbusier, Fondation Le Corbusier. Droits réservés.
Page 429. Wolman, art-scotch, collection Michèle Bernstein.
Page 437. Photographie de Colin Donellan par Slim Hewitt, *Picture Post* (Londres, 10 octobre 1953). Bettmann Archives/BBC Hulton. d.r.
Page 438. Photographie par Ed van der Elsken. © Nederlands fotoarchief.
Page 439. "Pour en finir avec le confort nihiliste" Debord : *I.L.* n° 3 (août 1953) Berréby, p. 156.
Page 440. Debord : *Sur le passage*, *Œuvres*, p. 29.
Page 441. *Potlatch* n° 8 (10 août 1954).

Page 443. Trocchi : *Le Livre de Caïn*, p. 218.
Page 445. Debord : "Théorie de la dérive" in *Les Lèvres nues* n° 9 (novembre 1956), p. 10.
Pages 445-446. Thomas de Quincey : *Confession d'un mangeur d'opium anglais* (*Confessions of an English Opium Eater*, 1821). Traduction F. Moreux, Paris, Aubier Montaigne, 1964, p. 195 et 197.
Page 446. Debord : "Théorie de la dérive" in *Les Lèvres nues* n° 9 (novembre 1956), p. 6.
Page 446. Illustration extraite d' *I.S.* n° 1 (juin 1958), p. 28. La dérive des continents d'Alfred Wegeners, d'après Claude Allègre : *The Behaviour of the Earth* (Cambridge, Harvard University Press, 1988), p. 6.
Page 446. Debord : "Introduction à une critique de la géographie urbaine" in *Les Lèvres nues* n° 6 (septembre 1955), p. 14.
Page 447. Debord : "The Naked City" (Paris, M.I.B.I., mai 1957), in Jorn *Pour la forme* et Berréby, p. 536-537.
Page 448. "une atmosphère". Debord : "Théorie de la dérive" in *Les Lèvres nues* n° 9 (novembre 1956), p. 9.
Page 448. "la plus grande difficulté". Debord : "Introduction à une critique de la géographie urbaine" in *Les Lèvres nues* n° 6 (septembre 1955), p. 12-13.
Page 449. Adorno, p. 48.
Page 450. Debord : "Le Rôle de *Potlatch* autrefois et maintenant", *Potlatch* n° 1, nouvelle série (Amsterdam, 15 juillet 1959) ; Berréby, p. 253.
Page 451. D.H. Lawrence : *Studies in Classic American Literature* (1923), New York, Viking, 1964, p. 44-45.
Page 456. Croce p. 35.
Page 459. "Les Cathares avaient raison", in *Potlatch* n° 5 (20 juillet 1954).
Page 459. Debord et Wolman : " Mode d'emploi du détournement" in *Les Lèvres nues* n°8 (décembre 1955) p. 4-5.
Page 460. Le Roy Ladurie p. 537.
Page 465. Vaneigem : "La Cinquième conférence de l'*I.S.* à Göteborg" in *I.S.* n° 7 (avril 1962) p. 27.
Page 466. Bernstein : *Tous les chevaux du roi*, p. 43.
Page 467. "Géopolitique de l'hibernation", *I.S.* n°7 (avril 1962), p. 9.
Pages 467-469. "Le Monde dont nous parlons", *I.S.* n°9 (avril 1964), p. 6-7.
Page 469. Breton, contribution à : " Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville" in *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6 (Paris, mai, 1933, réédition Jean-Michel Place, 1976) p. 18.
Pages 470-471. "Projet d'embellissement rationnel de la ville de Paris" in *Potlatch* n° 23 (13 octobre 1955).
Page 473. Gray, p. 84.
Page 474. Gray, notes non publiées, fonds Alexander Trocchi.
Page 475. Debord : "Pour un jugement révolutionnaire de l'art" (février 1961).
Page 476. A.F.G.E.S.: *Le Retour de la colonne Durutti* (André Bertrand).
Pages 476-478. A. F. G. E. S. : *De la misère en milieu étudiant* (Mustapha Khayati)
Page 479. Juge Llabador cité dans *I.S.* n° 11 (octobre 1967), p. 50.
Page 479. "Ils croient". SI : *Ten Days*, p. 24, repris de N. Cohn.

Pages 485-488. A.F.G.E.S. : *Le Retour de la colonne Durutti* (André Bertrand).
Page 489. Bernstein : *Tous les chevaux du roi*, p. 29-30 et *Ten Days*, p. 18.
Page 490. Viénet, p. 15.
Page 491. Morin cité dans "Le Commencement d'une époque" (Debord), *I.S.* n° 12 (septembre 1969), p. 20-21.
Page 493. Télégramme in Viénet, p. 275.
Page 494. "Ce que nous avons fait...", *Comité Enragés-Internationale Situationniste, Conseil pour le maintien des occupations*, "Adresse à tous les travailleurs" (20 mai 1968), Viénet, p. 283-284.
Pages 494-495. "Le Commencement d'une époque" (Debord), *I.S.* n° 12 (septembre 1969), p. 3-4.
Page 495. Debord : *Sur le passage, Œuvres*, p. 32-33.
Page 496. "Le Commencement d'une époque" (Debord), *I.S.* n° 12 (septembre 1969), p. 34.

EPILOGUE

Page 497. Debord : *Critique, Œuvres*, p. 49.
Page 497. Mekons (Mark White) : "The Building". © CNT Productions, 1982 .
Page 499. Abiezer Coppe : *A Fiery Flying Roll* (1649), cité par Norman Cohn, p. 321 (édition anglaise).
Page 504. Jamie Reid : *Last Days*, collection Jon Savage.
Page 508. Lewis p. 71-73.
Page 512. Debord : "La Valeur éducative", citant Bossuet, *Panégyrique de saint Bernard* (1688), *Potlatch* n° 16 (26 janvier 1955).
Page 513. Huelsenbeck : "On Leaving America for Good" in *Memoirs*, p. 189.
Page 513. Ray Lowry : première case de "note oilskin base" in *New Musical Express* (19 mai 1984). Reproduit avec la permission de l'artiste.

REMERCIEMENTS

Durant les années où j'ai travaillé à ce livre, j'ai bénéficié de la générosité de nombreuses personnes. Pour le soutien qu'ils m'ont apporté ; pour les livres rares qu'ils m'ont procurés sans compter les articles, les tracts, les affiches, les œuvres d'art, les bandes dessinées, les documents, les disques, les enregistrements ; pour avoir lu mes ébauches ; m'avoir offert l'hospitalité, fait bénéficier de leur conversation, de leurs doutes, je remercie : Dave Allen, le regretté Thomas Ammann, Andrew Baumer, Jonas Bernholm de Mr R&B Records, Sara Bershtel et Wendy Wolf de Pantheon Books, Paule-Léon Bisson-Millet, Adam Block, Liz Bordow, Bill Brown, Denis Browne, Mattias Bruner, Bart Bull, Hugo Burnham, Robert Christgau, Bob Cobbing, Michael Conen et Lexy Green d'Asta's Records à Oakland, Michael Covino, Elvis Costello, Jean-Paul Curtay, Steef Davidson, Paul de Angelis d'E.P. Dutton, Carola Dibbell, Down Home Music à El Cerrito, la regrettée Melanie Fechner, Dan Franklin et David Godwin de Secker & Warburg, Ken Friedman, Gill Frith, Bernard Gendron du Center for Twentieth Century Studies à l'Université de Wisconsin-Milwaukee, Andy Gill, John Goddard de Village Music à Mill Valley, Matt Groening, Lawrence Grossberg, Tristan Haan à l'International Instituut voor Sociale Geschiedenis d'Amsterdam, Nikolaus Hansen, A. Hares de Mattoid à Londres, Dick Hebdige, Marina Hirsch, Peter Howard de Serendipity Books à Berkeley, Klaus Humann, David Joselit et Elisabeth Sussman de l'Institute of Contemporary Art de Boston, Scott Kane et Robin Schorr de KALX-FM à Berkeley, Elisabeth Kauffmann d'Elisabeth Kauffmann Zürich, Mick Kidd de Biff Comics à Londres, Jon King, Doug Kroll, John Lee de Moe's Books à Berkeley, Michael Lesy, Tom Levin, W.T. Lhamon, Lora Logic, Ray Lowry, Tom Luddy, Daniel Marcus, Eleanore et Gerald Marcus, Marlene Marder, Dave Marsh, Bruce McGregor, B.K. Moran, Lynda Myles, Scott Piering, Carolyn Porter, Cynthia Rose, Jim Ryan, Luc Sante, Berigan Taylor de Berigan's à Oakland, Paul Thomas, Lang Thompson, Nanos Valaoritis, Anne Wagner, Ed Ward, Steve Wasserman, Muddy Wehara, Larry Wendt, Dave Wheeler et B. George d'Archive of Contemporary Music à New York, Tony Wilson de Factory records, et Langdon Winner. J'ai une pensée pour les encouragements de mon éditeur et ami, le regretté Bill Whitehead.

Je ne serais arrivé à rien sans l'aide, les archives, et les traductions, écrites ou orales, de Frances Cahn, Adam Cornford, Jeffrey Faude, Jo Anne Fordham, Alice Yaeger Kaplan, Marian Kester, Michelle Krisel, Sophie Rosenberg, Kristin Ross, Fred Vermorel, et Tom Ward. Ni sans l'examen minutieux des producteurs et éditeurs de magazines qui m'ont permis de présenter les thèmes de mon livre en public : à *Another Room*, Lucy Childs et Michael Mallery ; à *Artforum*, Ingrid Sischy, David Frankel, et Melissa Harris ; au *Boston Phoenix* (et plus tard au *Village Voice*), Kit Rachlis ; au *L.A. Weekly*, Michael

Ventura ; l'équipe de *Music Magazine* à Tokyo ; l'équipe de *New Formations* à Londres ; à *New West* ‡*California*, Jon Carroll, Nancy Friedman, Janet Duckworth, et Bill Broyles ; l'équipe de "Nightline" ; à *Raw*, Art Spiegelman et Françoise Mouly ; l'équipe de *Rock & Roll Confidential* ; à *Rolling Stone*, Barbara Downey Landau et Jann Wenner ; avec " Surface Tension " à Sydney, Tony MacGregor et Virginia Madsen ; à Touch à Londres, Jon Wozencroft ; à *Threepenny Review*, Wendy Lesser ; à *Triquarterly*, Jonathan Brendt, Jon Schiller, et Anne-Marie Zwierzyna ; au *Village Voice*, M. Mark et Doug Simmons. J'ai reçu des conseils sobres et d'un enthousiasme inespéré de mon agent Wendy Weil, de ses associés, Julian Bach et Norin Lucas, et de sa représentante à Londres Anthony Goff. Nancy Łaleau, ma secrétaire, a été à la hauteur de la tâche.

Sans Lindsay Waters d'Harvard University Press je doute que ce livre aurait été achevé. Joyce Backman l'a édité et Gwen Frankfeldt l'a mis en page dans l'esprit dans lequel il a été écrit. J'ai apprécié le soutien de Paul Adams, la regrettée Nancy Clemente, Susan Metzger et Claire Silvers ; par-dessus tout, j'ai été sensible au fait qu'ils ont manifesté pour mes efforts un intérêt qui dépassait le cadre professionnel.

En France, mes remerciements s'adressent d'abord à Maggie Doyle et Mary Kling de La nouvelle agence, qui ont soutenu ce livre durant dix ans à travers des circonstances trop absurdes pour être répétées : un gros baiser pour toi, Maggie. Puis à Gérard Berréby des Editions Allia, dont le travail sur l'Internationale situationniste et ses précurseurs a permis au mien d'aboutir, ainsi qu'à François Escaig, Valérie Jaudon, Patrick Lébédeff, Alice Perrin, Karen Ricard, Gilles Tordjman. Merci également à Raymond Hains qui a gracieusement fourni ses remarquables photographies de la préparation de l'assaut sur Notre-Dame. Guillaume Godard a travaillé avec grand soin, patience, imagination, compréhension et le sens de l'anecdote ; de traducteur, il est vite devenu un ami. Rendez-vous à Paris, ou à Berkeley – ta table t'attend Chez Panisse.

J'ai une dette particulière envers les membres de l'Internationale lettriste et de l'Internationale situationniste qui m'ont offert leur amitié, leurs papiers, leurs artéfacts sans se faire prier : T.J. Clark, Donald Nicholson-Smith, les regrettés Alexander Trocchi et Gil J Wolman, et plus que tout autre Michèle Bernstein. Je dois beaucoup au regretté David Orr de Pace Trust à Louisville ; à Robin Cembalest, pour ses inlassables recherches iconographiques et sa charmante compagnie ; aux bibliothèques de l'Université de Californie à Berkeley ; à Toru Mitsui ; à Howard Hampton ; à Geoff Travis de Rough Trade Records à Londres ; à Emily et Cessie ; et Jenny.

Quelques personnes ont fait plus que m'apporter leur aide, lire mes ébauches ou me donner des documents ; bien qu'ils aient également fait tout cela ; pour reprendre l'expression de l'un d'entre eux, ils furent des co-conspirateurs. Ils s'agit de Simon Frith, Jim Miller, John Rockwell, et Jon Savage. Ils ne peuvent être remerciés, seulement salués.

INDEX DES NOMS

Acraman, Bob, 146, 264-265, 472
Adorno, Theodor W., 84, 88-90, 92, 95, 198, 314, 409, 449
Adverts, 14, 81, 84, 91, 233, 502
Afrika Bambaataa, 110
Allman Brothers, 80
Althusser, Louis, 477
Altman, Roberto, 377, 378
Ambler, Eric, 464
Anderson, Ian, 499
Anne-Marie du Danemark, 207
Anscombe, Isabelle, 229
Apollinaire, Guillaume, 237, 246
Aragon, Louis, 224
Arbenz, Jacobo, 31-32, 458, 461
Ardrey, Robert, 104
Arendt Hannah, 60-61, 160-161, 199
Ari Up, 51
Aron Raymond, 489
Arp, Hans Jean, 222-223, 225, 228, 234-235, 237, 239-240, 246, 257, 268, 278, 280
Artaud, Antonin, 218, 324
Arthur, 441
Ascherson, Neal, 124
Astaire, Fred, 455
Atkins, Guy, 382
Augustin, saint, 327
Au Pairs, 14
Auster, Paul, 201, 416
Avalon, Frankie, 73

Baader, Johannes, 137, 266-267, 361-364, 362, 367, 369
Bach, Johann Sebastian, 253
Bakhtine, Mikhaïl, 469
Bakounine, Mikhaïl, 226, 370
Ball, Hugo, 185, 217, 222-224, 226-229, 231-235, 237-238, 240-243, 246-250, 252-258, 261-263, 265, 271-272, 278, 280-281, 501, 506
Bangs, Lester, 98
Bardot, Brigitte, 395
Barkley, Alben W., 144-146, 271, 273
Barrault, Jean-Louis, 373
Barthes, Roland, 477
Basie, Count, 300
Bataille, Georges, 452-454, 491
Baudelaire, Charles, 221, 237, 286, 289, 308
Baudrillard, Jean, 491
Béarn, Henry de, 432
Beatles 24, 52, 55, 56, 80, 116, 131, 133, 435
Beauvoir, Simone de, 295
Beck, Jeff, 499
Becket, Samuel, 84
Beethoven, Ludwig van, 250
Bell, Terrel, 163
Benedek, Laslo, 305
Benjamin, Walter, 33, 86, 88
Berger, John, 43, 45
Berlé, Pierre Joël, 420
Berna, Serge, 36, 321, 323, 356-358, 360, 367, 374-376, 378-379, 383-385, 388-389, 391-392, 403, 412, 420, 432, 440
Bernard de Clairvaux, saint, 413
Bernstein, Michèle, 30, 32, 188, 211, 288, 295, 358, 388, 398, 405, 411, 413, 416, 430, 431-433, 439-440, 455, 457, 466, 470, 483-484
Berry Chuck, 50, 55, 69, 73, 75, 80, 100
Bertrand, André, 476, 480, 483, 489
Bettelheim, Bruno, 60
Bismark, Otto, 151
Blake, William, 221
Blanqui, Auguste, 150
Blum, Léon, 330

Bokelson, Jan, 110
Bonaparte, Louis-Napoléon, 149
Bond, Gary, 45
Bossuet, Jacques Bénigne, 413-414, 439, 512
Bowie, David, 100
Brady, Ian, 40
Brahms, Johannes, 253
Brau, Eliane, voir Papaï
Brau, Jean-Louis, 316-317, 319, 374, 391-392, 400, 403, 420, 436
Breton, André, 108, 221, 224, 228, 230, 234, 294-295, 310, 324-325, 428, 469, 470
Broido-Cohn, Vera, 364
Brown, Bernard E., 43
Brown, James, 55, 78
Bruant, Aristide, 237
Brzezinski, Zbigniew, 44
Buchanan, Patrick J., 344
Buñuel, Luis, 18, 27, 359
Burnham, Walter Dean, 308
Buster, Prince, 51
Buzzcocks, 13, 84, 98, 233

Cabaret Voltaire, 231
Cain , James, 239
Cage, John, 387
Caillard, Colette, 188
Cale, John, 77
Camus, Albert, 61, 291, 348-349
Captain Beefheart, 52, 80
Carné, Marcel, 142, 387
Carroll, Lewis, 484
Castillo Armas, Carlos, 458
Catherine de Sienne, 339
Céline, Louis-Ferdinand, 310
Champaigne, Philippe de, 471
Chandler, Raymond, 239
Chaplin, Charlie, 373, 384, 391, 392-393, 395, 403, 419, 440
Char, René, 297, 324-325
Charles, Ray, 55
Checker, Chubby, 288
Chelsea, 23
Chessler, Deborah, 298, 302
Chtcheglov, Ivan, 187, 200-201, 205, 358, 402-404, 410, 415-417, 425, 432, 439-442, 506
Clanton, Jimmy, 73
Clark, Dick, 99
Clark, Larry, 18, 435
Clark, T. J., 148, 174, 176-177, 489
Clash, 13, 22, 23, 49-51, 85, 98
Clémenceau, Georges, 151
Clift, Montgomery, 455
Clinton, Robert, 344
Cocteau, Jean, 289, 373-374
Cohn, Nik, 113-114, 347
Cohn, Norman, 110, 112-113, 141, 272, 342-343, 345, 361, 370
Cohn-Bendit, Daniel, 489-492
Coleridge, Samuel Taylor, 503
Conord, André-Franck, 398
Constant, Constant Nieuwenhuys dit, 423, 444
Constantin II, 207
Cook, Paul, 48, 75, 95, 103
Cooper, Alice, 39
Coppe, Abiezer, 39, 343, 499, 506
Corona, Juan, 305
Cortinas, 93
Costello, Elvis, 11-13, 20, 232
Count Basie, 300
Count Five, 54
Courbet, Gustave, 168
Crash, Darby, 377-378
Cravan, Arthur, 224, 230, 384
Crevel, René, 324
Croce, Arlen, 456
Crystals, 115
Curb, Mike, 387
Curtay, Jean-Paul, 294
Curtis, Tony, 288
Czezowski, Andrew, 229
Czternastek, Joseph, 469

Dahou, Mohamed, 398, 411, 420, 439
Dalaï Lama, 439, 440
Danny and the Juniors, 99
David, 471
David Rosenbloom Experimental

Chorus and Orchestra, 115
Dean, James, 306
Debord, Guy(-Ernest), 36, 68, 119-122, 124-127, 141-142, 149, 152, 159, 166-167, 171, 173, 177, 187-188, 191-192, 196, 199, 202-203, 205, 208-212, 214-215, 243-244, 253, 274, 276, 280, 288, 328, 352, 354, 358-361, 374, 378-393, 398, 404-405, 407, 410-421, 423, 431-434, 439-440, 442-448, 450, 456-457, 459, 465, 470, 475, 481, 483, 489, 494-496, 501, 503, 505-509, 512-513
Delacroix, Eugène, 482
Delly, Marie et Frédéric Petitjean de la Rosière dits, 392
Deneuve, Catherine, 313-315
Denys l'Aréopagite, 246
Descartes, René, 232, 348-349, 412
Des Pres, Terrence, 60
Devoto, Howard, 233
Dils, 42, 45
Domino, Fats, 288
Donellan, Colin, 436-437
Drabble, Margaret, 58
Dreiser, Theodore, 153
Dreyfus, Alfred, 332
Drifters, 55
Duchamp, Marcel, 224, 232
Dufrêne, François, 374
Dulles, John Foster, 458
Durkheim, Emile, 452
Durruti, Buenaventura, 476, 479
Dwinger, Ernst, 61
Dylan, Bob, 27, 56, 148, 159

Eater, 93, 98
Ebert, Friedrich, 137
Eckhart, Johannes dit Maître, 339-340
Einstürzende Neubaten, 114
Eisenhower, Dwight D., 11
Eisner, Kurt, 361
Elizabeth II, 20, 45, 47, 391-392
Eluard, Paul, 224, 324
Endore, Guy, 151
Engels, Friedrich, 360
Ephraim, Jan, 223, 247, 254
Essential Logic, 13

Fairport Convention, 101
Faure, Edgar, 471
Fielding, Henry, 285
Fillon, Jacques, 398, 411, 470
Fiszbach, Tadeusz, 124
Five Satins, 116
Ford, John, 384
Frampton, Peter, 48
Franco, Joaõ, 334, 359
Frazer, Robert, 103
Fred, Auguste Hommel dit, 397, 401, 432, 434
Freidan, Betty, 297
Freud, Sigmund, 104, 217, 275
Frith, Simon, 160, 233
Fugate, Caril, 18, 302-304, 306
Funicello, Annette, 118

Gacy, John Wayne, 305
Galbraith, John Kenneth, 482
Gallimard, Gaston, 288-289
Gance, Abel, 373
Gang of Four, 14, 502
Gardner Eric, 117
Gaulle, Charles de , 44, 331, 407, 410, 494
Gaye, 91
Geldof, Bob, 17, 18, 31, 159, 165
Germs, 377
Giacometti, Alberto, 237
Gide, André, 289, 290, 294, 471
Gillett, Charlie, 298, 301
Gilmore, Gary, 233
Ginsberg, Allan, 443
Girodias, Maurice, 442
God and the State, 101
Godard, Jean-Luc, 374, 414
Goethe, 226, 242
Goldberg, Rube, 115
Goldthwait, Bob, 230
Goodman, Paul, 310
Gordon, Kim, 63, 377
Gorin, Jean-Pierre, 102
Graff, Gerald, 152

Gray, Christopher, 42, 199, 201, 214, 473, 474, 479, 502, 504
Gréco, Juliette, 291
Greenberg, Clement, 198
Griffith, David Wark, 373
Grimm, Jakob et Wilhelm, 65
Grosz, George, 135-137, 266, 267, 275, 362-363, 365-366

Hains, Raymond, 356-357
Hammet, Dashiell, 239
Hampton, Howard, 148
Hancock, Butch, 150
Hartmann, Johann, 344
Hausmann, Raoul, 137, 244, 266-268, 270, 294, 351-352, 354, 363-364, 367, 403
Haussmann, Georges Eugène, 152, 164-166, 442
Heartfield, John, 137, 266-268
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 119, 199, 221, 317
Heidegger, Martin, 294, 348
Heikal, Mohamed, 126
Helms, Jesse, 349
Hendrix, Jimi, 499
Henley, Emler Jr., 305
Hennings, Emmy, 184, 222-223, 227, 234-235, 237, 240, 247-250, 272, 280
Herrand, Marcel, 142
Herzfelde, Wieland, 266-267
Hilberg, Raul, 146
Hindenburg, Paul von, 368
Hindley, Myra, 40, 84, 88
Hine, Lewis, 144
Hitler, Adolph, 27, 88, 250, 271-272, 333, 364, 387, 508
Hjortsberg, William, 240
Hobbes, Thomas, 106, 164
Höch, Hannah, 257, 259, 266
Ho Chi Minh, 67
Hodge, Leo, 344
Hoffmann, Stanley, 208
Hollon, Bobbi, 205
Honda, Inoshiro, 126
Horkheimer, Max, 198
Hornay, Karen, 275
Huelsenbeck, Richard (Charles R. Hulbeck), 39, 135-139, 186, 211, 223-225, 228, 232-238, 240-243, 245, 252-256, 260-262, 265-268, 270-272, 275-276, 279-280, 348, 354, 362, 367, 476, 479, 501, 506, 513
Hugo, Victor, 253, 286
Hugues, Robert, 359
Hulbeck, Robert, 234
Husserl, Edmund, 294

Iacocca, Lee, 132
Inkspots, 298
Irving, John, 60
Isou, Isidore, 283-284, 286-292, 294-296, 308-317, 319, 349, 355, 371, 373-374, 378, 382-385, 388-389, 391-393, 395, 403, 411-412, 419-420

Jack l'Eventreur, 98, 384, 442, 503
Jackson Five, 117
Jackson, Michael, 117-119, 126-135, 158, 175, 355, 411, 499
Janco, Jules, 262
Janco, Marcel, 223, 233-237, 239-240, 250, 257-259, 261, 278, 280, 489
Jarry, Alfred, 237, 383
Jaspers, Karl, 294
Jean de la Croix, saint, 339
Jean XXIII, 322
Jean-Paul II, 322
Jerzimy, 74
Jésus-Christ, 215, 386
Joannès, Gérard, 169
Joel, Billy, 116
John, Elton, 499
Johnson, Robert, 33
Jones, Jimmy, 499
Jones, LaDonna, 132-133, 158, 411
Jones, Steve, 48, 92, 103
Jorn, Asger, 188, 191-192, 423, 425, 448, 474
Joyce, James, 283, 385
Joy Division, 14, 16
Jung, Carl Gustav, 272, 274

Jung, Franz, 266, 363

Kael, Pauline, 18
Kalimahon, 217
Kandinsky, Wassily, 226, 236
Kant, Emmanuel, 221
Karp, Walter, 162
Keeler, Christine, 207
Kennedy, John Fitgerald, 409
Kennedy, Robert Francis, 311
Khayati, Mustapha, 476-477, 480
Kimberly-Clark, 14
Kinks, 100
Kleenex, 14
Kleinschmidt, Hans J., 270
Klinmahon, 217
Koltschak, Alexandre , 368
Kotanyi, Attila, 149
Kraus, Karl, 265
Kropotkine, 226
Kuron, Jacek, 477

Lacenaire, Pierre-François, 142, 416
Laclos, Pierre Choderlos de, 483
Laing, Ronald, 444
Lamennais, Félicité Robert de, 326
Lanzmann, Claude, 146
Lapassade, Georges, 408
La Rochefoucauld, François de, 308
Lautréamont, 211, 221, 276, 289
Lawrence, David Herbert, 451
Leary, Timothy, 444
Le Corbusier, Charles Jeanneret dit, 31, 425-427
Led Zeppelin, 62, 80
Lefebvre, Henri, 35, 168, 170-173, 214, 218, 220-222, 224, 228, 235, 257, 280-281, 308, 474, 490-491
Legrand, Michel, 74
Leiris, Michel, 289-290
Lejare, Françoise, 420
Lemaître, Moïse Bismuth dit Maurice, 310, 317, 319, 392, 403
Lénine, Vladimir Illitch Oulianov dit, 137, 150, 250, 270, 402, 444, 481, 493
Lennon, John, 56, 230, 435-436
Lerner, Robert E., 344, 353
Le Roy Ladurie, Emmanuel, 460
Lewis, Jerry Lee, 40, 55, 73, 78, 254
Leyde, Jean de, 110-113, 134, 151, 360, 508
Liebknecht, Karl, 137, 139, 178
Liebling, A. J., 93
Liliput, 14, 115
Linda, 420
Linder, Max, 392
Lissitzky, El, 218
Little Richard, 54-55, 113, 327
Logic, Lora (Whitby Susan dite), 15, 85, 233
Lowry, Ray, 9
Lucas, Henry Lee, 305
Lunsford, Bascom Lamar, 26-27
Lurkers, 92
Luxemburg, Rosa, 137, 139, 178, 503
Lycurgue, 402
Lydon, John, voir Rotten, Johnny
Lymon, Frankie, 117

Mallarmé, Stephane, 237, 286
Mankiewicz, Joseph L., 374
Man Ray, 218, 224
Mao, Tse-tung, 408, 409
Marbaix, Ghislain de, 323, 356, 374
Marc'O, Marc-Gilbert Guillaumin dit, 316, 322, 374, 388
Marcuse, Herbert, 88, 310
Marinetti, Filippo, 228, 248, 250-251, 272
Marsh, Dave, 81
Martin, Ivanohe "Rhyging", 302, 305-307
Martin, J. V., 207
Martinez Cantarino, P. Auréliano, 421
Marx, Karl, 29, 65, 119, 127-128, 137, 150, 163-165, 172-173, 204, 211, 215, 221, 313, 317, 360, 378, 395, 445, 455, 476, 478, 482
Mathieu, saint, 215
Matlock, Glen, 48, 108
Matthys, Jan, 110-111

Mauriac, François, 290, 471
Maurras, Charles, 326, 332-333
Mauss, Marcel, 441, 451-454
McCartney, Paul, 456
McKenzie, Scott, 108
McLaren, Malcom, 10, 18, 23, 28, 30, 40-43, 45, 48, 63-64, 68-69, 72, 74, 85-86, 100, 157, 214, 352, 501-502, 504-506
McManus, Declan, voir Costello
McPhatter, Clyde, 55
Meckons, 14, 499-500
Mehring, Walter, 12-13, 137, 266
Meinhof, Ulrike, 129
Méliès, Georges, 384
Melville, Hermann, 33
Mension, Jean-Michel, 397, 401, 403, 411-412, 419-420, 432, 434-435, 501
Mercy, Nöh, 247
Merleau-Ponty, Maurice, 291
Michel-Ange, 118
Micoud, Robert, 325-326
Mills Brothers, 298
Milosz, Czeslaw, 123, 465
Möbius, August Ferdinand, 130, 158
Modern Lovers, 54, 75, 77
Modzelewski, Karol, 477
Moles, Abraham, 475
Monkees, 74, 411
Monotones, 55
Monthy Python's Flying Circus, 469
Moore, Scotty, 73
Moreau, Jeanne, 225, 483
Morgenstern, Christian, 237
Morin, Edgar, 491
Mosley, Oswald, 140
Mott the Hoople, 100
Mourre, Michel, 321-323, 325-339, 344, 346-349, 351-361, 367, 471, 501, 506-507
Müntzer, Thomas, 226, 360
Mussolini, 250, 464

Nathan, Syd, 158
Natsukawa, M. Kakuji, 424
Neuss, 208
Neuwman, Charles, 152
New Order, 16
New York Dolls, 54, 63, 80, 100
Nicholson-Smith, Donald, 489
Nietzsche, Friedrich, 107, 221-222, 252, 261, 294, 335, 342, 348, 370, 375, 507
Nieuwenhuys, voir Constant
Nixon, Richard, 391, 399-400
Nostradamus, 237
Orioles, 239, 298-302, 308
Osmond, Marie, 217

Palmolive, 51
Panconi, Claude, 308
Papaï, Eliane, 403, 420
Parker, Graham, 50
Pasionaria, Dolores Ibarruri dite La, 330, 334
Pater, Walter, 424
Paulhan, Jean, 288-289
Pauline, Mark, 115
Peel, John, 54, 99, 511
Penguins, 57, 114, 116
Péret, Benjamin, 324, 359
Perkins, Carl, 55
Perry, Steve, 499
Phillips, Sam, 51, 63, 73, 157
Picabia, Francis, 224
Pic de la Mirandole, Jean, 353
Pickett, Wilson, 50
Pie XII, 322
Pil, 90
Pink Floyd, 39
Pinot-Gallizio, Giuseppe, 423
Poe, Edgar, 25
Poly Styrene, 95, 174, 232
Pol Pot, 402
Pomerand, Gabriel, 289-293, 295, 317, 322, 375, 378-379, 392, 403
Porete, Marguerite, 343, 353
Presley, Elvis, 27, 51, 54-55, 73, 80, 89, 130-131, 133, 150, 175, 239, 283, 288, 374
Prévert, Jacques, 324

Proudhon, Pierre, 221

Quincey, Thomas de, 196, 442, 445

Rada, Pravoslav, 423
Radio Stars, 94
Raincoats, 14
Ramones, 100
Ravachol, François Kœnigstein dit, 478, 481
Ravens, 298
Ray, Nicholas, 306
Reagan, Ronald, 118, 160-161, 163, 498
Reed, Ishmael, 239
Reid, Jamie 24, 42, 45, 47, 214, 232, 328, 352, 502, 504-506
Reinhardt, Max, 178-179
Replacments, 80
Rhodes, Bernard, 23-24
Richelieu, Cardinal de, 472
Richie, Lionel, 134
Richman, Jonathan, 54, 74-78, 80
Richter, Hans, 223, 233
Ridgway, 204
Riesel, René, 492-493
Rimbaud, Arthur, 221, 237, 286, 308
Robespierre, Maximilien Marie Isidore de, 329
Robey, Don, 158
Robinson, Smockey, 168
Rogers, Ginger, 455
Rohmer, Eric, 374
Rolland, Romain, 178
Rolling Stones, 56, 80, 108
Rosenberg, Harold, 57, 155-156, 198
Rosenthal, Barbara, 383-384
Rotten, Johnny, 9-10, 14-15, 17-18, 20-25, 27-29, 35, 39, 48, 72, 74-75, 79-92, 95, 102-103, 107, 109-110, 113-114, 117, 127, 135-136, 139, 145, 183, 214, 232, 248, 253, 352, 354, 472, 499, 501, 505-506, 508, 513
Roux, Jacques, 491
Roxy Music, 100
Rozanov, Vassili, 82
Ruge, Arnold, 215
Rukser, Udo, 232
Rullier, Jean, 322, 356

Sadate, Hanouar el, 125
Sagan, Françoise, 295
Saint-Just, Louis Antoine de, 29, 32, 190, 211, 329, 358, 360, 384-385, 388, 398, 402-403, 410, 413-414, 439, 458
Salinger, Jérôme David, 295
Salmon, Joseph, 343
Sarah, 420
Sardanapale, 482
Sartre, Jean-Paul, 291, 348, 477
Savage, Jon, 50
Savio, Mario, 510
Schelling, Friedrich Wilhelm von, 221
Schneider, Peter, 91, 238
Schwitters, Kurt, 231
Sennett, Mack, 392
Sex Pistols, 9-24, 27-30, 32-34, 36, 39-40, 42, 45, 48-50, 52, 58, 63, 72, 74-75, 79-81, 84-85, 88-92, 95, 98, 100, 102, 109, 113, 127, 130-131, 133, 139-140, 145-147, 175, 177, 212, 214-215, 230, 248, 265, 328, 353-354, 404, 500-501, 507-509, 512-513
Shadows of Knight, 54
Shattuck, Roger, 295, 349
Shelley, Percy Bysshe, 168, 252
Sinan, Rashid al-Din, 141, 507
Siurlai, Ravien, 247-248, 250, 272
Slaugghter and the Dogs, 93
Slits, 14, 50-53, 24, 91
Sly and the Family Stone, 56, 117
Smith, Adam, 163
Smith, Joseph, 361
Socrate, 335
Solomons, Steve, 235
Sonic Youth, 63, 115
Sottsass Jr., Ettore, 423
Spector, Phil, 319
Spencer, Diana, 17-18
Spielberg, Steven, 355
Spinoza, 221

Springsteen, Bruce, 305
Spungen, Nancy, 42, 45
Staline, Joseph, 359
Starkweather, Charley, 18, 302, 304, 306, 309, 375
Stavisky, Serge Alexandre, 392
Stein, Gertrude, 431
Stendhal, 308
Steward, Rod, 62, 77, 80
Stirner, Johann Kaspard Schmidt dit Max, 221
Stooges, 54, 80, 100
Straram, Patrick, 432
Strauss, Steve, 218
Stroheim, Erich von, 373
Strummer, Joe, 49-50
Sturges,Preston, 102
Suarez, Emmanuel R. P., 421
Suicidal Tendencies, 115
Summer, Bernard, 16
Sullivan, Ed, 150
Sun Yat-Sen, 253
Suso, le bienheureux Heinrich Seuse dit Heinrich, 339-340, 345, 503

Talking Heads, 231
Tanner, Alain, 277
Taylor, Elisabeth, 127
Taylor, James, 62, 80
Tchang Kai-Chek, 253
Tchekov, Anton Pavlovitch, 237
Temple, Shirley, 232
Temptations, 50
Tessa, 51
Thatcher, Margaret, 140, 160-161, 336
Thérésa, 148, 168, 174-175, 248
Thérèse d'Avila, sainte, 339
Thiers, Adolphe, 149
Thomas, 115
Thomas d'Aquin, saint, 339
Thomson, Gudrun, 109
Thompson, Jim, 239
Thomson, Richard, 101
Three Flames, 300
Thucydide, 402
Til, Sonny, 298-299, 301-302
Touraine, Alain, 491
Tourgueniev, Ivan Sergueievitch, 237
Townshend, Pete, 9, 69
Trocchi, Alexander, 30, 202, 442-445
Trotsky, Léon, 493
Truffaut, François, 225, 358
Tucholsky, Kurt, 178
Turner, Big Joe, 498
Tzara, Tristan, Sami Rosenstock dit, 221, 223-224, 229, 231-235, 237, 239-240, 245-246, 259, 271, 280, 286, 288-290

Urban, Peter, 42-43, 45, 157

Vaché, Jacques, 384
Van der Elsken, Ed, 397, 401, 432-434, 436, 438
Vanderhaeghe, Guy, 406
Van der Leun, Gérard, 168
Vaneigem, Raoul, 82, 89, 149, 157, 169, 194, 275-276, 327, 398, 465, 476, 503
Vargas Llosa, Mario , 220
Velvet underground, 54, 56, 76, 77, 80, 100
Ventura, Michael, 56
Véra, 398, 411
Verlaine, Paul, 237, 286
Veuillot, Louis, 148-149, 174, 176, 248
Veuzit, Max du, 392
Vian, Boris, 291
Vibra-Naires, 298
Vicious Sid , 42, 48, 74, 102-103, 140
Viénet, René, 490, 494
Vincent, Gene, 50
Viv Albertine, 51
Vollmer, Jurgen, 435
Voltaire, François Marie Arouet dit, 246, 249
Vom, 42
Vox Pop, 247

Wajda, Andrzej, 124

Walesa, Lech, 124
Walker, Benjamin, 258
Walker, Junior, 499
Walsh, Joe, 499
Wangdi, Tahi, 440
Warhol, Andy, 230, 264
Wayne, John, 455
Wertmüller, Lina, 57, 60
Westerberg, Paul, 80
Westmoreland, William, 67
White, Mark, 500
Who, 9, 62, 74, 100
Williamson, Sonny Boy, 73
Wilson, Colin, 443
Wilson, Edmund, 68, 211
Wilson, Jackie, 23
Wire, 14, 90, 411
Wolcott, James, 353
Wolman, Gil J, 30, 32, 199, 203, 208, 316-319, 358, 374-375, 378-379, 381, 383-385, 391-392, 398, 400, 403, 411, 414, 420-423, 425, 427-429, 436, 439, 450, 457, 459, 470-471, 501, 506

X-ray Spex, 13, 84-85, 95, 98, 232, 502

Zola, Emile, 332

TABLE

PRÉFACE À LA 3e ÉDITION FRANÇAISE 7

PROLOGUE 9

PREMIÈRE VERSION
LE DERNIER CONCERT DES SEX PISTOLS 39

DEUXIÈME VERSION
UNE HISTOIRE SECRÈTE D'UN TEMPS PASSÉ 181
VISAGES 182
LÉGENDES DE LA LIBERTÉ 191
L'ART DE L'EFFONDREMENT D'HIER 217
L'EFFONDREMENT DE L'ART D'HIER 283
L'ASSAUT SUR NOTRE-DAME 321
L'ATTAQUE CONTRE CHARLIE CHAPLIN 373
TRACES DE ROUGE À LÈVRES
(SUR UNE CIGARETTE) 397

EPILOGUE 497

ŒUVRES CITÉES 515
SOURCES ET CRÉDITS 527
REMERCIEMENTS 539
INDEX 541

CET OUVRAGE A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN NOVEMBRE 2000
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE SAGIM
À COURTRY
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS ALLIA

I.S.B.N. : 2-911188-57-8
DÉPÔT LÉGAL : NOVEMBRE 2000

3e ÉDITION : NOVEMBRE 2000

Vous avez réalisé cette recherche selon une conception qui vous est très personnelle de l'histoire de notre siècle. A propos de ceux des domaines traités que j'ai pu moi-même connaître, je suis largement en sympathie avec votre conception, bien sûr. Vous avez eu le mérite de découvrir, de loin dans l'espace et dans le temps, plusieurs choses notables qui ont été longuement cachées par les gens qui ne les aimaient pas.

Guy Debord, Lettre à Greil Marcus.

John Lydon : C'est dément, c'est dingue, c'est délirant, c'est un plaisir du début jusqu'à la fin.
L'interviewer : mais ne pensez-vous pas qu'il a complètement tort ?
John Lydon : Non, il n'a pas tort.

Il y a une figure qui apparaît et réapparaît tout au long de ce livre. Ses instincts sont fondamentalement cruels; sa manière est intransigeante. Il propage l'hystérie, mais il est immunisé contre elle. Il est au-delà de la tentation, parce que, malgré sa rhétorique utopiste, la satisfaction est le cadet de ses soucis. Il est d'une séduction indicible, semant derrière lui des camarades amers comme Hansel ses miettes de pain, seul chemin pour rentrer chez soi à travers un fourré d'excuses qu'il ne fera jamais. C'est un moraliste et un rationaliste, mais il se présente lui-même comme un sociopathe; il abandonne derrière lui des documents non pas édifiants mais paradoxaux. Quelle que soit la violence de la marque qu'il laissera sur l'histoire, il est condamné à l'obscurité, qu'il cultive comme un signe de profondeur. Johnny Rotten/John Lydon en est une version; Guy Debord une autre. Saint-Just était un ancêtre, mais dans mon histoire, Richard Huelsenbeck en est le prototype.

190 FF
28,96 €

9 782911 188572

SALON DU LIVRE