

SOMMAIRE

Dossier : Grandeur du lettrisme

<i>Le lettrisme après le surréalisme</i> Éric Monsinjon	p.5
<i>Debord lettriste : aux origines du mythe</i> Valérie Bouriel	p.9
<i>Positions du Lettrisme</i> Roland Sabatier	p.12
<i>Le lettrisme contre l'esthétique relationnelle</i> Guillaume Robin	p.16



Dossier
Grandeur du lettrisme

TI

Fondateurs :

Valérie Bouriel, Éric Monsinjon, Guillaume Robin

Directeur de la publication :

Éric Monsinjon

Rédaction et administration :

15-17 rue Edouard Tremblay 94 800 Villejuif

terrorismeintellectuel@gmail.com

www.lelettrisme.com

Intellectual Terrorism

L'inversion ne gêne pas la lecture. Elle en modifie seulement le sens.

TI lutte contre toutes les conceptions ennemies de la Culture.

TI combat les discours les plus arriérés contre la Culture : le discours médiatique vide ; le discours de l'enseignement abrutissant, de l'école à l'université ; le discours révolutionnaire inoffensif ; l'érudition courte, en retard permanent sur les forces émergentes de la création.

Tous ces discours participent de la décomposition intellectuelle générale. Conduisant systématiquement aux mêmes illusions et confusions, ils laissent de côté, une notion fondamentale : la création.

Dans ces conditions, la création est menacée, donc à défendre, au moment où l'exercice du discernement semble avoir déserté les esprits.

TI proclame un nouveau Terrorisme Intellectuel affirmant le rôle central de l'activité créatrice comme valeur indépassable.

TI traitera principalement de la création culturelle d'avant-garde et de toutes les formes de critiques révolutionnaires de la société.

À partir de l'inversion de tout ce qui a lieu, TI livre sa version de la culture, de la création et de l'avant-garde.

La Rédaction

Dossier

Grandeur du lettrisme

Avant-propos

Isidore Isou est mort à Paris le 28 juillet 2007. Figure hors norme, artiste total, théoricien révolutionnaire, il fonde le mouvement lettriste en 1945. Dans le sillage du dadaïsme et du surréalisme, le lettrisme s'impose d'emblée comme le seul « mouvement émancipateur » de l'après-guerre. La poésie à mots, considérée comme épuisée, est abolie au profit d'une poésie réduite à des phonèmes purs. Après la poésie, Isou élargit ses recherches à d'autres champs de la connaissance. Dès lors, la terminologie du mot « lettrisme » paraît trop étroite pour contenir le déploiement continu des apports.

Le projet le plus général du lettrisme vise à transformer l'ensemble des domaines du savoir humain : poésie, musique, peinture, cinéma, théâtre, roman, danse ; mais aussi l'économie politique, la psychologie, l'érotisme ; également les sciences et les techniques. Pour cela, Isou utilise une méthode de création universelle qu'il nomme la *Créatique*.

Ainsi, depuis la manière de marcher jusqu'à la manière de faire l'amour, en passant par le bouleversement total de la Culture, le lettrisme entend développer les moyens appropriés pour changer le monde. Sans doute, la dimension utopique de ce projet anime l'action et indique le but. L'homme, par l'utilisation de la *Créatique*, doit être en mesure de construire sur la Terre un paradis immanent, perpétuel.

Les études qui composent le dossier *Grandeur du lettrisme* sont autant d'étapes dans l'approche de cette pensée protéiforme et proliférante. Essentiellement centrées sur les disciplines artistiques, elles aborderont les quatre problématiques suivantes :

1. Comment le projet lettriste dépasse-t-il celui du surréalisme sans le renier ni ignorer ses réponses ?
2. Comment l'œuvre de Guy Debord qui s'origine dans celle d'Isou peut-elle être l'objet d'une démythification ?
3. Comment le lettrisme se situe-t-il historiquement dans le paysage de la création artistique et dans quelles mesures demeure-t-il, encore aujourd'hui, la seule véritable force d'avant-garde ?
4. Comment les théories et les œuvres lettristes détruisent-elles l'esthétique relationnelle défendue par Nicolas Bourriaud ?

Les réponses décisives apportées par le lettrisme révèlent le progrès qu'il implique dans l'histoire de la création. Notre sentiment le plus profond est le suivant : rien de grand ne pourra voir le jour tant que le lettrisme sera maintenu dans les ténèbres de l'oubli, conscient ou inconscient. L'avenir de l'art, ce sera le dépassement du lettrisme, sa répétition ou le néant.

Éric Monsinjon

Le lettrisme après le surréalisme*

En 1942, André Breton répondait, dans son discours de Yale¹, aux fossoyeurs du surréalisme qu'il prétendait « en savoir plus long qu'eux sur ce qui pourrait signifier au surréalisme son heure dernière : ce serait la naissance d'un mouvement plus émancipateur ».

En 1946, Isidore Isou annonçait, quelques mois après la création du lettrisme, la mort historique du surréalisme : « quant au surréalisme poétique, il disparaît comme une force d'avant-garde à l'instant même de notre parution »². Après une déclaration aussi détonante, on est en droit de se poser la question suivante : sous quelles conditions la naissance du lettrisme annonce-t-elle la mort du surréalisme ?

Il s'agit, à n'en pas douter, d'une provocation de la part d'Isou. Mais ce n'est pas seulement cela. Pour lui, le lettrisme devient le « mouvement plus émancipateur » que Breton attendait de ses vœux. On se souvient que la position éthique du fondateur du surréalisme avait pris la forme suivante : « un tel mouvement, de par la force dynamique même que nous continuons à placer au-dessus de tout, mes meilleurs amis et moi nous tiendrions à honneur, du reste, de nous y rallier aussitôt ». Isidore Isou décelait dans ces propos une droiture qu'il reliait au comportement éthique de tout créateur. Comportement qu'il avait déjà admiré chez Tristan Tzara, son compatriote roumain, « car lorsque le dadaïsme a fourni une masse suffisante d'œuvres, il l'a sabordé pour adhérer [...] au surréalisme ». Alors ce que l'on a souvent appelé l'« honnêteté lucide » de Breton, tantôt glorifiée tantôt critiquée, Isou entend ici la défier dans un moment qu'il juge décisif pour le lettrisme, le surréalisme et l'histoire de la création en général.

Les mythes fondateurs semblent se faire écho à l'intérieur de l'avant-garde. Isou tente une alliance avec Breton, une main tendue « faite de certitude et de but ». Mais la rencontre entre les deux hommes se soldera par un échec qu'Isou rendra officiel dans ses *Réflexions sur André Breton*, publiées en 1948. Bien au-delà des querelles individuelles, l'affrontement Breton-Isou dissimulait de profondes différences d'ordre intellectuel, artistique et politique. Pour cela, il faut d'abord partir d'une conception plus complète du lettrisme, contre les visions trop réductrices qui ne reflètent pas le vaste ensemble de ses apports. D'ailleurs Breton, si l'on s'en tient à ses minces déclarations sur le sujet, n'a eu qu'une connaissance mutilée et donc parcellaire du lettrisme.

Des lettristes, on ne retient généralement que les actes subversifs. Pourtant ces célèbres scandales visaient deux objectifs essentiels : propager les créations lettristes en France et dans le monde ; répandre les thèses révolutionnaires du *Soulèvement de la Jeunesse*. Le 21 janvier 1946, la perturbation de la lecture-spectacle de *La Fuite* de Tristan Tzara au Théâtre du Vieux-Colombier, constitue le point de départ déterminant de la diffusion du lettrisme. En 1950, un commando lettriste annonce solennellement, le jour de Pâques dans la cathédrale de Notre-Dame, la mort de Dieu. Les protagonistes échappent de peu au lynchage. La même année, la revue *Ur*, organe politique des lettristes, fait paraître un provocant article réclamant la libération des « jeunes miliciens des prisons » ; une jeunesse trompée ne peut être tenue pour responsable des crimes. Un autre raid lettriste à l'orphelinat d'Auteuil dénonce les mauvais traitements infligés aux jeunes pensionnaires. Ces affrontements, précis et calculés, se révèlent nécessaires à certains moments de l'évolution d'une conquête intellectuelle, pour que le regard de la société dirigé vers le passé se tourne vers cette jeunesse insurrectionnelle. Voilà une avant-garde qui présente en apparence quelques points communs avec l'actionnisme surréaliste. Mais ces ressemblances disparaissent dès que l'on pénètre dans le domaine de la création pour se muer en différences.

En effet, tous ces scandales et comportements extrémistes demeurent toujours extérieurs à l'acte de création. Aucune valeur artistique ne sera accordée à ces actions spectaculaires. Elles ne seront jamais placées dans une perspective qui viserait à dépasser l'art pour la vie réelle. On tracera donc une ligne de partage entre l'art et la vie, entre esthétique et éthique.

Le premier principe éthique doit jeter une certaine lueur sur l'apport esthétique de ses prédécesseurs. D'ailleurs, sur ce point, l'originalité d'Isou vient de la force avec laquelle il défend l'œuvre d'André Breton. Pareille position ne peut s'envisager rigoureusement que dans une opposition catégorique à tous les efforts pseudo-critiques qui ont tenté de réduire la dimension poétique de Breton, soit en limitant l'œuvre à une théorie froide, soit en critiquant l'aspect doctrinaire de sa personne. Aussi aime-t-il se comparer au fondateur du surréalisme lorsqu'il déclare « aucun surréaliste qui a quitté Breton [...] même s'il a eu raison avec Breton, n'a pas eu raison contre Breton ». Isou examine, évalue tous les apports surréalistes au moyen de son système de création qui a pour nom la *Créatique*. Ce n'est qu'à partir de ce travail préalable de classement des œuvres surréalistes qu'il va pouvoir situer ses propres dépassements. Défendre tout ce qui a de l'importance dans le savoir devient le combat de tout créateur : « moi, dira Isou, j'ai toujours défendu mes grands prédécesseurs, [...] persuadé que nous devons protéger le quintessenciel, qui nous sert de fondement ». Et de poursuivre : « même mes luttes, mes disputes, avec les auteurs originaux, mes désaccords, qui ont abouti à des séparations, à des ruptures totales, ont été des combats en faveur de leur œuvre ». De ce fait, Isou ne cherche jamais à détruire les innovations surréalistes qui forment ce qu'il nomme sa *carte de l'acquis*. Néanmoins sa rigueur intellectuelle ne lui interdit nullement de critiquer le surréalisme. D'ailleurs, la critique la plus générale d'Isou est la suivante : dénoncer radicalement tout esprit de synthèse visant à allier écriture, art et politique. Cela semble aux lettristes le comble de la confusion et de la mystification intellectuelles. Isou oppose à « l'association libre » et au « mélange surréaliste », un principe de dissociation méthodologique. Dissociation plutôt qu'association. Autrement dit, il s'agit de dresser une nouvelle image de la pensée et de la vie, à partir de l'autonomie, de l'indépendance de chaque discipline dans l'arbre du savoir. Nous supposons que le projet lettriste se distingue de celui des surréalistes et que sa portée, souvent méconnue, en est beaucoup plus grande et surtout autre.

Abordons maintenant cinq domaines de la culture explorés par les lettristes à la suite des surréalistes, à savoir, la poésie, la peinture, le cinéma, la passion du couple et l'économie politique.

Dans le domaine de l'art poétique, Isidore Isou invente la poésie lettriste en 1946. Elle se distingue formellement de l'écriture automatique surréaliste par la destruction des mots au profit de la lettre comme nouveau matériel poétique. Considérée comme épuisée et réactionnaire, la poésie à mots est abolie. La redistribution de l'alphabet implique la création de phonèmes, tantôt constructifs, tantôt destructifs. Par la suite, Isou évoluera vers un dépassement de ces éléments alphabétiques en forgeant les phonèmes imaginaires de la poésie infinitésimale (1956) et les versifications silencieuses de l'aphonisme (1959). En 1960, il développe l'idée d'une poésie supertemporelle qui délègue au lecteur la possibilité de participer au processus d'écriture.

Dans le domaine de la peinture, l'organisation irrationnelle des images surréalistes a largement contribué à l'anéantissement de la peinture figurative, à l'instar de l'art abstrait et du dadaïsme. Isou, en quête de dépassement permanent, invente la peinture lettriste (1946) fondée sur l'agencement plastique des lettres latines. En 1950, il développe un système d'écriture intégrale mêlant tous les signes de communication de l'humanité : alphabets, pictogrammes, symboles,

hiéroglyphes, signes cabalistiques, rébus, algèbre. Un troisième dépassement surgit avec l'art infinitésimal (1956) basé sur le monde des signes virtuels, par analogie avec le calcul infinitésimal de Leibniz et Newton. Pour cela, Isou offre au spectateur des indices concrets qui fonctionnent comme des ruines mentales auxquelles l'imagination pure seule a accès. Signalons également l'invention parallèle, indépendamment des formes artistiques, du cadre supertemporel que nous avons déjà rencontré dans la poésie. Ce cadre trouve une utilisation similaire dans la peinture en proposant au spectateur des outils et supports vierges, pour réaliser une œuvre, soit lettriste, soit hypergraphique, soit infinitésimale.

Dans le cinéma, le film surréaliste servi par le montage automatique d'images inconscientes représente une étape majeure de l'histoire du cinéma. Cependant, Isou et les lettristes prétendent aller plus loin que les films de Buñuel et Dalí en créant le montage discrédant, un procédé de désynchronisation de l'unité image-son. La pellicule du film est également altérée par des peintures de signes, grattages, perforations et autres brûlures. C'est la naissance du cinéma ciselant ou destructif ; suivi d'autres créations comme le cinéma hypergraphique et infinitésimal.

Dans la vision de la passion du couple, Isou considère qu'il a, grâce à son système d'érotologie, renouvelé l'*amour fou* d'André Breton. Cette conception scientifique de l'érotisme prend sa source dans l'hérétique *Isou ou la mécanique des femmes*, publié en 1949. L'ouvrage, condamné pour outrage, vaudra à son auteur une courte période d'emprisonnement ainsi qu'une lourde amende. Dans *Je vous apprendrai l'amour*, il développe des thèses sur l'acquis sensuel d'un être à partir de toutes ses combinaisons imaginaires, tant négatives que positives. L'ensemble se traduit par une formule algébrique qui définit l'étreinte parfaite : conquête voluptueuse, perversité infinie, amour prodigieux conduisant à l'extase et, au-delà, à l'anti-érotologie.

Dans le domaine de l'économie politique, Isou critique l'engagement marxiste ou trotskiste de l'auteur de *Nadja*. Déjà en 1946, dans *la Dictature lettriste*, il affirmait que « la révolution politique surréaliste n'existe pas, car [...] nous ne connaissons aucune révolution véritable (d'ailleurs tous sont devenus communistes) ». Les lettristes, quant à eux, luttent pour imposer les thèses d'Isou sur le *Soulèvement de la Jeunesse*. Ce système économique dynamique vise à libérer les forces révolutionnaires de la jeunesse. Une jeunesse externe, c'est-à-dire en marge de la sphère économique, se manifeste de deux manières ; soit par la « créativité pure », canalisée dans les inventions et les découvertes culturelles ; soit à l'inverse par la « créativité détournée » engendrant les guerres et les révolutions. Pour réduire les désastres de la « créativité détournée », Isou prévoit, dès 1949, un programme de « Protégisme juventiste » destiné à favoriser l'insertion des jeunes externes dans la société. Ces conceptions visionnaires annonçaient les révoltes qui ont traversé l'année 1968.

Nous pouvons donc conclure que le projet lettriste se distingue radicalement du projet surréaliste sans le renier ni ignorer ses réponses. Et si l'on replace le surréalisme dans le cadre général de l'avant-garde, l'association libre, appliquée à tous les arts, fournit un certain nombre de réponses concrètes sur le terrain poétique, plastique, cinématographique et amoureux. Cependant l'association automatique demeure une qualité qui unit les idées, non pas une qualité des idées elles-mêmes. En ce sens, le surréalisme n'invente aucune forme artistique, mais seulement une organisation déréglée de formes préexistantes³. De plus, les surréalistes ont souvent mal défendu leur pratique artistique en pensant pouvoir se situer hors du domaine de l'art.

À l'inverse, les lettristes inventent sans cesse de nouvelles formes artistiques : le lettrisme, l'hypergraphie, l'art infinitésimal⁴. Ils n'accordent aucune espèce d'importance à la célébration de la vie hors du système de la culture. Pour eux, l'art, éternel, est supérieur à la vie, passagère.

La valorisation permanente de la vie quotidienne au détriment de l'esthétique reste définitivement inacceptable pour les lettristes : « nous sommes différents des surréalistes qui croyaient à la vie et méprisaient l'œuvre ». Ainsi, le programme du groupe lettriste apparaîtra toujours comme un bouleversement de tous les territoires de la Culture dans une optique purement créatrice, utopiste et humaniste.

Éric Monsinjon

* Ce texte a déjà paru dans *Le Surréalisme en héritage : les avant-gardes après 1945* sous le titre *Le Lettrisme : un nouveau concept de groupe*. Mélusine N°XXVII, Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme, Editions L'Âge d'Homme, Lausanne, Suisse, 2008, p. 59. Dans la version ici présentée, le texte trouve une forme raccourcie et légèrement modifiée. Le colloque « Le Surréalisme en héritage : les avant-gardes après 1945 » se déroula en août 2006 au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle.

- 1 André Breton, *Situation du surréalisme entre les deux guerres, discours aux étudiants français de l'université de Yale, 10 décembre 1942*, Œuvres complètes III, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 709.
- 2 *La Dictature lettriste, Cahiers d'un nouveau régime artistique*, 1946. Revue rééditée par les Cahiers de l'Extermité en 2000, p.108.
- 3 Par exemple, la peinture surréaliste, malgré ses thématiques subversives, aboutit toujours à un tableau figuratif. Idem pour la poésie qui utilise toujours les mots pour véhiculer les images du rêve et de l'amour fou.
- 4 Complétons cette énumération par l'excoordisme créé par Isidore Isou en 1992.

Debord lettriste : aux origines du mythe

Pour reprendre la comparaison de Marc Partouche¹, le lettrisme a autant souffert du situationnisme que Dada du surréalisme. C'est pourtant bien le lettrisme qui est à l'origine du situationnisme, et l'année 1952, durant laquelle Debord adhéra au lettrisme, est déterminante pour la suite : tantôt dans la récupération de certains concepts, tantôt dans l'opposition théorique.

La rencontre du jeune Debord, en quête de transgression, avec les lettristes va définitivement le mettre sur la voie. C'est une adhésion spontanée, comme s'il avait trouvé dans le lettrisme une façon d'avancer, de créer, plus pertinente que dans les autres avant-gardes.

La rencontre avec les lettristes

1951, Festival de Cannes : Isou et les lettristes - Marc'O, Gil Wolman, Jean-Louis Brau, Maurice Lemaître, François Dufrene - débarquent sur la Croisette avec la ferme intention d'y faire projeter le premier film lettriste *Traité de bave et d'éternité*, réalisé par Isou.

Avec ce film, Isou invente deux concepts : « le montage discrèpant » qui a pour principe de traiter séparément le son et l'image, de sorte qu'il n'y ait plus de relation signifiante ; et « la ciselure » qui consiste à intervenir sur l'image en grattant ou peignant directement sur la pellicule.

La colonne sonore comporte des improvisations de chœurs lettristes, le récit d'une histoire d'amour et un manifeste pour un nouveau cinéma. La colonne visuelle se compose d'images d'Isou errant sur le boulevard Saint-Germain, des fragments de films militaires, d'un meeting sportif du PC, des écrans noirs et blancs. Après plusieurs tentatives musclées, le *Traité* est finalement projeté en marge du festival et gratuitement au cinéma Le Vox le 20 avril.

Dans la salle, Guy Debord encore lycéen, assiste à la projection qui sera interrompue avant la fin, en raison de l'indignation des spectateurs. Immédiatement séduit par le caractère subversif du film et de la projection, il s'en va trouver les lettristes. L'entente est immédiate et il décide de les rejoindre à Paris. Avant de partir de Cannes, il décroche tout de même son baccalauréat.

Arrivé à Paris où il logera dans une petite chambre, il s'inscrit en faculté de Droit afin de rassurer sa famille. Il découvre Saint-Germain-des-Prés, quartier général des lettristes et notamment le café Moineau situé rue du Four. Debord s'intègre spontanément à la faune de contestataires qui fréquente le café et fait désormais partie de la bande. Au printemps 1952, il entreprend de participer à la revue lettriste *Ion* entièrement consacrée au cinéma qui paraît en avril.

Debord lettriste

Dans ce seul et unique numéro de la revue dirigée par Marc'O, il publie le scénario de son premier film *Hurllements en faveur de Sade*. Il s'agit d'une version avec images qui ne sera jamais réalisée. Il y publie aussi un texte, *Prolégomènes à tout cinéma futur*, dans lequel il fait l'éloge du cinéma lettriste et envisage d'ores et déjà son dépassement. Toujours dans *Ion*, Isou avec son *Esthétique du cinéma* annonce la mort de la réalisation cinématographique qui doit laisser place au « film débat ».

Hurllements sera projeté pour la première fois le 30 juin 1952 au Ciné-club Avant-Garde 52 du Musée de l'Homme. Après seulement vingt minutes de projection, face au mécontentement des spectateurs, les organisateurs stoppent la projection.

Le film se compose d'une succession d'écrans blancs avec quelques dialogues - extraits du Code civil, phrases surréalistes - et d'écrans noirs silencieux, dont le dernier dure 24 minutes. Par ce procédé Guy Ernest Debord (il adopte alors la mode du double prénom en vigueur chez les lettristes) cherche à éprouver les réactions du public, en rompant son anesthésie habituelle devant un film. Il tente de radicaliser la critique initiée par Isou, mais ne réussit qu'à approfondir les théories lettristes en réutilisant notamment le concept de « discrétant ». De plus, Maurice Lemaître avec *Le Film est déjà commencé* ² et Gil J. Wolman avec *L'Anticoncept* ³ ont déjà plus qu'exploré les théories d'Isou.

Dès lors, avant même la projection de son film, Debord, avec Serge Berna, Jean-Louis Brau et Gil Wolman, songent secrètement à faire scission. Ils réfléchissent à une Internationale Lettriste (IL) voulant réduire le lettrisme d'Isou à une faction de son propre mouvement. Leurs motivations sont multiples. D'une part, ils sont persuadés de pouvoir dépasser le lettrisme et d'autre part, la figure d'Isou devient pesante voire même étouffante pour les jeunes lettristes. Isou finit par le savoir mais ne s'en offusque pas pour autant et cautionne cette action, première des dissidences que connaîtra le lettrisme.

L'affaire Chaplin prétexte à la rupture

En octobre 1952, Chaplin tient une conférence au Ritz où il présente son nouveau film *Limelight*. L'IL, qui veut profiter de l'événement pour révéler publiquement ses intentions, s'en prend à Chaplin en distribuant à la foule un tract qui a pour titre *Finis les pieds plats*. Il traite, entre autre, Chaplin de « fasciste larvé » et « d'escroc aux sentiments ».

Isou désavoue cette action par voie de presse dans la revue *Combat* le 1^{er} novembre 1952. Le 5 novembre, l'Internationale Lettriste procède à « l'exclusion formelle » d'Isou et publie son premier bulletin éponyme. Ce n'est que le 7 décembre que l'IL sera officialisée lors d'une conférence à Aubervilliers.

Dans le deuxième numéro de *Potlach* ⁴, publié en 1954, Debord et ses acolytes excluent définitivement Isou et l'arrière-garde lettriste dans une rubrique intitulée *A la porte*. Pourtant jusqu'en 1957, Debord continuera d'utiliser le terme « lettriste » et entretiendra la confusion. Cette action contre Chaplin est révélatrice d'une des grandes divergences théoriques entre Debord et Isou.

Pour Isou, qui respecte les grands créateurs en fonction de leur apport novateur dans chaque discipline, il est impensable de traiter Chaplin de la sorte et quelle que soit sa personnalité il reste un grand réalisateur. Ce principe découle de sa conception du monde : ce n'est pas l'instinct de survie qui fait avancer l'homme mais son désir de création. Elle est l'origine et le but. Contrairement à Debord, Isou ne croit pas à la prédominance du politique sur les autres secteurs de la vie, pas plus qu'au primat du vécu, de l'expérience.

Pour Debord, qui pense qu'il faut détruire le cinéma et les arts en général, Isou reste un esthète. Il ne veut plus travailler au renouvellement de l'art, ni au spectacle de sa destruction, mais à sa suppression par sa réalisation dans la vie quotidienne. Il ne distingue plus les disciplines et tout devient acte politique ; « la beauté nouvelle sera de situation ». On se demande alors ce qu'il reste de lettriste dans l'IL qui se réfère plus à Dada et au marxisme qu'aux théories isouïennes.

Jusqu'en 1957, les lettristes internationaux n'écriront aucun livre et ne produiront aucun film, mais paradoxalement, Debord sera bien l'inventeur d'une esthétique de la dérive et du

désœuvrement. Le concept situationniste de « psychogéographie » n'étant qu'une expérience esthétique, l'introduction de la poésie dans la vie, non sans emprunts au surréalisme. Debord réutilisera pourtant grand nombre de concepts lettristes : le montage discrétant et le détournement d'images en cinéma, la théorie d'économie nucléaire et l'« Externité de la Jeunesse ». Malgré sa volonté de dépasser l'art, il ne se détachera pourtant jamais totalement d'une production artistique.

Si le lettrisme a eu une grande influence sur Guy Debord et ce qui deviendra l'Internationale Situationniste (IS), on ne peut pas dire que Debord ait influencé en quoi que ce soit les fondements théoriques du lettrisme. Il a simplement fait partie de son histoire, adhérant à ses théories avant de s'en éloigner. D'ailleurs, sa contribution aura été essentiellement cinématographique. Par la suite, Debord s'est évertué à se débarrasser d'un aïeul trop encombrant.

Isou ne cessera de reprocher à Debord d'avoir quitté le lettrisme pour un mouvement moins novateur, tandis que Debord prétend avoir créé l'Internationale Lettriste, puis l'Internationale Situationniste, pour remédier à certaines insuffisances du système lettriste.

Guy Debord s'est suicidé en 1994, après avoir auto-dissolu l'IS en 1972. Il nous reste son œuvre, sa vision de la société et surtout le mythe. Isidore Isou est décédé en 2007, mais le lettrisme demeure actif grâce à sa dernière génération d'artistes.

Valérie Bouriel

1 Isidore Isou, Préface de Marc Partouche, *Contre l'Internationale Situationniste 1960-2000*, Editions Hors Commerce/ D'Arts éditeur, 2001, p. 7.

2 La première projection a lieu le 12 novembre 1951 au Ciné club Avant-Garde 52 du Musée de l'Homme. Il s'agit d'un film ou plutôt d'une mise en scène qui commence à l'extérieur du cinéma dans la file des spectateurs avec l'intervention de figurants. Après une heure d'attente agitée, les spectateurs accèdent enfin à la salle de projection où des acteurs continuent à intervenir. Le calme revenu la projection commence ; générique, puis écrans noirs et blancs avec en bande-son des poèmes lettristes, une dissertation sur le concept de création. Maurice Lemaître nomme ce procédé « Syncinéma ».

3 Son film est présenté pour la première fois, le 11 février 1952 au Ciné club Avant-Garde 52 du Musée de l'Homme. Le dispositif se compose d'un écran sphérique (ballon sonde) sur lequel sont projetées des «non-images» noires ou blanches. La colonne sonore se compose de ricanements, borborygmes ou encore d'onomatopées.

4 *Bulletin d'information du groupe français de l'Internationale Lettriste* (n°1 à 21), puis *Bulletin d'information de l'Internationale Lettriste* (n°22 à 29) ; enfin le n°30 *Bulletin d'information de l'Internationale Situationniste*. Edition sauvage distribuée par l'IL aux personnes qui en faisaient la demande ou qui étaient jugées dignes de la recevoir. A paru entre le 22 juin 1954 et le 5 novembre 1957.

Positions du Lettrisme*

Où en est l'art après Dada ? me demande-t-on aujourd'hui encore. Quarante-vingt-dix ans après la naissance de ce mouvement, il était temps que la question soit posée. Pour sa part, le Lettrisme, qui au milieu de cet après-dada que l'on nomme « art contemporain » et en dépit de l'influence qui lui est reconnue reste encore relégué à une place des plus modestes, avait déjà tranché cette question, dès la fin des années 40, avec les publications d'Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* (NRF, 1947) et *Mémoires sur les forces futures des arts plastiques et leur mort* (Ur n°1, 1950), qui permettaient de cerner avec précision le rôle décisif, ultime, de l'école de Tzara à l'égard de l'histoire de la poésie-à-mots et de la peinture limitée à la représentation, puis, au-delà, de concevoir plusieurs arts nouveaux basés sur des éléments inédits.

En fait, faute de discernement créatif, l'expression d'un « art contemporain », qui s'est imposée pour caractériser l'art de notre époque, a toujours été commune à toutes les époques passées ; chacune renfermait, en même temps et dans la plus grande confusion hiérarchique, les créateurs quintessenciels, destinés à se perpétuer, et une masse de producteurs et d'escrocs intellectuels — en tant qu'ils parvenaient à se faire passer pour des chefs de file — dont les accomplissements imitatifs et dilués reprenaient au fur et à mesure de leur venue les formes inventées ou découvertes auparavant par les grands maîtres.

Ainsi, si à la fin du XIX^e siècle, l'art contemporain de ce temps comptait l'ensemble des pratiques existantes, pures ou mélangées, offertes par le Primitivisme, la Renaissance, le Romantisme, le Naturalisme et l'Impressionnisme, après Dada et les surréalistes, l'art contemporain actuel inclut les mêmes pratiques auxquelles s'ajoutent celles qui se sont manifestées par la suite comme le Fauvisme, l'Expressionnisme, le Cubisme, l'Abstrait, Dada, le Surréalisme et le Lettrisme.

En ce sens, du point de vue de la créativité, qui seule, ici, nous occupe, et compte tenu de la difficulté de concevoir des représentations originales — ce qu'atteste l'existence des écoles destructrices modernes —, l'art actuel dans lequel des « savants » s'acharnent à « voir » quatre-vingt-dix groupes ou écoles, est devenu le dépotoir vulgaire, bête et dégénéré d'à peine la douzaine de formes découvertes et imposées depuis deux mille ans par l'histoire des arts qui se perpétuent, chacune, à travers seulement une dizaine de représentants fondamentaux.

L'accumulation du passé supérieur, riche de ruptures et surgie de la chronologie organique, se retrouve, aujourd'hui, dans la plus grande ignorance de ce passé, offerte indifférenciée, sur un même plan et sous des formes imitées, étalées et louées sans hiérarchie ni discernement au nom de la démagogique liberté de l'art et des artistes. Loin d'être libre, l'art reste prisonnier et dépendant de son histoire qui ne peut être refaite.

C'est dans ce contexte, toujours débordant et devenu écrasant du fait de son soutien par les institutions gouvernementales, que les artistes du groupe lettriste tentent de faire valoir une voie nouvelle, capable, au-delà de Dada et du Surréalisme, d'assurer la continuité de l'authentique processus créatif.

Les conceptions de ce mouvement, né en 1945 à l'initiative d'Isidore Isou, s'appuient sur la *Crématique* ou la *Novatique* par l'emploi de laquelle il a pénétré progressivement la plupart des territoires de la Culture — l'économie, la psychologie, l'ensemble des arts, etc. —, dotant

progressivement chacun de définitions et de prolongements neufs qu'exploreront à la suite de leur promoteur différents créateurs dans le cadre d'une œuvre personnelle.

Dans les seuls arts plastiques — envisagés comme le foyer fondamental des formes de l'ensemble des arts visuels —, la part du Lettrisme va se constituer, dès 1945, à partir de la peinture lettriste, fondée sur la lettre latine, pour embrasser, dès 1950, avec l'hypergraphie, l'ensemble des signes concrets de la communication, puis, en 1956, avec l'art infinitésimal ou l'esthapéirisme, l'intégralité des réalités virtuelles et imaginaires. Cet élargissement du champ esthétique visuel atteindra son apogée, en 1992, avec l'excoordisme ou le téisynisme, qui marque l'exploration illimitée des valeurs coordonnées et étendues de la totalité des éléments à la fois immenses et minuscules.

L'apport de ces quatre nouvelles structures formelles se complétant, en 1952, sur le plan para-esthétique des supports et de l'outillage, de la méca-esthétique, puis, en 1960, par l'apport du cadre supertemporel, qui régit les modalités de la participation du public à l'œuvre d'art. Cette étendue, de plus, se soutient d'une esthétique inédite qui objectivise les différents secteurs de l'art, redéfinit ses composants, multiplie ses possibilités rythmiques et enrichit ses thématiques, notamment à travers les situations inédites induites par les apports du Lettrisme dans les secteurs complémentaires de la Culture.

On ne peut saisir l'importance et l'intérêt de cette somme si on l'envisage à l'aune de l'histoire passée de l'art plastique — à l'issue de laquelle, après Dada et le Surréalisme, les différents volets du Lettrisme ne représenteraient que des écoles supplémentaires —, et, à plus forte raison, à celle des différents groupes constitutifs de ce que l'on nomme « l'art contemporain », même si ces derniers ont surgi après sa venue, souvent en s'inspirant de lui.

Les propositions du Lettrisme dans la peinture et, d'une manière plus large, dans l'ensemble des arts visuels où elles se retrouvent, n'ont leur égal ni dans le passé ni dans le présent de cet art. La raison tient au fait que les différentes parties de l'ensemble inédit, caractérisées par des fondements formels spécifiques, représentent, chacune, un art nouveau, aussi complet, aussi dense et aussi riche en possibilités d'expressions originales que la totalité de l'art pictural antérieur, incarné, de Duccio à Duchamp, par l'histoire séculaire de la représentation de l'objet figuratif. C'est dire, là, que le Lettrisme, à partir d'un apport premier, lui-même dépassant l'acquis — à savoir les écoles de Tzara et de Breton —, se dépasse lui-même en toujours de nouveaux apports. La continuité créatrice qui, par le passé, s'accomplissait par plusieurs, avec le Lettrisme et ce qui le prolonge, elle devient le fait d'un seul — accompagnée de ses disciples eux-mêmes pris dans l'accélération même de cette évolution.

Complexité donc, du fait de la pluralité des nouvelles disciplines formelles proposées et, également, de celui de la diversité des propositions contenues dans chacune. Ceci expliquant la déroutante absence d'unité des styles de leurs réalisateurs et la présence constante, tout aussi déroutante, d'une multiplication de styles chez chacun ; tous souhaitant s'approprier, par des apports personnels, multiples et dissemblables en tant qu'ils peuvent être constructifs et destructifs, plusieurs « moments » de la diversité du déploiement formel attendu.

Cette nécessité évolutive, constitutive des beautés et des anti-beautés résultant de l'agencement des composants esthétiques et constatée a posteriori dans le passé des disciplines formelles, a été mise en évidence par Isidore Isou, dès 1947, dans *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Reprise dans *Esthétique du cinéma* (1952), elle formule que « toute expression esthétique prend deux voies qui se succèdent irréversiblement. On découvre premièrement l'enrichissement de l'élément et de ses combinaisons stylistiques et ensuite son

dépouillement jusqu'à sa destruction. La première phase de cette loi objective des techniques porte le nom d'amplique ; la seconde phase s'appelle ciselante. »

Ainsi, on peut considérer que, dans un premier temps, l'art s'extériorise et se développe au nom d'une anecdote ou d'un but extrinsèque, constituant ses sections organiques, ses structures générales et ses rythmes harmonieux ; ensuite, il renonce à son anecdote épuisée pour s'intérioriser dans ses particules propres qu'il réorganise en des assemblages de plus en plus denses, en des associations brisées et discordantes qui aboutiront à l'anéantissement de l'ensemble de ses valeurs.

Au terme de cette finalité négative, résultant de plusieurs vagues successives de retranchements, l'esthétique se découvre à la fin égale à ce qu'elle était à l'origine : son objet concret, donné primitivement comme objet-à-représenter se retrouve comme simple objet-présenté — le ready-made. Dans leur champ respectif, Tzara proposait son « n'importe quoi » poétique, Russolo son « brouhaha », Joyce sa phrase « sans phrase ». A cela, les arts nouveaux dévoilés par le Lettrisme, eux aussi, viendront. Au-delà de ces morts formelles, seuls subsistent des métiers. Ils sont artisanat, industrie, production répétitive des techniques de loisirs, divertissements, décoration, et non plus Art.

Ce que, pour se moquer, l'on nomme « pompiérisme » est l'expression de cette déchéance. Il convient de comprendre que loin d'être l'apanage du seul Classicisme, il l'est de tous les mouvements créateurs. Tous génèrent leurs propres pompiers, à commencer aujourd'hui par Dada dont les poursuivants innombrables, depuis la fin des années cinquante, croient se sauver du déjà-fait novateur par l'adjonction à leurs réalisations de justifications thématiques — nationalistes, sociologiques ou mystiques —, comme auparavant les abstraits tardifs croyaient se garantir de la banalité en plaquant des matières sur les formes géométrisées.

C'est cette fin burlesque qui est la fin d'un art déterminé, et non celle de l'Art — de tous les arts —, comme certains se sont complu à le laisser accroire. La « loi de l'amplique et du ciselant », en son aboutissement à cette issue fatale, permettra au Lettrisme de constater cette fin dans l'art plastique, la poésie et la musique ou le roman ; il la concevra de toutes pièces dans certains arts laissés en arrière, comme le théâtre, le cinéma, l'architecture, ou la chorégraphie.

Cette loi, c'est à ne pas l'avoir « vue » que s'est constituée pour s'éterniser plus qu'il ne le fallait la réaction néo-dadaïste, elle-même dénoncée comme plagiat par d'autres qui, accrochés à la « situation » et dans le culte exclusif du « détournement » généralisé et de la « dérive », s'affirmaient supérieurs à eux, alors qu'ils ne faisaient pas mieux.

Hegel et sa formule abstraite, extra esthétique, qui, persuadé que le domaine de la Beauté cesse, à un moment, d'être « la forme la plus élevée sous laquelle la vérité affirme son existence », décide la finitude artistique pour laisser la seule philosophie rendre compte de cette vérité. Contre lui, Isou et le Lettrisme maintiennent la Philosophie et les Arts à leur place nécessaire pour, par la *Créatique*, contraindre la première à évoluer, et, par sa trouvaille de nouveaux objets, assurer, avec des éléments inédits et sous d'autres appellations, la continuité nécessaire de l'organisation formelle.

La loi constatée n'est propre qu'aux arts et, à chacun d'eux, elle a l'obligation de s'appliquer, faute de quoi on ne saurait parler d'art, mais d'autre chose : de science, de théologie, de philosophie ou de technique.

Les créations formelles du Lettrisme n'échappent pas à cette règle. C'est de l'inscription dans ces codes et dans le respect des différents rythmes formels qu'ils exigent — primitifs, classiques, romantiques, puis concentrés, hermétiques et destructifs — que ses créations sont parvenues, avec leurs moyens propres, à se constituer.

À l'intérieur de ce champ de dévoilement formel et de respect de ce qui lui échappe, après Dada et le Surréalisme, les seuls arts plastiques futurs ne pourront être que lettristes, hypergraphiques, esthapéiristes ou infinitésimaux et excoördistes — ou rien.

Roland Sabatier

* Ce texte a déjà paru dans *Le Tas d'esprits, Les limites de l'art ? Pourquoi l'art ? Où va l'art ?*, GNF Productions, Paris, 2006, p. 97.

Le lettrisme contre l'esthétique relationnelle

Nicolas Bourriaud, critique d'art contemporain et ex co-directeur du Palais de Tokyo, tente de définir l'art comme une sphère qui, à travers certains travaux d'artistes, permettrait de favoriser les rapports sociaux. Cette forme d'art nommée « esthétique relationnelle » se définit comme « une théorie consistant à juger des oeuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent »¹. Ici, les enjeux seraient la permanence de la rencontre et des actes créatifs, dans lesquels le spectateur deviendrait un acteur artistique prédominant dans un espace que l'artiste aurait défini lui-même (espace clos ou libre, spirituel ou matériel)². Quand Nicolas Bourriaud nous affirme que cet art relationnel « témoigne d'un bouleversement radical des objectifs esthétiques, culturels et politiques mis en jeu par l'art moderne »³, le critique souligne la relation induite et primordiale entre le promoteur de l'art et son témoin. Pourtant, malgré sa capacité à charmer le lecteur, il oublie toutefois de mettre en avant les véritables artistes qui ont permis à certains suiveurs d'exprimer leurs pratiques artistiques sociabilisantes en toute liberté. Même si, objectivement, l'analyse de Nicolas Bourriaud ouvre une brèche sur le fait social dans l'art contemporain, il n'existe que très peu de partis pris vis-à-vis de l'élément quintessentiel de l'art. Comme un sociologue de l'esthétique, il se permet d'évaluer l'état de l'art dans les années 90 sans développer en profondeur les incontestables sources. Nous ne sommes donc plus dans une critique ou une spécialisation mais dans une démonstration sociologique pointue, obtenue grâce à une rhétorique stylistique sans faille, du système artistique tripartite organisé autour de l'artiste, l'observateur et le critique.

Les véritables « promoteurs d'un art nouveau », appelés communément les lettristes, ont réussi à accomplir l'ouverture intégrale sur l'observateur. Isidore Isou, fondateur du mouvement lettriste en 1945 avec Gabriel Pomerand, bouleverse le système mis en place par les surréalistes pour laisser place à de nouvelles formes lettristes, hypergraphiques, infinitésimales et excoordinistes. L'esthétique infinitésimale, théorisée et expérimentée en 1956 nous proposera l'intervention de spectateurs-réalisateurs dans une œuvre incluant des données imaginaires. L'art, grâce à Isou, devient à partir de là conceptuel. De même, grâce au cadre supertemporel créé en 1960 qu'Isou détermine comme un « cadre de production destiné à attirer des collaborateurs en nombre illimité et infini »⁴, l'interprète pourra proposer à divers individus de prolonger l'œuvre d'art dans le temps. Le champ artistique s'élargira et dévoilera sa nouvelle dimension infinie et réunificatrice.

Ces notions dépassent de loin les inventions les plus folles de la plupart des artistes conceptuels américains arrivés dans le courant des années 60. Ainsi en 1969, dans l'exposition de Berne *Quand les attitudes deviennent formes*, dont le slogan proclamait « Live in your head »⁵ et à travers les premiers happenings d'Allan Kaprow en 1959 où « les happenings (...) étaient un des moyens inventés par les artistes pour échapper à leur rôle de démiurge et donner de l'importance au spectateur, ou plutôt au participant »⁶, on pourra remarquer la virtuosité de ces artistes à récupérer et à améliorer d'une manière significative l'esthétique imaginaire conçue par Isou.

Une traduction des lignes de force du lettrisme permettra une meilleure compréhension du sujet. Grâce à la datation des œuvres lettristes, il nous sera permis par la suite, d'exercer une comparaison succincte entre les lettristes et les artistes prônés par Bourriaud et de rectifier une certaine généalogie de l'art.

Les découvertes surprenantes d'Isidore Isou vont à l'époque briser le carcan d'un genre surréaliste en démultipliant les expressions de l'art. Isou, successivement, crée le mouvement lettriste en 1945, fondé sur la lettre latine et en 1950, la peinture hypergraphique où tous les signes se trouvent impliqués dans le système isouien. En 1956, la révolution s'annonce avec l'art infinitésimal, visage de toutes les données imaginaires. Le sommet de sa création arrive en 1991 avec l'excoordinisme, une des branches du lettrisme encore difficile à appréhender par les lettristes eux-mêmes. Dans ces domaines esthétiques inédits subsistent des apports intra-structurels soutenant ces nouvelles formes. On peut désigner la méca-esthétique intégrant tous les supports et l'outillage en 1960, le cadre supertemporel où Isou permet au public d'intégrer les divers processus de création. Grâce à cette banque de données d'idées, il va de soi que nombre d'œuvres d'artistes contemporains s'inscrivent dans un des domaines ouverts par Isou. Encore aujourd'hui, les artistes ne s'affranchissent pas de cet édifice artistique immuable. Frédérique Devaux, ancienne lettriste, rapportera les paroles du maître: « Pour lui, une œuvre inachevée de James Joyce est de toute façon, plus importante qu'une réalisation achevée de Tartempion »⁷.

Une étude comparative sommaire va nous permettre d'y voir plus clair et de comprendre pourquoi les lettristes réclament depuis longtemps une révision de leurs apports. Dans ce développement, on peut évoquer la mise en place d'un prototype dont le modèle aurait été dénaturé : il s'agit donc d'avoir une bonne relecture du manifeste original plutôt que de se laisser happer par des fac-similés mal interprétés.

Le concept de l'agence *Ready-mades appartient à tout le monde* dirigée par Philippe Thomas, consistait à présenter un casting de signatures. Les œuvres produites étaient signées par l'acheteur. Casting préparé comme acte de foi démontrant le rôle trouble assigné par l'artiste à son collectionneur. Cette œuvre a l'avantage de présenter d'une manière on ne peut plus élémentaire le cadre supertemporel. Pour Isou, « une œuvre supertemporelle peut commencer à vivre à partir du moment où un individu permet d'y inscrire sa signature et de l'ouvrir à ses congénères jusqu'à l'infini »⁸. Cette sentence a pris forme de nombreuses fois à travers la production du fondateur lettriste ou encore celle de ses disciples comme Maurice Lemaître. D'ailleurs, afin d'exercer notre mémoire, n'oublions pas que Francis Picabia avec *L'Œil cacodylate* avait déjà introduit les prémisses théoriques du supertemporel sans pour autant y inclure sa dimension illimitée. En effet, dans *L'Œil cacodylate*, la peinture installée comme telle se voyait figée alors que selon Isou « il aurait fallu que les travaux dadaïstes cessent d'être dadaïstes et deviennent infinitésimaux pour réaliser le but dadaïste »⁹.

Plus tard, la notion de cet interstice social s'est manifestée dans l'exposition de Philippe Parreno *Made on the 1st of May* dont l'objet était une chaîne de montage d'activités et de loisirs orchestrés magistralement par l'artiste, facilitant l'aliénation du rapport à autrui. Il est désarmant de voir que cette exposition présentée en 1995 couvre des données similaires à l'installation de Roland Sabatier créée vingt ans plus tôt. En effet, *De la loi de la jungle à la loi des créateurs* constituée d'accessoires sportifs et intellectuels, sonores et visuels permettait aux invités d'accomplir des exercices musculaires et intellectuels au cours desquels plusieurs images esthétiques pouvaient alors se chevaucher. Nous en déduisons que l'exposition de Parreno se pare d'un certain déficit d'originalité en s'immergeant totalement dans l'art imaginaire et le cadre supertemporel. Ce système de supports pourra aussi s'appeler « art intégrationniste », « car il intègre sans cesse de nouveaux collaborateurs et d'inédites œuvres »¹⁰ et de supplanter l'esthétique relationnelle chère à Nicolas Bourriaud.

Un peu plus loin, on lit dans le manifeste relationnel que l'art est disponible grâce à « l'offrande conviviale », terme utilisé par le critique afin de développer une redéfinition de nos rapports aux choses et par extension à l'essence de l'art. Il en découle une illustration, celle de Gonzales-Torres *Untitled (Blue Mirror), 1990. Offset print on paper, endless copies* dans laquelle le public peut emporter avec lui les affiches exposées. Cette magnifique preuve de convivialité, trouve finalement sa place dans la prodigalité esthétique à laquelle on ajoutera plus tard la théorie de l'œuvre donniciste publiée et homologuée par le chef de file du lettrisme respectivement en 1962 et 1964.¹¹

Naturellement, nous avons la certitude que cette étude comparative ne reconstitue pas le lettrisme dans son ensemble. Nous avons été obligés de nous plier à une liste non exhaustive de créations lettristes. Toutefois, elle permet d'esquisser la vision progressiste lettriste au vu de l'art actuel. Comment ne pas remettre en cause encore aujourd'hui d'autres groupes tels que l'Internationale Situationniste, l'art conceptuel, le happening, Fluxus et autres Nouveaux Réalistes sachant que la plupart d'entre eux a eu connaissance de l'esthétique lettriste¹². Les nuances plus que fines concernant les happenings de John Cage, d'Allan Kaprow¹³, et d'autres avatars au regard du lettrisme seront sujet à d'autres examens critiques plus approfondis.

Alain Satié, autre lettriste novateur, ayant résisté à toute tentative de récupération, s'attachera à nous enseigner les principes de la modernité : « nous ne pouvons nous empêcher de croire qu'être de son temps, c'est aimer et soutenir les impressionnistes en 1874 et soutenir Van Gogh en 1888 ». Aujourd'hui, aucun journaliste n'accorde de l'importance à l'héritage lettriste. Une fois de plus, on constate que ce qui n'est pas intégré paraît nouveau.

Pour résumer, la plupart des artistes contemporains ne tient pas compte des inventions lettristes malgré leur accessibilité - les ouvrages sont disponibles dans les bibliothèques et librairies grâce à leurs rééditions. Les témoignages démontrent la force du lettrisme - et nous avons la preuve que Nicolas Bourriaud, en tant que professionnel tente de palier au déficit de l'art en constituant une esthétique fondée sur l'idée très confuse de l'interactivité relationnelle. Si l'art est devenu un état de rencontre alors laissons la possibilité à ces théoriciens et artistes de rencontrer les figures du lettrisme ; ils seront accueillis avec tout le respect qu'il leur est dû et pourront ainsi resserrer leur espace de relation tout en élargissant leur espace d'imagination.

Guillaume Robin

9 *La Salle des idiots* en 1960 où chacun pouvait constituer son film est l'exemple même de la première œuvre libérant le rapport artiste-spectateur.

10 Isidore Isou, *L'art super-temporel suivi de poly-automatisme dans la méca-esthétique, Introduction à l'esthétique imaginaire*, Editions Cahiers de l'Extermité, 1999, p. 56.

11 Isidore Isou, *De l'impressionnisme au lettrisme*, Publications Filipacchi, Juillet-Août 1973, p. 88 et p. 90. À l'occasion du salon Comparaisons de 1962 dans les salons du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, les lettristes montrent la richesse de leur système et Isou de citer « ces dernières réalisations devenaient du même coup les prototypes d'une catégorie artistique inédite : la prodigalité esthétique, composée d'objets offerts gratuitement. ». En 1964, à la galerie D'art Socio-Expérimentale, Isou présente l'œuvre donniciste, un chapeau accompagné d'un texte qui invite les spectateurs à agir d'une manière esthétique en jetant de l'argent pour aider l'artiste.

12 Parmi les plus illustres d'entre eux : Yves Klein rencontre François Dufrêne au récital de la Maison des lettres ; tous deux ont eu connaissance du mouvement lettriste largement diffusé à l'époque. En 1951, Guy Ernest Debord adhère au mouvement lettriste et rencontre Isidore Isou au Festival de Cannes lors de la projection sauvage de *Traité de bave et d'éternité*. Debord et Gil J Wolman fonderont par la suite l'Internationale Lettriste, lors d'un séjour en Belgique. Jean-Marie Maurice Scherer alias Eric Rohmer a vu les films lettristes à Saint-Michel et a forcément été influencé par le discret d'Isou expérimenté dans le cinéma.

13 Allan Kaprow définit certaines notions du happening et les met en pratique en octobre 1959 avec les *18 happenings in six parts* à la Reuben gallery. En 1961, il édite le texte *Les Happenings sur la scène new yorkaise*. John Cage, quant à lui, réalise en 1952 *Concerted Actions*, une œuvre multidisciplinaire constituant les sources du happening. En 1952, Isidore Isou écrit *Esthétique du cinéma* puis, peu de temps après, réalise son film débat au Musée de l'Homme dans lequel l'artiste propose la réduction de sa réalisation aux seules interventions des usagers. A la même époque, Maurice Lemaître développe sa théorie du « Syncinéma » et réalise *Le Film est déjà commencé ?* On pourra d'ailleurs mettre en évidence l'art corporel lettriste, exprimé par Isou dans ses actions chorégraphiques en 1952, des actions du groupe Gutai ainsi que celles issues du Body Art.

1 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Editions Les Presses du réel, 2001, p. 17.

2 *Ibid.*, p. 17. « l'exposition est le lieu privilégié où s'instaurent de telles collectives instantanées, régies par des principes divers : selon le degré de participation exigé du spectateur par l'artiste, la nature des œuvres, les modèles de socialité proposés ou représentés, une exposition générera un - domaine d'échanges - particulier ».

3 *Ibid.*, p. 14.

4 Isidore Isou, *L'art super-temporel suivi de poly-automatisme dans la méca-esthétique, Introduction à l'esthétique imaginaire*, Editions Cahiers de l'Extermité, 1999, p. 32.

5 Claude Gintz, *L'art conceptuel, une perspective*, Editions Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1990, p. 14.

6 Tony Godfrey, *L'art conceptuel*, Editions Phaidon, 1990, p. 88.

7 Frédérique Devaux, *Le cinéma lettriste (1951-1991)*, Editions Paris expérimental, 1992, p. 55.

8 Isidore Isou, *L'art super-temporel suivi de poly-automatisme dans la méca-esthétique, Introduction à l'esthétique imaginaire*, Editions Cahiers de l'Extermité, 1999, p. 35.

LE LETTRISME AU-DELA DE LA FEMINITUDE

Exposition conçue par Anne-Catherine Caron

Micheline Hachette, Woodie Roehmer, Anne-Catherine Caron, Virginie Caraven

Villa Cernigliaro Demeure historique

I – 13817 Sordevolo Biella, Via Clemente Vercellone 4 Tél. 015.2562793

Exposition du 11/10/2008 au 16/11/2008

Entrée gratuite

www.villacernigliaro.it

Ce numéro de TI a été tiré à 1000 exemplaires
et achevé d'imprimer en novembre 2008.

Il a en outre été tiré 30 exemplaires numérotés,
comportant chacun une œuvre originale de Roland Sabatier,
tirée sur papier photographique, signée et numérotée, de 1 à 30, par l'artiste.

A PARAÎTRE

Numéro 2

Dossier : **Du néant de la création identitaire**