

Ironie – *Les inédits*

Interrogation Critique et Ludique n°225 – Janvier 2025 (Supplément)
<http://ironie.free.fr> – ISSN 1285-8544 / IRONIE : 51, rue Boussingault - 75013 Paris



Pour 2025, *Ironie* inaugure une nouvelle collection. Après *Les Inactuels*, voici *Les Inédits*.

Nous commençons par un inédit de Guy Debord sur le Surréalisme, un texte écrit durant l'été 1968, après les événements de mai, où il s'attaque à une commande des Éditions Rencontre à Lausanne, pour la collection « Cahiers de l'encyclopédie du monde actuel ». Ce numéro 35 paraîtra sans nom d'auteur en septembre 1968. Au début des années 2000, un ami, Shigenobu Gonzalvès, auteur de *Guy Debord, ou la beauté du négatif* en 1998 aux Éditions Mille et une nuits, me donne une copie de ce cahier en vue de le republier dans *Ironie*.

J'ai remis la main sur cette archive, et depuis, il a été confirmé que ce texte était bien de Guy Debord par un témoin direct, le situationniste Donald Nicholson-Smith interrogé par Gérard Berréby, le 31 mai 2014 (publié dans *Rien n'est fini, tout commence*, le livre d'entretiens entre Gérard Berréby et Raoul Vaneigem aux Éditions Allia en 2014).

Même si ce texte répond aux exigences d'un cahier de vulgarisation, Debord s'emploie à le détourner et à le ramener à ces propres préoccupations. Il joue à tisser des analogies tacites entre le surréalisme, le dadaïsme et l'Internationale Situationniste, en usant toujours de son style définitif et sûr. Ce texte est à lire. On y ressent toute la pertinence des idées de Debord. Et comme le dit Donald Nicholson-Smith en 2014 : « Cette activité a été, pour nous tous, autant fastidieuse qu'agréable. Chacun a essayé, de manière générale, de contourner ou de parodier surnoisement les contraintes officielles d'objectivité. (...) La participation du groupe situationniste à l'*Encyclopédie du monde actuel* n'a rien d'officiel. Il s'agissait de petits travaux alimentaires auxquels s'adonnait les uns ou les autres des membres de l'I. S. (...) Guy Debord a rédigé *Le Surréalisme*, en septembre 1968. *La Poésie française, de 1945 à nos jours* est attribuée à Raoul Vaneigem. (...) »

Le Surréalisme

Une révolution de l'irrationnel

Il n'est guère d'aspects de la vie moderne qui ne porte les marques plus ou moins profondes du surréalisme. Qu'il s'agisse des arts, de la littérature, de la publicité, voire de la politique, les modes de pensée et de création élaborés par André Breton et ses disciples font irruption à tous propos, même lorsque l'intention subversive a disparu. D'où vient le surréalisme ? Qui ont été ses adeptes ? Comment a-t-il évolué ?

I Les origines

Crise de la poésie

1 Le mouvement surréaliste, parti pris passionné de tous les aspects irrationnels de l'existence humaine, et pourtant le produit de conditions historiques rationnellement comprises. Il peut apparaître comme le moment ultime que tout le développement de la culture moderne, depuis un siècle, avait fait attendre. Un tel processus s'était d'abord inscrit dans l'histoire de la poésie française. Ceux qui fondèrent à Paris, en 1924, le surréalisme, tous poètes originellement, agissaient en fonction de cette expérience primordiale.

2 Annoncé par quelques tendances longtemps négligées du romantisme (les extrémistes « bousingots » ou l'œuvre onirique de Gérard de Nerval), le courant qui s'affirme autour de 1860 avec Baudelaire peut être défini comme celui de l'autonomie du langage poétique. Désormais la poésie (c'est-à-dire les hommes qui veulent faire un usage poétique du langage) rejette tout raisonnement extérieur et se donne pour fin la contemplation de son propre pouvoir. En même temps qu'elle entreprend la démolition de toutes ses formes d'expression convenues, la poésie se sépare de la société dont elle nie les valeurs et se proclame en révolte contre l'ordre « bourgeois ». Cette poésie réclame dans le monde tout ce qui n'est pas elle et, en même temps, progresse vers son propre anéantissement en tant que poésie.

3 Cette dissolution manifestée par l'époque symboliste, et au plus fort degré chez Mallarmé (« On a touché au vers ») dont l'œuvre est une progression vers le silence, s'est accompagnée avec Rimbaud de l'irruption d'un nouveau langage en liberté, d'une surprenante densité d'images. Les surréalistes seront dans la postérité de Rimbaud, qui avait voulu « le dérèglement systématique de tous les sens », et dont la brève activité poétique, achevée à vingt ans, après 1873, par une fuite aux antipodes, avait signifié l'insuffisance de l'écriture.

4 Plus qu'en Rimbaud, la subversion surréaliste du langage a trouvé son modèle accompli dans les écrits du « comte de Lautréamont », Isidore Ducasse : « Les Chants de Maldoror » et la préface à un ouvrage resté inconnu qu'il intitula « Poésies ». Lautréamont, mort à vingt-quatre ans en 1870, avait introduit dans la poésie un principe de destruction plus radical que le choc rimbaldien des années immédiatement postérieures, mais qui dans son cas devait opérer à retardement. Passée complètement inaperçue sur le moment, à peine signalée vingt ans plus tard par la critique symboliste, l'œuvre de Lautréamont sera retrouvée et diffusée par les surréalistes. Elle unit, à un stade extrême, la maîtrise des pouvoirs du langage et de leur autocritique négatrice. Elle renverse toutes les données de la culture. Elle lègue au surréalisme sa définition de la beauté : « Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie. »

5 L'achèvement du processus de destruction interne de l'ancienne forme poétique, avant 1914, s'est poursuivi avec Alfred Jarry (principalement dans le cycle théâtral d'« Ubu ») ; certains aspects de l'œuvre d'Apollinaire (« O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage ») comme théoricien de « l'Esprit nouveau » dans l'art et comme poète (suppression de la ponctuation dans « Alcools », poèmes-conversations ultérieurs ; la poésie futuriste dont l'italien Marinetti fut l'initiateur et qui eut des partisans en Russie, notamment le jeune Maïakowski ; le prédadaïsme du poète-boxeur Arthur Cravan, qui deviendra dans la guerre mondiale « le déserteur de dix-sept nations ». En 1916, à Zurich, se fonde le Mouvement Dada qui, avec Tristan Tzara (« la pensée se fait dans la bouche »), réduit le poème à la juxtaposition de mots indépendants ; et finalement, avec Raoul Hausmann et Kurt Schwitters, à l'onomatopée.

La destruction dans l'art moderne

1 Un mouvement de libération et de négation analogue à celui qui a déterminé les étapes de l'innovation dans la poésie moderne s'est produit parallèlement dans la peinture, l'autre champ principal de ce qui deviendra l'expression artistique du surréalisme. À partir des années 1860, l'impressionnisme, inauguré par les œuvres d'Édouard Manet et Claude Monet, rompt avec la représentation académique, la soumission au sujet anecdotique. L'affirmation autonome de la peinture se fonde sur la couleur et va vers une remise en cause toujours plus radicale des normes admises de la figuration.

2 La poursuite de ces recherches s'affirme vers la fin du siècle avec Cézanne, Van Gogh et Gauguin, qui en a formulé au mieux le programme en écrivant qu'il avait « voulu établir le droit de tout oser ». Le fauvisme de ses successeurs sera à son tour dépassé, à partir de 1907, par le cubisme de Braque et Picasso. Dans la peinture cubiste, après la perspective construite par la Renaissance italienne, c'est l'objet représenté qui se trouve lui-même désintégré.

3 À partir de 1910, la tendance extrême de l'expressionnisme, courant principalement issu de l'Allemagne et de l'Europe du Nord, dont le contenu a été explicitement lié à une critique sociale, constitua à Munich le groupe du « Blaue Reiter », dont les expériences sur la forme pure devaient déboucher dans l'abstraction : Paul Klee restant à sa frontière et Kandinsky le premier s'y établissant fermement. Peu après, le « suprématisme » de Malevitch atteignait consciemment le stade suprême de la destruction de la peinture. Ayant exposé, en 1915, un simple carré noir peint sur fond blanc, il en vint à peindre en 1918, dans la Russie en évolution, un carré blanc sur fond blanc.

4 Plus immédiatement déterminante dans l'explosion du surréalisme sera l'anti-peinture du mouvement dadaïste : collage, mélange de l'image et de l'écriture, correction de tableaux fameux (la Joconde embellie de moustaches) ou objets directement provocants, tel le miroir exposé sous le titre « Portrait d'un imbécile », dans lequel les amateurs ne voient que leurs propres traits. Cet extrémisme absolu a été surtout le fait de Francis Picabia. Par ailleurs la figuration angoissante des paysages construits par Giorgio de Chirico dans « sa période métaphysique » (avant 1917) a constitué une des sources de la sensibilité surréaliste, dans la peinture et en dehors d'elle.

5 Une autre expérience déterminante pour la peinture surréaliste est celle de Marcel Duchamp qui, depuis 1912, s'était borné à signer des objets tout faits (les « Ready-made ») et à composer une peinture sur verre, « La Mariée mise à nue par ses Célibataires mêmes », qu'il laissa inachevée après plusieurs années de travail. Depuis la première guerre mondiale, réitérant le refus dédaigneux dont Rimbaud avait donné l'exemple, Duchamp a abandonné l'art et, pendant un demi-siècle, s'est intéressé principalement au jeu d'échecs. Son prestige a toujours été grand chez les surréalistes, qui n'ont pas tous poussé aussi loin le mépris des activités artistiques.

Freud et l'exploration de l'inconscient

1 Toutes les remises en question qui éclatèrent au début du siècle dans les différents domaines de la connaissance eurent une influence sur la pensée et l'affectivité que devait définir le mouvement surréaliste. Toutes confluèrent vers un refus du rationalisme dit cartésien, qui avait régné universellement dans un moment de l'histoire de la société européenne. L'ethnologie aussi bien que la reconnaissance des arts non européens ou primitifs, les théories d'Einstein sur la relativité dans l'espace-temps ou les découvertes de Planck sur la structure de la matière brisaient la vieille image du monde, tandis que certains aspects de la pensée dialectique issue de Hegel mettaient en cause la société. Rien cependant ne produisit sur le surréalisme naissant un impact aussi déterminant que la psychanalyse de Freud.

2 Les découvertes de Freud sur le rôle de l'inconscient, la répression, l'interprétation des rêves et des « actes manqués », le refoulement et l'étiologie des névroses appartenaient aux dernières années du XIX^e siècle. Le freudisme était devenu, vers 1910, un mouvement international développant une théorie et une thérapeutique. Mais en France, comme plus généralement dans les pays soumis à l'influence du catholicisme, la pensée psychanalytique restait, même dans l'après-guerre, à peu près inconnue ou tournée en dérision. Elle se trouva reçue dans l'avant-garde poétique avant de l'être dans le milieu médical.

3 André Breton, qui avait étudié la médecine, fut l'un des premiers défenseurs de Freud en France. De la technique freudienne des associations spontanées, Breton devait tirer une nouvelle forme de poésie, l'écriture automatique, inaugurée dans son livre de 1921 « Les Champs magnétiques », écrit en collaboration avec Philippe Soupault. Pour le surréalisme, le recours à l'automatisme où s'inscrit la créativité de l'inconscient représente la méthode même, maintenant rationnellement comprise, qui rend compte du langage poétique de Lautréamont et de Rimbaud, et même de toute la part de création poétique effective, décelable dans la masse des poèmes des époques antérieures.

4 Le surréalisme considère que l'usage possible des découvertes de Freud va très au-delà de la fondation d'une nouvelle poésie : c'est une arme absolue pour la libération du désir humain. Bien qu'une telle interprétation rende justice au côté le plus révolutionnaire de l'œuvre de Freud, elle ne pouvait manquer de s'opposer aux tendances conformistes qui demeuraient dans la pensée sociale de celui-ci. La position surréaliste était plutôt comparable à celle de Wilhelm Reich ou à l'interprétation qu'a présentée depuis Herbert Marcuse. Mais un malentendu plus fondamental découlait de l'option surréaliste, unilatérale en faveur de l'irrationalisme, poussée jusqu'à une certaine croyance en l'occultisme. Freud, au contraire, avait toujours scientifiquement poursuivi un élargissement du rationnel.

Le malaise dans la civilisation

1 Ce qui a unifié, dans la révolte surréaliste, le refus des anciennes conditions poétiques et le refus de toutes les valeurs morales et sociales, ce fut évidemment l'expérience de la première guerre mondiale, dans laquelle les futurs surréalistes avaient été pour la plupart jetés. De l'atrocité du conflit et de l'absurdité de l'ordre social qui se reconstituait imperturbablement sur les ruines, le dadaïsme avait tiré sa violence absolue et collective qui, dans l'Allemagne troublée de 1919, le mêla aux tentatives de révolution ouvrière des spartakistes. Le surréalisme, qui hérita en ceci du dadaïsme, ne revint pas en arrière. Dans un milieu social, moins étendu, mais plus longuement, il incarna une critique totale des valeurs dominantes.

2 Le mouvement surréaliste s'est affirmé radicalement ennemi de la religion, de la patrie, de la famille et de la morale. Il a repris, avec une vigueur accentuée par les formes surprenantes de son langage, toutes les positions de l'anarchisme extrémiste (en y ajoutant une négation de la science et du sens commun). Il a salué dans l'œuvre du marquis de Sade une manifestation exemplaire de la pensée révolutionnaire.

3 Dostoïevski avait constaté que « si Dieu n'existe pas, tout est permis ». Les surréalistes viennent même à penser que tout est possible, et cette confiance euphorique a fortement coloré les premières années du mouvement. C'est qu'à leur critique sociale (« Il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme » annonce le premier numéro de leur revue « La Révolution surréaliste ») ils joignent une ferme croyance en la valeur magique efficace de la poésie enfin portée à son degré absolu. La dictée de l'inconscient va se substituer aux autres mécanismes psychiques « dans la résolution des principaux problèmes de la vie ».

4 Le surréalisme a été ainsi, dès son apparition, le constat d'une faillite historique de la société bourgeoise, mais il ne l'a comprise alors que sur le plan de l'esprit. Il a ressenti et dénoncé la crise de la bourgeoisie, comme étant essentiellement la crise de ses mécanismes psychiques, et il a attendu de la découverte d'autres mécanismes psychiques une libération concrète. Les désillusions des surréalistes à ce propos les a vite placés devant l'alternative de reconnaître une lutte révolutionnaire dans la société réelle ou bien d'accepter de s'enfermer dans la représentation artistique qu'ils voulaient dépasser : seul secteur du monde réel que leur abandon à la dictée de l'inconscient pouvait transformer effectivement.

II Les buts et les thèmes

La dictature du rêve

1 Le premier « Manifeste du surréalisme » de Breton (1924) s'ouvre par une critique méprisante de la vie réelle. « L'homme, ce rêveur, définitif », ne reconnaît rien de satisfaisant, hormis le souvenir de son enfance. L'imagination seule lui ouvre « la vraie vie » dont Rimbaud avait dit l'absence. Le rêve et la poésie libérée de tout contrôle conscient en sont indistinctement la traduction. On va vers « la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de **surréalité**... ».

2 Dans l'idéalisme de sa première période, le surréalisme se définit comme une insurrection de l'Esprit. Dans le troisième numéro de « La Révolution surréaliste », l'insultante « Adresse au pape », déclare qu'« il n'y a pas de mots qui arrêtent l'esprit » ; et l'élogieuse « Lettre aux écoles du bouddha » dit que « l'Europe logique écrase l'esprit sans fin ». À la même époque, un papillon du mouvement reproduit, quelque peu abusivement, la phrase de Hegel : « On ne saurait rien attendre de trop grand de la force et du pouvoir de l'esprit ».

3 Rejeter complètement la tyrannie de la rationalité sociale et mentale, c'est pouvoir tout dire. Le surréalisme est défini par Breton comme « un automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. »

4 La poésie surréaliste est « au besoin sans poèmes ». Elle doit être, inséparable de la possibilité de tout dire, la possibilité de tout faire. Bien qu'ici la volonté de mener l'action révolutionnaire dans le monde réel ait vite entraîné le surréalisme à diverses considérations tactiques, le « Second Manifeste », en 1930, évoquera encore « l'acte surréaliste le plus simple » qui consisterait, afin d'exprimer sa révolte, « à tirer au hasard, tant qu'on peut dans la foule ». Les surréalistes prendront hautement la défense de certains gestes criminels contemporains : les sœurs Papin qui ont massacré leurs patrons, ou Violette Nozières qui a tué son père.

« Changer la vie »

1 En fait, pour appliquer ce mot d'ordre de Rimbaud, qu'ils identifieront à celui de Marx (« transformé le monde »), les surréalistes vont se fier à des procédés spécifiques, expérimentés en commun. L'écriture automatique est tout d'abord étendue, lors de « l'époque des sommeils », à des discours prononcés en état hypnotique, notamment par Robert Desnos.

2 Les fondateurs du surréalisme pratiquent, individuellement ou en groupe, une errance systématique dans la vie quotidienne : ce qui avait été préfiguré, sur le mode dérisoire, vers la fin de leur participation, au mouvement dadaïste français, avec l'organisation d'une visite à l'église Saint-Julien-le-Pauvre. Un groupe marche au hasard sur les routes, à partir d'une ville arbitrairement choisie sur la carte. Breton dira, dans « Nadja », que ses pas le portent presque toujours sans but déterminé vers le boulevard Bonne-Nouvelle ; ou que, chaque fois qu'il s'est trouvé place Dauphine, il a senti « l'abandonner peu à peu l'envie d'aller ailleurs ». Aragon, dans « Le Paysan de Paris », évoquera les passages du IX^e arrondissement et l'exploration nocturne des Buttes-Chaumont.

3 La technique la plus immédiatement opérante par laquelle les surréalistes modifièrent leurs conditions d'existence, et les réactions de leur entourage, fut certainement le recours délibéré au scandale collectif : sabotages de conférences ou de représentations théâtrales, insultes et violences au banquet donné en l'honneur du poète Saint-Paul Roux, pamphlets injurieux contre Claudel ou à l'occasion de la mort d'Anatole France (« Un cadavre »).

4 Mais la quête du merveilleux, des rencontres attendues d'un « hasard objectif » qui est la réponse même qu'a nécessité le désir, si elle passe par les objets insolites, sans signification connue, découverts par exemple au marché de Saint-Ouen, se joue finalement autour de la rencontre de l'autre : l'amitié et l'amour. Les surréalistes ont ouvert, rue de Grenelle, une « Centrale » où sont invités à se présenter ceux qui peuvent répondre à quelque point de leur recherche. Un texte de Breton, recueilli dans « Les Pas perdus » et intitulé « L'Esprit nouveau », relate, la tentative, inexplicablement passionnée, de retrouver une inconnue qu'Aragon et lui-même, quelques instants auparavant, avaient successivement aperçue dans la rue.

5 La plus fameuse de ces rencontres sera celle d'une jeune femme, Nadja, rapportée par Breton dans le livre qui porte ce nom. Nadja est spontanément surréaliste. Le rêve et la vie pour elle sont mêlés ; actes manqués et coïncidences dirigent sa conduite. Elle finit par être internée. « Tous les internements sont arbitraires », nous rappelle à ce propos le surréalisme qui, souvent attiré par l'exploration des approches de la folie, a nié que l'on puisse en définir précisément la frontière.

Les valeurs surréalistes

1 « Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore », dit Breton dans le premier « Manifeste ». L'ensemble du mouvement surréaliste peut être défini comme la défense et l'illustration de cette valeur centrale. Il s'est identifié à la révolte contre toutes les contraintes qui oppriment l'individu (tout d'abord en affirmant un athéisme absolu). La cause de la liberté a mené le surréalisme à se rallier à une perspective de révolution sociale, puis à en dénoncer la falsification autoritaire.

2 L'amour-passion est, pour le surréalisme, le lieu même de la poésie réaliste, le moment de la vie réelle : la vie qui se déploie dans la dimension du merveilleux, abolissant la logique répressive qui est inséparable de l'activité productrice dominante. Quoique le surréalisme se prononce pour la libération générale des mœurs, et qu'il ait salué la valeur émancipatrice de la critique « utopiste » de Fourier, sa conception propre de l'amour sera, plus restrictivement (surtout par l'effet de l'influence personnelle de Breton), un principe monogamique. On exaltera principalement « l'amour fou, l'amour unique ».

3 Le règne de la poésie comme réalité unitaire, bien au-delà des poèmes ou des moments poétiques fugaces qui dispensent « à de longs intervalles » une grâce qui s'oppose « en tous points à la grâce divine », est suspendu à cette hypothèse « qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement ». La « détermination de ce point » a été le mobile essentiel de l'activité surréaliste (« Second Manifeste »). Le surréalisme a voulu mêler dans cette recherche, l'expérience la plus moderne et divers recours à la tradition occultiste.

4 Bien qu'il se défende de vouloir définir une esthétique ou même d'attacher quelque importance à l'activité artistique en tant que telle, le surréalisme a tracé une certaine définition de la beauté, applicable à un au-delà de l'univers artistique, mais en fait traduite dans la production artistique déterminée qu'il a tout de même fournie : c'est la « beauté convulsive », dont Breton annonce le règne à la fin de « Nadja ». Envisagée seulement « à des fins passionnelles », c'est la beauté qui naît de la rencontre « confondante » de nouveaux rapports entre les objets ou les faits existants.

Les moyens de communication

1 Le surréalisme s'est exprimé surtout dans la poésie et la peinture. C'est là qu'il a obtenu les résultats les plus marquants. L'écriture automatique, dont Breton disait que son histoire est celle d'une continuelle infortune, a été assez vite délaissée au profit d'une poésie semi-élaborée. La peinture a suivi deux principales directions : la reproduction exacte d'éléments dont la coexistence apparaît contradictoire (Magritte) ; la liberté formelle qui constitue un ensemble énigmatique (Max Ernst).

2 Le surréalisme a produit quelques films dans les étroites limites que lui imposaient les difficultés d'ordre économique et la censure. Il a recherché une fusion de la poésie et de l'expression plastique dans le poème-objet. Le récit de rêve ou diverses formules de jeux collectifs irrationnels ont été également des « formes fixes », créées par son activité. Sauf dans le cas du Belge André Souris, il ne s'est pas préoccupé de la musique, que l'expérience contemporaine d'Edgar Varèse (après le semi-dadaïsme d'Erik Satie) entraînait vers le cours général de la dissolution artistique. Le surréalisme a méprisé par principe le roman, ignorant l'œuvre de Joyce, qui marquait alors la destruction achevée de ce genre, à travers une libération du langage homologue à celle qui avait ruiné la vieille poésie. Au contraire, si le surréalisme n'est pas intervenu dans l'architecture, c'est assurément par manque de moyens matériels : il a porté la plus grande attention aux quelques réalisations, libres ou oniriques existant dans ce domaine : celle de Gaudi, à Barcelone, comme celle du facteur Cheval.

3 L'activité critique du surréalisme a été considérable. D'abord en tant que compte rendu de ses propres recherches concernant le rêve et la vie (« Nadja », « Les Vases communicants »). Parallèlement, et de plus en plus, en tant que réévaluation ou redécouverte d'œuvres du passé culturel, aussi bien dans la peinture (de Bosch à Arcimboldo) que parmi les écrivains, l'« Anthologie de l'Humour noir » présentée par André Breton constituant le plus fameux monument de cet aspect de l'œuvre surréaliste.

4 Le travail théorique et programmatique qui a accompagné toutes les étapes du mouvement a été principalement effectué par André Breton. Pour la première période, il convient d'ajouter à ses « Manifestes », dans des directions différentes, les écrits de Naville, Artaud, Aragon, Nougé. Ultérieurement, Pierre Mabille (« Égrégories ») et Nicola Calas (« Foyers d'Incendies ») tenteront un

approfondissement théorique. À la fin de la seconde guerre mondiale, Benjamin Péret (« Le Déshonneur des poètes ») défendra les positions surréalistes sur la poésie et la révolution, contre la réaction formelle et politique de la poésie patriotique.

III Les hommes et leurs œuvres

André Breton

1 Les principaux livres par lesquels André Breton (1896–1966) s’est affirmé comme le principal théoricien du surréalisme sont : « Les Pas perdus » (1924), « Manifeste du surréalisme » (1924), « Introduction au Discours sur le peu de Réalité » (1927), « Nadja » (1928), « Second Manifeste » (1930), « Les Vases communicants » (1932), « L’Amour fou » (1937), « Anthologie de l’Humour noir » (1940).

2 Bien que cette activité de théoricien ait porté longtemps l’opinion cultivée à une certaine sous-estimation de l’œuvre proprement poétique de Breton, au profit de tel surréaliste considéré comme plus spécifiquement poète (notamment Paul Éluard), il paraît difficile de ne pas reconnaître aujourd’hui dans l’œuvre d’André Breton le plus haut accomplissement poétique du mouvement. Les principales publications sont : « Clair de Terre » (1923), « L’Union libre » (1931), « Le Revolver à Cheveux blancs » (1930), « Fata Morgana » (1940), « Ode à Charles Fourier » (1945).

3 L’activité d’André Breton comme critique, souvent mêlé à ceux de ces livres qu’il faut plutôt désigner comme des ouvrages théoriques, en particulier « Les Pas perdus » et « L’Anthologie de l’Humour noir », s’est aussi déployée, tout au long de sa vie, en un grand nombre d’articles ou de préfaces envisageant, de Mathurin à Lautréamont, de Germain Nouveau à Maurice Fourré, quantité d’œuvres anciennes ou contemporaines qui pouvaient être apparentées à l’esprit surréaliste. En 1949, il a démasqué à la première lecture un prétendu inédit de Rimbaud, authentifié par quelques experts (documents recueillis dans « Flagrant Délit »).

4 On doit réserver une place particulière à son activité de critique et théoricien de la peinture. Elle s’est exprimée dans quelques livres (depuis « Le Surréalisme et la Peinture » de 1928 jusqu’à « L’Art magique » de 1957, ce dernier en collaboration avec Gérard Legrand), et dans de très nombreuses préfaces, pour des expositions qui, en vinrent à constituer, vers la fin de sa vie, sa production principale.

5 Finalement, la plus irremplaçable part de l’action d’André Breton aura été son rôle d’inspirateur et de meneur du mouvement surréaliste qui, depuis son origine, s’est identifié à sa propre vie. Breton fut le stratège de l’ensemble de cette lutte.

Les poètes surréalistes

1 Benjamin Péret (1899–1959) et celui des surréalistes de la première heure qui est toujours resté fidèle au projet initial, de même que rien n’a altéré l’amitié qui le liait à Breton. Le choix de la subversion qu’il a manifesté par toute sa vie, et aussi bien en combattant pour la révolution espagnole dans les milices du POUM, s’exprime dans la forme et le contenu suprêmement libre de ses poèmes : « Dormir, dormir dans les Pierres » (1925), « De Derrière les Fagots » (1934), « Je ne mange pas de ce pain-là » (1936). Son envoi à un concours de l’Académie française d’une « Épitaphe pour un Monument aux Morts de la Guerre » est à noter comme le plus grand scandale qu’un poème surréaliste ait jamais provoqué.

2 Paul Éluard (1895–1952) fut le premier des surréalistes à se voir reconnaître, en dépit de son appartenance au mouvement, les qualités d’un authentique poète. Après « Capitale de la Douleur » (1926), il publia plusieurs recueils qui bénéficièrent d’une certaine notoriété : « L’Amour de la Poésie » (1929), « La Vie immédiate » (1932), « La Rose publique » (1934), « Cours naturel » (1938). Abandonnant en 1939 le surréalisme pour se rallier au parti communiste, il fut l’auteur qui, dans la période de la Résistance, garda le ton le plus personnel.

3 Louis Aragon, à côté de ces recueils poétiques – « Le Mouvement perpétuel » (1925), « Persécuté Persécuteur » (1930) – avait surtout contribué à l’expression surréaliste par des œuvres en prose : « Le Paysan de Paris » (1926) ou « Le Traité du style » (1928), après avoir donné une des œuvres majeures de la période présurréaliste, « Anicet ou le panorama » (1921). Cependant, ce fut à l’occasion des poursuites et polémiques entraînées par son poème politique « Front rouge », en 1932, que se produisit sa rupture avec ses amis surréalistes. Aragon avait rejoint la ligne du Komintern, et se vouait désormais à une poésie

didactique et militante (« Hourra l'Oural ! », 1936), comportant un retour à la versification traditionnelle, qui devait s'épanouir dans son néo-classicisme de la Résistance (« Le Crève-cœur », 1940 – « La Diane française », 1945).

4 C'est encore plus tôt, en 1930, que Robert Desnos (1900–1945) devait renoncer au « rôle nécessaire, inoubliable (comme le soulignait Breton dans le « Second Manifeste ») qu'il avait joué dans les débuts du surréalisme (« Deuil pour Deuil », « La Liberté ou l'Amour », 1927) pour se consacrer à une sorte de restauration du vers régulier. Il restait fidèle à un engagement politique qui le mènera à la Résistance et à la mort dans un camp de concentration nazi.

5 Plusieurs autres poètes ont illustré le surréalisme : Raymond Queneau, René Char, Tristan Tzara (pour une courte période, après le dadaïsme et avant son adhésion au communisme), Jacques Prévert (dont la presque totalité de l'œuvre sera publiée quinze ans plus tard seulement), Aimé Césaire dans sa jeunesse. Il faut citer à part le Belge Henri Michaux, qui n'appartint jamais au mouvement, mais qui s'en rapproche par une indéniable parenté d'inspiration.

Les peintres et autres artistes

1 Max Ernst est sans doute le plus grand des peintres surréalistes. Entre la figuration construite selon l'esthétique du collage, annonçant le « pop'art », de son « Rendez-vous des Amis » (1922) et l'abstraction lyrique de « L'Europe après la pluie » qui, au moment de la seconde guerre mondiale, trace les voies de l'« action-painting », Ernst a expérimenté, en illustrant toujours la même sensibilité surréaliste, toutes les possibilités de la peinture ultérieure.

2 Le Belge René Magritte (1898–1967), après avoir trouvé au début du surréalisme sa propre forme d'expression (« Le Jockey perdu ») est toujours resté fidèle à cette représentation figurative exacte des rencontres impossibles, dont « L'Empire des Lumières », peint après la dernière guerre, est peut-être la réalisation la plus frappante.

3 Beaucoup d'autres peintres, originaires de plusieurs pays, participèrent au mouvement surréaliste (Hans Arp, Yves Tanguy, André Masson, Victor Brauner, Salvador Dalí, Oscar Dominguez, Wolfgang Paalen, Matta, Toyen, Arshile Gorki), ou bien furent à quelque degré influencés par ses résultats et se rangèrent momentanément sous son enseigne.

4 Le surréalisme a en outre déterminé l'œuvre de plusieurs autres créateurs opérant dans d'autres arts : le photographe américain Man Ray, le sculpteur suisse Alberto Giacometti – tout au moins pour une période, qui se situe au début des années trente. Le plus célèbre exemple est sans doute celui du cinéaste, Luis Buñuel : en 1929 il réalisa (avec la collaboration de Dalí) le court métrage « Un Chien andalou » et, en 1931, le long métrage « L'Âge d'or », tout de suite saboté par les activistes d'extrême droite et interdit par la police, film qui demeure l'expression essentielle du surréalisme au cinéma.

Les poètes perdus

1 Si beaucoup des participants de la première heure, comme ceux qui vinrent plus tard, abandonnèrent après un temps la révolte surréaliste pour se ranger de diverses manières, plusieurs disparurent au contraire en vivant jusqu'à leur aboutissement extrême cette révolte et les refus qu'elle proclamait. La folie ou le désespoir, qui constituaient l'autre face de l'exigence surréaliste de libération totale, les emportèrent.

2 Le cas le plus connu est celui du poète Antonin Artaud (« Ombilic des Limbes », 1924). Étant en même temps acteur, Artaud conçut un « théâtre de la cruauté » (agression directe visant à modifier l'existence du spectateur) qui est aujourd'hui au centre des recherches théâtrales les plus avancées. S'étant vite montré incapable de suivre les tentatives de révolution politique, dont se préoccupaient ses camarades, entièrement adonné à une dévorante révolte métaphysique, Artaud restera seul très vite, puis se trouvera enfermé pendant plusieurs années dans un asile, d'où il écrira les étonnantes « Lettres de Rodez ». Il mourra, peu après la guerre, libéré, mais d'aucune manière apaisé (« Pour en finir avec le jugement de Dieu »).

3 Jacques Rigaud, qui n'a laissé d'autre livre que celui que composent les textes recueillis en 1934 sous le titre « Papiers posthumes », avait lui-même exposé sa passion du suicide, comparable à celle qui dominera plus tard Pavese. Mais ce qui, pour ce dernier, est un « vice absurde », apparaît une nécessité logique au surréaliste Rigaud. Il figure dans cette tendance-limite de surréalisme, qui a toujours été portée à juger avec quelque mépris la part d'acceptation des conditions existantes, que contenait évidemment, en dépit de tant de paroles extrêmes, l'activité surréaliste. C'est lui qui adressa à ses amis, quelque temps avant de se tuer, au début même du mouvement, cette critique : « Vous êtes tous des poètes, et moi je suis du côté de la mort. »

4 Un même désir d'autodestruction a possédé René Crevel, auteur du récit « La Mort difficile » (1926) et du violent pamphlet « Le Clavecin de Diderot » (1932). En 1925, dans le deuxième numéro de « La Révolution surréaliste », il répondait à l'enquête de cette revue intitulée : « Le suicide est-il une solution ? », tout à fait positivement : « Les réussites humaines sont monnaie de singe, graisse de chevaux de bois... La vie que j'accepte est le plus terrible argument contre moi-même. » Il se tuera, en 1935, selon le procédé qu'il avait exactement décrit à cette époque dans son livre « Détours ».

5 Il faut ici ranger Jacques Vaché, qui s'est tué quelques semaines après l'armistice de 1918 : il avait écrit qu'il « objecte à être tué en temps de guerre ». Rencontré en 1916 par le jeune Breton dans un hôpital militaire de Nantes, il a certainement exercé la plus forte influence sur ce dernier : il a détourné Breton de ce qui l'attachait encore à une vocation de poète. Il affirme et il vit « l'inutilité théâtrale et sans joie de tout ». Rien de la culture moderne, Jarry excepté, ne résiste à son dédain systématique. Mort avant d'avoir connu le dadaïsme, il en préfigure l'attitude générale. Comme il est arrivé pour Rigaud, le seul livre de Vaché qui existe, « Lettres de guerre » (1919), est un recueil posthume contenant seulement les rares lettres qu'il écrivit, presque toutes adressées à Breton.

IV L'histoire du mouvement

La révolte de l'esprit

1 Le célèbre mot de Napoléon à Goethe : « Le destin, c'est la politique », s'applique, plus absolument qu'à tout autre aventure moderne, au destin du surréalisme. Le surréalisme se trouva vite amené à vouloir dépasser son pur volontarisme de l'Esprit et rencontra la réalité politique comme un progrès, puis comme une défaite. Jamais il n'alla au-delà de cette défaite, mais toutes les tentatives parallèles qui voulurent rééditer l'innocence « automatique » de ses débuts restèrent de simples redites disgraciées.

2 L'idéalisme de la première période surréaliste a été exprimé sous sa forme la plus extrême par Aragon. Ayant, dans sa contribution au « Cadavre » consacré à la mort d'Anatole France, évoqué « Moscou la gâteuse », il se trouva entraîné à une polémique avec Jean Bernier, directeur de la revue communisante « Clarté ». Aragon, dans le numéro 2 de « La Révolution surréaliste » lui répond : « Il vous a plu de relever comme une incartade une phrase qui témoigne du peu de goût que j'ai du gouvernement bolchevique, et avec lui de tout le communisme... Je place l'esprit de révolte bien au-delà de toute politique... La révolution russe ? vous ne m'empêcherez pas de hausser les épaules. À l'échelle des idées, c'est tout au plus une vague crise ministérielle. Il s'agirait vraiment que vous traitiez avec un peu moins de désinvolture ceux qui ont sacrifié leur existence aux choses de l'esprit. »

3 Le numéro 3 de « La Révolution surréaliste » (avril 1925) est presque entièrement consacré, surtout sous l'influence d'Antonin Artaud, à un éloge de l'Orient, dont la pensée, le pessimisme, le mysticisme même, se voient préférés en tous points à la logique technicienne de l'Occident. L'Asie est la « citadelle de tous les espoirs ». Mais il s'agit toujours de la pensée. Cependant la coexistence, chez Artaud, de l'exigence purement métaphysique et de certaines préoccupations théâtrales, entraînera son exclusion l'année suivante.

4 Dans la même année 1925, la rébellion du Rif, difficilement réprimée par l'action unie des armées française et espagnole, donne aux surréalistes l'occasion d'intervenir sur le terrain politique. Ils signent en commun avec les rédacteurs des revues « Clarté » et « Philosophies » (Guterman, Lefebvre, Politzer) le manifeste « La révolution d'abord et toujours » (octobre 1925) qui déclare : « Nous ne sommes pas utopistes : cette révolution, nous ne la concevons que sous sa forme sociale. »

5 Pierre Naville ira plus loin, en 1926, avec « La Révolution et les intellectuels – Que pensent faire les surréalistes ? ». Il se ralliera entièrement au marxisme, montrera comme seule perspective concrète la lutte prolétarienne et quittera ainsi le mouvement surréaliste.

Au service de la révolution

1 Sous la pression de ces expériences, les surréalistes se rapprochent alors du Parti communiste. Breton, qui se déclarait en juillet 1925 partisan de toute action révolutionnaire « quand bien même elle prendrait pour point de départ une lutte de classe, et pourvu seulement qu'elle mène assez loin », adhère un an plus tard au Parti communiste, en même temps que ses amis Aragon, Éluard, Péret et Unik. Ils exposeront leur position dans la brochure « Au grand jour » (1927).

2 La désillusion fut rapide : les communistes manifestèrent la plus vive méfiance envers de tels adhérents aux étranges préoccupations indépendantes. Breton ne put supporter le militantisme trivial qu'on voulait lui imposer. En même temps, les surréalistes déploraient le respect que les communistes manifestaient à ce qu'eux-mêmes avaient condamné comme vieilleries culturelles bourgeoises (Romain Rolland, Barbusse). L'opposition des surréalistes ne s'étendit pas jusqu'à une analyse de l'évolution du régime russe et de l'internationale communiste dans les dix années précédentes. Fraîchement issu d'une volonté « d'en finir avec l'ancien régime de l'esprit », le surréalisme attribua à ce moment les faiblesses du Parti à sa fonction étroitement politique et « matérialiste », fondée uniquement sur la défense d'« avantages matériels » (Breton, « Légitime défense »).

3 Par ailleurs, une autre tendance s'était constituée dans le surréalisme. Rejetant cette politisation, elle évolua en fait vers un renouveau de l'activité littéraire, en rejetant la discipline de groupe que s'imposait le surréalisme. L'essentiel de l'expression commune de ce courant tint dans une révolte contre Breton, qui était identifié, non sans raison, à cette discipline. Breton fit l'objet du virulent « Cadavre » de 1930, rédigé par Queneau, Prévert, Desnos, Leiris, et aussi Georges Bataille, étranger au surréalisme, mais qui regroupait pour un temps ses dissidents dans sa revue « Documents ».

4 À partir de 1930, la revue du mouvement (qui cessera de paraître en 1933) change son titre, qui devient « Le Surréalisme au service de la Révolution ». Les amis de Breton sont insatisfaits du Parti communiste, mais déclarent se placer aux ordres de la III^e internationale. Leur adversaire Pierre Naville étant au contraire devenu partisan de Trotsky et de son opposition internationale de gauche, les surréalistes resteront orientés vers l'organisation communiste orthodoxe, mais en prétendant garder leurs distances.

5 Cette position ambiguë entraînera une nouvelle crise du surréalisme : en 1931, Aragon et Sadoul se rallient sur toute la ligne aux positions communistes et renient leurs amis surréalistes. En 1933, Breton, Éluard et Crevel sont formellement exclus du Parti, à cause d'un article d'Alquié qui a dénoncé, dans leur revue, le « vent de crétinisation qui souffle d'URSS ».

Le surréalisme seul

1 Après la tentative de coup d'État fasciste du 6 février 1934, les surréalistes prennent l'initiative d'un « Appel à la lutte » qui sera la première plate-forme du futur « Comité de vigilance des intellectuels ». Ce comité, qui demande aux organisations ouvrières de réaliser « l'unité d'action du prolétariat », aura un rôle certain dans les origines du Front populaire. Mais alors que la réalisation du Front populaire aura pour conséquence de dissiper la méfiance nourrie à l'encontre du Parti communiste dans le reste de la gauche, et même de faire taire les critiques considérées comme nuisibles à l'action commune (le milieu intellectuel notamment s'orientera vers une position sympathisante), les surréalistes se retrouveront toujours plus adversaires du Parti, et toujours plus isolés. En 1933, dans la brochure « Du temps que les surréalistes avaient raison », ils dénoncent la Russie soviétique et son « chef tout-puissant sous lequel ce régime tourne à la négation même de ce qu'il devait être ».

2 Le 3 septembre 1936, la déclaration des surréalistes, lue par Breton au meeting « La vérité sur le procès de Moscou », affirme : « Nous tenons le verdict de Moscou et son exécution pour abominables et inexpiables... Nous pensons que de telles entreprises déshonorent **à jamais** un régime. » Staline est dénoncé comme « le grand négateur et le principal ennemi de la révolution prolétarienne ». La « Défense de l'URSS » doit faire place au mot d'ordre « Défense de l'Espagne révolutionnaire ». La même déclaration salue les forces révolutionnaires de la CNT-FAI et du POUM, et annonce que les staliniens « qui ont passé un pacte d'assistance avec les États capitalistes s'emploient tant qu'ils peuvent à les

désunir ». Les surréalistes seront de ceux qui, en 1937, vont essayer de mobiliser l'opinion internationale en révélant les persécutions contre le POUM et le sabotage de la révolution espagnole. Mais toujours aussi vainement.

3 En 1938, la dernière tentative politique du surréalisme est constituée par un accord avec Trotsky, exilé au Mexique. Il se fonde une « Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant », qui veut associer l'indépendance de la création artistique et la lutte révolutionnaire authentique : le manifeste rédigé par Breton et Trotsky (mais signé à la place de ce dernier par le peintre Diego Rivera) déclare : « Si, pour le développement des forces productives matérielles, la révolution est tenue d'ériger un régime **socialiste** de plan centralisé, pour la création intellectuelle elle doit dès le début même établir et assurer un régime **anarchiste** de liberté individuelle. »

4 La guerre qui commence disperse les surréalistes (Breton, Péret, Tanguy, Calas, iront en Amérique ; Éluard resté en France se ralliera définitivement au Parti communiste). Elle marque la fin de leur action politique en même temps que le terme de la période proprement créative du mouvement : la quasi-totalité des livres importants ont été publiés avant 1939. Les plus notables artistes du mouvement se sont déjà manifestés, et ont produit l'essentiel de l'œuvre qu'ils continueront par la suite.

5 Cette période des années trente où la « révolution surréaliste » a rencontré une complète défaite, liée à l'écroulement des perspectives révolutionnaires dans le monde, à la montée concomitante du fascisme et à la marche vers le deuxième conflit mondial, est aussi l'époque où le surréalisme s'est fait connaître dans plusieurs pays d'Europe, aux États-Unis et au Japon, où se sont fondés différents groupes apparentés. Plusieurs « Expositions internationales de surréalisme » (la première à Londres en 1936, la deuxième à Paris en 1938) ont démontré la richesse artistique du mouvement.

Le résultat

1 Dans l'après-guerre, en France, l'importance du surréalisme a été admise, mais tout d'abord, d'une manière paradoxale : nombre d'anciens surréalistes s'étaient vu reconnaître une valeur artistique ou littéraire de premier plan, mais pour des œuvres personnelles postérieures à leur passage dans le mouvement : Raymond Queneau pour ses romans (« Pierrot mon ami », 1943, « Loin de Rueil », 1945) ou ses poèmes ; Michel Leiris pour son autobiographie « L'Âge d'homme » (1939) ; Jacques Prévert qui avec « Paroles » (1946), était le poète le plus populaire du moment. Aragon et Éluard étaient reconnus comme les maîtres de la poésie de la Résistance. Tzara était aussi un poète du Parti communiste, quoique moins représentatif. René Char, ancien chef de maquis, avait atteint une certaine notoriété avec ses « Feuilletés d'Hypnos ». On découvrait Henri Michaux. De même, parmi les peintres, c'est Dali, devenu catholique et franquiste, et systématiquement publicitaire, qui offrait au grand public une certaine vision altérée du surréalisme. Par contre, ce mouvement n'était presque pas connu dans son histoire réelle, et pas davantage ne figurait l'avant-garde actuelle dans le développement des idées : ce rôle était occupé par la pensée et les productions littéraires de « l'existentialisme » de Sartre, Camus, Merleau-Ponty.

2 Cependant, à mesure que se dissipèrent les modes et les enthousiasmes de l'après-guerre, le surréalisme prit lentement sa place en tant que courant principal de l'art moderne. Un certain nombre de livres ont contribué à mettre en lumière ce rôle : « Histoire du Surréalisme » de Maurice Nadeau, « Philosophie du Surréalisme » de Ferdinand Alquie, « André Breton » de Victor Crastre, « Le Surréalisme au Cinéma » d'Ado Kyrou. En même temps, la reprise de diverses recherches expérimentales dans la culture actuelle entraînait la nécessité d'une reconnaissance de l'apport du surréalisme, en tant que somme de la presque totalité des résultats « avant-gardistes » qu'il s'agissait de dépasser. Beaucoup de rééditions des livres surréalistes fondamentaux s'en sont suivies dans les années immédiatement précédentes.

3 Pendant toute cette période, un groupe surréaliste a continué d'exister autour d'André Breton. Il s'est exprimé dans une succession de revues : « Médium », « Le Surréalisme, même », « La Brèche ». La dernière date est l'« Archibras ». Ce groupe, composé principalement de jeunes adhérents fidèles à l'orthodoxie surréaliste, a maintenu une ressemblance formelle avec le fonctionnement du surréalisme d'avant-guerre : il a prononcé un certain nombre d'exclusions (notamment celle de Max Ernst, qui avait accepté le Prix de la Biennale de Venise). On ne peut dire que les épigones aient produit une œuvre marquante à quelque degré. Le principal changement dans la pensée du groupe est constitué par un recours toujours plus net à l'interprétation occultiste, aux « Grands initiés », à la Gnose.

4 La contradiction centrale du surréalisme a été sans doute de produire une nouvelle époque artistique à partir d'un refus radical de l'art. On peut dire que le surréalisme a toujours été conscient de cette difficulté. Sachant bien qu'il devait atteindre un au-delà du monde artistique, il a essayé de franchir enfin cette frontière, devant laquelle il a toujours erré, par la pratique révolutionnaire et par l'attente d'une ouverture de type magique. Cette première incompatibilité a été aggravée par cette circonstance : il a trouvé son temps dominé par la contradiction dans la révolution elle-même. Il n'a pas reconnu clairement cette contradiction et il a réagi à l'écroulement des perspectives révolutionnaires par un renforcement de sa tendance magique traditionnelle.

5 C'est dans un tel art enveloppé de magie (art qu'il devait, pour finir, commenter plutôt que produire) que le surréalisme a placé son dernier espoir. Il est permis de juger que l'aboutissement d'un si grand projet humain est bien mince, et que tant de nouveautés sont retombées dans un conformisme assez usé. Reste cet exemple d'une revendication portant sur l'ensemble de la vie ; et le fait qu'elle a su trouver son propre langage. Peut-être le dernier mot sur la part d'irréductible succès que comporte l'aventure surréaliste, dans un monde où il apparaît bien que l'histoire des révoltes n'est pas finie, doit-il être cherché dans le pronostic du « Second Manifeste » de Breton : « C'est à l'innocence, à la colère de quelques hommes à venir, qu'il appartiendra de dégager du surréalisme ce qui ne peut manquer d'être encore vivant, de le restituer, au prix d'un assez beau saccage, à son but propre » ?



Preparing to attack / Collage trouvé sur le site the sinister science

Voici deux sites qui évoquent cet inédit de Guy Debord

1/ En novembre 2020, les pages scannées de ce cahier sur le Surréalisme sont mises en ligne, sur un site bilingue français et anglais : <https://situationnisteblog.wordpress.com/> On peut y voir les nombreuses images du cahier.

2/ En juillet 2021, un autre blog tenu par un universitaire de Canberra, Anthony Hayes, ayant fait une thèse sur le Situationnisme en 2017, retranscrit, traduit en anglais et propose un appareil de notes sur le texte de Debord avec une petite préface : <https://thesinisterquarter.wordpress.com/> ou <https://thesinisterscience.com/>