



HAL
open science

Guy Debord, créateur de dialogues

Céline Desclaux

► **To cite this version:**

| Céline Desclaux. Guy Debord, créateur de dialogues. Littératures. 2011. dumas-00738066

HAL Id: dumas-00738066

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00738066>

Submitted on 3 Oct 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Guy DEBORD, créateur de dialogues

Mémoire de Master 1 « Master Arts, Lettres, Langues »

Mention : Lettres et Civilisations

Spécialité « Poétiques et Histoire de la littérature et des arts »

Parcours : Poétiques et Histoire Littéraire.

Céline Desclaux

Il fallut que Colomb partît avec des fous pour découvrir l'Amérique. Et voyez comme cette folie a pris corps, et duré.

*André Breton*¹

¹ BRETON, André. *Manifeste du surréalisme*. Evreux : Editions Pauvert, 1995. P. 17.

Remerciements

Avant d'entrer dans le vif du sujet de ce mémoire, je souhaiterais adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire.

Je tiens à remercier sincèrement Monsieur Casanova qui, en tant que Directeur de mémoire, s'est toujours montré à l'écoute et très disponible tout au long de la réalisation de ce mémoire, ainsi pour l'inspiration, l'aide et le temps qu'il a bien voulu me consacrer et sans qui ce mémoire n'aurait certainement jamais vu le jour.

Je tiens également à remercier ma famille, ainsi que tous mes proches qui ont su me supporter et m'encourager tout au long de la conception de ce mémoire, et tout particulièrement mon petit ami, Thomas. Merci à tous.

Guy DEBORD, créateur de dialogues

Sommaire

Remerciements	3
Introduction	6
1. Guy Debord, sa vie, son œuvre	8
a. Ses débuts	8
i. L'enfance de Guy Debord	8
ii. L'enfant perdu	10
b. Son engagement	15
i. Ses débuts avant-gardiste.....	15
ii. Sa vie à Paris.....	21
iii. Un Guy Debord Politique	25
c. Les Internationales	30
i. L'internationale Lettriste	30
ii. L'Internationale Situationniste	35
iii. La fin des avant-gardes	43
2. Histoire et Reception	45
a. Histoire des idées	45
i. Histoire Politique.....	45
ii. Histoire Artistique	49
b. La nouveauté par le dépassement.....	54
i. La communication	54

ii.	Le détournement	56
iii.	La technique de disparition	59
c.	Réception en son temps	62
i.	Debord chez Gallimard	62
ii.	<i>La Société du spectacle</i>	64
iii.	<i>Hurllement en faveur de Sade</i>	67
d.	Réception de nos jours	71
i.	La poésie	72
ii.	Debord, Gardien de la langue	75
3.	Approche des apports surréalistes	81
a.	Une relation particulière	82
i.	Une relation ambiguë	82
ii.	Rapport à l'art	86
iii.	Les promenades	91
b.	Abolition de l'art	97
i.	La Révolution	97
ii.	Désir de destruction	103
iii.	Moyens de communication	107
c.	Une histoire qui se répète ?	111
i.	La place de l'écrivain	111
ii.	L'Anarchie	115
iii.	Une extrémité de trop ?	118
	Conclusion	120
	Bibliographie	122

Introduction

Alors que de nos jours, plus rien n'a d'importance, il fut un temps où les hommes avaient des valeurs et ne s'en détournaient sous aucun prétexte. Ainsi était Guy Debord. Un homme qui avait un objectif et qui sut s'y tenir toute sa vie.

Le XX^{ème} siècle connut bien des bouleversements qui amenèrent les hommes à porter un regard différent sur leurs vies. Ainsi naquirent de nouvelles avant-gardes avec des idées inédites, hors du commun. Celles-ci refusèrent leur héritage artistique pour en créer un nouveau, partir de bases plus saines. Elles refusèrent ce passé qui les avait menées vers la guerre la plus terrible des temps. Créer un avenir différent de celui qui semblait tout tracé, voilà quel était leur doux rêve, où l'homme est libre et n'a pas à subir le joug d'une société de plus en plus tyrannique, non pas à cause d'un roi ou d'une quelconque monarchie, mais à cause de sa propre évolution. Toutes ces nouvelles technologies qui apparaissent depuis le XIX^{ème} siècle apportent un changement comme l'homme n'en a jamais connu. Cette évolution est allée à une vitesse telle que l'homme n'a pas eu le temps de s'y adapter et qu'elle l'a asservie. Il s'agissait alors de se libérer de leurs propres inventions pour reprendre le contrôle de leurs vies. Tel était l'objectif des surréalistes, puis des situationnistes après eux. Il s'agissait de se lever contre cette société et de faire entendre leurs voix par tous les moyens possibles. Les dadaïstes trouvèrent le moyen du scandale, mais leur succès sera de courte durée, alors les surréalistes tenteront la destruction du langage pour créer un nouveau moyen de communication avec leur lecteur, mais leur méthode ne s'avéra pas assez extrémiste et très vite, les surréalistes s'essoufflèrent. Seul le tout jeune Guy Debord parviendra à faire réagir le lecteur, ou spectateur en l'occurrence, sur une longue durée, en utilisant toutes les techniques jusqu'ici utilisées mais de façon extrême, comme jamais personne n'avait osé le faire jusqu'alors. Il ne s'intéresse pas à l'avis du spectateur et n'hésite pas à s'en faire détester s'il le faut pour atteindre son but, et c'est exactement ce qu'il se passera. Debord saura choquer le spectateur dans un premier temps pour instaurer le dialogue, puis lui faire entendre sa voix. Son objectif est simple : combattre la société qu'il appelle « du spectacle » pour libérer l'homme de ses chaînes médiatiques. Pour cela, il se servira de tous les moyens dont il

dispose. C'est une vraie guerre que Guy Debord déclare à la société de consommation, et il n'hésite pas à se poser en tant que leader de ses armées.

Qui était donc cet homme qui n'avait pas peur de se dresser seul contre sa société ? Quel fut son impact sur son époque et qu'en reste-il de nos jours ? Quel est l'intérêt d'une telle pensée aujourd'hui ? Il est intéressant aussi de se demander d'où vient cette pensée ? Les surréalistes avaient-ils un lien avec cet homme hors des normes ?

Autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre dans ce mémoire avec la plus grande objectivité possible, même s'il est complexe de ne pas lier ces événements passés à d'autres, beaucoup plus récents, mais dont les points communs sont bien plus nombreux qu'il n'y paraît à un premier abord.

Nous apprendrons comment a grandi le tout jeune Guy Debord, quel genre de jeunesse a pu engendrer ce rebelle qui, pourtant, avait tout ce qu'il désirait. En effet, il est né dans une famille aisée qui, malgré le temps de guerre, a su échapper à toutes les privations. Est-ce justement ce côté privilégié qui l'a fait se soulever contre cette société qui l'a vu naître ? Puis nous étudierons l'histoire de ses idées, que ce soit sur un plan politique ou artistique, ou bien les deux puisque pour Debord, l'artistique fait partie intégrante de la politique, ce n'est qu'un moyen de plus pour parvenir à ses fins. Nous observerons aussi la réception qu'a pu connaître son œuvre, tout d'abord à son époque, puis de nos jours. Comment a-t-il fait la différence par rapport à toutes les avant-gardes qui l'ont précédées ? Qu'est-ce qui a fait de lui un homme dont on parle encore aujourd'hui, des décennies plus tard ? Et enfin, nous réfléchirons aux apports qu'ont pu engendrer des avant-gardes comme celles des dadaïstes ou des surréalistes. En effet, ces derniers ont su préparer le terrain en donnant une place importante aux lecteurs dans leurs œuvres, et en remettant en question l'art et le langage. Ils ont aussi abordé une question qui revient régulièrement dans l'Histoire, qui se pose pour Guy Debord et qui est toujours d'actualité : quelle est la place de l'écrivain dans la société ?

1. Guy Debord, sa vie, son œuvre.

Avant de se lancer dans une biographie sur Guy Debord, il faut savoir que celui-ci a toujours tout fait pour se soustraire au regard biographique contemporain afin d'éviter d'être analysé, classé et digéré par le système. Il a mené contre ce regard une véritable guerre car à travers lui, c'est la société qu'il combattait. C'est pourquoi peu d'évènements autobiographiques transparaissent dans son œuvre et le peu qu'il accepte de livrer est choisi avec une grande précision. Ainsi comme on peut s'en douter dans ces conditions, beaucoup de zones d'ombres restent encore à éclaircir.

a. Ses débuts

i. L'enfance de Guy Debord

Ce que l'on sait sur sa jeunesse est très vague. D'après ses propres dires, il est « *né virtuellement ruiné*¹ ». Pourtant, grâce à l'œuvre de Christophe Bourseiller « *Vie et mort de Guy Debord* », on sait que sa famille venait d'un milieu aisé. Propriétaire d'une boutique de chaussure dans le XIX^{ème} arrondissement, la famille Rossi compose un tableau prospère au milieu des années 20. Elle réside dans un quartier populaire mais s'intègre spontanément à la bourgeoisie de l'arrondissement. La famille loge alors dans une villa située au cœur même de l'usine de chaussures. Ceci jusqu'à la mort brutale du futur grand-père, Vincenzo Rossi, le 3 décembre 1911, à l'âge de 41 ans, d'une foudroyante maladie infectieuse. Très choquée par la mort de son mari, Lydie Rossi opère sur sa fille unique, Paulette, un rapport affectif et entreprend de la couvrir à l'extrême. Malgré cette surprotection, Paulette parvient à rencontrer Martial Debord, un étudiant en pharmacie qui provient d'un milieu nettement plus modeste que celui des Rossi et contre les contestations de sa mère, Paulette l'épouse le 28 mars 1931.

¹ Debord, Guy. *Panégyrique*. Tome 1. Paris : Editions Gérard Lebovici, 1989. P. 22.

Guy, Louis, Marie, Vincent, Ernest Debord naît le 28 décembre 1931 alors que sa mère n'a que 20 ans et que sa grand-mère, qui n'a pas suivi d'étude, tout comme sa fille, est incapable de gérer l'entreprise familiale qui va donc sur le déclin depuis la mort du grand-père. C'est ainsi que Christophe Bourseiller explique la chute de l'entreprise mais Guy Debord, lui, dit tout autre chose, qui ne fait que compléter le tableau :

La fortune de ma famille était dès lors fort ébranlée par les conséquences de la crise économique mondiale qui était apparue d'abord en Amérique, peu auparavant ; et les débris ne paraissaient pas pouvoir aller beaucoup au-delà de ma majorité, ce qui arriva effectivement. Ainsi donc je suis né virtuellement ruiné¹.

Malgré ses dires et la guerre qui éclate peu de temps après sa naissance, Debord ne manque de rien et il est même adulé, d'abord par sa grand-mère, puis par sa demi-sœur et son demi-frère qui naissent quelques années plus tard.

Il y a un point dans la vie de Debord qui ne sera jamais évoqué dans ses œuvres : celui-ci perd son père en très bas âge. Peu de temps après sa naissance, Martial Debord contracte la tuberculose. Il sera alors séparé de son fils pour éviter toute contagion. Guy n'a pas le droit d'effleurer un père qui souffre et dont il observe l'agonie. Il n'a que quatre ans lorsque son père meurt. Lui-même est asthmatique et toute sa vie sera rythmée par des crises plus ou moins fréquentes et pénibles selon les époques. Son enfance et son adolescence restent celles d'un bourgeois aisé. Il est né dans une famille riche mais que le malheur ne cesse de poursuivre.

Lors de la seconde guerre mondiale, la famille déménage à Nice après avoir vendu l'entreprise de chaussures. Ils s'installent alors en plein cœur du Nice bourgeois. Jamais Guy n'a eu à souffrir de la moindre pénurie alimentaire grâce à la fortune familiale. Alors que l'armée allemande opère une avancée inexorable, Paulette Rossi tombe amoureuse d'un moniteur d'auto-école, héros de la première guerre mondiale, Domenico Bignoli. Elle se retrouve enceinte et donne naissance à une fille le 26 août 1940, Michèle, Dominique Bignoli. En 1942, Paulette a un nouvel enfant : Bernard Rossi, fils de Domenico Bignoli mais qui ne

¹ *Ibid.* P. 22.

sera jamais reconnu par son père. Durant l'année 1942, la famille recomposée émigre à Pau où Guy fait son entrée au lycée Isidore Ducasse qui a vu passer, naguère, Lautréamont que Debord admirera tant. C'est aussi durant cette période que Paulette tombe amoureuse, à nouveau, de Charles Labastes, un notaire qui a deux enfants. La famille se divise alors en l'année 1944 : tous déménagent dans la vaste demeure du notaire sauf Guy et sa grand-mère qui doivent se contenter d'un appartement. Pour combler le vide ou bien juste par goût, Debord s'adonne alors à une passion obsessionnelle : le découpage.

Au printemps 1945, la famille déménage de nouveau à Cannes où Paulette Rossi épouse Charles Labastes le 31 mars 1945. Celui-ci adopte Michèle et Patrick mais pas Guy, il est le seul que Charles ne reconnaitra pas. Il ne touchera donc rien de l'héritage conséquent de son beau-père. Guy fréquente alors le lycée Carnot où il se montre excellent élève mais très indiscipliné. Il n'a aucune ambition ni désir professionnel, mais lit avidement Rimbaud et Lautréamont. Il découvre alors les surréalistes et se prend d'amour pour Arthur Cravan, poète, boxeur, aventurier, déserteur et pamphlétaire, on pourrait même se demander s'il ne calquera pas sa démarque sur lui à ses débuts. Il rencontre aussi les lettristes au festival de Cannes en 1951, ce qui le décide à se rendre sur Paris. Il consentira néanmoins à avoir son bac, à la deuxième session.

ii. L'enfant perdu.

Cette enfance, Debord la renie une fois arrivée à Paris. Il confie à Jean-Michel Mension autour d'une bouteille : « *Moi, je n'ai pas eu de jeunesse.* » Qu'est-ce qui le pousse à renier son enfance ? Est-ce une mère trop absente ? Une grand-mère trop protectrice ? L'absence du père ? On ne sait pas et peut-être ne saura-t-on jamais, mais ce qui est sûr c'est que pour Debord, sa vie commencera vraiment à son arrivée à Paris. Du moins c'est ainsi que son œuvre le présente :

J'ai passé mon temps dans quelques pays de l'Europe, et c'est au milieu du siècle, quand j'avais 19 ans, que j'ai commencé à mener une

vie pleinement indépendante ; et tout de suite je me suis trouvé comme chez moi dans la plus mal famée des compagnies¹.

Vincent Kaufmann dans *Guy Debord, la révolution au service de la poésie*² en vient à parler d'une seconde naissance. En effet c'est ainsi que Debord apparaît dans son œuvre. Il se définit comme « *un enfant perdu.* » Cette expression renvoie à l'attrait qu'exercent sur lui la perte, ou la disparition, mais aussi à son goût de l'aventure, à sa passion pour les combats, les luttes politiques et la guerre. Avant d'avoir été un cinéaste, un théoricien ou même un écrivain, Debord s'est voulu enfant perdu. Voici ce que dit Vincent Kaufmann des enfants perdus :

Dans le sens le plus littéral, ce sont les soldats désignés pour les missions impossibles, celles dont on ne revient pas. Ce sont les enfants passés par pertes et profits, sacrifiés dans des opérations militaires certes héroïques, mais en général perdues d'avance. Ce sont les enfants voués à la disparition, que plus personne ne reverra. Debord s'est obstinément représenté ainsi, avec tous les paradoxes que cela suppose, comme un parmi d'autres enfants perdus. L'expression apparaît toujours au pluriel dans ses œuvres : on ne se perd pas seul. La perte est peut-être même essentiellement une affaire de partage et de communauté, comme si la seule chose que l'on peut réellement partager avec les autres, c'était sa perte³.

C'est cet enfant qui apparaît régulièrement dans son œuvre et non l'enfant bourgeois de la rue Compans :

« *Nous vivons en enfants perdus nos aventures incomplètes.* » C'est sur cette phrase que se termine le premier film de Guy Debord, *Hurllement en faveur de Sade*, réalisé en 1952. Ou alors ne se termine pas puisque cette phrase est suivie des 24 minutes de silence les plus

¹ DEBORD, Guy. *In girum imus nocte et consumimur igni*. Paris: éditions Gérard Lebovici, 1990. p. 222.

² KAUFMANN, Vincent. *Guy Debord, La révolution au service de la poésie*. Paris : Fayard, 2001. P. 24

³ *Ibid.* P. 24.

connues de l'histoire du cinéma. Et si ce silence n'était pas là uniquement pour soulever les spectateurs d'indignation mais bien pour montrer que les enfants perdus sont liés au silence et à la nuit puisqu'ils ne sont cités que pour tomber dans l'obscurité totale. Debord montre ainsi qu'ils sont totalement insaisissables. Leurs aventures sont donc *incomplètes* mais aussi silencieuses et faites pour tomber dans l'oubli.

Les enfants perdus réapparaissent dans son second film, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, réalisé en 1959 mais aussi dans le troisième, *Critique de la séparation*, tourné en 1961. C'est donc un thème récurrent et, si on connaît plus ou moins l'enfance de Debord grâce au travail d'enquête très poussé de Christophe Bourseiller qui est allé chercher chaque personne ayant croisé le chemin de Debord pour récupérer leurs témoignages, l'image que Guy Debord, lui, veut laisser est celle de sa naissance en 1951 à Saint-Germain-Des-Prés. Pour nous lecteur, Guy Debord est né deux fois, une première fois le 28 décembre 1931 et la deuxième fois en 1951. Il nous revient la possibilité de choisir l'enfant que l'on préfère : celui qu'il a commencé par être et dont on ne saura jamais l'entière vérité ou l'enfant perdu qu'il décide d'incarner en 1951.

Contrairement à de nombreux écrivains qui reviennent sur leurs souvenirs d'enfance, qu'ils soient bons ou mauvais, et dont parfois on a l'impression que leur situation d'écrivain en dépend, Debord ne laisse aucun souvenir d'enfance s'insinuer dans ses textes autobiographiques. Dans *In girum imus nocte*, son dernier film, le récit autobiographique nous présente un Debord à ses 19 ans, lorsqu'il arrive à Paris, qu'il est enfin indépendant et ne subit plus le joug de sa famille. L'enfant perdu naît donc avec l'indépendance, lorsque les liens et les obligations liés à la famille ont disparu. Il y a une seule exception, une seule fois où Debord va parler de son enfance. C'est dans *Panegyrique*, son livre le plus clairement autobiographique :

On peut raisonnablement penser que beaucoup de choses apparaissent dans la jeunesse ; qui vous accompagnent longtemps. Je suis né en 1931, à Paris. La fortune de ma famille était dès lors fortement ébranlée par les conséquences de la crise mondiale qui était apparue d'abord en Amérique, peu auparavant ; et les débris ne paraissaient

pas pouvoir aller beaucoup au-delà de ma majorité, ce qui arriva effectivement. Ainsi donc je suis né virtuellement ruiné. Je n'ai pas à proprement parlé ignoré que je ne devais pas attendre d'héritage, et finalement je n'en ai pas eu¹.

Il donne donc quelques informations sur son enfance au lecteur mais uniquement dans le but d'expliquer sa situation financière. Il ne retient que la *ruine*² de sa famille car c'est ce qui lui permet d'être un enfant perdu : sans héritage, il peut ainsi se détacher de son passé et de ses proches. Il ne doit rien à personne. Il peut ainsi devenir en 1951 un nouvel homme sans dette ni devoir. Mais on peut se demander si ce choix de tout quitter pour une nouvelle naissance est bien délibéré ou s'il n'est pas causé par une blessure plus ancienne comme la perte d'un père intouchable pour cause de maladie, ou même la perte d'une mère intouchable pour cause d'indifférence. Mais nous ne sommes pas là pour faire de la psychanalyse, surtout sur le personnage qu'est Debord. Non, au pire peut-on penser qu'il en a tiré son art pour la disparition, mais toutes hypothèses à ce propos sont peu possibles car invérifiables.

Très vite en tout cas, Debord prend goût à la liberté, en cela préparé dans son enfance par des parents que ne travaillaient pas. Il naît ruiné, mais il naît aussi décadent, et préparé ainsi à l'art de la perte dans lequel il entend se perfectionner, libéré des règles de la bourgeoisie. Il s'arrange pour avoir de bonnes notes sans efforts tout en étant un élève à la fois brillant et dissipé. Déjà il teste son charme sur ses camarades de classe et use de son esprit pour sécher les cours ; et s'il consent à passer son bac, c'est dans l'objectif d'aller à Paris, sous prétexte d'études de droit qu'il ne commencera jamais, et d'y rencontrer Dame Liberté.

Un autre point qui caractérise l'enfant perdu est que, tel Peter Pan, il refuse la mort et globalement tout ce qui pourrait le priver de lui-même. Debord évite les enterrements, même celui de sa grand-mère tant aimée. Il remplace le deuil par la mélancolie. Ce refus de la mort remet en question l'image d'un Debord suicidaire que nous présente Christophe Bourseiller. D'après lui, Debord aurait fait une tentative de suicide en juillet 1953, mais cette image ne colle pas avec celle de l'enfant perdu qui ne laisse de place ni pour les morts ni pour les cadavres (son suicide en 1961 c'est différent : il était condamné par la maladie.) Les années

¹ Debord, Guy. *Panegyrique*. Tome 1. Paris : éditions Gérard Lebovici, 1989. p. 22.

² On peut se poser la question de l'utilisation d'un tel verbe, « ruine » fait-il seulement référence à une ruine financière ? Ne peut-il pas aussi faire référence à une ruine familiale, celle d'une famille recomposée sans véritable lien ?

1951 – 1953 représentent, surtout pour lui, un âge d’or qu’il cherchera à retrouver tout le reste de sa vie, sans succès. Il n’aurait pas, logiquement, tenté d’y mettre fin avant l’heure.

b. Son engagement

Ces années représentent sa traversée du lettrisme. En 1951, il passe son bac et rencontre les lettristes à Cannes, venu imposer le film d'Isidore Isou, *Traité de bave et d'éternité*. Il tombe très vite sous leurs charmes et passe beaucoup de temps avec eux dès son arrivée à Paris. Il se lie d'amitié notamment avec Marc'O (de son vrai nom Marc Gilbert Guillaumin) et avec Gil Wolmann. Sa naissance à Paris est indissociablement liée à son intégration au lettrisme d'Isidore Isou. Même si cette adhésion est très vite suivie de sa rupture d'avec Isou en novembre 1952. Après la disparition de ce dernier, c'est bien le jeune Guy Debord qui va commencer à émerger dans toute sa singularité. Mais Debord est séduit par Isou et son internationale lettriste, fondée au moment de la rupture, reprend donc quelques une des pratiques provocatrices et des techniques esthétiques du premier lettrisme. Elle se caractérise par trois traits spécifiques : son désir d'aboutir au dépassement de l'art pour faire de la vie même un *huitième art* ; sa radicalisation des pratiques, il s'agit d'inquiéter, de déstabiliser pour explorer le côté *sauvage* de la vie ; et enfin, l'International Lettriste s'inscrit à l'extrême-gauche dans une haine du bourgeois. Dans cette image, c'est tout le Debord à venir qui entreprend d'apparaître, mais aussi, dans son cas, de disparaître selon un rythme et une configuration qui déjà, lui sont propres.

i. Ses débuts avant-gardiste

La rupture d'avec Isou trouverait sa source dans la venue de Charlie Chaplin en France en 1952. La gauche européenne lui fait une fête unanime à l'exception de Debord et ses amis qui l'invitent dans un tract à rentrer chez lui, le tout dans un style joyeusement insultant, comme à leurs habitudes. Isidore Isou se voit obligé de se détacher du petit groupe et de prendre ses distances. Gil Wolman et Guy Debord entame alors la procédure de dépassement avec les films *L'anticoncept* pour le premier et *Hurlement en faveur de Sade* pour le second. L'œuvre de Debord, la première de sa carrière, est projetée au Musée de l'Homme le 30 juin 1952. Il provoqua un scandale comme en ont toujours rêvés les dadaïstes avec sifflements, huées, cris, légumes pourris, émeute... Qu'est-ce qui provoque ainsi la

colère des spectateurs ? Et bien le fait que le film soit complètement dépourvu d'images. Il présente un écran uniformément blanc durant la projection des dialogues, dont la durée totale n'excède pas les 20 minutes, qui sont eux-mêmes dispersés par courts fragments dans une heure de silence et qui se termine par la légendaire séquence de 24 minutes d'écran noir et de silence total. Qu'attendre de plus de la part d'un cinéaste-voyou qui fréquente assidument les cafés les plus mal famés de Saint-Germain-Des-Prés. En effet, il mène une vie de voyou désœuvré et incontestablement cette première œuvre s'en ressent. Mais on notera que ce film, qui est pourtant le premier, présente déjà le programme de Debord dans son ensemble, programme auquel il se tiendra tout au long de sa vie :

Le cinéma est mort, passons si vous le voulez, au débat¹.

Cette phrase annonce son combat contre le spectaculaire sous toutes ses formes, et au cinéma en particulier, car c'est l'art utilisé par le capitalisme comme technique d'hypnose. D'emblée il s'agit pour Debord de passer de la communication unilatérale, c'est-à-dire de dépasser la passivité du spectateur pour en arriver au *débat*, au dialogue ou s'il le faut pour en arriver là, au conflit dont le scandale en est la forme la plus efficace. Debord se sert de l'art comme moyen de communication, mais pour en arriver là, c'est-à-dire pour que le spectateur soit réceptif, il s'en sert tout d'abord comme moyen de division pour atteindre le spectateur. Ce qui donne à l'art l'efficacité dont les avant-gardes ont toujours cherché à le doter. Ce type de provocation et de scandale représente l'irruption du monde réel dans celui de l'art. C'est avec ce film que commence la légende de Debord et c'est à ce moment-là qu'elle a lieu, entre les années 1951 et 1953, avec ce premier film non seulement pour en témoigner mais aussi pour la fabriquer. Dans *Panegyrique*, il écrit à propos de l'hostilité générale qu'il provoqua chez les personnes :

Certains pensent que c'est à cause de la grave responsabilité que l'on m'a souvent attribué dans les origines, ou même dans le commandement, de la révolte de mai 1968. Je crois plutôt que ce qui,

¹ DEBORD, Guy. *Œuvres cinématographiques complètes*. Paris : Gallimard, 1994. P. 11.

chez moi, a déplu de manière très durable, c'est ce que j'ai fait en 1952¹.

Ce n'est pas en 1968 que Debord devient... Debord ! Mais bien en 1952 avec cet acte de naissance qu'est la création de *Hurllement en faveur de Sade*. Seulement, il ne reste aucune trace de cet acte. Son acte de naissance est un acte de disparition, de perte, couvert par 24 minutes d'écran noir. Et c'est bien cela qui déplaît.

Pour continuer sa légende, Guy Debord va décider d'écrire ses mémoires, en collaboration avec son ami Asger Jorn. Ecrites en 1958 à l'âge de 27 ans et qualifiées « *d'anti-livre* » par son auteur, les *Mémoires* de Guy Debord ne sont publiées qu'après sa mort en 1993, et ont eu avant cela une existence purement clandestine. Debord écrit à ce propos dans une préface (*Attestations*) ajoutée à la réédition :

J'ai offert cet anti-livre à mes amis, sans plus. Personne d'autre n'a été avisé de son existence. « Je voulais parler la belle langue de mon siècle ». Je ne tenais pas tellement à être écouté [...]. Je n'ai en tout cas pas dit le moindre bien de ces « Mémoires », en leur temps. Et je ne crois pas qu'il y aurait plus à en dire maintenant. J'avais prouvé que d'emblée ma sobre indifférence envers le jugement du public, puisque celui-ci n'était même plus admis à l'ouvrage. Le temps de telles conventions n'était-il pas dépassé ? Ainsi mes « Mémoires » depuis trente-cinq ans, n'ont jamais été mis en vente. Leur célébrité est venue de n'avoir été répandue que sur le mode du potlatch : c'est-à-dire du cadeau somptuaire, qui met l'autre au défi de donner en retour quelque chose de plus extrême. Des gens hautains montrent par là qu'ils sont capables de tout, mais dans leur sens².

D'après cette citation, on peut dire que *Mémoires* est un livre qui n'est pas fait pour être lu, ou plutôt qui est fait pour ne pas être lu, puisqu'il ne fut pas publié et donc n'est pas parvenu

¹ DEBORD, Guy. *Panegyrique, tome I*. Paris : Editions Gérard Lebovici, 1989. p. 35.

² DEBORD, Guy. *Mémoires*, préface : « Attestations ». Paris : Belles-Lettres, Pauvert, 1993. P. 8.

jusqu'à un lecteur anonyme, à la fois personne et tout le monde. Debord, à nouveau, effectue un dépassement de ce que certains auteurs avaient déjà commencé sans oser aller plus loin. Il radicalise la mise en congé du lecteur inauguré par Baudelaire qui prétendait qu'il n'écrirait volontiers que pour les morts. Debord se montre hautain et prouve ainsi qu'il n'a pas besoin du regard du lecteur, son regard lui suffit. Il poursuit ainsi dans la lignée de l'écran noir d'*Hurllement en faveur de Sade* pour faire savoir au public qu'il ne le regarde pas. Celui-ci devra attendre 1993 pour se rendre compte à quel point il n'intéressait pas un Debord qui remplace la publication par une mise au secret.

Cet anti-livre avait été offert aux amis de Debord à titre de potlatch : à la jonction du don et du défi, le potlatch sera un des grands principes de la vie de Debord. Il remplace ainsi l'anonyme public par des lecteurs qu'il aura lui-même choisis. Être lecteur de Debord n'est pas une mince affaire, cela se mérite. Cela tient plus de l'échange épistolaire que du don qui n'attend pas de retour car pour le potlatch, c'est tout le contraire. Debord attend une réponse encore plus extrême selon la logique du potlatch.

Voici une définition de potlatch que l'on peut trouver dans le dictionnaire de la langue française :

Cérémonie rituelle observée chez d'anciens peuples indiens d'Amérique du Nord et consistant principalement à faire un don qui oblige le bénéficiaire, s'il veut conserver son rang, à en faire un plus important en retour¹.

Mis à part cette publication qui n'eut jamais lieu, il faut maintenant s'arrêter sur le titre. En effet, des mémoires, Debord ne commence-t-il pas là où d'autres finissent ? Les mémoires viennent en général couronner la carrière d'un homme public, un inconnu n'écrit pas ses mémoires, ou à la rigueur il se rabat sur l'autobiographie. Mais Guy Debord n'est pas n'importe qui et il a décidé de bien faire les choses, mais à sa manière, et dans ce cas précis, à l'envers. Il mène une vie qui se soustrait à l'ordinaire des choses et qui évolue dans l'obscurité. Il va écrire ses mémoires mais avant qu'un événement puisse le justifier. De plus, ces mémoires ne sont destinées à aucun public. Elles sont comme lui, insaisissables,

¹ Dictionnaire de l'académie française, 9^e Edition.

clandestines. Il reprend ici le jeu d'apparition et de disparition mis précédemment en place dans *Hurllement en faveur de Sade*. D'ailleurs, dans la préface de 1993, Debord explique ainsi ce qui l'a poussé à écrire ses mémoires :

J'ai commencé par un film sans images, le long métrage « Hurllement en faveur de Sade », en 1952. L'écran était blanc sur les paroles, noir avec le silence, qui allait grandissant ; l'ultime plan-séquence noir durait à lui seul vingt-quatre minutes. « Les conditions spécifiques du cinéma permettaient d'interrompre l'anecdote par des masses de silence vide ». Les ciné-clubs, soulevée d'horreurs, criaient trop forts pour entendre le peu qui aurait pu encore les choquer dans le dialogue. Asger Jorn m'a apporté, en 1958, une occasion d'aller plus loin. J'ai publié des « Mémoires » qui n'étaient franchement composés que de citations très variées, sans compter une seule phrase, même brève, qui soit de moi¹.

Debord a réussi à créer un livre intitulé *Mémoires* mais qui n'a pas vraiment d'auteur puisqu'il est composé tout du long de citations comme le précise également la couverture. C'est un livre écrit par personne, pour personne. Ou nous pourrions tout aussi bien dire, c'est un livre écrit par tout le monde, pour tout le monde. Debord a totalement retourné et même discrédité l'ordre autobiographique. Apparaît ainsi un des piliers les plus fondamentaux de l'esthétique situationniste : le *détournement*. C'est-à-dire le recours systématique aux citations, théorie que Debord avait commencé à formuler en 1956 dans *Lèvres nues* de Marcel Marien. On peut noter que cette démarche est parallèlement explorée par Asger Jorn dans la peinture : il achète des toiles figuratives sans grande valeur qu'il repeint à sa guise. Debord (ainsi que Wolman) explique ainsi le but de ce détournement :

Dans son ensemble, l'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane. Il s'agit, bien entendu,

¹ DEBORD, Guy. *Mémoires*. Paris : Belles-Lettres/Pauvert, 1994. Préface. P. 9.

de passer au-delà de toute idée de scandale. [...] A vrai dire, il faut en finir avec toute notion de propriété personnelle en cette matière¹.

On retrouve ainsi la marque de Lautréamont, l'*inventeur* du détournement si doué pour partir sans laisser d'adresse.

Mais alors où est donc Debord dans ces *Mémoires* ? Caché parmi ses citations sorties parfois d'ouïe, jouant une partie de cache-cache avec un lecteur absent. Décidément il n'a pas d'égal en la matière.

Et pour terminer dans l'incongru, il faut noter que sur la couverture du livre est noté « *Structures portantes d'Asger Jorn* ». *Mémoires* serait en quelque sorte aussi une célébration à l'amitié entre Asger Jorn et Guy Debord. Car la rencontre entre les deux hommes a permis l'extension de l'Internationale Situationniste créée en 1958. En effet, s'y regroupent *Les Mouvements pour un Bauhaus Imaginiste* animés par Jorn, le Comité Psychogéographique de Londres (dont l'unique membre est Ralph Rumney) et l'Internationale Lettriste de Debord. *Mémoires* est un retour sur l'histoire de l'Internationale Lettriste et sur les années de Saint-Germain-Des-Prés. En effet le livre est divisé en trois parties correspondant à trois moments différents des années de Saint-Germain-Des-Prés : juin 1952, décembre 1952 et septembre 1953. D'après la préface de 1993, les œuvres de Debord ont souvent pour but de témoigner de ce qui a existé.

Mais ce bilan n'est pas complet, il y manque les débuts de l'Internationale Lettriste, la période où paraît la revue *Potlatch* (1954-1957). Et si les années 1952-1953 sont dignes de paraître dans un bilan, c'est à la manière de son premier film, c'est-à-dire en secret. Il cite les événements non pour les mettre en lumière mais pour les pousser toujours plus dans l'ombre, pour les vouer à un passé absolu et irréfutable qui restera hors de portée de ceux qui n'ont pas connu ces années. Dans le but de créer une légende comme il en formule le vœu dans une lettre écrite à Asger Jorn². Mais malgré tout, pour ceux qui ont fait partie de son entourage, il est évident que *Mémoires* a une grande dimension autobiographique ; par contre, pour ceux

¹ DEBORD Guy-Ernest et WOLMAN Gil. *Mode d'emploi du détournement. Lèvres nues*, numéro 8, mai 1956.

² BOURSEILLER, Christophe. *Vie et mort de Guy Debord (1931-1994)*. Paris : Plon, 2001. P. 157.

qui n'ont pas connu Debord à cette époque, le caractère préfabriqué de cette œuvre qui n'a ni auteur ni lecteur rend sa dimension autobiographique totalement indécidable.

Ainsi Debord laisse son public sans rien à voir, totalement désorienté, et lorsque celui-ci sera aveugle de tout ce qu'il pensait savoir, alors Debord pourra commencer à lui inculquer un savoir qui était, pour le lecteur, jusqu'alors impossible d'appréhender. C'est la destruction totale de l'art pour une possible reconstruction.

ii. Sa vie à Paris

Pour ce qui est de la vie de Debord à proprement parler durant cet âge d'or, il passe le plus clair de son temps dans les bars, quoique l'adjectif « clair » ne corresponde pas vraiment à son état d'esprit puisqu'il est perpétuellement saoul, du matin jusqu'au soir. Il écrit lui-même dans *Panegyrique-I* :

J'ai d'abord aimé, comme tout le monde, l'effet de la légère ivresse, puis très bientôt j'ai aimé ce qui est au-delà de la violente ivresse, quand on a franchi ce stade : une paix magnifique et terrible, le vrai goût du passage du temps. Quoique n'en laissant paraître peut-être, durant les premières décennies, que des signes légers une ou deux fois par semaines, c'est un fait que j'ai été continuellement ivre tout au long de périodes de plusieurs mois ; et encore, le reste du temps, avais-je beaucoup bu¹.

Bref, son lieu favori était un café de la rue du Four, « Chez Moineau », qui était le lieu de ralliement pour tous les lettristes. Comme dit Kaufmann², « *L'ivresse y tient lieu de révolution permanente.* » Il se mêle à des « *spectateurs de la vie dangereuse,* » comme les appelle Debord lui-même dans *Panegyrique-I*, des voleurs, des déserteurs, des fugueurs ou même des

¹ DEBORD, Guy. *Panegyrique*. Tome 1. Paris : Editions Gérard Lebovici, 1989. p. 44.

² KAUFMANN, Vincent. *Guy Debord, la révolution au service de la poésie*. Paris : Fayard, 2001.

voyelles. C'est dans cette atmosphère qu'il fait la connaissance de Jean-Michel Mension qui représente l'archétype marginal : délinquant, buveur, sans moral ni horaires, c'est ce qui va attirer Debord en premier lieu. C'est aussi là-bas qu'il connaîtra son premier amour avec « *celle qui était la plus belle, cette année-là*¹ », Eliane Papaï. Mais malgré tout, Debord était le couche tôt de la bande, il n'était pas de ceux qui passaient la nuit entière *Chez Moineau*. Il aimait parler, il aimait boire, il aimait les filles mais il ne se droguait pas, ou peu. Il n'était pas voleur, ni fugueur, ni vagabond ni même à la rue et la fameuse fois où J.M. Mension l'a surpris en robe de chambre dans son appartement fait maintenant parti de la légende. Il était le gentleman des rues, il était du désœuvrement. L'âge d'or de Saint-Germain-Des-Prés ne dura qu'une seule année, « *mais croyez que ce fut très beau* », à la fois inoubliable et irrémédiablement disparu : « *Plus jamais nous ne boirons si jeunes* ».

C'est donc de tout cela, de cet âge d'or que les *Mémoires* entendent être l'impossible bilan. Et c'est aussi sur cette période que reviendront ses textes et films à venir : *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, *In girum imus nocte et consumimur igni*, *Panegyrique*, et tous ses textes répétant à peu près la même chose : « *Croyez que se fut très beau* ». C'est ainsi que cet âge d'or va devenir indémêlable des écrits qui en témoignent, se mêlant ainsi entre réalité et fiction, devenant une légende à peine huit ans après ses débuts.

Une profonde mélancolie se dégage de cette période perdue. « *Comme nous avons vécu vite*² » dit Guy Debord. C'est comme si sa vie s'était terminée avec la fin des années d'or, comme si elle s'était éteinte avec la fin des aventures des enfants perdus. « *Beaux enfants, l'aventure est morte* ». Debord cherche non pas à représenter cette époque, ni à la transmettre, mais simplement à l'évoquer, à la rendre d'autant plus désirable qu'elle est insaisissable. Cette mélancolie est fortement présente dans *In girum imus nocte* à travers le détournement des deux premiers vers de la *Divine Comédie* et d'un quatrain d'Omar Khayyâm :

A la moitié du chemin de la vraie vie, nous étions environnés d'une sombre mélancolie, qu'ont exprimée tant de mots railleurs et tristes, dans le café de la jeunesse perdue. « Pour parler clairement et sans

¹ DEBORD, Guy. *Œuvres cinématographiques complètes*. Paris: Gallimard, 1994. P. 121.

² *Ibid.* P. 123.

paraboles, - nous sommes les pièces d'un jeu que joue le Ciel. – On s'amuse avec nous sur l'échiquier de l'Etre et de la boîte du néant¹. »

Et dans le même thème, on citera encore toutes les premières lignes de *Panégyrique*, qui évoquent un monde instable fait de ruptures et de destructions. « *Toute ma vie, je n'ai vu que des temps troublés, d'extrêmes déchirement dans la société, et d'immenses destructions²* ».

Mais toute cette mélancolie qui déborde de partout vient-elle uniquement du deuil des années Saint-Germain-Des-Prés ? Ou bien ce deuil, qui ne se fait pas, s'explique-t-il par le fait qu'il en cache un autre ? Si l'on prend la mélancolie au sens où l'entend Freud, cette hypothèse est fort probable. En effet, Freud différencie la mélancolie du deuil « normal » par le caractère inconscient de l'objet du deuil dit mélancolique. Et c'est en tout cas ce qui expliquerait pourquoi ce deuil se prolonge tant. Mais que pourrait-il bien s'être passé avant les années Saint-Germain-Des-Prés qui puisse expliquer ce black-out total de la part de Debord ? À quelle perte impossible se substitue le paradis de ces années-là ? Que s'est-il vraiment passé pour que Debord décide de devenir, et ce pour toute sa vie, un enfant perdu ? En tout cas, si la réponse reste inconnue, on peut penser que c'est bel et bien de ce grand mystère qu'il s'agit dans son œuvre et qui décidera de toute la trajectoire de Guy Debord. Jamais nous n'aurons la réponse à cette question mais souvent elle reviendra comme au début de *Critique de la séparation* : « *Quel communication a-t-on désirée, ou connu, ou seulement simulée ? Quel projet véritable a été perdu ?* » Interroge la voix off. Et celle-ci continue avec des images de Paris en arrière-plan : « *Après tous les temps morts et les moments perdus, restent ces paysages de cartes postales traversée sans fin ; cette distance organisée entre chacun et tous. L'enfance ? Mais c'est ici, nous n'en sommes jamais sortis³.* »

Après cela, nous ne pouvons plus vraiment douter de la dimension autobiographique des œuvres de Debord même si un tel aveu, et sans détournement, est rare. Il reste suffisant pour imaginer que la mélancolie ne vient pas de Saint-Germain-des-Prés mais que ces années-là en sont plutôt l'effet. Comme le désir de révolution d'ailleurs, qui n'est qu'un moyen de plus d'oublier. Surtout que la révolution est un principe d'abolition du passé, le moyen de faire table rase, de tout oublier et de partir sur de nouvelles bases. Ce désir d'oubli est formulé explicitement dans le premier numéro d'Internationale Situationniste.

¹ *Ibid.* P. 87.

² DEBORD, Guy. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2006. P.1666.

³ DEBORD, Guy. *Œuvres cinématographiques complètes*. Paris : Gallimard, 1994. P. 23.

Les situationnistes se placeront au service de la nécessité de l'oubli. La seule force dont ils peuvent attendre quelque chose est ce prolétariat, théoriquement sans passé, obligé de tout réinventer en permanence, dont Marx disait qu'il « est révolutionnaire ou n'est rien¹. »

Ils disaient que l'oubli était leur passion dominante².

Il convient de détruire la mémoire dans l'art. De ruiner les conventions de sa communication. De démoraliser ses amateurs, quel travail ! Comme dans la vision brouillée de l'alcool, la mémoire et la langue du film se défont ensemble.³

Tout est dit en quelques lignes, l'alcool comme technique d'avant-garde, comme opérateur de dissolution de la mémoire et de l'art. Effectivement, c'est révolutionnaire ! Et si l'on peut dire qu'il a tout de même peu écrit, il est sûr qu'il a beaucoup bu ; tout comme on peut dire que ce qu'il a écrit ou filmé relève très fortement d'un style alcoolisé. On ne trouvera pas de recherche du temps perdu dans l'œuvre de Debord mais plutôt l'inverse : au lieu de tenter de le retenir, il va se plonger à corps perdu dans le passage du temps. Et c'est très certainement ce manque d'histoire qui fait que la dimension littéraire de l'œuvre de Debord n'est pas évidente et qu'il a pu être dit à son propos qu'il n'écrivait pas, et certains ont même parlé d'une sorte de « résistance à la littérature⁴ ». Cela le mettrait donc au niveau de Baudelaire et de son désir d'abolir la littérature ? Mais pour cela il faudrait convenir que Debord soit un écrivain et cela ne va pas de soi pour tout le monde. Car l'écriture est une manière de se dire, or Debord ne cherche qu'une seule chose, c'est d'oublier. Il a un grand désir de silence (*Hurlément en faveur de Sade*). Ce qui est un peu l'antithèse de l'écriture...

¹ *Internationale situationniste 1*. Paris : Fayard, 1997. p.8.

² *Ibid.* p. 22.

³ *Ibid.* p. 24.

⁴ SURYA, Michel. *Le cadavre surfait de...* (Debord et la littérature). 1997.

iii. Un Guy Debord Politique

Debord mélancolique, c'est tout à fait possible comme nous l'avons vu plus tôt. Ce n'est même guère contestable lorsqu'on connaît son œuvre. Mais n'est-ce pas problématique de faire de la mélancolie le centre de son univers ? Peut-elle vraiment résumer toute son œuvre ? Le Debord mémorialiste qui revient sans cesse sur son invisible passé d'enfant perdu existe bien mais il existe aussi un Debord politique, un Debord théoricien, nettement supérieur, ou du moins plus connu que les autres Debord. Mais se peut-il que ce Debord politique découle du Debord enfant-perdu ? Sa radicalité, sa position politique ne puise-t-elle pas, elle aussi, aux sources de la mélancolie ? Tout comme son désir de révolution ? Mais après tout, sait-on ce qu'est un désir de révolution ?

On peut remarquer dans un premier temps la radicalité de la position de Debord : il refuse toute fragmentation de son image et de ses idées. Aucun compromis n'est possible avec lui, que cela concerne son travail ou ses amis :

Il est vrai qu'ils n'étaient pas prêts à en accepter tout, et j'avais toujours dit franchement que ce serait tout ou rien, me plaçant par-là définitivement hors d'atteinte de leurs éventuelles concessions¹.

Ainsi son entourage sera peu à peu exclu de sa vie, à quelques exceptions près. Nous y reviendrons plus tard. En tout cas c'est au nom de cette même logique du tout ou du rien que Debord réfutera l'image de théoricien qui s'imposera dans le public à partir de la parution de *La Société du Spectacle* en 1967 et qui est aujourd'hui dominante.

Pour bien comprendre l'œuvre de Debord, il faut savoir qu'il n'y a jamais eu pour lui de différenciation entre son vécu et ses théories. Toute sa création est faite pour être vécue à un moment donné puis pour passer, avec le temps :

Il me faut d'abord repousser la plus fausse des légendes, selon laquelle je serais une sorte de théoricien des révolutions. Ils ont l'air de croire

¹ DEBORD, Guy. *Œuvres cinématographiques complètes*. Paris : Gallimard, 1994. p. 30.

à présents, les petits hommes, que j'ai pris les choses par la théorie, que je suis un constructeur de théorie, savante architecture qu'il n'y aurait plus qu'à aller habiter du moment qu'on en connaît l'adresse, et dont on pourrait même modifier un peu une ou deux bases, dix ans plus tard et en déplaçant trois feuilles de papier, pour atteindre à la perfection définitive de la théorie qui opèrerait leur salut. Mais les théories ne sont faites que pour mourir dans la guerre du temps : ce sont des unités plus ou moins fortes qu'il faut engager au juste moment dans le combat et, quels que soient leurs mérites ou leurs insuffisances, on ne peut assurément employer que celles qui sont là en temps utile. De même que les théories doivent être remplacées, parce que leurs victoires décisives, plus encore que leurs défaites partielles, produisent leur usure, de même aucune époque vivante n'est parée d'une théorie : c'était d'abord un jeu, un conflit, un voyage.¹ »

Le thème du jeu de la guerre reviendra souvent dans l'œuvre de Guy Debord et se concrétisera dans la création du jeu « kriegspiel ». Pour lui, la théorie est un combat perpétuel qui s'applique dans la vie. Rien ne la distingue de ce qui se vit, que ce soit à Saint-Germain-des-Prés ou ailleurs.

La *Société du Spectacle* subit-elle, au même titre que la plupart des œuvres cinématographiques de Debord, une continuité entre le discours théorique et le discours autobiographique ? (Même si parfois, certains films favorisent l'un des deux. Par exemple, *Hurlément en faveur de Sade* et *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* sont plutôt autobiographiques alors que *La société du Spectacle* et *Réfutation de tous les jugements tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du Spectacle »* favorisent plutôt le côté théorique et critique sociale.)

Ce qui est sûr, c'est que la *Société du Spectacle* reste, même des dizaines d'années après sa parution, un livre très énigmatique malgré le fait qu'il soit tout de même une référence du discours ultragauchiste et qu'il soit tombé dans le domaine public. Cette énigme est certainement due au caractère équivoque, ou en tout cas complexe, de certains passages car souvent les citations se multiplient et en viennent à se contredire. Mais le début de cette

¹ *Ibid.* P. 218-219.

énigme commence certainement par le sens de *Spectacle*. Sait-on seulement ce qu'entend réellement Debord par ce concept ? Suffit-il pour en cerner tous les sens d'évoquer Marx ou de retracer la généalogie du concept de *Spectacle* ? Pour y voir plus clair, il faudrait commencer par situer *La Société du Spectacle* dans une histoire des idées, dans une tradition philosophique, ce qu'a très bien fait Anselm Jappe dans *Guy Debord* (traduit de l'italien par Claude Galli, Marseille, via Valeriano, 1995) . Mais cela rendra-t-il vraiment compte de la singularité d'une telle œuvre ?

Voyons comment cette œuvre est née : Guy Debord publie *La Société du spectacle* chez Buchet/ Chastel en novembre 1967. L'éditeur Edmond Buchet demandera à Guy Debord de changer son titre qui, selon lui, porte à confusion. Mais bien sûr, celui-ci refusera. Christophe Bourseiller compare son entêtement à celui de « *Robespierre et Saint-Just additionnés* » ! Guy Debord précisera qu'il ne veut ni photo, ni interview ni télé. Malgré tout, une petite photo de l'auteur apparaîtra en quatrième de couverture, accompagnée d'un bref résumé autobiographique :

Guy Debord, né à Paris en 1931, est le directeur de la revue « Internationale Situationniste ». Egalement réalisateur de quelques films hors-circuit¹.

Cela ne risque pas de compromettre sa légende !

Cette réflexion sur le *Spectacle*, qui trouve son apogée dans *La Société du spectacle*, semble s'être ébauchée en décembre 1959 dans un texte apparu dans l'*Internationale Situationniste* numéro 3 : « *Le cinéma après Alain Resnais* ». Il s'agit de formuler une *critique des conditions modernes de l'exploitation*. Guy Debord oppose à la notion de « *société des loisirs* » habituellement utilisée par les sociologues et journalistes, celle du « *spectacle* », perçu comme un écran pour masquer les inégalités et les souffrances du monde. Le capitalisme n'a plus besoin de la force puisqu'il règne psychologiquement sur la masse. Derrière la notion de spectacle se profilerait donc une théorie du complot ? Mais après tout, un spectacle n'implique-t-il pas un metteur en scène ? Ce serait donc par lui que le capitalisme dominerait.

¹ BOURSEILLER, Christophe. *Vie et mort de Guy Debord (1931-1994)*. Paris : Plon, 2001. P. 326.

Cette œuvre est capitale pour sa carrière mais c'est aussi elle qui le décrédibilisera auprès d'un grand nombre de personnes qui ne verront que la théorie du complot. Pourtant en cherchant bien, on peut trouver l'enfant perdu dans cette œuvre.

En effet, lors de la cinquième section du livre intitulée « *Temps et Histoire* », Guy Debord revient sur l'âge d'or et le déploie à l'échelle de l'humanité : l'âge premier est d'or car il est suivi, logiquement, par ses multiples dégradations. A l'origine était le temps cyclique, effet d'une expérience immédiate de la nature, et aussi le nomadisme, sorte de version primitive de la dérive d'après Kaufmann¹ même si les nomades suivaient les migrations sauvages. Quoiqu'il en soit, tout cela sera effacé derrière l'agriculture sédentaire, avec laquelle l'humanité s'asservit au travail :

Le temps cyclique est déjà dominant dans l'expérience des peuples nomades, parce que ce sont les mêmes conditions qui se retrouvent devant eux à tout moment de leur passage : Hegel note que « l'errance des nomades est seulement formelle, car elle est limitée à des espaces uniformes ». La société qui, en se fixant localement, donne à l'espace un contenu par l'aménagement de lieux individualisés, se trouve par là même enfermée à l'intérieur de cette localisation. Le retour temporel en des lieux semblables est maintenant le pur retour du temps dans un même lieu, la répétition d'une série de gestes. Le passage du nomadisme pastoral à l'agriculture sédentaire est la fin de la liberté paresseuse et sans contenu, le début du labeur. Le mode de production agraire en général, dominé par le rythme des saisons, est la base du temps cyclique pleinement constitué. L'éternité lui est intérieure : c'est ici-bas le retour du même. Le mythe est la construction unitaire de la pensée qui garantit tout l'ordre cosmique autour de l'ordre que cette société a déjà en fait réalisé dans ses frontières².

Cela a tout de même des airs du fameux « *Ne travaillez jamais* » que Debord avait écrit vingt ans plus tôt sur un mur près de la Seine. C'était lorsqu'il ne faisait rien et se contentait de

¹ KAUFMANN, Vincent. *Guy Debord, La révolution au service de la poésie*. France : Fayard, 2001. p. 121.

² DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*. Paris : Buchet-Chastel, 1967. Thèse 127. P. 126.

dérivée dans Paris, en « *néo-nomade urbain*¹. » C'était aussi lorsqu'il n'écrivait pas, que l'écriture n'existait pas et donc qu'elle n'empêchait personne de vivre :

[...] Avec l'écriture apparaît une conscience qui n'est plus portée et transmise dans la relation immédiate des vivants : une mémoire impersonnelle, qui est celle de l'administration de la société. « Les écrits sont les pensées de l'État ; les archives sa mémoire². » (Novalis)

A l'origine était le désœuvrement, l'immédiateté, la liberté puis avec le travail est venu l'écriture, la médiation, la séparation et la division. On retrouve cette mélancolie de l'âge d'or dont semble parler Debord dans toutes ses œuvres. Est-on sûr que *La Société du spectacle* raconte autre chose que *In girum imus nocte et consumimur igni* malgré les apparences ?

¹ KAUFMANN, Vincent. *Guy Debord, La révolution au service de la poésie*. France : Fayard, 2001. p. 121.

² DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*. Paris : Buchet-Chastel, 1967. Thèse 131. P. 130.

c. Les Internationales

i. L'internationale Lettriste

C'est lors de sa rupture avec Isidor Isou, en 1952, que Guy Debord met en place L'internationale Lettriste. Elle est à la fois une parodie du lettrisme et de l'internationale, et c'est peut-être pour cette raison que rarement un groupe d'avant-garde n'a été aussi proche d'aboutir à ses fins. Il suffisait pour cela de ne pas se prendre au sérieux et de le faire avec la touche de mégalomanie qui convient. Le Lettrisme Internationale s'incarnera dans le petit groupe de Saint-Germain-des-Prés entre 1952 et 1954, dont faisaient partie entre autre, Serge Berna, Jean-Louis Brau, Gil Wolman, tous trois cofondateurs de l'I.L. Mais l'on trouvait également Jean-Michel Mension, Eliane Papaï, Gil Ivain (Ivan Chtchegloff), Michèle Bernstein avec qui il se mariera le 17 août 1954 et beaucoup d'autres. Puis de 1954 à 1957, ce sera un autre groupe qui abandonnera le café *Chez Moineau* pour s'installer à la rue de la Montagne-Sainte-Geneviève. Ils se réuniront autour de la revue *Potlatch* dans un pur désœuvrement. On peut lire dans le second *Bulletin de l'Internationale lettriste* :

*Nous avons congédié Isou qui croyait à l'utilité de laisser des traces.
Tout ce qui maintient quelque chose contribue au travail de la police¹.*

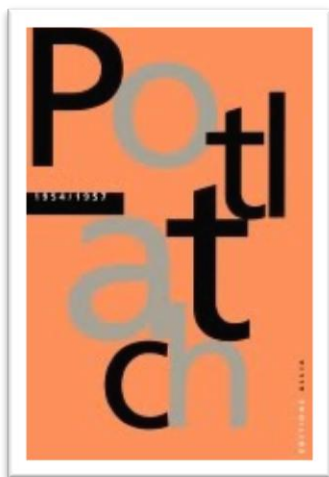
Puis un peu plus loin apparaît avec seul Guy Debord comme auteur le fameux concept dont l'histoire ne fait que commencer : « *Délibérément au-delà du jeu limité des formes, la beauté sera DE SITUATION.* »

Dans le même bulletin, nous trouvons aussi : « *Il s'agit de se perdre* ». Ce sera le mot d'ordre pour les situationnistes aussi. Ils en feront un art, l'art de la disparition et de la soustraction de soi au regard de l'autre et à celui de la police en particulier. Après Isou, la Beauté est de situation ou n'est pas. C'est-à-dire qu'elle passe dans la vie. C'est aussi cela le sens de *Hurlément en faveur de Sade* et des vingt-quatre minutes de noir et de silence par lesquels Debord met fin à son compagnonnage avec Isou (rupture qui, rappelons-le, a lieu entre la

¹ *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste*. Paris : Allia, 1985. P. 154

version « écrite » du film et sa version réalisée.) Après la projection de ce premier film, il n'y aura plus vraiment de scandale et presque pas de traces : Potlatch reste entre 1954 et 1957 un simple bulletin de quelques pages, dont la présentation n'a même pas été soignée, mais surtout, conformément au titre du bulletin, il n'est jamais vendu, mais *donné*. C'est Debord et la rédaction qui choisissent les adresses car pour eux (et surtout pour Debord), seul le rapport avec un lecteur connu permet une authentique communication. Debord n'est l'homme d'aucun contrat car un contrat est toujours public et il admet donc la soumission au regard d'une tierce personne, ce qui le mettrait dans une position trop proche du regard du *spectacle*. Malgré tout, le tirage du Potlatch connaît une constante augmentation : au début, il en est fait une cinquantaine d'exemplaires pour au final arriver aux cinq cents exemplaires.

Debord fait preuve tout au long de sa carrière d'un goût exemplaire pour la perte et la clandestinité, et c'est sans doute pour cela que les années Saint-Germain-des-Prés accèderont au prestige d'un mythe d'âge d'or.



La première phase de l'Internationale Lettriste s'étend jusqu'à la fin de l'année 1953. Ce sera l'époque de la pure négativité, la perte par excellence. Elle sera suivie par une phase que Kaufmann appellera la « *négative-critique ou négative-terroriste*¹ » : c'est lorsque Debord déménage de *Chez Moineau* et en profite pour faire le ménage dans les rangs. En effet, il renouvellera quasiment tout le groupe qui l'entourait et mettra en place des impératifs beaucoup plus rigoureux. Ainsi Debord commencera à faire régulièrement appel à l'exclusion qu'il voit comme une arme pour faire avancer son projet. Il ne reste plus grand-chose des premières années de désœuvrement. Ce sera une époque de durcissement, l'époque du

¹ KAUFMANN, Vincent. *Guy Debord, La révolution au service de la poésie*. France : Fayard, 2001. P. 137.

Potlatch. Il donne au lettrisme un goût beaucoup plus politique, guerrier en usant de stratégie, il prend goût à la terreur : « *Ce qui manque à ces messieurs, c'est la Terreur.* » déclare un Debord sur le mode de Saint-Just dans le premier numéro de Potlatch puis dans le troisième. Il y a une politisation du discours, une mise en place d'une forme radicale de discours social.

Les positions politiques de l'I.L. sont, d'un point de vue révolutionnaire, exemplairement radicales et d'un anti-stalinisme à toute épreuve. Ce qui implique un style de vie sans concession. Maintenant, au lieu de ne rien faire en ne faisant rien, l'I.L. ne fera rien en proclamant un soutien sans faille à toutes les causes révolutionnaires. L'I.L. est surtout en train de se créer une « *couverture révolutionnaire* » dans le but de se démarquer du reste de l'avant-garde. Mais dans son potlatch et son art de l'insulte, Debord ne perd-il pas de vue les premières années du lettrisme ? Et aussi les plus réussies ? Debord regrettera le côté voyou de l'Internationale Lettriste. « *Où sont passées les classes dangereuses ?* » La question revient avec insistance dans certains de ces derniers textes, à partir d'*In girum imus nocte.* « *Jamais plus nous ne boirons si jeunes, jamais plus nous ne serons si voyous*¹ ».

De 1952 à 1958, c'est-à-dire jusqu'aux débuts du situationnisme, Debord n'écrit pas le moindre livre ni ne produit le moindre film, s'en tenant toujours à sa fameuse radicalité avant-gardiste, ne pas laisser de traces. Pourtant il finira en 1991 chez Gallimard. Certains y verront une trahison, d'autre la preuve que Debord était bien un écrivain, ou du moins qu'il voulait l'être et n'avait jamais travaillé qu'à sa gloire. Nous étudierons cette question plus tard.

Pour l'instant nous sommes en 1953, et la psychogéographie prend forme. Elle deviendra bientôt la base du situationnisme. En effet, la pratique de la dérive est le mythe fondateur d'un art sans œuvres, d'un art passé dans la vie, réinvesti concrètement dans l'espace comme l'a tant désiré Debord. Elle connaîtra un nouvel essor en 1958, au moment de la fondation de l'Internationale Situationniste. Elle y prendra une place telle que certains y verront l'apport le plus original de l'I.S., sa création, à opposer à la stérile dérive politique des dernières années. Pourtant elle n'est pas tant que cela au centre de l'I.S. comme on pourrait le penser, seulement elle est la principale cause de plusieurs contradictions.

Résultat de la dérive, la psychogéographie consiste à déambuler dans la ville sans but précis mais de façon systématique. De préférence en petit groupe, il s'agit de percevoir aussi objectivement que possible les différentes ambiances et atmosphères que l'on peut trouver

¹ DEBORD, Guy. *Œuvres cinématographiques complètes*. Paris : Gallimard, 1994. P. 42.

dans la ville, que ce soit en se promenant dans la rue, dans les marchés, et même dans les cafés où l'artiste lettriste préfère s'enivrer plutôt que décrépir dans des bibliothèques. Il se consacre à l'étude de la ville comme d'autres à celle des textes. Mais comme toute étude, cela ne se fait pas n'importe comment, il y a certaines règles à respecter. Debord les répertorie à plusieurs reprises, notamment dans un texte intitulé *Théorie de la dérive*, dont on retiendra certains passages :

Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se présente comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade.

Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. La part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit : du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisées. Mais la dérive, dans son unité, comprend à la fois ce laisser aller et sa contradiction nécessaire : la domination des variations psychogéographiques par la connaissance et le calcul de leurs possibilités [...].

On peut dériver seul, mais tout indique que la répartition numérique la plus fructueuse consiste en plusieurs petits groupes de deux ou trois personnes parvenue à une même prise de conscience, le recoupement

des impressions de ces différents groupes devant permettre d'aboutir à des conclusions objectives¹.

La dérive est donc une technique du « passage hâtif », ce qui n'est pas sans rappeler le titre du second livre de Debord, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, de 1959, consacré entièrement aux enfants perdus de Saint-Germain-des-Prés. La dérive caractérise les actions des enfants perdus : ils vont et viennent à travers cafés et quartiers, sans attaches ni objectifs. Ils représentent le mouvement pur, soustrait aux raisons habituelles de la mobilité, ne visent aucune œuvre, si ce n'est de rester ouvert aux « sollicitations du terrain » et aux rencontres imprévisibles.

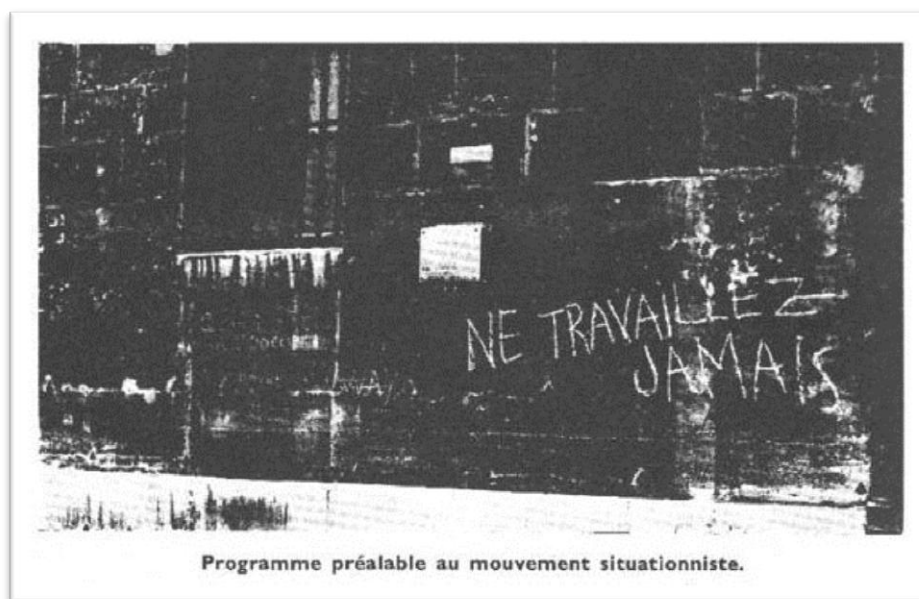
Cette invention majeure que nous approfondiront plus tard, appartient aux lettristes mais aussi aux situationnistes. Elle est en tout cas une de leurs pratiques les plus caractéristiques, car il serait abusif de dire que la psychogéographie soit l'invention exclusive qu'Ivan Chatchegloff a proposé en 1953 dans le *Formulaire pour un urbanisme nouveau*.

Il faut préciser que la psychogéographie ne se limite pas à la dérive, qui a une valeur d'exercice de reconnaissance du terrain. Lorsqu'elle est en quelque sorte mis à jour au moment de la fondation de l'I.S., la psychogéographie est un projet architectural. Le *Formulaire pour un urbanisme nouveau* de Chatchegloff, certainement republié pour cette raison dans le premier numéro de l'*Internationale situationniste* fait de l'architecture la condition de possibilité de la dérive. C'est-à-dire que celle-ci n'atteindra sa pleine valeur que lorsque des villes entièrement nouvelles auront été construites à cet effet et que inversement, des villes seront le fruit de la psychogéographie mise en place. Se crée ainsi en 1953 le « programme » de l'urbanisme situationniste, totalement utopique, et qui voit son apogée avec la création de Constant : *La Nouvelle Babylone* (Celle-ci consiste fondamentalement en un projet de ville suspendue et doit son nom aux célèbres jardins de la Babylone antique, avec toutes les suggestions de plaisirs et de débauches qui y sont associées).

¹ *Internationale situationniste*. Paris : Fayard, 1997. P. 19-20.

ii. L'Internationale Situationniste

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, la création de l'Internationale Situationniste doit beaucoup à la rencontre, et l'amitié qui en est née, entre Guy Debord et Asger Jorn. Mais aussi, et bien sûr, à l'internationale lettriste qui l'a précédé et qui fut marquée entre autre par cette œuvre, des plus éphémères, certainement seule trace jamais relevée sur le site de Saint-Germain-des-Prés, témoignant du mode de vie qui y régnait et qui a tant marqué Debord : le fameux « *Ne travaillez jamais* » inscrit sur un mur de la rue de Seine et remontant aux premiers mois de 1953.



Ils ne seront que huit à composer cette Internationale, la machine à exclusion de Debord ayant marché à fort régime. Il y aura Ralph Rumney, représentant unique du Comité psychogéographique de Londres ; Asger Jorn bien sûr ainsi que Giuseppe Inot-Gallizio, Walter Olmo, Elena Verrone et Piero Simondo qui forment le Mouvement International pour un Bauhaus imaginiste. Et la dernière étant Michèle Bernstein, la femme de Guy Debord. Le projet de cette nouvelle I.S. est de rassembler les artistes révolutionnaires pour lutter contre le nouvel ordre établi des sociétés modernes. Dès les débuts de l'I.S., Debord s'attaquera à la toute-puissance des médias :

Il faut lutter sans plus attendre [...] pour l'apparition concrète de l'ordre mouvant de l'avenir. [...] Il faut mener à la destruction extrême toutes les formes de pseudo-communication, pour parvenir un jour à une communication réelle directe [...]. La victoire sera pour ceux qui auront su faire le désordre sans l'aimer.

Dans un premier temps, l'I.S. est beaucoup tournée vers l'art. Une tendance très certainement due à la présence d'Asger Jorn mais pas seulement. Les situationnistes pensent pouvoir se servir de l'art pour préparer la révolution.

L'I.S. expérimente donc dans un premier temps une « période artistique » mais dans laquelle on retrouve tout de même son combat social dès les premiers manifestes. C'est seulement plus tard que l'aspect politique prendra le pas sur l'artistique (Mais comme l'artistique fait partie prenante du politique, ils ne se sont jamais vraiment éloignés de l'aspect politique.)

En 1959, Asger Jorn se lance dans le détournement de tableaux de mauvaises qualités pendant que Giuseppe Pinot-Gallizio et Gios Melanotte présentent une exposition de peinture industrielle. Malheureusement les tableaux se vendent bien et l'entreprise de dévalorisation échoue. L'objectif de Guy Debord étant de réduire à néant l'œuvre d'art pour ouvrir le chemin à la vie même.

Lors de la première période, lorsque l'I.S. se voue à l'art, beaucoup d'artistes se voient intégrer puis très vite être exclus de l'I.S. ; que ce soient les artistes Hollandais, Italiens de la première heure (jusqu'en 1960 au plus tard) ou Allemands et Scandinaves par la suite. Tous seront congédiés poliment par Debord à un moment ou un autre, certainement parce qu'il ne les trouvait pas assez extrémistes. La preuve étant qu'une fois partis de l'I.S., la plupart reprennent leurs carrières là où ils l'avaient laissée. C'est en 1962 que Debord et ses proches, c'est-à-dire Michèle Bernstein, Raoul Vaneigem, Attila Kotanyi et Mustapha khayati, décident une fois pour toute de l'inexistence d'une sorte d'art situationniste. Ils mettent ainsi un terme à la « première période » de l'I.S. Ils font l'annonce de cette décision lors de la cinquième conférence de l'I.S. à Göteborg, qui n'est acceptée ni par les allemands ni par les régionaux de l'étape (discours de Vaneigem) :

Le monde capitaliste ou prétendu anti-capitaliste organise la vie sur le mode du spectacle... Il ne s'agit pas d'élaborer le spectacle du refus mais bien de refuser le spectacle. Pour que leur élaboration soit artistique, au sens nouveau et authentique qu'a défini l'I.S., les éléments de destruction du spectacle doivent précisément cesser d'être des œuvres d'art. Il n'y a pas de situationnisme, ni d'œuvre d'art situationniste, ni davantage de situationniste spectaculaire. Une fois pour toutes.¹

Cette décision est à double tranchant : soit elle coupe l'artiste du révolutionnaire qu'il prétend être, soit elle coupe le révolutionnaire de sa base artistique et le voue à l'attente d'une fin qui n'arrivera qu'avec Mai 1968. Elle est la limite de l'art. Est-ce cette décision qui entraîne la démission d'Asger Jorn en avril 1961? On ne sait trop, la raison officielle étant sa trop grande notoriété d'artiste, jugée incompatible avec le projet anti-artistique. Cependant Jorn continuera par la suite à collaborer occasionnellement à *L'Internationale situationniste* sous le pseudonyme de Keller et surtout à soutenir financièrement l'I.S.

Jorn parti, le situationnisme redevient progressivement un art sans œuvre, un art du désœuvrement et de la pure critique, un art de la destruction et de l'autodestruction. Un art fait pour Debord.

De cette première partie, on rappellera tout de même ce qui fut certainement la plus belle création de l'I.S. : *La Nouvelle Babylone* de Constant, qui emmena le situationnisme au sommet ; il ne fut jamais aussi beau qu'au temps où dominait l'utopie de l'urbanisme unitaire, tout comme lorsque régnait la collaboration entre Debord et Jorn.

De 1958 à 1962, l'Internationale situationniste se régénère à plusieurs reprises en renouvelant ses artistes. Après leur départ, l'étude de l'urbanisme unitaire passe en second plan. Il ne sera plus guère question de dérive dans les numéros ultérieurs d'*Internationale situationniste* et les relevés psychogéographiques, les projets de villes utopiques disparaissent. Mais pourtant, on ne peut pas vraiment parler d'une rupture ou d'un changement de cap pour l'I.S. Il s'agit plutôt d'une clarification, d'un retour aux bases de l'ancienne *Internationale Lettriste*.

¹ *Internationale situationniste*, 7.

Malgré tout, l'urbanisme unitaire survit mais politisé, développé sur un côté plus critique, sans utopie ni maquette ; d'ailleurs, *la Société du Spectacle* lui consacre un chapitre entier. Cette seconde phase de l'histoire de l'I.S., plus politique donc, s'étendra de 1962 à 1968. Certains diront que l'I.S. en a fini une bonne fois pour toute avec la question de l'art et qu'il est passé à une phase politique plus dure. Pourtant, Debord n'a jamais tiré un trait sur l'artistique, seulement il en a une conception différente de celle que l'on a l'habitude de côtoyer. Il a donc toujours été écrivain, ou poète, mais à sa manière et c'est en artiste encore qu'il pense la révolution et qu'il a traversé les événements de mai 68.

Cette deuxième phase se penchera surtout sur la question de la communication. En effet Debord, et à travers lui l'I.S., a longtemps recherché les formes authentiques de communication. S'il a beaucoup bu, il a aussi beaucoup parlé durant ses périodes de dérives. Le dialogue fut une de ses passions, mais pas avec n'importe qui ni n'importe comment. L'ivresse rendait l'art de la conversation encore plus pure et intense, que ce soit avec ses proches, ses amis, ou même le premier venu car ainsi son interlocuteur ne savait pas à qui il s'adressait. Dans cette recherche de la communication parfaite, Debord se met dans les pas des surréalistes et des dadaïstes, tous ont cherché à restaurer une forme authentique de communication, ils veulent en finir avec la séparation des individus et éventuellement leur division en classe sociale. Retrouver la communauté au-delà de l'art : le situationnisme est certainement la version la plus radicale, ou du moins la plus politique de ce très ancien projet. Après la période de l'urbanisme unitaire, il émerge comme le mouvement d'avant-garde qui recourt le moins aux moyens de l'art pour se réaliser, se donnant ainsi comme la dernière avant-garde mais aussi comme une sorte de synthèse de l'ancien projet de passer de l'art à un au-delà communautaire de l'art. Le situationniste sera une avant-garde réduite au désir de communication immédiate et authentique et les principales réflexions et expériences de Debord entre 1962 et 1968 tourneront autour de ce « thème ».

Quelle fut vraiment la place des situationnistes dans les événements de mai 68 ? On ne sait trop. Certains les mentionnent du bout des lèvres, d'autres leurs en donne la pleine responsabilité... quoi qu'il en soit, au milieu de tant de controverses, ce que l'on peut dire sans se tromper c'est que le désaccord concernant le rôle joué par l'I.S. dans les événements de mai 68 est absolu.

Pour les historiens de mai 68, ils n'ont littéralement jamais entendu parler des situationnistes. Il y en a tout de même certains qui mentionnent avec parcimonie l'existence d'œuvre qui tournait comme *La Société du spectacle* ou *Le Traité de savoir-vivre*, mais on ne trouve même pas leurs auteurs. Pour d'autres, et en particulier les historiens situationnistes, il n'y avait que les situationnistes. Le seul point sur lequel tout le monde s'accorde, plus ou moins, est le rôle qu'a pu jouer un Cohn-Bendit, un July, un Krivine, un Geismar, etc. Mais sur le rôle de Debord et des siens, on est dans un tel flou qu'il en devient énigmatique. Où chercher les situationnistes en mai 68 ? Selon les historiens, ils semblent avoir été à la fois partout et nulle part.

Il faut dire qu'ils ne sont pas nombreux ; à force d'exclusion et comme ils ne recrutent pas, ils doivent être moins d'une douzaine : Debord, Michèle Bernstein (qui pourtant démissionnera en 1967 mais restera une proche de Debord pendant encore quelques années), Anton Artstein, Herbert Holl, Mustapha Khayati, Ndjangani Lungela, Jeppesen Victor Martin, Donald Nicholson-Smith, Raoul Vaneigem et René Viénet (liste non exhaustive). Ce chiffre ne varie pas beaucoup dans les quelques années qui suivent, jusqu'à baisser considérablement dans les mois précédents la dissolution de l'I.S., c'est-à-dire en 1971. Il est certes difficile dans ces conditions de faire face à des organisations gauchistes qui font tout pour se faire voir.

Où chercher l'origine de mai 68 ? Apparemment, elle prendrait ses bases dans la révolte estudiantine de Strasbourg : en mai 1966, une poignée d'élèves de l'université de Strasbourg, sympathisants de l'Internationale Situationniste, parvient à se faire élire au bureau de l'AFGES (Association fédérative générale des étudiants de Strasbourg) avec comme seul programme le sabotage de l'université bourgeoise. C'est dans ce contexte que les étudiants de Strasbourg demandent le soutien de l'I.S. Celle-ci répond favorablement à leur demande en collaborant à la publication d'un texte intitulé *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel, et de quelques moyens pour y remédier*, signé par les étudiants de Strasbourg, mais rédigé en réalité par le seul Mustapha Khayati. Ils vont ainsi indirectement s'approprier la parole des étudiants et vont profiter de ce texte pour mener une attaque dans les règles contre le milieu étudiant et l'université en général, décrite comme un lieu d'aliénation et de soumission au pouvoir :

Esclave stoïcien, l'étudiant se croit d'autant plus libre que toutes les chaînes de l'autorité le lient. Comme sa nouvelle famille, l'Université,

il se prend pour l'être social le plus « autonome » alors qu'il relève directement et conjointement des deux systèmes les plus puissants de l'autorité sociale : la famille et l'Etat. Il est leur enfant rangé et reconnaissant. Suivant la même logique de l'enfant soumis, il participe à toutes les valeurs et mystifications du système, et les concentre en lui. Ce qui était illusions imposées aux employés devient idéologie intériorisée et véhiculée par la masse des futurs petits cadres¹.

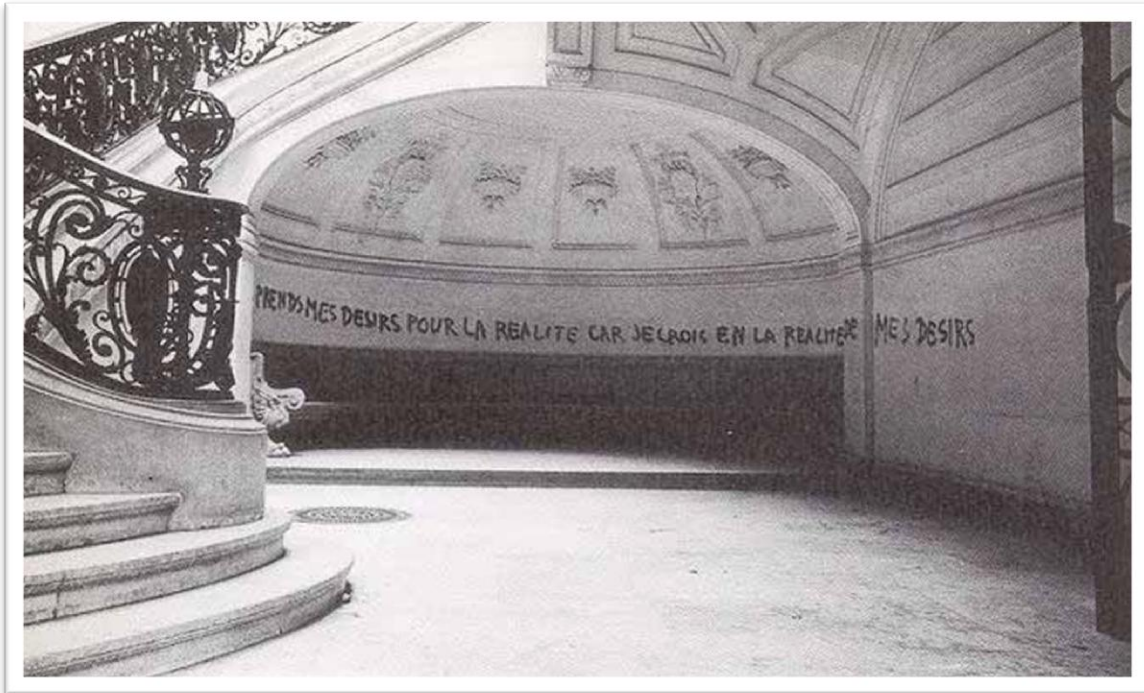
La brochure sera distribuée à la rentrée 1966 et fera scandale non pas seulement parmi les autorités universitaires, mais aussi dans la presse.

Pour les situationnistes, ce scandale leur fera une formidable publicité tout en témoignant de leur sens tactique. En moins de temps qu'il ne faut pour le dire, leurs thèses jusqu'alors réservées aux quelques lecteurs de *l'Internationale situationniste* sont portées à la connaissance du grand public par les journaux. *De la misère en milieu étudiant* est le premier texte par lequel l'I.S. se manifeste en public et elle fonctionne un peu partout, de rééditions en traductions, comme un véritable détonateur.

« *Nous avons porté de l'huile là où était le feu* » écrit Debord dans *In girum imus nocte*, et ce n'est même pas de la fausse modestie : ils ne font que donner la parole aux bombes qui existaient déjà. Et c'est ainsi qu'à Strasbourg, après avoir donné la parole, l'I.S. disparaîtra : c'est en vain qu'on les recherchera pour leur faire endosser une responsabilité qu'ils déclineront toujours, que ce soit à Strasbourg ou ailleurs.

Ce sera de la même manière qu'ils agiront à Paris : ils joueront le rôle de simples conseillers en provocation auprès des enragés, offrant à qui veut des stocks de *De la misère en milieu étudiant*. C'est évidemment leurs marques que l'on retrouvera dans les graffitis qui décoreront copieusement les murs des bâtiments avec l'infatigable « *Ne travaillez jamais* » mais aussi « *Prenez vos désirs pour la réalité* », « *Jouissez sans entraves* », « *L'ennui est contre-révolutionnaire* » etc.

¹ *De la Misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel, et de quelques moyens pour y remédier*, Champ Libre, 1976.



La présence des situationnistes est à chercher dans la parole de l'agitation estudiantine, dans leur style. Ils furent en quelque sorte les grands stylistes de mai 68, ceux qui y ont mis les formes. Leur efficacité, et peut-être leur succès, vient de leur art de l'insulte irrémédiable, de leur imagination et de leur inventivité informelle que quiconque peut très facilement s'approprier, et même développer pour son propre compte. Ils sont les auteurs d'œuvres sans auteurs, de paroles circulant librement, c'est pourquoi ils semblent absents, ils ne sont que le vent qui porte les bonnes paroles. D'ailleurs, Debord dira lors de la dissolution de l'I.S. en 1971 : « *Plus nos thèses seront fameuses, plus nous serons nous-même obscurs* », il a conscience que la célébrité de leurs slogans dépend de leur capacité à s'en détacher, à ne pas les revendiquer en tant qu'auteur. Mais cela ne les empêche pas d'être présents aux premières barricades de mai, puis à l'occupation de la Sorbonne qu'ils quitteront quelques jours plus tard, après avoir diffusé leurs slogans. La révolution, ils ne l'ont pas faite en « politique », mais plutôt en poètes.

En 1971, Debord décide la dissolution de l'I.S. mais celle-ci n'est pas une tragédie comme ont pu le dire certains. En réalité, son ultime but était cette dissolution, du moins du point de vue de Debord :

Le principal résultat, à écouter ceux qui ont l'air de regretter que la bataille ait été livrée sans les attendre, on pourrait croire que c'est le fait qu'une avant-garde sacrifiée ait complètement fondu dans ce choc. Je trouve qu'elle était faite pour cela. Les avant-gardes n'ont qu'un temps ; et ce qui peut leur arriver de plus heureux, c'est, au plein sens du terme, d'avoir « fait leur temps ». Après elles, s'engagent des opérations sur un plus vaste théâtre. On n'en a que trop vu, de ces troupes d'élites qui, après avoir accompli quelque vaillant exploit, sont encore là pour défilier avec leurs décorations, et puis se retournent contre la cause qu'elles avaient défendue. Il n'y a rien à craindre de semblable dans celles dont l'attaque a été menée jusqu'au terme de la dissolution¹.

Après cela, Debord deviendra encore plus inaccessible, encore plus clandestin. En effet, il choisira l'exil et le voyage plutôt que de se lancer dans un nouveau groupe.

¹ DEBORD, Guy. *Œuvres cinématographiques complètes*. Paris : Gallimard, 1994. P. 56.

iii. La fin des avant-gardes

Il se rendra en Italie, à Arles, en Espagne où il rencontre la fameuse Tony Lopez Pintor qui lui fait adopter la langue espagnole comme s'il s'agissait de sa propre langue, parfois même à Paris puis de plus en plus à Champot. Il ne faut pas croire qu'en fuyant Paris, Debord a fui ce qu'il était. Que ce soit à Florence, à Séville, ou plus tard à Champot, il continuera de mener la vie qu'il a toujours voulu mener, il continue d'y exercer son droit à la liberté et demeure un homme de société. Mais il se tient en retrait des actions politiques et reste dans un silence total durant quelques dix années, jusqu' à l'assassinat de Gérard Lebovici qui le fera sortir de sa réclusion.

Debord rencontre Gérard Lebovici en 1971, à l'occasion de la réédition de *La Société du spectacle*, après avoir rompu avec son premier éditeur, Buchet-Chastel. C'est en tant qu'éditeur que Gérard Lebovici rencontre Debord en 1971, ayant appris que celui-ci cherchait un nouvel éditeur pour *La Société du spectacle*. Très vite une amitié très forte va lier les deux hommes. Certains formuleront la thèse que Lebovici s'est retrouvé sous l'influence de Debord qui l'a entraîné par ses fréquentations dans un engrenage plus ou moins terroriste qui lui sera fatal. Mais il est certains qu'il découlera de cette amitié une radicalisation non seulement des positions politiques mais aussi des pratiques de Lebovici, qui adoptera de plus en plus le style de Debord, et notamment son goût prononcé pour les insultes les plus tranchantes. Mais il est très difficile de mesurer l'influence de Debord sur l'histoire des éditions Champ Libre.

De 1971 jusqu'à sa mort, Lebovici sera non seulement l'ami et l'éditeur de Debord mais aussi le producteur de ses trois derniers films. En plus de cela, et c'est ce qui sera le plus inexplicable pour la presse, il achètera en 1983, une salle de cinéma dans le Quartier latin pour projeter exclusivement et en permanence les films de Debord. Lebovici sera alors considéré sous l'emprise totale de Debord, une telle générosité étant forcément louche. Personne n'y voit la marque du potlatch qui a tant marqué la vie de Debord. Lebovici sera un ami exemplaire et très peu de tous ceux qui ont rencontré Debord auront été capable de quoi que ce soit d'équivalent. Lors de sa mort, Debord lui sacrifie ni plus ni moins la partie la plus visible de son œuvre en retirant tous ses films de la circulation.

L'assassinat de Lebovici ne sera jamais élucidé mais cela n'empêche pas la presse de foncer tête baissée dans le mystère le plus visible de la vie de Lebovici : son amitié avec Guy Debord, homme lui-même suffisamment secret pour être louche. Les insinuations se

multiplient et toutes, quasiment, accusent Debord. En réponse à ces calomnies, il écrira *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici* où il retournera le discours de l'ennemi pour en faire entendre les mensonges, la malveillance et pour les réfuter. Il ne s'agit pas de dialoguer avec l'ennemi mais bien de le faire taire.

Beaucoup voient le meurtre de Lebovici comme un tournant dans la vie de Debord, le début de la fin, un échec final. Pourtant c'est à partir de 1985, c'est-à-dire quatre ans après la mort de Lebovici, que Debord produit près de la moitié de son œuvre écrite. Jamais Debord n'a autant écrit qu'après la mort de son ami alors oui, ce fut certainement un tournant dans sa vie, mais peut-on réellement parler du début de la fin, d'un échec ? Il est vrai que son image a beaucoup changé en dix ans de silence qu'il ne brise que pour l'affaire Lebovici¹. Mais après ce laps de temps, il publie coup sur coup deux livres qui vont faire couler beaucoup d'encre : *Les Commentaires sur la société du spectacle* de 1988 et *Panegyrique* de 1989. Ces œuvres marquent son retour mais aussi sa célébrité. Debord commence à être considéré comme un écrivain plutôt qu'un politique. Mais avec la reconnaissance vient le temps des commentaires, surtout avec son arrivée chez Gallimard.

Ses dernières années semblent étrangères, détachées du Debord que l'on a connu jusqu'alors. Que fait donc Debord chez Gallimard, bientôt le verra-t-on dans la Pléiade ? Puis il organise une émission chez Canal plus. Que signifient donc ces actes ? Est-ce un renoncement de la part de Debord ? Qui sait que de toute façon il sera récupéré alors décide de s'intégrer lui-même à la *société du spectacle* ? Ou bien est-ce pour assurer financièrement sa femme, Michèle Mochot-Brehat, lorsqu'il sera parti comme le pense Christophe Bourseiller ? Quoi qu'il en soit, ce film télévisé semble bel et bien être un testament que Debord a accepté de faire uniquement parce qu'il savait qu'il en finirait bientôt. Sa maladie le rendant faible, il redevenait maître du jeu en décidant de se suicider, ce qu'il fera le 30 novembre 1994.

Il atteindra son apothéose télévisuelle avec la diffusion du film le 9 janvier 1995 : « *Guy Debord, son art, son temps* » que Debord aura supervisé du début à la fin. Seulement, il a fini par entrer dans le système, ce qu'il craignait par-dessus-tout. Mais après tout, peut-on perpétuellement échapper au système ? Il est possible que Debord se soit rendu-compte que ce n'était plus possible et qu'il ait décidé de l'utiliser une dernière fois avant de mourir.

¹ Même s'il a fait paraître trois films, il ne fera aucune apparition.

2. Histoire et Réception

Debord comme tout le monde a une histoire, tout comme ses idées. Bien sûr, en tant que fondateur d'une avant-garde, c'est de la nouveauté qu'il recherche, et seulement la nouveauté. Mais lorsque l'on naît au XX^e siècle, que l'on a une histoire de plus de trente siècles qui nous précède, il y a un moment où cela devient très difficile de créer quelque chose au sens premier du terme. De nos jours, chaque mot à une histoire, chaque idée, chaque création a un passé. Alors dans ces conditions, comment trouver une place dans le rayon des créateurs ?

Tout d'abord, il y a un moment où forcément l'on va s'inspirer de ce qui existe déjà, puis on va effectuer un dépassement de l'idée, aller dans les extrêmes et à ce jeu, Debord est très fort. Il se déplacera, il vivra, il créera de l'extrême et en distribuera sous toutes ses formes. Tout ce que fera Debord sera démesuré.

a. Histoire des idées

i. Histoire Politique

Comme on a pu le voir plus tôt, Debord développe une haine du bourgeois. Cette haine peut trouver ses racines dans ses origines elles-mêmes bourgeoises, ou bien dans la continuité des pensées d'un Flaubert, ou plus proche de lui, d'un Sartre. Quoi qu'il en soit, il se place donc à gauche, une gauche extrémiste, sous l'égide de Marx.

Dès 1955, il appelle à lire Marx dans le *Potlatch* numéro 24 (24 novembre 1955) : « *Philosophie. Imbéciles, vous pouvez cesser de l'être. Lisez Marx.* » Mais à l'époque, il évoluait dans un espace encore flou d'un certain marxisme, antistalinien. C'est la lecture, et la rencontre d'Henri Lefebvre, auteur de *Critique de la vie quotidienne* qui le fera évoluer. Cette

œuvre développe une idée qui n'est pas très éloignée de celle de Debord : elle tente de mettre en lumière les conditions modernes de l'exploitation, idées certainement tirées de l'œuvre de Marx, *Les thèses sur Feuerbach* :

On sait maintenant que le marxisme veut transformer « le monde ». [...] Quelle est la fin ? C'est la transformation de la vie jusque dans le détail, jusque dans sa quotidienneté. [...] La fin le but, c'est de faire intervenir la pensée, la puissance de l'homme, la participation à cette puissance est la conscience de cette puissance, dans l'humble détail de la vie. Le but, plus ambitieux, plus difficile, plus lointain que les moyens, c'est de changer la vie – de recréer lucidement la vie quotidienne¹. »

Cette vision annonce en quelque sorte les études à venir de Debord sur le monde moderne. Il s'inspire donc des thèses de Marx mais pas seulement.

A la lecture de *La Société du spectacle*, ce qui frappe le plus dans cette œuvre composée de deux cent vingt et une thèses, c'est la maîtrise absolue par son auteur du vocabulaire philosophique. Comment Guy Debord, qui n'a jamais fait aucune étude supérieure après le bac, peut-il connaître et manipuler un tel vocabulaire ? Quoiqu'il en soit, l'emploi de ce vocabulaire si particulier et de références le situe d'emblée dans une filiation hégélo-marxiste. Apparemment, il lit Hegel avec passion et sa marque se retrouve dans *La Société du spectacle* par l'inversion du génitif. Marxiste, Debord s'appuie donc sur l'héritage historique des gauches communistes qu'il aura découvert lors de son compagnonnage avec Socialisme ou Barbarie. Il se sent proche de György Lukacs, Karl Korsch, Anton Pannekoek, Paul Mattick... De tous ces hommes qui ont tenté de renouer avec un Marx authentique, sans tenir compte des études ultérieures. Debord se retrouve dans ces hommes par leur rejet du bolchevisme et leur haine de l'autorité.

¹ LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne*. Paris : Arche, 1961.

Il ne fut pas le seul à son époque à publier une critique virulente de la société¹, c'était en quelque sorte dans « l'air du temps ». Gérard Neyrand décrit avec justesse cette particularité des sixties :

[...] Que la société soit considérée comme « de spectacle » (Guy Debord), « de consommation » (Jean Baudrillard), « de communication de masse » (Marshall McLuhan), « machinique » (Deleuze-Guattari) ou « unidimensionnelle (Herbert Marcuse), sa dénonciation est virulente et radicale. Elle soutient et alimente un mouvement social qui, au moins au départ, prend ses racines dans la convergence d'une critique de la société d'abondance occidentale produite par l'intelligentsia et la sensibilité profonde de cette nouvelle génération de l'après-guerre [...]»².

Pour novatrice et signifiante qu'elle soit, la réflexion critique de Debord s'inscrit donc dans un mouvement d'ensemble du champ culturel.

Debord tire ses idées politiques en grande partie du grand Marx que lui a fait découvrir, ou du moins mieux connaître, son ami Henri Lefebvre. Mais il ne s'arrêtera pas à cette conception. Pour lui, le « *Spectacle moderne* » est surtout la mise en scène de la vie, le règne de l'apparence, qui tente d'occulter la réalité. Comme le souligne Anselm Jappe :

Le concept de « société du spectacle » est souvent compris dans un rapport exclusif à la tyrannie de la télévision ou des moyens analogues. L'aspect mass médiatique du spectacle est pourtant considéré par Debord comme le plus « restreint », sa manifestation superficielle la plus écrasante³. »

¹ Ce n'était pas un phénomène uniquement français, ni même européen, cela s'étendait jusqu'aux Etats-Unis.

² NEYRAND, Gérard. *Une érotisation marchande. L'emprise des médias sur l'imaginaire sexuel*. Dans *Panoramiques*, n°34, 3^e trimestre, 1998.

³ JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Marseille : Via Valeriano, 1995.

Définir la société moderne comme spectacle, Debord est le seul inventeur de cette théorie nouvelle qui s'élaborera au fur et à mesure. Seul Nietzsche s'était rapproché de cette vision dans un fragment de l'automne 1880 sans pour autant la poursuivre dans ses textes ultérieurs : « *Une émeute ou un journal de grande ville est de fond en comble « spectacle », « absence d'authenticité »¹ ».*

Ici on retrouve avec Nietzsche, comme très souvent avec Debord, l'apparition d'un concept essentiel au détour d'une phrase. Les choses importantes ne sont pas assénées, mais imprégnées petit à petit au cœur d'une pensée en perpétuelle évolution, tout comme cela sera le cas pour le concept de « *situationniste* » qui apparaîtra pour la première fois au détour d'une phrase de Debord dans un article des *Lèvres nues*².

¹NIETZSCHE, Friedrich. *Œuvres philosophiques complètes*. Fragment 6, volume 4. Gallimard.

²DEBORD, Guy. *Théorie de la dérive* dans *Les lèvres nues*, n°9, novembre 1956.

ii. Histoire Artistique

Même si Debord s'est beaucoup intéressé à la politique, il est clair que l'artistique a joué un grand rôle dans sa vie. L'invention situationniste la plus reconnue, et celle qui trouva ses bases dans l'*Internationale lettriste*, est sans aucun doute la psychogéographie. Debord et ses amis ont fait de la dérive un art, un mode de vie. Mais d'où vient vraiment la psychogéographie ? Ivan Chtchegloff en est-il le seul inventeur ? On disait de ce jeune russe qu'il était génial, voire visionnaire, mais aussi instable, et quelque peu fou (il s'est fait arrêter par la police en 1950 pour avoir voulu faire sauter la Tour Eiffel dont les lumières l'empêchaient de dormir.) voire réellement fou puisque il se fera interner quelque temps plus tard.

Pour les Situationnistes, il est clair que Ivan Chtchegloff est celui qui leur fera découvrir la psychogéographie, Debord lui rend d'ailleurs hommage dans *In girum imus nocte*, un remerciement pour leur avoir ouvert « *une route nouvelle* » :

Mais puis-je oublier celui que je vois partout dans le plus grand moment de nos aventures ; celui qui, en ces jours incertains, ouvrit une route nouvelle et y avança si vite, choisissant ceux qui viendraient ; car personne d'autre ne le valait cette année-là. On eut dit qu'en regardant seulement la ville et la vie, il les changeait. Il découvrit en un an des sujets de revendications pour un siècle ; les profondeurs et les mystères de l'espace urbain furent sa conquête¹.

Il est celui qui aura fait découvrir un terrain (de jeu ?) à Debord et ses acolytes, qui leur aura appris l'espace et l'art de l'occuper.

D'après Christophe Bourseiller², une autre source est possible à cette psychogéographie. En effet, il a relevé une coïncidence intéressante : en 1952, Jean-Paul Clébert publia chez Denoël

¹ DEBORD, Guy. *Œuvres*. Paris : Gallimard Quarto, 2006. P. 1376.

² BOURSEILLER, Christophe. *Vie et mort de Guy Debord (1931-1994)*. Paris : Plon, 2001.

un roman aléatoire qui sort quelque peu de l'ordinaire, *Paris insolite*¹, dans lequel il décrit ses dérives à travers la capitale². Or ce livre ressemble de beaucoup à un compte-rendu psychogéographique. Un des personnages s'inspire même d'un client de Moineau, le bar que fréquentait assidument Debord. On pourrait donc se demander si Debord, ou d'autres lettristes, ont lu *Paris insolite* et s'en sont inspirés ? Certainement, car d'après le demi-frère de Guy Debord, Patrick Labaste, « *Guy aimait beaucoup ce livre.* » Quelle que soit son origine, la dérive constituera dès 1953, la toute première activité psychogéographique.

Avec les études psychogéographiques, Debord dénoncera les changements qui bouleversent Paris et, indirectement, la société du spectacle qui est responsable de ces changements :

*Paris n'existe plus*³.

Ou du moins le Paris que Debord a aimé n'existe plus, celui des petits cafés toujours ouverts, celui des conversations prolongées jusqu'à l'aube et celui, bien sûr, des dérives. Le Paris occupé par ses habitants est remplacé par le Paris moderne qu'on connaît bien, vidé de ses habitants pour être remplacé par des bureaux, livré à l'automobile, à la *marchandise*, à la défiguration bétonnée, à la pollution systématique et aux produits alimentaires industriels imposés sans aucun recours possible depuis la destruction des halles.

Cette métamorphose peut-elle être bénéfique ? Pas pour Debord, pas pour la dérive car elle supprime la liberté de déplacement, fini les terrains vagues ou les quartiers populaires. On retrouvera dans l'œuvre de Debord une nostalgie de cet âge d'or, que ce soit celui de Saint-Germain-des-Prés ou même celui des premiers hommes.

À plusieurs reprises, Debord sera comparé à Rousseau. On retrouve cette comparaison dans l'œuvre de Vincent Kaufmann⁴ ou celle de Frédéric Schiffter⁵. Mais ce sont tout de même deux versions assez opposées que ces deux hommes nous offrent. Nous allons essayer d'éclaircir quelque peu les choses.

¹ CLEBERT, Jean-Paul. *Paris insolite*. Paris : Denoël, 1952.

² Voir *Le Paysan de Paris*, d'Aragon qui reprend aussi ce thème.

³ DEBORD, Guy. *Œuvres cinématographiques complètes*. Paris: Gallimard, 1994. P. 226.

⁴ KAUFMANN, Vincent. *Guy Debord, la révolution au service de la poésie*. Fayard, 2001.

⁵ SCHIFFTER, Frédéric. *Guy Debord l'atrabilaire*. Distance, 2003.

D'après Frédéric Schiffter, Debord serait un homme de la solitude, il se serait retiré du monde en 1972, à peu près, après avoir été déçu par une révolution qu'il avait, soit disant, annoncé mais qui aurait échoué. Il aurait donc quitté Paris pour s'isoler tel un ermite.

Dans une vision totalement opposée, Kaufmann voit en Debord un homme qui en avait assez de Paris et qui a profité de la dissolution de l'I.S. pour voyager ; un homme qui aime plutôt les conflits, la stratégie, les entreprises clandestines que la haine du genre humain. Alors où est le Debord rousseauiste dans tout cela ? Schiffter voit Debord sous les traits d'un Rousseau moderne. Pourtant il n'existe aucune référence explicite à Rousseau dans l'œuvre de Debord, ce dernier semblait même ne pas l'aimer, le voyant comme un homme de la rancune et du ressentiment. Mais il n'empêche que l'œuvre de Debord, *La Société du spectacle*, fasse bien référence à un âge d'or, comme ce fut le cas pour Rousseau. L'étude d'un âge d'or, où l'humanité et sa nature fondamentalement communautaire n'auraient pas encore été détruites par le règne de la marchandise, n'est pas sans rapport avec certains développements de *l'Essai sur l'origine de l'inégalité*. De plus, on peut suivre Schiffter lorsqu'il affirme qu'il existe bel et bien chez ces deux hommes une méfiance fondamentale pour le visible, et tout ce qui y est lié comme les images, les artifices.

Il serait donc possible, malgré les différences qui existent à la fois dans le style de vie et de pensée que chacun a choisie, que Debord soit effectivement un nouveau Rousseau (de plus comment penser Marx sans Rousseau ?). Mais cela serait très facilement contestable pour quelqu'un qui chercherait à montrer le peu d'importance de Debord par rapport au statut historique de Rousseau. Pourtant il y a bien un point qui les rassemble, encore plus important que leur sujet, c'est leur façon de faire : Rousseau n'aura cessé de produire des effets, de créer de vraie rupture afin d'arriver à une nouvelle forme de critique sociale qui en est ressortie transfigurée, comme si après Rousseau, rien ne pouvait plus être pareil. Comme si toute science des effets, tout art stratégique passait par un art du détournement. Et n'est-ce pas la voie qu'a choisi Debord et celle où il excelle ? L'art du détournement.

Debord aurait-donc « hérité » de Rousseau une science des effets de discours, un art de la polémique. Mais il ne s'en est pas tenu là, il va radicaliser cette technique car là où Rousseau privilégiait la réconciliation, Debord lui recherchera la division. Il recherchera une vie plus passionnée et certainement pas plus raisonnable. Le point commun entre Debord et Rousseau serait surtout une oscillation entre une position mélancolique (résultat d'un sentiment de perte de l'âge d'or) et une position « paranoïaque » par laquelle l'un et l'autre se mettent à la place

du « *dernier homme* ». Forcément seul contre tous, celui-ci se réapproprie ce qu'il a perdu, donc l'authenticité de la communication par exemple.

Debord recherchera longtemps la communication authentique. Comme on a pu le voir plus tôt, sa relation avec la communication est particulière : dans un premiers temps il compte rompre avec le lecteur, (*Mémoires* n'est destiné à aucun lecteur puisqu'il n'est pas publié) pour pouvoir ensuite lier avec lui un vrai dialogue. A l'époque de l'I.S., il annonce clairement son projet : la nécessité d'un dépassement de l'art pour atteindre une communication authentique :

Le fait que le langage de la communication s'est perdu, voilà ce qu'exprime positivement le mouvement de décomposition moderne de tout art, son anéantissement formel. Ce que ce mouvement exprime négativement, c'est le fait qu'un langage commun doit être retrouvé – non plus dans la conclusion unilatérale qui, pour l'art de la société historique, arrivait toujours trop tard, parlant à d'autres de ce qui a été vécu sans dialogue réel, et admettant cette déficience de la vie -, mais qu'il doit être retrouvé dans la praxis, qui rassemble en elle l'activité directe de son langage. Il s'agit de posséder effectivement la communauté du dialogue et le jeu avec le temps qui ont été représentés par l'œuvre poético-artistique¹.

Il cherche, comme un Mallarmé avant lui, à donner de la voix au lecteur, des responsabilités.

Mais pour échapper à « la société du spectacle », Debord choisit de rechercher l'illisible, car l'illisible ne s'échange pas, ne se reprend pas. Il reprend ainsi la communication artistique de l'incommunicable qu'avait développé Joyce avant lui. Debord fait de ses œuvres le reflet critique de la société du spectacle, caractérisée justement par l'absence de toute forme authentique de communication.

Mais Debord ne se contente pas de briser la communication entre le lecteur et l'auteur. Il effectue son dépassement car pour lui la communication est à retrouver au-delà des formes instituées de l'art. Le situationnisme embraille ainsi sur les projets de l'avant-garde de l'entre-

¹ DEBORD, Guy. *La Société du spectacle* (thèse 187). Paris : Buchet-Chastel, 1967. P. 181.

deux-guerres, et notamment sur le dadaïsme qui mise sur la provocation comme forme immédiate et réelle de communication, un beau scandale étant le comble du dialogue, ce que créera Debord avec la sortie de son film *Hurllement en faveur de Sade*. Mais il embraille aussi sur le surréalisme qui a également eut un projet anti-artistique via l'automatisme, mais ceci, on en reparlera plus tard.

b. La nouveauté par le dépassement

i. La communication

Avec les avant-gardes précédentes, la communication avait été coupée, par Magritte par exemple qui, grâce à sa pipe, a enlevé leurs sens aux mots.



Debord a lui aussi dans un premier temps recherché l'incommunicable.

Avec son œuvre *Mémoires*, qualifiée d'anti-livre comme nous l'avons vu un peu plus tôt, Debord brise tous les préjugés que nous aurions pu avoir sur un livre et son auteur : un livre n'est pas forcément fait pour être publié, un livre n'est pas forcément écrit par son auteur, etc. Là où Debord effectue un dépassement, c'est dans la mise en congé du lecteur. Lorsque Baudelaire ne voulait écrire que pour les morts, Debord supprime tout simplement la publication. Alors qu'avec *Hurlément en faveur de Sade* il y avait au moins l'écran noir de vingt-quatre minutes pour faire savoir au public qu'il n'intéressait pas Debord, avec *Mémoires*, ce même public devra attendre 1993 pour savoir à quel point Debord ne se préoccupait pas de lui.

Le public est, avec Debord, rétrogradé au rang de voyeur, témoin d'un pacte entre Debord et les amis à qui il a offert le livre. Il ne peut qu'observer ce à quoi il n'a pas accès. Et même, lorsqu'enfin, *Mémoires* sera à sa disposition, il ne pourra le comprendre dans son ensemble

car il est destiné seulement à ceux qui ont connu l'âge d'or et qui l'ont vécu avec Debord, eux seuls peuvent appréhender l'œuvre dans son ensemble.

Debord a le pouvoir d'aveugler son public, son lecteur, le regard de l'autre. Cette façon qu'il a de choisir son lecteur et de ne même pas publier son livre est totalement novatrice. Tout comme le fait de créer un livre sans auteur ni lecteur. Le potlatch sera un des grands principes de la vie de Guy Debord. Et c'est certainement pour cela qu'il en demande tant à son lecteur, parce qu'il n'en demandera pas moins de lui-même. C'est le principe même du potlatch.

C'est ainsi qu'avec une seule œuvre, *Mémoires*, Debord se contente de totalement discréditer l'ordre autobiographique. En effet, qu'est-ce qu'une œuvre qui ose s'intituler « *Mémoires* » mais dont on ne trouvera pas un seul mot de son auteur. Sur la couverture même du livre on peut lire :

Cet ouvrage est entièrement composé d'éléments préfabriqués¹.

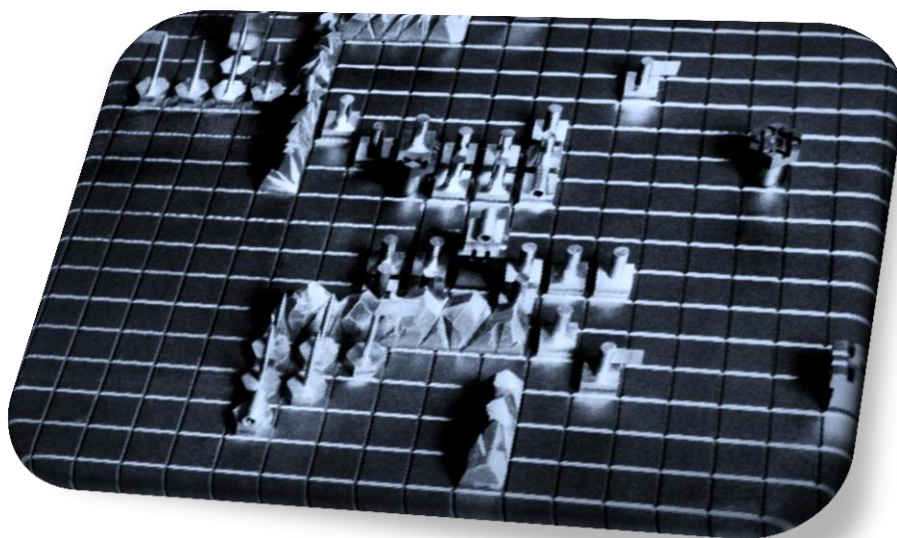
Que peut-on bien faire d'un livre sans auteur et qui se dérobe à ses lecteurs ? Ou plutôt, que doit-on en faire ? C'est certainement toutes ces questions que Debord veut engendrer. Seulement, une fois que le lecteur en est arrivé là, il n'y a plus personne pour y répondre car, comme à son habitude, Debord a disparu, que ce soit au sein même de son œuvre, (on le perd dans le recours systématique aux citations) ou dans sa vie (comment le retrouver au milieu des bars ou des dérives infinies ?).

Cette perte, elle passe par le *détournement*. Terme que Debord théoriserà dès cette époque et qui fondera le pilier de l'esthétique situationniste. Et si *Mémoires* ne constitue pas l'invention du détournement, elle en est très certainement la première tentative d'application systématique.

¹ DEBORD, Guy. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2006. Quarto. P. 375.

ii. Le détournement

Il est difficile de traiter de la question du détournement. D'après l'œuvre de Jean-Marie Apostolidès, *Les Tombeaux de Guy Debord*¹, celui-ci a démarré en détournant le style des moralistes du Grand Siècle pour au final tomber dans la parodie et voir son style peu à peu se fossiliser. Mais il me semble qu'il y a plus dans l'écriture de Debord qu'une simple parodie. On y trouve aussi son goût pour la ruse, la feinte, la stratégie guerrière. Le détournement procède d'une technique de dissimulation. On y retrouve l'enfant perdu de Saint-Germain-des-Prés.



Plateau du jeu *Kriegspiel*.

Dans la notion de détournement, il y a celle du détour, il y a la volonté de contourner un obstacle, il y a du jeu, il y a de la guerre. Le détournement instaure un rapport guerrier au lecteur ou au public. Il relève d'une stratégie de brouillage des apparences, d'un refus des citations habituellement appelées à comparaitre par le spectacle, qui aime les lieux communs de l'authenticité. Il relève par conséquent aussi d'un refus de tout un ordre du discours, de la signature et de la responsabilité par laquelle chacun aurait sa place. Or Debord, l'enfant perdu, fait tout pour ne pas être retrouvé, pour ne pas être à sa place. Le spectacle a fait de l'authenticité un lieu commun auquel tous nous pouvons (nous devons ?) nous raccrocher.

¹ APOSTOLIDES, Jean-Marie. *Les tombeaux de Guy Debord*. Paris : Exils, 1999.

C'est cet impératif que le détournement retourne : il est aussi une technique de réappropriation, une technique du meilleur usage possible des mots et des textes.

Isidore Ducasse, ou Comte de Lautréamont, donnait comme première théorie du détournement que Debord a repris dans *La Société du spectacle* :

Les idées s'améliorent. Le sens des mots y participe. Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il sert de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste¹.

Lautréamont a lui-même beaucoup pratiqué le détournement et l'art de la disparition, de plus il ne devait rien à personne, pas même son nom. C'est certainement pour cela que Guy Debord l'admire tant. Ce dernier le citera d'ailleurs dans son *Mode d'emploi du détournement* :

On s'est étonné des révélations d'un nommé Viroux, voici trois ou quatre ans, qui empêchaient désormais les plus bornés de ne pas reconnaître dans les Chants de Maldoror un vaste détournement de Buffon et d'ouvrages d'histoire naturelle entre autres. Que les prosateurs du Figaro, comme ce Viroux lui-même, aient pu y voir une occasion de diminuer Lautréamont, et que d'autres aient cru le défendre en faisant l'éloge de son insolence, voilà qui ne témoigne que de la débilité intellectuelle de vieillards des deux camps, en lutte courtoise. Un mot d'ordre comme « le plagiat est nécessaire, le progrès l'implique » est encore aussi mal compris...²

Guy Debord défendant un autre écrivain, il fallait vraiment que ce soit le Comte de Lautréamont, qui faisait pourtant parti du mouvement des surréalistes. Mais avec le détournement, ce sont les lieux communs qui sont personnalisés, ils échappent en quelque

¹ DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*. Paris : Buchet-Chastel, 1967. Thèse 207. P. 198.

² DEBORD, Guy et WOLMAN, Gil. *Les lèvres nues*. N°8, mai 1956.

sorte à la mainmise du *spectacle*. Il est le défi lancé aux lieux communs par une singularité qui se retrouve précisément en s'arrachant aux lieux communs, en se réappropriant la belle langue du siècle, comme le voulait déjà Baudelaire ici détourné.

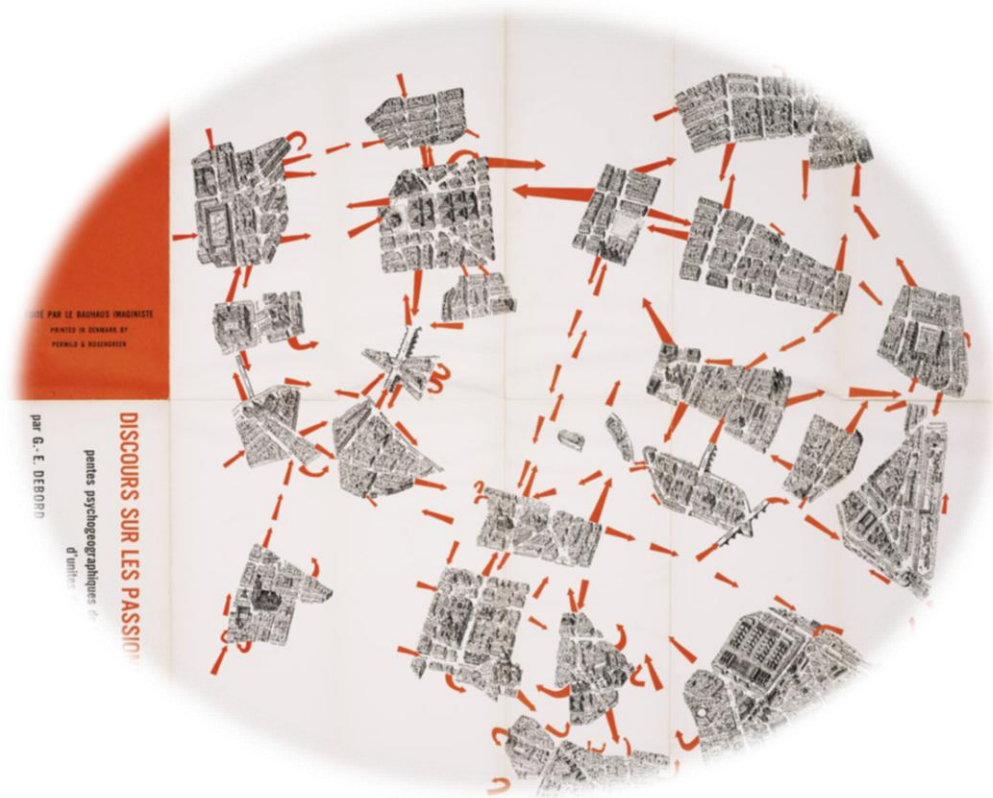
C'est cette dimension stratégique du détournement que Debord et les situationnistes privilégieront, c'est-à-dire son potentiel de réappropriation et de retournement contre l'ennemi de ses propres armes. Mais il ne faut pas non plus oublier que le détournement est aussi une technique de disparition, donc une technique de contestation de l'ordre autobiographique, ce que Debord ne manquera pas de faire avec ses *Mémoires*.

Mémoires constitue l'œuvre de Guy Debord la plus novatrice par rapport à l'attente du lecteur (lorsque lecteur il y a). En effet, en plus de ne pas être mis en vente, les mémoires de Debord se dérobent à la convention narrative rétrospective : non seulement elles ne sont adressées qu'à des intimes, mais de plus elles ne sont écrites par personne, soit tout aussi bien par tout le monde, tout ceux à qui il a repris et détourné d'anonymes citations. Écrit pour et par personne, *Mémoires* est en même temps l'œuvre non seulement de Debord, mais aussi d'Asger Jorn, rencontré quelques années plus tôt, vers la fin de l'an 1954, et désormais coanimateur de l'Internationale situationniste.

Il n'est pas courant d'écrire ses mémoires à coups de détournements, et il est encore moins fréquent de les confier aux « *structures portantes* » d'un autre comme on peut le lire sur la couverture du livre. Alors quel est le but de tout ceci ? Peut-être tout simplement est-ce qu'une technique de plus de disparition. Quoi de mieux lorsqu'on publie un livre (s'il est publié) que d'en faire porter la responsabilité à un autre lorsqu'on veut disparaître ?

iii. La technique de disparition

Où est passé Debord dans ses mémoires ? A-t-il vraiment disparu ? Il est à chercher entre les citations jetées ou collées sur le papier, coupées, tronquées, chiffonnées, reprises, provenant de textes littéraires, de romans de gare, de journaux ou même parfois dont ne sait où, auxquelles se mêlent des images de toutes sortes, photos, bandes dessinées, gravures, le tout relié, recouvert ou encadré par des traits et des taches de couleur. Il est caché parmi ses mémoires, Debord, et pour l'y trouver, il faut bien le connaître.



Guide psychogéographique de Paris, réalisé par Guy Debord.

Quel est donc le but de cette perdition perpétuelle ? Où peuvent bien mener les pas d'un enfant perdu ? Pour répondre à ces questions, il faut remonter jusqu'à l'existence même d'une avant-garde. On le sait, le cauchemar de l'avant-garde, c'est la récupération. C'est René Daumal prédisant à Breton son entrée dans les musées, les bibliothèques et les manuels

d'histoire littéraire. C'est ce dans quoi elle finit alors qu'elle voulait à tout prix l'inverse, c'est ce dont l'accuse toute nouvelle avant-garde encore plus radicale et plus rusée, avant que celle-ci ne sombre à son tour dans le même travers.

Comment ne pas être récupéré ? Comment éviter qu'il y ai dans mon dos quelqu'un de moins récupérable que moi ? Telle est la question de l'avant-garde en ce siècle, et aussi son énigme. Car le seul moyen pour l'écrivain d'avant-garde d'être sûr de ne pas être récupéré, c'est évidemment de ne pas être lu. Dans cette perspective, les lettristes ont été les meilleurs écrivains d'avant-garde, c'est-à-dire les plus irrécupérables. Ils sont encore plus difficile à lire que ne l'étaient naguère les surréalistes pratiquant l'écriture automatique. Mais comment se faire entendre lorsqu'on ne peut pas écrire ?

Contrairement à ce que l'on imagine parfois, il est donc relativement facile pour une avant-garde d'être irrécupérable, puisque ne pas écrire, ne pas peindre est à la portée du premier venu (et justement il y en avait beaucoup des premiers venus parmi les lettristes). Il leur suffisait de ne rien faire, de ne pas se manifester. Mais est-ce possible lorsqu'on a des objectifs ? C'est là que se situe le dilemme : l'avant-garde n'existe pas juste pour exister, elle est annonciatrice de temps meilleur et il lui faut penser tôt ou tard à la transmission de ses idées.

Malgré son désir de rester irrécupérable, elle se doit de se manifester, de se faire lire même, pour atteindre son objectif, la révolution. Donc ils disent à leurs lecteurs, aimez-nous mais pas pour ce que nous faisons, de l'art, mais pour ce que nous voudrions faire, la révolution ! Mais ne nous lisez pas, ne nous récupérez pas. Debord et ses lettristes triompheront dans cette stratégie car ils ont décidé de ne pas se coucher, de ne pas rêver, ou alors de dormir debout, de dériver. Ils ont choisi le désœuvrement, la perte plutôt que la récupération.

Voilà donc pourquoi Debord disparaîtra continuellement, pour éviter d'être récupéré. Et dans un premier temps, cela marchera très bien, personne n'est parvenu à récupérer les enfants perdus. Ils sont certainement l'avant-garde la plus radicale au sens de la perte et du désœuvrement. Mais par la suite, Debord ne sera-t-il pas victime de son talent ? Jamais il ne déviara de l'objectif qu'il s'était donné dès ses premières années et il mettra tout son savoir-faire, qui est grand lorsqu'il s'agit de scandale, pour l'atteindre. Alors, comment se fait-il

qu'il se soit fait publié chez Gallimard ? Comment a-t-il été finalement récupéré ? S'il ne l'a jamais été...

c. Réception en son temps

La vie que Debord mènera ne déviera pas un seul instant des objectifs qu'il s'était donné dès ses premiers pas avant-gardistes. Du moins dans les premières années cela ne laisse aucun doute. Mais qu'en est-il après son départ de Paris ? Après le fameux mai 68 ? Les avis divergent, certains pensent qu'il a abandonné, trop déçu des résultats de cette révolution qu'il avait tant préparée et attendue ; d'autres diront qu'il n'en a pas moins abandonné ses objectifs, mais qu'il a pris une route quelque peu différente pour les atteindre.

En effet, peut-on dire que l'enfant perdu de Saint-Germain-des-Prés, qui passait son temps à dériver et à boire, soit le même que le grand Guy Debord dont la réputation n'est plus à faire et qui a sa place aux éditions Gallimard ? La question reste en suspens, et le restera sûrement encore longtemps. Mais lorsqu'on étudie de près ses œuvres d'après 68, on se rend compte que l'enfant perdu est plus présent que jamais dans celles-ci. *In girum imus nocte et consumimur igni* semble être une ode à cet âge d'or à jamais perdu, tout comme *Panegyrique*. Alors que faut-il en conclure ? Debord est-il à cours d'idée et d'inspiration pour tant revenir sur ses années « d'enfance » ? Ou bien au contraire, est-ce une manière de continuer son combat ?

i. Debord chez Gallimard

Ce qui est sûr, c'est que l'arrivée de Guy Debord chez Gallimard aura fait couler beaucoup d'encre.

Après l'assassinat de Gérard Lebovici, Guy Debord se retrouve sans maison d'édition. Il passera donc une annonce dans le journal, ce qui est une bien étrange façon de rechercher une maison d'édition, mais comme toujours, Debord reste hors des chemins battus et ne fait rien comme tout le monde. Paraîtra donc dans plusieurs journaux le 21 février 1991 :

GUY DEBORD pour ses prochains livres qui vont exposer la modernisation de la société du « spectaculaire intégré » CHERCHE AGENT LITTÉRAIRE ou important éditeur indépendant. Ecrire : Debord à Champot, 43350 Bellevue-la-Montagne¹.

Cet article en aura certainement étonné plus d'un. Il est sûr que les pratiques de Debord ont bien changé depuis l'époque de l'Internationale situationniste. Quoi qu'il en soit, il recevra une proposition de Gallimard et après avoir quelque peu hésité il acceptera, donnant comme explication : « *Je suis un classique. Pourquoi pas un éditeur de classiques, et pourquoi pas Gallimard² ?* » Cette alliance avec Gallimard ne sera rendue publique qu'en juin 1992. Elle plongera dans la confusion bon nombre de partisans de Debord qui verront dans ce geste une trahison, un abandon des causes qu'il a toujours soutenues. Certains ont aussi vu dans cette alliance ce qu'ils avaient, soi-disant, toujours soupçonné : c'est-à-dire que Debord était bien un écrivain, ou du moins qu'il voulait l'être, et qu'il n'avait jamais travaillé qu'à sa gloire et à son renom. Fatalité de la récupération dit-on aussi par simplicité comme si l'histoire ou le trajet de Guy Debord n'était que l'ultime répétition de l'histoire de l'avant-garde toute entière. Mais est-il possible de ne pas être récupéré lorsqu'on a le style de Debord ?

Le spectacle ne peut être compris comme l'abus d'un monde de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images. Il est bien plutôt une « Weltanschauung³ » devenue effective, matériellement traduite. C'est une vision du monde qui s'est objectivée⁴.

Pour continuer dans la dramatisation, les Editions Chronos diffusèrent l'unique numéro d'un petit journal nommé *Les chèvres nues*, le 29 juin 1992, dans lequel fut publiée la célèbre correspondance de 1969 où les situationnistes s'étaient engagés à ne plus jamais donner un

¹ BOURSEILLER, Christophe. *Vie et mort de Guy Debord*. Paris : Plon, 2001. P. 542.

² *Ibid.* P. 542. (Tiré d'un entretien avec Jean-Jacques Pauvert, l'agent de Guy Debord en 1991.)

³ Le *Weltanschauung* est une vision du monde (ou une conception du monde), d'un point de vue métaphysique, notamment dans l'Allemagne romantique ou moderne.

⁴ DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*. Paris : Buchet-Chastel, 1967. Thèse 5. P. 17.

livre à Gallimard¹. A cela, Guy Debord aurait-il pu répondre que l'Internationale situationniste avait été dissoute et qu'il n'en faisait plus parti, mais il ne se donnera pas cette peine, l'avis du lecteur ne l'intéressant pas plus qu'avant, il continue à suivre ses objectifs et pour cela il est prêt à utiliser le système, qu'il désapprouve tant, s'il le faut.

En effet, pourquoi Debord serait allé chez Gallimard si ce n'est pour mieux diffuser ses œuvres ? On ne peut échapper au système indéfiniment et il le sait, alors il a décidé de profiter du système. A la manière du détournement qui retourne les armes de l'adversaire contre lui-même, Debord use des armes du système à son avantage. Car si Gallimard profite de la réussite de Debord, ce dernier profite lui aussi des atouts de cette grande édition. Car jamais il n'est allé dans une maison d'Édition aussi importante, et donc aussi influente. C'est grâce à Gallimard si ses idées ont pu atteindre un public si large. En effet, ceux-ci ont publié l'œuvre de Debord, dont *La Société du spectacle*, en livre de poche, il est donc devenu accessible à tout un chacun.

ii. *La Société du spectacle*

Lorsque se livre paraît chez Buchet/Chastel en 1967, il a un grand retentissement. Pourtant il reste une énigme encore de nos jours. Pourquoi s'est-on tant enthousiasmé pour *La Société du spectacle* par rapport aux innombrables livres d'un Henry Lefebvre par exemple, ou ceux d'un Lukacs ? Pourtant, ce n'est certainement pas la limpidité de cette œuvre qui attire le lecteur, au contraire, les commentaires et les citations se multiplient, celles-ci en viennent souvent à se contredire et rendent certains passages forts complexes. De plus, on ne sait même pas ce que Debord entend exactement par « *spectacle* », et le saura-t-on réellement un jour ? Il ne suffit pas pour cela d'évoquer Marx, ou de retracer la généalogie du concept de spectacle, non.

Comment rendre compte de la singularité d'un tel livre, de son retentissement lors de sa parution ? Son existence même reste à bien des égards inexplicables. Ni le contexte intellectuel et politique de l'époque ni celui de l'aventure situationniste ne parviennent

¹ *Les chèvres nues*, n°1, 29 juin 1992. (Ou « Le conflit avec Gallimard », p. 291.)

entièrement à en rendre compte. Est-ce bien le même Guy Debord qui fut un enfant perdu qui a écrit une telle œuvre ? D'après Vincent Kaufman¹, *La Société du spectacle* fut un livre météore parce qu'il ne s'agit que secondairement d'un ouvrage théorique. Une réflexion bien étrange lorsqu'on connaît cette œuvre et comment elle se présente : elle est divisée en deux cent vingt et une thèses et pas une seule fois le pronom personnel « je » n'apparaîtra. Pourtant d'après lui, son intérêt, ou son énigme, viennent du fait que la vie de Guy Debord passe dans son style, et que cette vie justement, n'a « *jamais manqué de style* ». Donc *La Société du spectacle* donnerait une forme « *théorique* » à un vécu. Or, Debord n'a pas cessé de faire le deuil de ce vécu, qui semble en 1967 plus perdu que jamais.

Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation².

Ainsi commence la *Société du spectacle*, dans la thèse inaugurale dont la première section est intitulée « *La séparation achevée* ». Écrit six ans après son dernier film, *Critique de la séparation*, on ne peut pas dire que Debord se montre très optimiste dans cette œuvre. Pour lui, la séparation est maintenant « *achevée* », et donc, la vie a totalement disparu. Alors que jusqu'à maintenant, ses récits représentaient le mouvement de disparition, lié à la vie, Debord passe avec *La Société du spectacle* à un constat de disparition de la vie. Les enfants perdus sont maintenant morts et enterrés. Le monde et la vie sont maintenant remplacés par des images, c'est ainsi que s'énonce la deuxième thèse :

Le spectacle en général comme inversion concrète de la vie, est le mouvement autonome du non-vivant³.

¹ KAUFMANN, Vincent. *Guy Debord, La révolution au service de la poésie*. Paris : Fayard, 2001. P. 119.

² DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*. Paris : Buchet-Chastel, 1967. Thèse 1. P. 15.

³ *Ibid.* Thèse 2. P. 15.

Avec le spectacle, il ne peut y avoir de vie. Et donc avec le règne de la marchandise, il n'y a plus que la soumission à l'ordre du spectacle, il n'y a plus rien à vivre pour un homme comme Debord qui ne vit que pour la liberté.

La Société du spectacle exprime le deuil du monde et de la vie, et ce deuil est bien celui de Debord, c'est ce qu'il vit. Si l'on poursuit dans cette logique, on peut donc dire qu'il n'y a aucune raison de distinguer le discours autobiographique du discours théorique, car le vécu coïncide avec le non-vécu, avec le sentiment de la perte de la vie. La critique sociale est l'autobiographie continuée par d'autres moyens.

La Société du spectacle n'est pas pour rien le livre de l'interdiction absolue du « je ». C'est un livre qui imite l'absence de vie et qui se profère comme de nulle part ou d'un autre monde. A travers des détournements et des citations, (Anselm Jappe¹ en a relevé un certain nombre, notamment une citation fidèle d'un extrait des *Poésies* de Ducasse, énonçant ainsi clairement le principe du détournement.) Debord disparaît peu à peu de son œuvre. Cela explique pourquoi, plus que tous ses autres livres, c'est celui-ci qui vaudra à son auteur la réputation d'être un théoricien froid. Il a choisi de s'éloigner de ce non-vécu, il n'y a pas de place pour les enfants perdus dans *La Société du spectacle*.

Et personne n'y a vraiment sa place en réalité, personne ne devrait vivre dans un tel monde où règnent les apparences et donc le mensonge. C'est ce qu'essaye de dire Debord dans son livre, et de le faire entendre à ses lecteurs dans l'espoir que ceux-ci soient moins sourds et qu'ils aient été réceptifs à l'art de Debord qui tendait à retrouver la communication authentique.

Et sans doute notre temps... préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être... Ce qui est sacré pour lui, ce n'est que l'illusion, mais ce qui est profane, c'est la vérité. Mieux, le sacré grandit à ses yeux à mesure que décroît la

¹ JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Marseille : Via Valeriano, 1995. P. 176.

vérité et que l'illusion croît, si bien que le comble de l'illusion est aussi pour lui le comble du sacré¹.

iii. Hurlement en faveur de Sade

Souvent on pense que c'est *La Société du spectacle* qui est responsable du fait que le public n'aime pas Guy Debord. Et effet comme nous venons de le voir, cette œuvre est bien responsable de sa réputation de théoricien froid, mais ce n'est pas la même chose. D'autres ont pensé aussi que s'était son rôle dans la révolution de mai 68 qui lui avait valu ce rejet en quelque sorte du lecteur/spectateur. Mais d'après Guy Debord lui-même, ce sont dès les premières années qu'il déplut :

Certains pensent que c'est à cause de la grave responsabilité que l'on m'a souvent attribué dans les origines, ou même dans le commandement, de la révolte de mai 1968. Je crois plutôt que ce qui, chez moi, a déplu de manière très durable, c'est ce que j'ai fait en 1952².

Ce qu'il appelle « *ce que j'ai fait en 1952* » fait référence à la sortie de son film *Hurlement en faveur de Sade*.

D'où vient donc le fait que les spectateurs ou lecteurs aient tant de mal avec Guy Debord ? Tout d'abord, par le fait que Debord sort de l'ordinaire et semble se complaire dans l'acte de toujours tromper l'attente du lecteur. Avec un film intitulé *Hurlement en faveur de Sade*, le spectateur s'attend à voir un film sur le Marquis de Sade qu'il connaît assez bien grâce aux surréalistes. Et peut-être bien qu'au final Debord a bel et bien fait un film sur Sade comme le

¹ FEUERBACH. Préface à la deuxième édition de *L'Essence du christianisme*, ou épigraphe au premier chapitre de *La Société du spectacle* de Guy Debord. P. 12.

² Debord, Guy. *Panegyrique, tome 1*. Paris : Editions Gérard Lebovici, 1989. p. 35.

laisse sous-entendre Philippe Sollers dans un entretien accordé au Monde (24 août 2000), mais le spectateur ne le voit pas sous cet œil-là.

En plus de tromper son attente, Debord n'a rien à présenter au spectateur. Son film est un film de la perte, de la fuite. Le lecteur n'a pour se satisfaire qu'un écran noir qui ne cesse de se prolonger pour au final qu'il ne reste plus que lui. Pas d'images, pas de musique, pas de pleurs, pas de rire... seulement la voix monotone de Guy Debord qui, régulièrement, s'arrête pour finir par ne plus jamais revenir. La colère des spectateurs ne se fait pas attendre. Les sifflements, jets de fruits, insultes fusent de partout, c'est l'apocalypse... et c'est exactement ce que recherchait Guy Debord. Il précisera même que si les spectateurs n'avaient pas été trop occupés à crier leur indignation et jeter des légumes, ils auraient été encore plus scandalisés par les paroles du film :

Voix 4 (jeune fille) : Je crois que nous ne nous reverrons jamais.

Voix 2 : Près d'un baiser les lumières des rues de l'hiver finiront.

Voix 4 (jeune fille) : Paris était très agréable à cause de la grève des transports.

Voix 2 : Jack l'Eventreur n'a jamais été pris.

Voix 4 (jeune fille) : Il est amusant, le téléphone.

[...]

Voix 2 : « Les mondes poétiques se ferment et s'oublient en eux-mêmes. » Au coin de la nuit, les marins font la guerre ; et les bateaux dans les bouteilles sont pour toi qui les avais aimés. Tu te renversais dans la plage comme dans les mains plus amoureuses que la pluie, le vent et le tonnerre mettent tous les soirs sous ta robe. La vie est belle

*l'été à Cannes. Le viol, qui est défendu, se banalise dans nos souvenirs.
« Quand nous étions sur le Shenandoa. » Oui. Bien sûr¹.*

En plus de finir par vingt-quatre minutes d'écran noir dans un silence total, les paroles de Guy Debord n'ont guère de sens mises bout-à-bout, c'est le summum pour les spectateurs qui ne peuvent accepter cela.

Guy Debord recherchait-il à se faire détester ? Certainement, on n'écrit pas ce genre de scénario pour se faire apprécier. Alors quel était donc son but ? Que gagne-t-on à se faire détester (ou du moins à déplaire) ? Ce qui est sûr c'est que ce film a créé un scandale comme toutes les avant-gardes avant Debord ont essayé d'en faire un. Avec ce film, Debord a créé une forme de communication : le scandale est la forme la plus aigüe du conflit, qui peut être un dialogue authentique avec le spectateur. Passer du cinéma au débat, au conflit, se servir de l'art comme d'un moyen de division, donnant ainsi à l'art un niveau de réalité et d'efficacité dont les avant-gardes ont si souvent cherché à le doter. Et le tout jeune Guy Debord y arrive avec son tout premier film, c'est du grand art.

Voici donc quel était l'objectif de Debord, objectif qu'il est parvenu à atteindre avec brio, et si pour cela il doit se mettre à dos les spectateurs, ce n'est pas grave tant que la communication a été entamé.

*Il n'y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de film.
Passons, si vous le voulez, au débat².*

Mais ce ne fut pas une simple affaire que de rouvrir la communication. En effet, en 1952, la provocation dadaïste est entrée dans les mœurs, elle fait partie du spectacle, elle y marque la place désormais convenue d'un certain type d'avant-garde. Lui redonner son tranchant passera dès lors par la dérobade ou la disparition du provocateur : « Guy-Ernest Debord *devait*

¹ DEBORD, Guy. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2006. Quarto. P. 65-66.

² DEBORD, Guy. *Œuvres cinématographiques complètes*. Paris : Gallimard, 1994. P. 11.

monter sur scène¹ », il se dérobe non pas au conflit, mais au conflit *prévisible*, l'aiguissant du même coup, démontrant déjà une belle maîtrise de l'art de ne pas être là où on l'attend.

Hurlement en faveur de Sade est une provocation au second degré, jouant de la présence et de l'absence du provocateur.

¹ Debord, Guy. *Panegyrique, tome 1*. Paris : Editions Gérard Lebovici, 1989. p. 35

d. Réception de nos jours

Si Guy Debord eut un fort impact sur son époque, qu'en est-il de nos jours ? Son œuvre traverse-t-elle le temps en gardant tout de son mordant ? Est-elle toujours aussi provocatrice, aussi actuelle ?

Il est clair que les avant-gardes ne sont plus vraiment d'actualités, tout comme l'art qui a du mal à se faire une place dans ce monde de consommation. Mais c'est justement ce qui fait la valeur de Guy Debord à une époque comme la nôtre : nous avons besoin d'être secoué pour sortir du quotidien.

Les films de Debord déplaisent, ils sont une source d'émeutes planétaires et l'objet d'une unanime indignation, et pas seulement *Hurlément en faveur de Sade*. Ils suscitent un dégoût tellement profond qu'on ne le récupère plus, on ne le pille plus, et c'est l'hypothèse de son existence en tant que cinéaste qui est elle-même réfutée. Et Debord est fier de déplaire, c'est certainement la raison pour laquelle ce sera le seul métier qu'il acceptera d'endosser : cinéaste. Il précipite, grâce à ses films, ses contemporains dans l'obscurité et la colère. Mais ce déplaisir ne vient pas uniquement de ses films, il continue de se moquer de ses lecteurs dans ses œuvres écrites, se vantant de priver son époque de ses talents, de tout ce qui aurait pu plaire à celle-ci :

Je dirais que je m'en suis toujours tenu à donner l'impression vague que j'avais de grandes qualités intellectuelles, et même artistiques, dont j'avais préféré priver mon époque, qui ne me paraissait pas en mériter l'emploi. Il s'est toujours trouvé des gens pour regretter mon absence et, paradoxalement, pour m'aider à la maintenir. Cela n'a pu être à bien que parce que je ne suis jamais allé chercher personne, où que ce soit. Mon entourage n'a été composé que de ceux qui sont venus d'eux-mêmes, et ont su se faire accepter. Je ne sais pas si un seul autre a osé se conduire comme moi, dans cette époque ? Il faut convenir aussi que la dégradation de toutes les conditions existantes est

justement apparue au même moment, comme pour donner raison à ma folie singulière¹.

Guy Debord a décidé de se faire détester et y est parfaitement parvenu. Vous voulez vous faire détester ? Mettez en avant votre « *singularité* », ne renoncez jamais et ne faites aucun compromis, la société vous mettra ainsi d'elle-même de côté, vous mettant par la même occasion sous les projecteurs, car ce qui est différent brille dans l'obscurité.

Debord s'était donc déclaré comme ennemi de la société, maintenant qu'il n'est plus, ses œuvres continuent-elles de porter le flambeau ?

i. La poésie

Ce qu'il nous reste de Guy Debord, ce sont ses textes évidemment, et le sens nouveau qu'il a pu donner à certains concepts, comme le spectacle par exemple, mais nous ne reviendrons pas sur ce concept-ci dont nous avons déjà beaucoup parlé. Un autre concept, très différent mais tout aussi intéressant, est le sens qu'il a pu donner au mot poésie.

Lorsqu'il faisait partie des lettristes déjà, Debord avait de grands projets pour le concept de poésie, voici ce que l'on peut trouver à son propos dans les premiers numéros de Potlatch :

Quel sens donnez-vous au mot poésie ?

La poésie a épuisé ses derniers prestiges formels. Au-delà de l'esthétique, elle est toute dans le pouvoir des hommes sur leurs aventures. La poésie se lit sur les visages. Il est donc urgent de créer des visages nouveaux. La poésie est dans la forme des villes. Nous allons donc en construire de bouleversantes. La beauté nouvelle sera DE SITUATION, c'est-à-dire provisoire et vécue.

¹ Debord, Guy. *Panegyrique*. Tome 1. Paris : Editions Gérard Lebovici, 1989. P. 29.

Les dernières variations artistiques ne nous intéressent que pour la puissance influentielle que l'on peut y mettre ou y découvrir. La poésie pour nous ne signifie rien d'autre que l'élaboration de conduites absolument neuves, et les moyens de s'y passionner¹.

La beauté nouvelle, dite de situation, sera provisoire, passagère, destinée à disparaître sans laisser de traces. Dans cette perspective, elle se confond paradoxalement avec sa disparition, elle est une esthétique de la disparition. C'est une beauté non pas pour artistes travaillant à leur immortalité et aux monuments qui leur conviennent, mais pour enfants perdus. Ne pas laisser de formes, ni d'œuvres, en ce qui concerne l'esthétique, Debord et ses acolytes s'en tiendront là. Sur ce plan-là au moins, l'internationale lettriste, beaucoup moins connu que l'internationale situationniste, aura été plus cohérente et plus radicale puisqu'aucun de ceux qui ont fait partie de ce groupe n'a jamais fait parlé de lui, du moins dans les milieux artistiques ou intellectuels, car cela doit être bien différent dans le milieu judiciaire (à l'exception de Debord).

Alors comment savoir si de nos jours, la poésie du désœuvrement est encore actuelle ? Nous ne pouvons pas trop le savoir car son paradoxe, et son existence même, réside dans le fait de ne pas laisser de traces. Donc comment pourrions-nous l'étudier, ou ne serait-ce que l'observer, si elle est éphémère ? Il faudrait avoir la chance du photographe qui a pu immortaliser la fameuse phrase de Guy Debord,

Ne travaillez jamais !

Celle-ci était écrite à la craie sur un mur, et était donc destinée à disparaître. Mais pour provoquer cette chance, il faudrait dériver dans Paris, à la façon de Debord et ses complices, mais de nos jours, à l'époque de *la société du spectacle*, qui prend le temps de dériver ?

Et effectivement, de 1952 à 1958, Debord n'écrit pas le moindre livre ni ne produit le moindre film, et les lettristes ne seront ni artistes ni écrivains. A ce titre ils méritent sans aucun doute une médaille pour leur radicalité avant-gardiste, ils ont été dans une large mesure l'avant-

¹ *Guy Debord présente Potlatch (1954-1957)*, Paris : Gallimard, collection « Folio », 1996. P. 41-42.

garde la plus cohérente, c'est-à-dire la seule qui ai franchi le pas, la seule qui n'ai pas fait de la destruction de l'art une affaire esthétique, la seule qui se soit en somme perdue assez systématiquement pour rester irrécupérable.

Nous avons perdu cette radicalité dont savaient très bien faire preuve Guy Debord et ses compagnons et qui est nécessaire pour aller jusqu'au bout de ses projets. Eux ont osé défier la société, vivre au jour le jour sans penser au lendemain, sans désirer être supérieur à l'autre. Qui pourrait en dire autant de nos jours ? Qui est assez désintéressé pour se vouer corps et âme à l'art sans penser à son propre intérêt, à son portefeuille ?



 ii. Debord, Gardien de la langue

L'image que nous gardons de Debord aujourd'hui est en général celle d'un homme froid, qui n'hésitait pas à exclure ses amis pour des raisons personnelles ou non, qui créa de gros problèmes à la société et qui resta toujours dans le brouillard.

Je vais tenter de vous présenter une autre image de cet homme, enfant perdu qui n'a pas sa place dans notre société. Un point simple le caractérisant est qu'il fait appel systématiquement au détournement. Cette technique utilisée à la base pour combattre « l'ennemi », va de nos jours trouver une nouvelle valeur. Voici ce qu'écrit Debord dans *Les lèvres nues* n°8 (mai 1956) à propos du détournement :

Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer divers fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations.

De tels procédés parodiques ont été souvent employés pour obtenir des effets comiques. Mais le comique met en scène une contradiction à un état donné, posé comme existant. En la circonstance, l'état de choses littéraire nous paraissant presque aussi étranger que l'âge du renne, la contradiction ne nous fait pas rire. Il faut donc concevoir un stade parodique-sérieux où l'accumulation d'éléments détournés, loin de vouloir susciter l'indignation ou le rire en se référant à la notion d'une œuvre originale, mais marquent au contraire notre indifférence pour un original vidé de sens et oublié, s'emploierait à rendre un certain sublime¹.

A l'époque de Debord, les citations qu'il pouvait reprendre étaient, en général, très connues ; ainsi elles pouvaient rendre un effet comique, ou sublime, en comparant avec l'originale. De nos jours, non pas que le lecteur soit bien moins intelligent, mais celui-ci dispose d'une autre connaissance grâce aux nouvelles technologies tant répandues qui sont internet et l'ordinateur,

¹ DEBORD, Guy. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2006. Quarto. P. 222.

donc de nos jours le lecteur n'a plus vraiment cette connaissance, il connaîtra plus facilement les hommes politiques que son latin.

De plus, lorsque Debord écrivait cela, c'était dans une perspective révolutionnaire, aujourd'hui, celle-ci a complètement disparue, ce qui change profondément le sens du détournement. En effet, celui-ci perd sa fonction de technique de communication révolutionnaire que lui avait donnée Debord : « *Dans son ensemble, l'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane*¹. »

Le détournement est désormais au service d'une pensée de la mémoire, de l'histoire, et même, de la préservation de la langue, menacée comme elle est d'engloutissement et de destruction par l'avancée du spectaculaire. Du temps des situationnistes, l'abolition du passé et de la culture toute entière était révolutionnaire. Maintenant c'est le pouvoir qui s'efforce d'abolir l'histoire et le passé :

*Un pouvoir supprime d'autant plus radicalement l'histoire qu'il a pour ce faire des intérêts ou des obligations plus impérieux, et surtout selon qu'il a trouvé de plus ou moins grandes facilités pratiques d'exécution*².

note Debord dans ses *Commentaires sur la société du spectacle*, en ajoutant un peu plus loin, comme une dernière pique adressé au pouvoir : « *Tous les usurpateurs ont voulu faire oublier qu'ils viennent d'arriver.* »

Le pouvoir s'efforce d'abolir l'histoire, comme il tente d'en finir avec la recherche de la vérité sous toutes ses formes, notamment à travers le déploiement des technologies informatiques. Celles-ci permettent d'envisager d'en finir non seulement avec l'histoire, mais aussi et du même coup avec une véritable culture critique, et par extension avec une culture de la lecture et même une culture de la parole, un art de la conversation, que Debord se flatte d'avoir été un des derniers à savoir pratiquer :

¹ *Ibid.* P. 221.

² DEBORD, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992. P. 24.

Il n'est donc pas surprenant que, dès l'enfance, les écoliers aillent facilement commencer, et avec enthousiasme, par le Savoir Absolu de l'informatique : tandis qu'ils ignorent toujours davantage la lecture, qui exige un véritable jugement à toutes les lignes ; et qui seule peut donner accès à la vaste expérience humaine antéspectaculaire. Car la conversation est presque morte, et bientôt le seront beaucoup de ceux qui savaient parler¹.

Dans un monde où l'homme paraît peu à peu se robotiser, où il semble s'enfoncer dans une sorte de lavage de cerveau permanent et généralisé, Debord se pose désormais, selon l'expression de Claude Rabant, en *dernier gardien*² et se met : « *au service d'une pensée de la mémoire, de l'histoire, et même de la préservation de la langue, toutes menacées d'engloutissement et de destruction par les progrès du spectaculaire.* »

Il lui revient en quelque sorte de préserver la langue en tant que support de la parole et plus généralement de sauver la culture de la destruction à laquelle la voue le spectacle. Le détournement n'est plus alors que le signe ou le vestige d'une culture disparue, dont seul Debord a encore connaissance, pour l'avoir *vécue exemplairement*, et dont il lui revient par conséquent de témoigner. Le détournement se transforme alors en citation, il est flanqué de guillemets pour être reconnaissable. Dans *Panégryque*, Debord s'en expliquera ainsi :

Je devrai faire un assez grand emploi des citations. Jamais, je crois, pour donner de l'autorité à une quelconque démonstration ; seulement pour faire sentir de quoi auront été tissés en profondeur cette aventure, et moi-même. Les citations sont utiles dans les périodes d'ignorance ou de croyance obscurantistes. Les allusions, sans guillemets, à d'autres textes que l'on sait très célèbres, comme on en voit dans la poésie chinoise, dans Shakespeare ou dans La Fontaine, doivent être réservées aux temps plus riches en têtes capables de reconnaître la phrase antérieure, et la distance qu'a introduite sa nouvelle application. On risquerait aujourd'hui, où l'ironie même n'est plus

¹ DEBORD, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992.P. 37.

² RABANT, Claude. *Le dernier gardien*, Lignes, 31, mai 1997.

toujours comprise, de se voir de confiance attribuer la formule qui d'ailleurs pourrait être aussi hâtivement reproduite en termes erronés¹.

Debord est devenu le gardien de la culture dans une période d'ignorance et d'obscurantisme. Ce que Debord écrit dure éternellement, bien au-delà de la mort possible d'un français standardisé par la globalisation, la langue américaine et l'informatique qui sont plus ou moins une seule et même chose. L'informatique surtout est un danger car, non pas qu'un jour les ordinateurs pourront remplacer la parole, mais qu'il se trouve de plus en plus de gens qui leurs donnent cette capacité, qui croient non seulement que la traduction, mais aussi l'ironie et pourquoi pas l'esprit de finesse en général, seront disponibles d'ici peu sur le marché des logiciels².

Dans ces conditions, Debord devient le gardien d'une langue, qui pourrait devenir langue morte, de plus en plus ignorée de ses contemporains, pour ne pas dire haïe parfois. Dans la société du spectacle, le français classique est devenu une langue presque secrète, une langue que cette société n'est plus capable ni de comprendre ni de parler, au même titre que l'argot. C'est pourquoi Debord prend un malin plaisir à représenter ce français devenu étranger à ses propres contemporains : dans *Panegyrique*, Debord reproduit un échantillon du parler de Villon et ses complices à leur époque,

Ce que nous étions alors, je le dirai dans l'argot des complices de Villon qui, depuis longtemps, n'est certes plus un impénétrable langage secret. Il est au contraire largement accessible aux gens avertis. Mais ainsi mettrai-je l'inévitable dimension criminologique dans une rassurante distance philologique³.

En ce qui concerne le gitan, il est difficile de dire dans quelle mesure Debord s'y est intéressé. Mais ce qui est sûr, c'est qu'Alice Becker-Ho, la seconde femme de Debord, s'y est beaucoup intéressée puisqu'elle a publié en 1990 et 1994, deux études qui ont toutes deux pour but de démontrer que l'apport de la langue des Gitans, venus en Europe au XV^e siècle, a été décisif

¹ DEBORD, Guy. *Panegyrique, tome 1*. Paris: Gallimard, 1993. P. 17-18.

² Voir sur ce sujet GUILBERT, Cécile. *Pour Guy Debord*. Paris : Gallimard, 1996. Où elle étudie le sens de la critique du spectacle à l'époque du « savoir absolu de l'informatique. »

³ DEBORD, Guy. *Panegyrique, tome 1*. Paris: Gallimard, 1993. P. 37-38.

pour la formation de l'argot des « classes dangereuses » de cette époque et des suivantes¹. C'est en effet grâce au gitan que se met en place la langue secrète des classes dangereuses, aussi impénétrable pour l'ennemi et le pouvoir de l'époque que le sera bientôt le français classique pour le pouvoir spectaculaire.

Il revient à l'écriture de Debord de témoigner de la ruine de la langue et de la culture. Ainsi, l'écriture de Debord se fond dans son engagement politique et, encore une fois, on peut constater que l'art fait bel et bien partie prenante de la politique.

De nos jours, comment ne pas être réceptif aux idées de Debord lorsqu'on est spectateur de la société dans laquelle nous vivons, lorsque nous sommes témoins des réformes de l'éducation, de la suppression de poste d'enseignants alors que les enfants ont toujours plus de mal à comprendre et à appréhender leur langue maternelle ? Comment ne pas entendre son cri d'alarme lorsqu'on se retrouve tous les soirs devant la télé, lorsqu'on dit une phrase tout droit sortie d'une publicité sans même s'en rendre compte ? Et même, dans le cas contraire, si on l'entendait, que faire ?

¹ BECKER-HO, Alice. *Les princes du jargon*. Paris, éditions Gérard Lebovici, 1990 et *L'essence du jargon*. Paris : Gallimard, 1994.



3. Approche des apports surréalistes

Si Guy Debord se veut totalement innovant, il ne fait aucun doute qu'il tient ses grands principes des surréalistes. Jeune, il n'a jamais voulu reconnaître leur « filiation », c'est seulement plus tard qu'il en viendra à admettre la valeur des surréalistes et en particuliers de Breton, qui tenait cette avant-garde d'une main de maître.

Entre les projets en commun, les disputes, les injures, les liens entre ces deux avant-gardes sont nombreux. Toutefois, il est évident qu'alors que les situationnistes (ou les lettristes) représentent une jeune avant-garde qui vient d'éclorre, les surréalistes, eux, arrivent sur leur fin. Le temps joue donc largement en défaveur des surréalistes qui, s'ils avaient encore l'entrain de leurs premières années, auraient de quoi rivaliser avec les situationnistes. Mais voilà, Breton n'est plus ce qu'il était et commence déjà à s'institutionnaliser, alors que Debord est tout jeune, tout frais, et ne pense qu'à une seule chose : défier la société. Naitra ainsi entre ces deux hommes qui avaient pourtant tant de points en commun mais qu'une génération sépare, une rivalité sans borne. Pourtant leurs objectifs n'étaient pas si éloignés que cela, tous deux voulaient renouveler l'art.

Certains ont même dit de Breton qu'il était le père que Debord n'avait jamais eu. Pourtant, jamais ne transparaîtra dans l'œuvre de Debord la recherche d'un père perdu, au contraire même, les enfants perdus n'ont pas de père, et n'aspirent pas à l'être. On en restera donc là quant à l'hypothétique relation père-fils entre ces deux hommes¹.

¹voir APOSTOLIDES, Jean-Marie. *Les tombeaux de Guy Debord*. Paris : Exils, 1999. P. 128-136.

a. Une relation particulière

i. Une relation ambiguë

Il est clair que les surréalistes et les lettristes n'ont jamais fait bon ménage. La seule fois où ils ont essayé de se rencontrer fut un échec, et on peut se demander si ce n'était pas le but recherché par les lettristes qui ne souhaitaient qu'une seule chose : faire apparaître ce qui les séparait des surréalistes.

Pour l'occasion du centenaire de la naissance de Rimbaud, les surréalistes et les lettristes organisèrent une action commune de protestation contre l'érection d'une statue officielle de Rimbaud à Charleville. Comme tant d'autres actions communes, celle-ci n'aura pas le temps d'avoir lieu à cause d'une brouille précoce. En effet, les surréalistes ne digèrent ni la publication dans *Potlatch* 12 de l'étrange autocritique d'André-Frank Conord fraîchement exclu du lettrisme, ni le détournement d'une phrase de Lénine dans un projet de déclaration commune rédigé par l'I.L. Les surréalistes verront dans ces deux actes la preuve que les lettristes sont staliniens puisqu'ils excluent les leurs en leur extorquant une autocritique et qu'ils falsifient Lénine, comme les staliniens l'ont si souvent fait. L'accusation perd évidemment tout son sens dès qu'on étudie un peu la définition du terme stalinisme. Ce qui semble surtout agacer les surréalistes est le côté très public des lettristes qui n'hésitent pas à publier les exclusions. Les surréalistes eux préfèrent rester plus discrets sur leurs exclusions, car il y en avait aussi, et respectent Lénine. Compte tenu de leur passé quelque peu scandaleux, on ne peut que sourire au diagnostic du stalinisme que leur inspire immédiatement l'attitude de l'I.L., qui réussit ainsi plutôt bien, dans le dos et au dépens des surréalistes, son positionnement dans les avant-gardes situé dans la radicalité absolue.

Ce qui est intéressant dans cette affaire, c'est que les surréalistes vont choisir de régler leurs comptes avec les lettristes en diffusant un tract de manière clandestine, confidentielle, apparemment pour éviter que ces derniers puissent en prendre connaissance. Mais les lettristes finissent tout de même par mettre la main dessus et, fidèles à leur principe de rendre public tout conflit, le republient intégralement dans *Potlatch*, 14 :

Le 29 novembre, quelques-uns de nos gens, ayant enfin saisi sur la voie publique des signataires du tract que M. André Breton nous avait consacré au début d'octobre, ont pris possession de ce tract. Nous livrons à nos lecteurs le texte intégral du libelle surréaliste dont la principale originalité polémique est d'avoir été diffusée sous le manteau, M. Breton et ses amis s'étant imprudemment engagés à nous empêcher, quoi qu'il arrive, d'en connaître la teneur :

Titre : FAMILIERS DU GRAND TRUC

« Pour qu'une action commune puisse être menée, il est nécessaire que les partenaires soient animés des mêmes intentions et que l'un n'ait pas de motif valable de mépriser l'autre. Nous avons été conduits, non sans hésitations, à envisager, d'accord avec l'Internationale (!?) lettriste une entreprise dans le cadre de la célébration du centenaire de Rimbaud¹.[...] »

Décidément, le goût de la clandestinité des surréalistes et des lettristes n'est pas synchronisée, ni d'ailleurs leur goût de la publicité. Alors que les surréalistes vieillissants sont plus friands d'expositions et de galerie qu'ils ne l'ont jamais été du temps où eux aussi voulaient l'abolition de l'art, les lettristes considèrent l'espace public uniquement comme un espace conflictuel, un espace fait pour la guerre ou du moins fait pour des déclarations de guerre et non pas comme un espace fait pour passer le moindre accord, fût-ce avec Breton.

Pourtant, il fut une époque où les surréalistes avaient les mêmes projets que les lettristes, ou cela ne leur faisait pas peur de choquer, de faire parler d'eux...

Quoi qu'il en soit, Debord ne peut cacher une sorte d'attirance pour les surréalistes puisqu'à plusieurs reprises, il vient à parler de sa passion pour Arthur Cravan et pour Lautréamont :

« Les gens que j'estimais plus que personne au monde étaient Arthur Cravan et Lautréamont, et je savais parfaitement que tous leurs amis,

¹ *Internationale Lettriste*, Potlatch, (1954 – 1957). P. 54.

si j'avais consenti à poursuivre des études universitaires, m'auraient méprisé autant que si je m'étais résigné à exercer une activité artistique; et, si je n'avais pas pu avoir ces amis-là, je n'aurais certainement pas admis de m'en consoler avec d'autres¹.

Or ces deux hommes ne furent-ils pas les précurseurs du mouvement surréaliste ? Du moins furent-ils revendiqués comme tel par les dadaïstes et les surréalistes eux-mêmes, surtout Arthur Cravan qui soulevait le scandale partout où il passait. Il ne semble avoir fait que traverser son époque puisqu'il est mort très jeune, à l'âge de trente et un ans. Pourtant, il avait l'effet d'une tornade pour tous les lieux où il s'arrêtait. Cet homme semble être un mirage : Arthur Cravan est un pseudonyme choisi pour des raisons tout aussi mystérieuses qu'est sa mort, s'il est bien mort ! Disparu au large des côtes du Mexique en 1918, son corps ne sera jamais retrouvé. On comprend vite pourquoi il fascinait tant Debord : sans passé ni futur, Arthur Cravan est une énigme. Poète et boxeur britannique, il est l'éditeur et le rédacteur unique de la revue *Maintenant* dont paraîtront cinq numéros qui mêlent critiques littéraires et artistiques aux excentricités et provocations de son rédacteur. Il est capable de toutes les farces possibles. Pour donner un exemple de son excentricité : un jour, installé à Paris, il annonça son suicide public, l'auditorium était rempli de curieux comme on peut le penser. Alors Cravan les accusa de voyeurisme et fit une conférence exceptionnellement détaillée de trois heures sur l'entropie. D'autres témoignages continuent de donner l'image d'un homme qui n'a pas froid aux yeux :

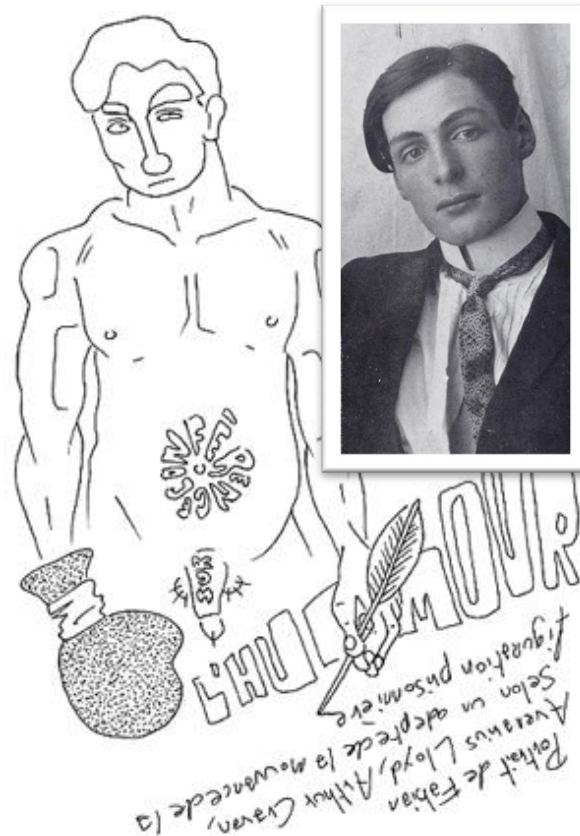
Avant de parler, il a tiré quelques coups de pistolet puis a débité, tantôt riant, tantôt sérieux, les plus énormes insanités contre l'art et la vie. Il a fait l'éloge des gens de sport, supérieurs aux artistes, des homosexuels, des voleurs du Louvre, des fous, etc. Il lisait debout en se dandinant, et, de temps à autre, lançait à la salle d'énergiques injures².

¹ DEBORD, Guy. *Panegyrique, tome I*. Paris: Gallimard, 1993. P. 158.

² *Paris-Midi*, 6 juillet 1914 (wikipédia)

En 1915, il quitte la France en guerre pour traverser l'Europe entière muni de faux passeports, il se déguise en soldat pour ne pas être soldat, en bref il fait comme tout le monde : il se déguise en honnête homme pour ne pas être honnête homme.

C'est cet homme hors du commun qui inspirera des mouvements comme celui des surréalistes, et des hommes comme Debord.



Bien sûr, les points communs entre ces deux-avants gardes ne s'arrêtent pas à la seule admiration d'un même homme, aussi important soit-il. Même si elles tiennent peut-être leur goût commun pour la provocation de ce même homme.

 ii. Rapport à l'art

La beauté nouvelle sera de situation¹.

Cette phrase, dite par Debord lorsqu'on lui demande « Quel sens donnez-vous à la poésie ? » semble à la fois détournée de Sartre et de Breton (Dans *Nadja*, Breton termine son livre par la phrase : « *La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas²* »). Debord annonce, dès 1952 en fait dans le second *Bulletin de l'Internationale lettriste*, son programme : « La beauté nouvelle, dite de situation, sera provisoire, passagère, elle sera dans la vie même ». Ce programme n'en rappelle-t-il pas un autre ?

Lors de la recherche d'un nouveau langage par les surréalistes, ceux-ci ont donné un nouveau sens au terme poésie ; en effet, poésie entre pour eux en relation avec la vie, il comporte aussi des valeurs éthiques. Cette intégration de la poésie dans la vie de tous les jours passe par une communication esthétique, la recherche d'un nouveau langage, « une opération de grande envergure portant sur le langage » (Breton). Mais tout le monde n'est pas réceptif à ce nouveau langage, c'est pourquoi les surréalistes vont s'adresser uniquement aux lecteurs capables d'achever le texte littéraire par une interprétation propre.

Les textes créés par les surréalistes se présentent sur deux niveaux. Le premier niveau voit le sens du texte déjà fixé et déterminé par la personnalité de l'auteur qui a produit ces textes. Le deuxième niveau, par contre, donne la possibilité au lecteur de créer un sens au texte qui, sans son intervention, reste obscur.

L'inspiration du lecteur peut ainsi être suscitée. Cette inspiration, transmise de l'auteur au lecteur, peut se réaliser de deux manières possibles : soit, en faisant appel à l'imagination passive du lecteur, par la force des images, soit, cette fois-ci en s'appuyant sur l'imagination active du lecteur, par la constitution du sens. Le lecteur a ainsi le même rôle que l'auteur : il peut prendre le texte comme texte stable et fermé ou comme texte ouvert dont il constitue le sens par une intervention créatrice. Le texte reste pour lui une grille relativement vide de signification qu'il faut compléter pour créer un sens. C'est ce travail qui constitue l'aventure

¹ *Guy Debord présente Potlatch*. (1954-1957). Paris : Gallimard, collection Folio, 1996. P. 42.

² BRETON, André. *Nadja*. Paris : Gallimard, 1964. P. 161.

du lecteur. Le lecteur des surréalistes doit y mettre du sien s'il veut en profiter. Il n'est pas donné à tout le monde de lire les œuvres des surréalistes (comme il n'est pas donné à tout le monde de lire Debord.)

La théorie surréaliste de l'émotion qui, comme la théorie surréaliste de l'inspiration, cherche à agir sur le lecteur, entre en relation avec l'érotisme. L'émotion poétique-sensuelle s'assimile à l'émotion érotique-sexuelle, la poésie à l'amour. Pour Breton, « la poésie se fait dans un lit comme l'amour¹ », le plaisir, le désir et la jouissance du lecteur sont un but. La relation entre la littérature et le principe du plaisir fait partie intégrante du surréalisme, mais celle-ci demande une lecture active. Le processus poétique de la métaphore surréaliste est de choquer le lecteur par des moyens artistiques, elle veut dépayser en créant des images fortes telles que la définit Pierre Reverdy :

Plus les rapports de deux réalités rapprochés seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. [...] Ce qui est grand ce n'est pas l'image – mais l'émotion qu'elle provoque. [...] Il y a la surprise et la joie de se retrouver devant une chose neuve.

Ce fait est essentiel pour les surréalistes : la surprise du lecteur est due à « l'établissement d'un rapport inattendu », qu'imposent une nouvelle logique des mots, et une nouvelle vision du monde :

Comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre, ou, par toute autre méthode, les mettre en présence d'une manière brusque et saisissante, demeure la tâche la plus haute à laquelle la poésie puisse prétendre.

¹ *Mélusine*, n°1. Suisse : Editions l'Age d'Homme, 1979. P. 127.

Ainsi, Eluard écrivait « La terre est bleue comme une orange. » ou encore Magritte expliquait comment lui était venu l'idée de l'œuf en cage :



Une nuit de 1936, je m'éveillai dans une chambre où l'on avait placé une cage et son oiseau endormi. Une magnifique erreur me fit voir dans la cage un œuf au lieu de l'oiseau. Je tenais là un nouveau secret poétique étonnant car le choc que je ressentis était provoqué précisément par l'affinité des deux objets : la cage et l'œuf, alors que précédemment je provoquais ce choc en faisant se rencontrer des objets sans apparenté aucune¹.

L'arbitraire du rapprochement qui stupéfie d'abord aussi le lecteur, qui le déroute et qui le force aussi à réviser l'univers n'est pas le but final de l'image surréaliste. C'est un appel au lecteur qui l'engage à compléter le texte par ses propres efforts, car la métaphore l'engage à faire sa propre interprétation. Une partie des tâches de l'auteur est ainsi transmise au lecteur. La lecture devient l'acte final de la constitution de sens.

Dans la première moitié des années vingt, les surréalistes étaient fascinés par des réflexions sur la relation entre le langage et la réalité. Au moment où René Magritte se joint au surréalisme, le jeu des mots et des images et de la réalité devient de nouveau le thème d'une réflexion esthétique. L'œuvre de Magritte sur *Les mots et les images*² implique souvent un lecteur-spectateur qui ne s'attend pas à des solutions. Il exige de lui plutôt une certaine faculté à la réflexion ; il implique aussi la prise de conscience de son propre rôle de récepteur, en mettant sans cesse à contribution ses facultés d'interprétation.

¹ *Ibid.* P. 128.

² MAGRITTE, René. *Les mots et les images*. Labord, 2000. 266p.

Ainsi, les textes surréalistes ne visent qu'une minorité de lecteurs, ceux qui ont déjà l'expérience de lecture des textes esthétiques et qui s'y intéressent. La créativité du lecteur, exigée dans les textes surréalistes, dépasse les proportions ordinaires dans les processus de communication. Elle renvoie à une sorte de communication littéraire qui ne s'adresse qu'à quelques participants initiés : à ces quelques lecteurs qui, dans un rôle actif, achèvent le texte littéraire par une interprétation productrice.

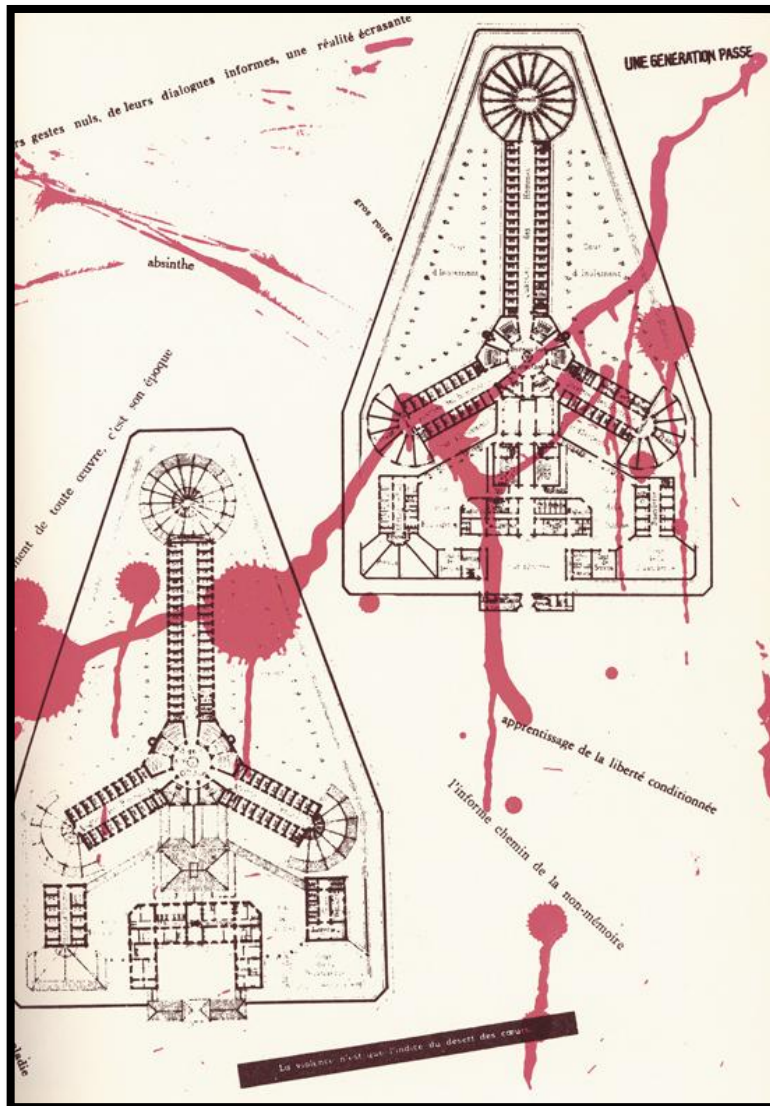
En quoi cette recherche d'un lecteur actif est différente de Debord envoyant le *Potlatch* à des personnes présélectionnées et choisies avec soin ? S'il n'utilise pas les mêmes armes, c'est le même but que recherche Debord comme nous avons pu le voir plus tôt. Sauf qu'au lieu d'utiliser la poésie, les images, comme communication, il va utiliser le cinéma, et à travers lui, le scandale, mais sur une échelle bien plus forte que les surréalistes qui, eux aussi bien évidemment, ont utilisés le scandale. Mais il était dur pour les surréalistes d'être innovant dans leurs scandales après le passage des dadaïstes.

En effet, le scandale utilisé par les dadaïstes, auquel se mêle la provocation, devient un but qui cherche à dérouter le lecteur, à exciter la réaction hostile du public. Mais au moment où le public commence à comprendre que la provocation dadaïste est une nouvelle convention dans le processus d'une communication artistique, le dadaïsme prend fin. Son existence était liée au choc. Le public qui vient d'apprendre que la provocation est devenue la règle de la communication artistique l'accepte enfin : au même moment, les intentions dadaïstes anti-artistiques deviennent absurdes.

Mais Guy Debord a su dépasser le scandale auquel était habitué le spectateur, il a fait mieux, il a fait pire et a ainsi su réanimer l'hostilité du spectateur. Mais sa plus grande force est qu'elle ne réside pas uniquement dans la provocation. S'il avait continué les scandales, les spectateurs s'y seraient de nouveau habitués, on s'habitue à tout. Mais Debord a su se renouveler et provoquer le spectateur toujours de manière différente, ce qui fait que celui-ci ne pouvait s'y préparer et était toujours surpris ; du coup, la provocation faisait son effet et atteignait le spectateur. Cette utilisation du scandale est quelque peu contradictoire avec son combat contre la société car après tout, le scandale ne fait-il pas partie justement de cette société du spectacle ?

Quoi qu'il en soit, que ce soit par ses créations ou même son absence, Debord a su instaurer la communication avec son lecteur, mais pas n'importe lequel : seuls les adeptes des années Saint-Germain-des-Prés sont invités à lire ses *Mémoires* ;

Ceux qui se reconnaissent pour les compagnons de la Quête¹.



Quant à ses autres œuvres, si elles sont plus accessibles, elles ne sont pas moins destinées à un lectorat précis :

Ces « Commentaires » sont assurés d'être promptement connus de cinquante ou soixante personnes ; [...]. Il faut également considérer

¹ DEBORD, Guy. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2006. Quarto. P. 440.

que, de cette élite qui va s'y intéresser, la moitié, ou un nombre qui s'en approche de très près, est composée de gens qui s'emploient à maintenir le système de domination spectaculaire, et l'autre moitié de gens qui s'obstineront à faire tout le contraire. Ayant ainsi à tenir compte de lecteurs très attentifs et diversement influents, je ne peux évidemment parler en toute liberté. Je dois surtout prendre garde à ne pas instruire n'importe qui¹.

Debord a donc le même désir de s'adresser à un nombre limité de lecteur que les surréalistes.

iii. Les promenades

Après ce choix de s'adresser à un public restreint, un autre thème se retrouve dans les deux avant-gardes : Debord va s'inspirer des fameuses promenades surréalistes dans Paris, qu'il développera pour en faire de la psychogéographie (lui et son avant-garde.)

Il est incontestable qu'il y a un certain nombre de points communs entre les expériences de la ville décrites dans *Nadja* ou *Le Paysan de Paris* et la façon dont Debord présente la dérive. Le personnage de *Nadja* décrit par Breton est inaccessible, comme transcendant, détaché des autres hommes qui continuent leurs routines pendant qu'elle dérive inlassablement au grès de ses humeurs dans Paris, sans aucun but. Breton la décrit comme un « esprit de l'air » :

J'ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre².

¹ DEBORD, Guy. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2006. Quarto. P. 1593.

² BRETON, André. *Nadja*. Paris : Gallimard, 1964. P. 111-112.

Ce personnage intangible ne peut que nous rappeler les enfants perdus de Saint-Germain-des-Prés, ils ne peuvent être arrêtés. Durant tout le livre, nous suivrons Nadja dans ses déambulations, voici comment les décrit Breton : « *Emerveillé que je continuais à être par cette manière de se diriger ne se fondant que sur la plus pure intuition et tenant sans cesse du prodige.* » Breton nous parle d'un *prodige*, mais ces promenades aléatoires, Debord les rendra plus systématiques, plus cadrées, plus scientifiques en quelques sorte, ce qui fait qu'elles seront plus accessibles, non pas innées mais entraînées. Voici ce que cela peut donner :

L'internationale Situationniste n°2 :

Nous avons choisi, comme sujet d'une étude psychogéographique, le quartier des Halles qui, à l'inverse des autres zones ayant fait jusqu'à présent l'objet de certaines descriptions psychogéographiques (Continent Contrescarpe, zone des Missions Étrangères) est extrêmement animé et fort connu, tant de la population parisienne que des étrangers qui ont quelque peu séjourné en France.



Nous précisons d'abord les limites du quartier tel que nous le concevons ; les divisions caractérisées du point de vue des ambiances ; les directions que l'on est porté à prendre dans et hors ce terrain ; puis nous émettrons quelques propositions constructives. [...]

La caractéristique essentielle de l'urbanisme des Halles est l'aspect mouvant du dessin des lignes de communication, tenant aux différents barrages et aux constructions passagères qui interviennent d'heure en heure sur la voie publique. Les zones d'ambiance séparées, qui restent fortement apparentées, viennent toutes interférer au même endroit : le complexe place des Deux-Écus-Bourse du Commerce [...]

Ce texte d'Abdelhafid Khatib (membre de l'Internationale Situationniste) montre à quel point l'expérience de la dérive est différente de ce qui se retrouve sur le papier : nous nous retrouvons avec une longue description des différents quartiers des halles. C'est l'expérience elle-même qui est proche de ce qu'expérimente Nadja.

Pourtant, il ne faut pas confondre la dérive avec les charmes contemplatifs de la promenade classique des surréalistes, car si la dérive est bien un pari sur le hasard, celui-ci n'en constitue pas pour autant la clé de voûte. L'enjeu de la dérive, c'est au contraire la prévisibilité des ambiances, c'est la possibilité de les calculer, d'en élaborer une connaissance objective.

De toute façon, même si l'on pouvait prouver que la dérive trouve sa source dans les promenades surréalistes, Debord n'en voudrait rien savoir, les avant-gardes n'ayant jamais de bonnes relations avec ceux qu'ils s'efforcent précisément de reléguer à l'arrière-garde. Pourtant, ni Breton, ni l'Aragon de l'époque des surréalistes n'auraient désavoué l'idée de renoncer aux activités et relations habituelles pour s'ouvrir aux sollicitations du terrain. Même le caractère collectif de la dérive, qui assure l'objectivité de l'expérience psychogéographique, aurait pu trouver l'assentiment de Breton. En effet, dans *Nadja*, cette dernière déambule seule en général, dès que le narrateur la rejoint, ils s'arrêtent à un bar; par contre, la « trouvaille » surréaliste, si souvent recherchée à coup de promenades dans les marchés aux puces ou ailleurs, n'est jamais individuelle.

Les promenades surréalistes ne sont pas moins productrices de communication que celle des situationnistes, ou du moins est-ce là aussi ce qu'elles visent. A ce propos, Breton dit sur son livre *Nadja* qu'il est fait pour être ouvert sur la vie :

J'espère, en tout cas, que la présentation d'une série d'observation de cet ordre et de celle qui va suivre sera de nature à précipiter quelques hommes dans la rue, après leur avoir fait prendre conscience, sinon du néant, du moins de la grave insuffisance de tout calcul soi-disant rigoureux sur eux-mêmes, de toute action qui exige une application suivie, et qui a pu être préméditée¹.

De *Nadja* ou du *Paysan de Paris*, comme invitation à la dérive : les différences avec un livre comme *Mémoires* sont peut-être moins grandes qu'il n'y paraît et tiennent surtout à la mauvaise foi proprement artistique de Debord qui se refuse de reconnaître qu'il a des points communs avec une « vieille » avant-garde.

Le rapport entre les promenades surréalistes et les comptes rendus de dérive est bien plus flagrant dans les lettres de Debord que dans les comptes rendus officiels. En effet, dans une lettre datée du 31 octobre 1960, adressée à Patrick Straram, Debord y raconte une dérive aux accents très surréalistes :

Dérive incroyablement pressée et comportant un curieux leitmotiv irrationnel, extérieur, la réapparition de signes relatifs à la fin de Van Gogh².

L'apparition de *signe* et *d'irrationalité* est plutôt l'apanage des surréalistes que des situationnistes. Pourtant c'est bien dans une lettre de Debord que nous trouvons ces mots. La dérive est placée ici, comme c'est si souvent le cas avec les expériences surréalistes, sous le signe... du signe, sous le signe d'une faculté à reconnaître un sens au-delà de l'absence de sens. On se croirait chez les surréalistes.

¹ BRETON, André. *Nadja*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988. P. 681.

² KAUFMANN, Vincent. *Guy Debord : la révolution au service de la poésie*. Paris : Fayard, 2001. P.167.

Ainsi, même si le projet lettriste est plus systématique, plus construit, il reprend celui des surréalistes, tout en cherchant à s'en démarquer, car si la psychogéographie est fondamentalement une expérience de la mobilité, l'objectivation des ambiances urbaines passe par une capacité de déplacement à la fois spatiale et temporel, c'est-à-dire qu'on dérive aussi dans un Paris en passe de ne plus exister. Cette mobilité est essentielle, Chtchegloff en affirme l'importance en conclusion de son *formulaire* :

L'activité principale des habitants sera la DERIVE CONTINUE. Le changement de paysage d'heure en heure sera responsable du dépaysement complet¹.

Chtchegloff le relève, le passé est aussi ce qui enferme, ce qui prévient la mobilité, ce qui empêche les lignes de fuite propre à la dérive. Et si les surréalistes ont indiqué la voix à suivre en matière de perspectives fuyantes, ils ont précisément trop cherché ceux-ci dans un passé dont, en tout état de cause, ils font aujourd'hui partie. Avec Chtchegloff, c'est bien un « urbanisme nouveau » qui est à l'ordre du jour et qui annonce déjà la veine utopique du situationnisme des premières années. Pour dépasser les surréalistes, pour ne pas en rester au passé ni à la passivité, il faudra non seulement dériver de façon plus réglée et systématique, mais aussi inventer des villes et des espaces nouveaux qui donneront à la dérive sa pleine mesure.

Malgré tout, Debord n'a jamais montré beaucoup d'enthousiasme pour une telle tendance. Il semble souvent plus proche de la dimension mélancolique de l'expérience urbaine surréaliste, (celle d'Aragon en l'occurrence, nettement plus baudelairienne que Breton). Ce n'est pas pour rien que les lieux qu'il affectionne, qui constituent les points de repère de ses dérives, sont ceux qui ont aujourd'hui disparus : le fameux quartier des Halles vu plus tôt, lieu de rencontre et de vie, ou les dizaines de cafés plus mal famés les uns que les autres dont on chercherait aujourd'hui vainement les traces, tout comme on ne retrouverait pas les traces de ceux qui les fréquentaient alors : immigrés nord-africains rue Xavier-Privas, juifs ne parlant que le yiddish rue Vieille-du-Temple, républicains espagnols de la « Taverne des révoltés » à Aubervilliers. Ces lieux sont explicitement cités dans deux « Comptes rendus de dérives », qui ont été publiés

¹ *Internationale situationniste*, n°1. Fayard, 1997. P. 15.

dans le même numéro des *Lèvres nues* que la « Théorie de la dérive » où l'on trouve des descriptions toutes plus inquiétantes les unes que les autres de rencontres dans des bars :

L'entrée de G.I. et G.D. dans le bar fait taire à l'instant une dizaine d'hommes qui parlaient en yiddish, assis à deux ou trois tables, et tous coiffés de chapeaux. Alors que les lettristes boivent quelques verres d'alcool au comptoir, tournant le dos à la porte, un homme, également coiffé d'un chapeau, entre en courant, et la serveuse — qu'ils n'ont jamais vue — leur fait signe de la tête que c'est à lui qu'ils doivent s'adresser. L'homme apporte une chaise à un mètre d'eux, s'assoit, et leur parle à très haute voix, et fort longtemps, en yiddish, sur un ton tantôt convaincant et tantôt menaçant mais sans agressivité délibérée, et surtout sans avoir l'air d'imaginer qu'ils puissent ne rien comprendre. Les lettristes restent impassibles ; regardant avec le maximum d'insolence les individus présents qui, tous, semblent attendre leur réponse avec quelque angoisse ; puis finissent par sortir. Dehors, ils s'accordent pour constater qu'ils n'ont jamais vu une ambiance aussi glaciale, et que les gangsters de la veille étaient des agneaux en comparaison. Dérivant encore un peu plus loin, ils arrivent au pont Notre-Dame quand ils s'avisent qu'ils sont suivis par deux des hommes du bar, dans la tradition des films de gangsters. C'est à cette tradition qu'ils croient devoir s'en remettre pour les dépister, en traversant le pont négligemment, puis en descendant brusquement à droite sur le quai de l'île de la Cité qu'ils suivent en courant, passant sous le Pont-Neuf, jusqu'au square du Vert-Galant¹.

Le Paris légendaire de Debord, celui dans lequel il dérive, est un Paris voué à l'étranger, à l'étrangeté, au dépaysement, à ceux qui voyagent, à ceux qui ne sont pas chez eux.

Debord a toujours eu une relation particulière à l'art, à la société, à la vie, et on ne peut pas dire qu'il rentre dans le moule ; il fait tout même pour en rester bien distinct. Quoi qu'il en soit, son goût pour l'anarchie est plus prononcé.

¹DEBORD, Guy. *Les lèvres nues*, n°9. Novembre 1956. *Deux comptes rendus de dérive*. P. 10.

b. Abolition de l'art

i. La Révolution

Qu'est-ce exactement que la Révolution ?

C'est un concept bien complexe auquel chacun semble y rattacher le sens qui l'intéresse, ou l'arrange, le plus. Il sera présent dans le programme des surréalistes tout comme dans celui des situationnistes.

Voici ce qu'annonce Breton lorsqu'il présente le programme des surréalistes :

Le Surréalisme, tel qu'à plusieurs nous l'aurons conçu durant des années n'aura dû être considéré comme existant qu'à la non-spécialisation a priori de son effort. Je souhaite qu'il passe pour n'avoir rien tenté de mieux que de jeter un fil conducteur entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie, du calme de la connaissance et de l'amour, de la vie pour la vie et de la révolution¹ ...

Leur objectif était la réconciliation de l'Action et du Rêve, de la Poésie et de la Révolution. Ce programme, vaste et riche il est certain, n'en était pas moins difficile. Il créa donc certains glissements lexicologiques et idéologiques, dont le fameux paradoxe « Révolution-Surréaliste ». Breton s'en rendra compte assez vite et s'exprimera à ce propos dans *Les Vases Communicants* :

Du moins aura-t-on cherché, mal cherché peut-être, mais cherché, à ne laisser aucune question sans réponse et aura-t-on tenu quelque peu à la cohérence des réponses qu'on fournissait².

¹ BRETON, André. *Les vases communicants*. Gallimard. P. 103.

² *Ibid.* P. 104.

Le titre de la revue *La Révolution surréaliste* porte donc la marque de contradiction, d'insuffisance idéologique qui se retrouve dans l'expression.

Il ne faut pas oublier que cette revue suit celle qui s'appelait *Littérature* et qui n'avait pas encore sorti les surréalistes de leur rôle d'artistes novateurs et ne leur avait pas encore fait sentir la nécessité d'une évolution vers le « social ». *La Révolution surréaliste* est elle-même suivie de la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution*, dont le titre reprend de manière plus rigoureuse le rapprochement des deux notions de Surréalisme et de Révolution ; dernier essai avant d'admettre que l'un et l'autre sont très difficilement associables. Chacun en viendra à tenter des solutions plus individuelles, René Crevel par exemple arrivera à la douloureuse conclusion que l'un ne peut s'associer à l'autre :

Il faut choisir. D'être révolutionnaire et homme d'action ou d'être artiste, écrivain et révolutionnaire seulement par surcroît s'il se peut. L'artiste, homme d'action ne peut être qu'un faux artiste et un faux homme d'action. Pour le moment, il faut donc choisir. Mais dans ce choix lui-même, il faut maintenir n'importe comment l'indivision théorique première, l'identité fondamentale du sens de la révolution matérialiste et du sens de toute œuvre, qui est d'assurer la communication... Il n'y a pas d'intellectuel non communiste possible. Il revient à chacun de tenter de sortir de cette contradiction par ses propres moyens¹.

Il y aurait beaucoup à dire, et à contester, sur cette affirmation du problème, dont un artiste et militant comme Benjamin Péret est la contre-preuve vivante.

Quoi qu'il en soit, les surréalistes proposeront avec ce nouveau programme de « maintenir l'indivision théorique première », sans oublier le « n'importe comment ». Les difficultés sont grandes et renvoient à une question essentielle, à un problème qui reste et restera d'actualité de tout temps : quelle est la place et la fonction de l'écrivain par rapport à la Révolution, mais aussi par rapport à la société ? C'est ce qui rend si intéressant l'étude de ce paradoxe « Révolution Surréaliste ».

¹ BRETON, André. *A la bonne heure*, « Perspective cavalière ». Paris : Gallimard, 1970, cité dans *Le Surréalisme – La Documentation photographique*, n°5 – P. 306-307.

Il convient de rappeler avant même d'étudier ce paradoxe dans quel état d'esprit se situent les surréalistes : les dadaïstes sont encore présents avec leur sens de la provocation, leur goût des formules frappantes et leur utopie de l'union du rêve et de la Révolution, de la Révolte, de l'Amour et de la Poésie, comme le montre la dédicace de Desnos :

A la Révolution, à l'Amour, à celle qui les incarne¹.

Le titre de la nouvelle revue ne pouvait donc être qu'alléchant et frappant: il devait évoquer tout un programme dans lequel d'emblée s'afficherait, au moins au niveau des termes, l'unification de l'action et du rêve, du politique et du poétique, en rapprochant deux mots clés plus pour leur beauté pourrait-on dire que pour leur sens exact, car il ne faut pas oublier que les surréalistes ont été de grands artisans des mots et du langage. Les consonances de « Révolution » et de « surréaliste » sont donc familières à tous ceux qui se piquent d'être quelque peu progressistes et intéressés par la poésie. Elle flatte secrètement en l'endormant tout cette mauvaise conscience de tout intellectuel qui n'arrive pas à s'intégrer à l'action politique, tout en en concevant la nécessité sans parvenir à la mettre en pratique ; mieux, elle lui laisse l'espoir de rejoindre ce grand courant général, la grande famille de l'Internationale, en faisant sa révolution personnelle, celle qui lui est propre et à sa portée, une révolution poétique, culturelle, avec des mots.

Ainsi dans ce paradoxe résidait le pressentiment d'une vérité révolutionnaire artistique importante, telle qu'elle sera formulée par Breton dans le *Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant* : un régime d'anarchie pour la création artistique et une extension de l'esprit révolutionnaire déjà mentionné en 1926 dans *Légitime Défense* :

Je dis que la flamme révolutionnaire brûle où elle veut et qu'il n'appartient pas à un petit nombre d'hommes, dans la période d'attente que nous vivons, de décréter que c'est ici ou là seulement qu'elle peut brûler².

¹ DESNOS, Robert. *La Liberté ou l'Amour* suivi de *Deuil pour Deuil*. Gallimard, 1982.

² *Légitime Défense, La Révolution surréaliste* n°8, 1^{er} décembre 1926. P. 32.

Mais revenons à notre paradoxe. Le terme de *Révolution* recouvre d'ordinaire un concept politique précis qui se suffit à lui seul : en 1924, le terme de « Révolution » englobe de nombreuses entités dont certaines sont vaguement politiques, mais il recouvre surtout un ensemble d'aspirations affectives et subjectives qui empruntent au domaine politique les formes de son discours (tracts, pamphlets, adresses, lettres, enquête) ou même ses mots et ses formules, plutôt que sa rigueur méthodologique.

Quelles sont donc les notions que ce mot évoque chez les surréalistes ?

Tout d'abord, la Révolution était quelque chose qui se faisait dans les têtes : c'est une nouvelle attitude intellectuelle, c'est le « chassez le flic que vous avez dans la tête » des beaux jours de mai 68. C'est une sorte de « Terre promise entrevue » où arriveraient enfin les « beaux jours de l'esprit¹ ». C'est la liberté infinie d'expression et de création, une ode nouvelle de pensée, la rupture avec le vieux monde de l'esprit essentiellement : chacun pouvait donc y apporter son potentiel de rêve et d'imagination, y intégrant les découvertes récentes du freudisme, avec l'exploitation des richesses de l'inconscient ou des phénomènes parapsychologiques.

Ensuite, la Révolution est un état d'esprit, l'esprit de Révolte : les surréalistes ont souvent confondu les deux, tels des jeunes gens en colère, qui expriment anarchiquement leur désarroi. L'Anarchie a donc fasciné les surréalistes, plutôt cependant comme mythe que comme concept politique, la manière d'en parler de façon très imagée est révélatrice :

Où le surréalisme s'est pour la première fois reconnu [...] c'est dans le miroir noir de l'anarchisme. Un très grand feu a couvé là².

Il y avait donc à cette époque une valorisation de « l'esprit de révolte, bien au-delà de toute politique³ ». Ce qui prima alors, ce fut « cette capacité illimitée de refus qui est tout le secret du mouvement humain en avant⁴ ». Se rattachent à cette inspiration tous les pamphlets contre

¹ *Mélusine*, n°1. Lausanne : Editions l'Age d'Homme, 1979. P. 78.

² BRETON, André. « La clair de tour », *La clé des champs*, J.-J. Pauvert, p. 325-326.

³ ARAGON, Louis. « Communisme et Révolution », *La Révolution surréaliste*, 15 janvier 1925, p. 32.

⁴ BRETON, André. *Position politique du surréalisme*. Denoël-Gonthier. P. 9.

l'armée, la patrie, la religion, la psychiatrie traditionnelle, les écoles et l'ordre toujours « policier » instauré partout.

Que révolte et révolution aient donc été étroitement lié¹ dans l'esprit des surréalistes, c'est indéniable, comme le montre l'article de Desnos dans l'important numéro trois de *La Révolution situationniste*, « Description d'une révolte prochaine » : la révolution sera la « Terreur », avec une « épuration méthodique », car c'est ainsi que « les grandes Révolutions naissent de la reconnaissance d'un principe unique : celui de la liberté absolue sera le mobile de la prochaine² ». (On croirait entendre Debord, ne disait-il pas « *Ce qui manque à ces messieurs, c'est la Terreur* » dans le premier numéro de *Potlatch* puis dans le troisième ?)

Enfin, parallèlement à cet anarchisme, le mot *Révolution* évoquait aussi pour les surréalistes un concept politique plus traditionnel qui est allé en se clarifiant au fil des numéros, sans toutefois être jamais rigoureusement le concept politique que recouvre normalement ce terme. Il faut ajouter aussi que chaque surréaliste avait un peu sa propre conception politique de la Révolution et c'est ce qui rend toute définition sommaire et schématique. Nous n'en prendrons pour exemple que la définition d'Artaud dans le numéro 3 de la revue et celle de Breton dans le numéro 4, à l'heure des premiers bilans et du changement de direction de la revue :

Artaud :

Cette révolution vise à une dévalorisation générale des valeurs, à la dépréciation de l'esprit, à la déminéralisation de l'évidence, à une confusion absolue renouvelée des langues, au dénivèlement de la pensée.

Elle vise à la rupture et à la disqualification de la logique qu'elle pourchassera jusqu'à extirpation de ses retranchements primitifs³.

¹ Cf .CAMUS, Albert. *L'homme révolté*. Paris: Gallimard, 1985. 240p.

² DESNOS, Robert. *La Révolution surréaliste*, n°3. 15 avril 1925. P. 26.

³ ARTHAUD. *La Révolution surréaliste*, n°3, 15 avril 1925. P. 31.

Pour Artaud, la Révolution apparaît donc essentiellement comme quelque chose d'idéologique, dans la mesure où ce terme s'oppose à l'action politique précise proprement dite. Ainsi, il commence son article par ces mots :

Le fait d'une révolution surréaliste dans les choses est applicable à tous les états de l'esprit, à tous les genres d'activité humaine, à tous les états du monde au milieu de l'esprit, à tous les faits établis de la morale, à tous les ordres de l'esprit.

Il est clair que la formulation reste plutôt vague mais il en ressort le mot « esprit » qui revient dix-sept fois dans l'article lui-même, ce qui est révélateur. Donc pour Artaud, la Révolution apparaît comme un phénomène essentiellement « mental ».

La conception de Breton est bien différente, et sa position dénote déjà une prise de conscience politique :

Nous demeurons acquis au principe de toute action révolutionnaire, quand bien même elle prendrait pour point de départ une lutte des classes et pourvu seulement qu'elle mène assez loin¹.

Il est assez étonnant d'avoir une pensée tant politique de la part de Breton. Une chose est certaine, si les surréalistes n'ont pu donner une définition précise de la Révolution, ils en ont pourtant ressenti la nécessité politique. Ce que dit Breton dans le *Second manifeste du surréalisme* est valable dès 1925 :

J'estime que nous ne pouvons pas éviter de nous poser de la façon la plus brûlante la question du régime social sous lequel nous vivons, je veux dire de l'acceptation ou non de ce régime².

¹ BRETON, André. *La Révolution surréaliste*, n°4, 15 juillet 1925. P. 3.

² BRETON, André. *Second manifeste du surréalisme* dans *La Révolution surréaliste*, n°12, 15 décembre 1929. P. 5.

Chose plutôt étonnante, les surréalistes utilisent un langage très poétique et imagé pour définir la Révolution alors que dès qu'il s'agit de définir une attitude poétique, nous sommes en présence de formules plus politiques.

ii. Désir de destruction

A quoi aspire réellement le surréalisme ?

Le surréalisme en 1924 désire avant tout en finir avec « l'ancien régime de l'esprit ». C'est une promenade « en pleine zone interdite¹ ». C'est « le cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves². » (Le cri rappelant la révolte et les entraves évoquant ces chaînes des prolétaires si souvent évoquées.) Ou encore, si l'on s'en tient à la définition du premier numéro de la revue :

Le réalisme c'est émonder les arbres, le surréalisme, c'est émonder la vie³.

Il y a donc à la base de tout ce programme des idées apparemment négatives de destructions, le désir de renverser le vieux monde, de faire « du passé table rase » pour construire un nouvel ordre des choses.

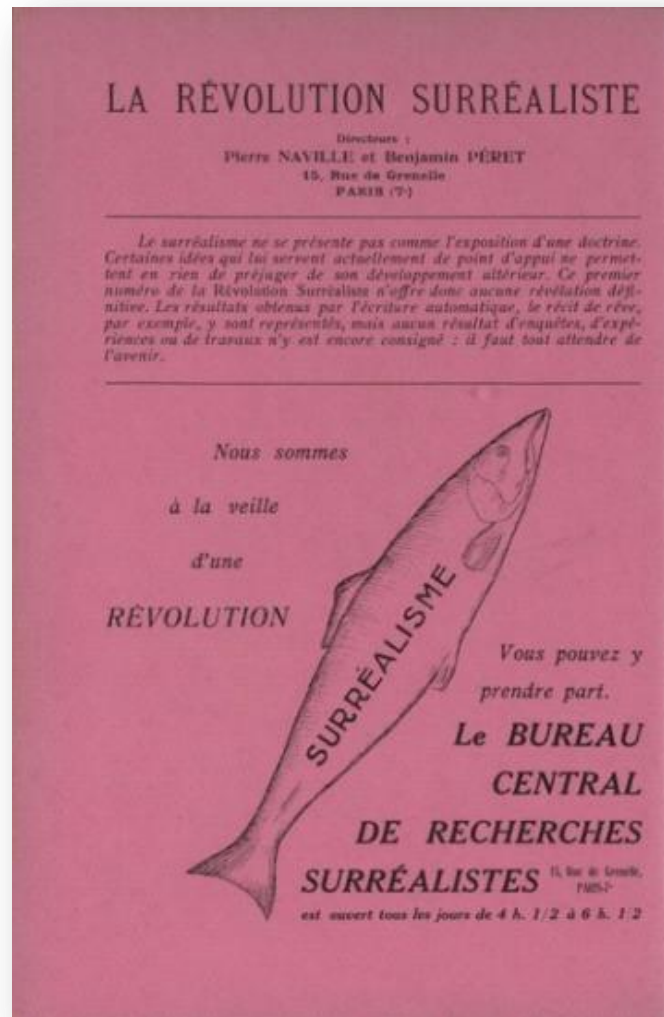
Mais le problème est là justement, « désir ». Les surréalistes sentent qu'ils doivent s'impliquer politiquement, mais à la façon de jeunes qui disent « je suis anarchiste » parce que cela représente la révolte, le progrès, c'est un pressentiment plutôt qu'une connaissance réelle. De même les jeunes surréalistes ont senti que tout, dans l'Histoire, les poussait vers l'engagement politique.

L'étude rapide de la présentation du premier numéro de la revue *La Révolution surréaliste* montre clairement l'ambiguïté qui règne dans l'esprit des surréalistes :

¹ *Ibid.*

² *Déclaration du 27 janvier 1925*, reproduite par Nadeau, *Documents surréalistes*, p. 43.

³ *La Révolution surréaliste*, n°1, 1^{er} décembre 1924, p. 2.



Donc, à côté du poisson dans lequel est écrit le mot « Surréalisme » nous pouvons lire l'inscription :

Nous sommes à la veille d'une Révolution. Vous pouvez y prendre part.

Cet anodin article indéfini « une » révèle déjà le flou de la pensée : on mesure toute la différence existant entre « une Révolution » et LA Révolution, telle que la conçoit, l'espère et la prépare le prolétariat mondial, avec la nécessité, la réalité, l'issue qu'elle présente pour lui. Le mot « Surréalisme » du poisson pouvant être lu immédiatement après le mot Révolution. De plus, le « vous pouvez y prendre part » semble bien faible, il n'a rien du « vous devez », de la nécessité historique de la Révolution et l'on ne sait trop s'il appelle à rejoindre les rangs encore bien mal définis et imprécis de cette Révolution ou (et ?) ceux du surréalisme.

Il est clair que les surréalistes ont les idées bien confuses à propos de cette Révolution. Ce désir d'unir le rêve et la Révolution, qui est une aspiration légitime, non contradictoire, et que l'on devrait même inscrire à l'ordre du jour de toute vraie Révolution, n'est pourtant pas assez clarifié au niveau du langage :

Le surréalisme ouvre les portes du rêve à tous ceux pour qui la nuit est avare. Le surréalisme est le carrefour des enchantements du sommeil, de l'alcool, du tabac, de l'éther, de l'opium, de la cocaïne, de la morphine ; mais il est aussi le briseur des chaînes¹.

Dans cette seule phrase se mêlent le vocabulaire de la marginalité la plus totale et celui de la politique traditionnelle.

Ce paradoxe lexicologique et idéologique « Révolution surréaliste » comporte donc, on le voit, un aspect positif dans la mesure où il traduit une série d'aspirations fondamentales, mais aussi un aspect négatif qui sera la source de dissensions plus graves. Malgré tout, les surréalistes essaieront constamment de modifier et d'améliorer leur démarche et de la faire progresser. Ce qui est sûr c'est qu'ils comprirent qu'il fallait parier sur la Révolution et au moins, ils auront essayé et ainsi engendré bien des avant-gardes qui, au final, écloreont notamment sur mai 68.

Sans se perdre dans des hypothèses hasardeuses qui risqueraient d'entraîner au vagabondage dans les domaines de l'utopie, il est néanmoins permis de supposer que l'homme libéré des présentes contraintes, matérielles et morales, connaîtra une ère de liberté – je parle non seulement d'une liberté matérielle mais aussi d'une liberté d'esprit telle que nous pouvons difficilement l'imaginer².

La formulation « Révolution Surréaliste » avait certainement pour but de contenir et exprimer toutes les aspirations des surréalistes à cette époque. Elle a pressenti un principe de base de

¹ BOIFFARD, ELUARD, VITRAC. « Préface », *La Révolution surréaliste* n°1. P. 1.

² PERET, Benjamin. *La parole est à Péret*, dans *Le déshonneur des poètes*. P. 60.

l'artiste révolutionnaire ; « *L'indépendance de l'Art – pour la Révolution : la Révolution pour la libération définitive de l'Art*¹. »

Dans les accablantes conditions de vie actuelle où l'art peut ne pas apparaître comme une nécessité à certains, il appartient encore à chacun de résoudre ce dilemme du mieux possible. Si les contradictions sont souvent la marque d'un malaise, en même temps d'ailleurs qu'elles sont la marque de la vie qui veut aller de l'avant, celles des surréalistes à cette époque ont le mérite de nous avoir montré les difficultés – toujours actuelles – du statut d'intellectuel, dans un monde où « l'action n'est pas la sœur du rêve. »

Il est clair, après ce rapide aperçu des intentions surréalistes, que Debord a bien plus de point commun avec ces derniers qu'il ne le désire et qu'il ne le dit. Les deux avant-gardes ont la même attirance pour l'anarchie et le même désir de faire la Révolution. Si les moyens utilisés sont différents, les intentions sont les mêmes.

¹ BRETON, André. « Pour un art révolutionnaire indépendant », *La clé des champs*, p. 49.

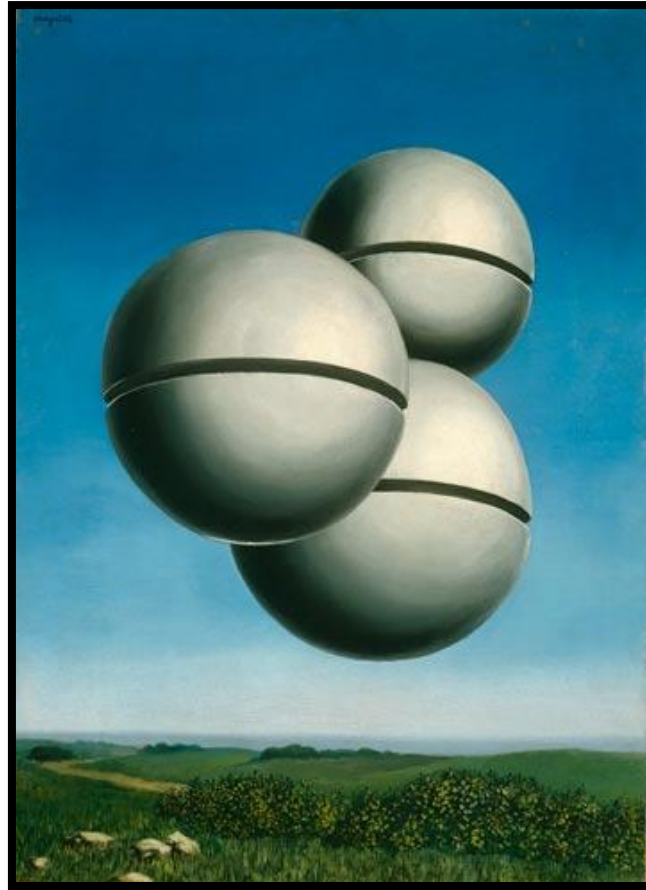
iii. Moyens de communication

Si Debord a, surtout dans un premier temps, beaucoup utilisé le cinéma pour faire sa Révolution, les surréalistes eux ont utilisé une plus grande palette de médium : que ce soit de la peinture à la littérature, en passant par le cinéma qui était présent grâce aux films de Buñuel, *Le chien andalou* de 1929 et *L'Age d'or* de 1930.

Très tôt le cinéma a fasciné Breton et ses amis. Si la musique les a laissé indifférents et la peinture s'est imposée plus tardivement, le cinéma a très vite trouvé sa place. *Un chien andalou* est né fortuitement d'une conversation entre deux amis. Luis Buñuel était invité chez Salvador Dali, et l'un raconta son rêve à l'autre qui enchaîna sur son propre rêve. Ainsi naquit ce film. Le scénario fut écrit en six jours, le temps des vacances, à la manière d'une conversation entre deux amis, ou plutôt à la manière de l'écriture automatique car les deux hommes disent ce qui leur vient à l'esprit sans y réfléchir. Ce montage de rêves enchaînés, sans aucune intervention de la volonté des deux scénaristes, ouvre au cinéma les portes du surréalisme. Cette sorte d'écriture automatique à deux rappelle celle des *Champs magnétiques* d'André Breton et Philippe Soupault. Alors que le propre du cinéma traditionnel est de s'apparenter au domaine du rêve, le cinéma surréaliste va plus loin en ne faisant plus aucune différence entre l'état d'éveil normal, le rêve et même, la folie.

Sur un plan pictural, Dali, Max Ernst et Magritte créèrent les images les plus largement reconnues du mouvement. Dali joignit le groupe en 1929 et participa à la mise en place rapide du style visuel, entre 1930 et 1935. Le surréalisme en tant que mouvement artistique visuel a utilisé comme méthode d'exposer la vérité psychologique en éliminant l'importance des objets ordinaires afin de créer une image au-delà de l'ordinaire et de susciter l'empathie du spectateur. Le but reste le même que pour la littérature : lier le dialogue avec le lecteur/spectateur et lui donner un rôle important à jouer dans la finalisation de l'œuvre artistique.

C'est surtout en 1931 que plusieurs peintres surréalistes produisirent des œuvres marquantes dans l'évolution stylistique : *La voix des airs* de Magritte, est un exemple de ce processus où les trois boules représentent de grandes cloches accrochées au-dessus d'un paysage.



Un autre paysage surréaliste de cette même année est *Le palais promontoire* d'Yves Tanguy, avec ses formes fondues et liquides. Ces fameuses formes liquides devinrent la marque de commerce de Dali, en particulier dans son œuvre *La persistance de la mémoire* qui comprend l'image de montres qui s'affaissent comme si elles fusionnaient.

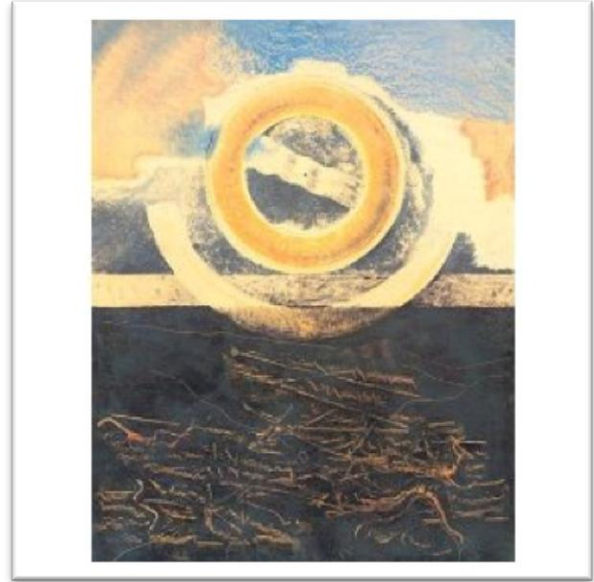
De 1936 à 1938, Wolfgang Paalen, Gordon Onslow Ford et Roberto Matta rejoignirent le groupe. Paalen, avec sa technique de « Fumage », et Onslow Ford, avec son « Coulage » contribuèrent à créer des nouvelles techniques picturales automatiques.

Mais le programme artistique que veulent insuffler Magritte et Dali au groupe surréaliste va bien au-delà de la peinture, il englobe aussi la photographie, comme on peut le voir à partir d'un autoportrait de Man Ray, dont le travail influencera la boîte à collage de Robert Rauschenberg.

Lors des années trente, ils organiseront bons nombres d'expositions qui, la majeure partie du temps, scandaliseront les spectateurs, pour la plus grande satisfaction des surréalistes.



La persistance de la mémoire, Dali.



Le Soleil, Max Ernst.

C'est évidemment un aperçu bien trop mince des œuvres surréalistes mais l'esprit est bien là, il s'agit de provoquer l'imagination du spectateur, de l'amener à faire sa propre interprétation d'une œuvre hors du réel.

Ce sera le même objectif que chercherons les textes surréalistes. Et pour cela, ils se serviront en particulier de leur principale invention, l'écriture automatique. Le principe de l'écriture automatique est de dévier l'inconscient de la pensée. C'est « l'imprudence du vocabulaire pour enfin libérer l'expression inconsciente à travers l'écriture. » Cette technique trouve directement son inspiration du travail du père de la psychanalyse, Sigmund Freud.

C'est en 1919 qu'André Breton donne naissance à l'écriture automatique avec le premier texte intitulé *Les Champs magnétiques*. L'objectif est que l'esprit saisisse la main du médium pour entrer en contact avec le monde physique. Dans cet état inconscient, il écrit et dessine aussi. C'est avant tout un moyen intermédiaire de lâcher prise en utilisant une autre manière de transmettre sa pensée, une forme de dictée inconsciente.

Les Champs magnétiques, la glace sans tain.

Prisonniers des gouttes d'eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels. Nous courons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus. A quoi bon ces grands enthousiasmes fragiles, ces sauts de joie desséchés ? Nous ne savons plus rien que les astres morts ; nous regardons les visages ; et nous soupirons de plaisir. Notre bouche est plus sèche que les plages perdues ; nos yeux tournent sans but, sans espoir. Il n'y a plus que ces cafés où nous nous réussissons pour boire ces boissons fraîches, ces alcools délayés et les tables sont plus poissonneuses que ces trottoirs où sont tombées nos ombres de la veille¹.

Les Champs magnétiques furent rédigés jour après jour, au fil de la plume, et « chaque chapitre n'avait d'autre raison de finir que la fin du jour où il était entrepris ». L'écriture automatique procure un sentiment de libération à son auteur qui voit le poème pour ainsi dire couler sous sa plume.

L'écriture automatique s'inscrit dans le mouvement surréaliste par le fait qu'elle est avant tout le surpassement du réel. Elle pénètre au-delà de la motivation visible de l'homme. Elle donne l'opportunité à l'artiste qui veille en chacun de nous de s'exprimer. Le chef-d'œuvre découle de notre propre imagination. C'est une invention à part entière, car les lois littéraires ne sont pas crédibles dans cette façon de faire, et la grammaire fonctionnelle n'a, elle non plus, aucune place dans l'écriture automatique. Elle cherche le mélange entre l'inconnu et l'invisible.

Déclenchez clairons l'annonce vaste et hyaline animaux du service maritime

Forestier aérostatique tout ce qui existe chevauche en galop de clarté la vie

L'ange a des hanches blanches parapluie virilité

Neige lèche le chemin et le lys vérifié vierge

¹ JEAN, Marcel. *Autobiographie du surréalisme*. Paris : éditions du seuil, 1978. P. 79-80.

3/25 d'altitude un méridien nouveau passe par ici¹

c. Une histoire qui se répète ?

Si les situationnistes ont utilisé d'autres moyens que les surréalistes pour faire passer leur message, ce n'est pas pour autant qu'ils n'avaient pas le même but. Les lettristes, et après eux les situationnistes, ont toujours détesté les surréalistes, peut-être est-ce parce qu'ils voyaient en eux leur propre avant-garde vieillissante ? Car si les surréalistes ont su être provocants lors de leurs premières années de gloire, ils se sont ensuite peu à peu laisser porter par la gloire, ou bien par l'ennui, et ont fini par dépérir. Seul Breton repoussait la dissolution des surréalistes, mais lors de sa mort en 1966, le surréalisme s'est éteint avec lui.

Les situationnistes ont assisté à la fin de cette avant-garde, à son essoufflement, et l'idée de finir ainsi leur faisait sans doute très peur. Mais tout comme Breton dirigeait son avant-garde d'une main de maître, de même Debord a su éviter le dépérissement de sa propre avant-garde. Il a su arrêter à temps, contrairement à Breton.

La question que l'on peut se poser lorsqu'on se trouve face à deux avant-gardes si semblables qui ont rencontrées le même problème c'est : comment trouver la place de l'écrivain/artiste dans la société ?

i. La place de l'écrivain

Contrairement à Breton qui n'a su déterminer précisément sa position, Debord se pose en défenseur de l'homme et de la liberté face à la tyrannie de la société. Bien sûr, Breton avait le même objectif, mais il n'a pas su mettre tous les moyens qu'il avait à sa disposition dans

¹*Ibid.* P. 83

cette guerre, contrairement à Debord qui s'y jette à corps perdu, sans aucune peur des dangers.

Debord écrivain ? La question se pose. Debord cinéaste, théoricien, oui, très certainement. Debord philosophe ? Peut-être. Mais les titres ne comptent pas, Debord est un homme qui connaît très bien ses faiblesses et ses défauts et qui a su les mettre à profit pour faire entendre sa voix, et en l'occurrence pour contrer une société qu'il déteste. Et pour cela, il a pris la plume, il a pris une caméra, il a pris une paire de ciseaux, il s'est engagé, et ce simple acte fait de lui un artiste, et un écrivain puisqu'il a pris la plume, et non sans talent.

La question peut donc se poser à propos de Debord : Quelle place a-t-il pris en tant qu'écrivain et artiste dans la société ?

On ne peut pas dire que ses œuvres soit très objectives, Debord s'implique et donne son opinion sans détour, c'est certainement ce qui lui a valu le reproche de parler d'une conspiration dans *La Société du spectacle*, (« *Un concours de circonstances a marqué presque tout ce que j'ai fait d'une certaine allure de conspiration¹* »). On l'a aussi accusé d'être paranoïaque... Au final, tout ceci ne vient-il pas du fait que tout ce que crée Debord soit extrême ?

Guy Debord a très peu fait d'art, mais il l'a fait extrême².

Voilà ce qu'ils disent dans *Guy Debord, son art et son temps*, et cela résume très bien l'œuvre entière de Guy Debord, « peu » mais « extrême ». N'est-ce pas ainsi que cela devrait toujours être ? De nos jours, le lecteur est tellement passif qu'il faut au moins cela pour le faire réagir. Et il a réagi, Debord a réussi à le faire s'indigner, se soulever contre lui, il ne restait plus qu'à le faire s'indigner contre la société.

Mais si Debord peut se permettre d'avoir le public à dos c'est parce qu'il n'a que faire du jugement du public, il sait ce qu'il a à faire et suit son objectif sans détourner les yeux de sa cible une seule fois, il faut une énorme dose de confiance en soi pour ne pas dévier une seule seconde de la voie que nous nous sommes choisie ; pourtant, pas une seule fois il ne semble avoir hésité sur la conduite à suivre.

¹ DEBORD, Guy. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2006. Quarto. p. 1714.

² *Ibid.* P. 1870.

Debord est resté depuis pareillement indifférent aux goûts et aux jugements de l'opinion publique. Et on lui a reproché bien d'autres immoralités ; et notamment d'avoir été presque toujours assez peu désintéressé quand il s'agissait d'argent facile : ayant régulièrement obéi au principe : « à cheval donné, on ne regarde pas la bride¹. »

Que penser de cet homme qui semble s'être dévoué corps et âme pour son pays mais qui est détesté par ces hommes pour qui justement il se sacrifie ? Faut-il le faire passer pour un héros ? C'est extrême oui, et cela ne lui aurait certainement pas plus mais ne doit-on pas rendre les lauriers à César ? On lui doit tout de même mai 68, à lui et à toute l'histoire qui l'a précédé bien évidemment.

Mais étonnamment, Debord ne prenait pas en compte l'Histoire. Il ne faut pas oublier qu'en tant qu'enfant perdu, il a fait un trait sur sa propre histoire, mais sur l'Histoire de la France aussi. Le passé ne l'intéresse que s'il peut lui servir. Par exemple, il récupèrera les travaux de Marx mais ne s'intéressera pas pour autant aux études déjà faites sur ce dernier. Seuls les faits l'intéressent. Mais paradoxalement, il ne lit même pas les journaux. Il semble être une sorte d'ermite qui vit en plein cœur de Paris et qui s'intéresse énormément à la société, mais uniquement à sens unique.

Ce qu'il veut, c'est faire remonter à la surface une vérité qui, lui semble-t-il, est peu-à-peu avalée par le monstre qu'est la société. Par exemple, *Panegyrique*, n°2 a pour objectif de montrer que la vérité peut encore se trouver dans les images :

Le tome second contient une série de preuves iconographiques. Les tromperies dominantes de l'époque sont en passe de faire oublier que la vérité peut se voir aussi dans les images. L'image qui n'a pas été essentiellement séparée de sa signification ajoute beaucoup de précision à la certitude du savoir. Personne n'en a douté avant les très récentes années. Je me propose de le rappeler maintenant.

¹ *Ibid.*. P. 1870.

Le rôle d'un écrivain, ou d'un artiste, est de rappeler les choses essentielles qui font vivre les hommes, et non pas survivre. Le rôle de l'écrivain est, non pas seulement de faire rêver son lecteur, mais de lui rappeler que c'est encore possible.



Cette création de Mark Heayn fut inspirée du poème d'Eluard « La terre est bleue comme une orange », il me semble qu'elle résume à elle seule tout ce qui vient d'être dit : éveiller l'imagination.

ii. L'Anarchie

Jusqu'à maintenant, on n'a fait qu'effleurer le concept sans l'étudier. Les surréalistes étaient attirés par l'anarchie, cela on l'a vu, mais qu'en était-il du Debord écrivant sur un mur de la Scène « Ne travaillez jamais » ? N'est-il pas lui aussi attiré par l'anarchie ? On peut dire avec assez d'assurance, je pense, qu'il était plus qu'attiré par l'anarchie puisqu'il se place dans un refus permanent de l'ordre dominant.

Dès son arrivée en 1951, il se conduira comme un rebelle, à la limite permanente de l'illégalité, fréquentant des déserteurs, des voleurs, des « voyelles » et même peut-être un tueur. Il ne se gênera pas pour détourner des textes et des images. Ce n'est pas pour rien s'il revendique son respect pour un homme comme Arthur Cravan qui n'avait, lui non plus, aucun respect pour « l'ordre dominant ».

Debord a toujours globalement refusé l'ordre imposé par le capitalisme ou l'impérialisme, mais aussi toutes les formes de communismes liées à la mouvance léniniste-staliniste. Bref toutes les formes mettant en place un ordre, dominant ou non.

Alors oui, il se dresse contre la société spectaculaire, qui est la nôtre, mais que propose-t-il à la place ? Car il est toujours assez facile de se dresser contre une organisation, quelle qu'elle soit, mais ce qui est plus complexe, c'est d'en proposer une autre. Mais cela ne semble pas intéresser Debord. Il propose de ne pas travailler, mais nous savons bien ce que se disent chaque personne s'étant retrouvée devant ce message : « oui, mais comment vivrons nous alors ? Qui amènera le pain chaque jour ? ». Debord ne se pose pas ce genre de question, bien trop terre à terre et qui font partie du système. Il aspire à quelque chose de trop grand pour penser à ces questions qui sont pourtant essentielles.

En bref, Debord appelle à faire la guerre :

Si vous êtes dans un lieu de mort, cherchez l'occasion de combattre. J'appelle lieu de mort ces sortes d'endroits où l'on n'a aucune ressource, où l'on dépérit insensiblement par l'intempérie de l'air, où les provisions se consomment peu à peu sans espérance d'en pouvoir faire de nouvelles ; où les maladies, commençant à se mettre dans l'armée, semblent devoir y faire bientôt grands ravages. Si vous vous

trouvez dans de telles circonstances, hâtez-vous de livrer quelque combat¹.

Ainsi il n'a jamais été un simple intellectuel, ni d'ailleurs simplement un artiste ou un écrivain : il y a ses idées, il y a son style, il y a son art, mais ses idées comme son style et son art sont toujours à situer dans une perspective stratégique, dans la perspective de quelqu'un qui a trouvé le monde mauvais, et qui a voulu le combattre, sans forcément penser à une solution de rechange. Chez lui, il n'y a pas de partage entre l'écrivain et le militant, comme nous l'avons déjà vu, sa vie fait partie de son style, et vice et versa.

Nombreux sont les révolutionnaires, passés à l'acte ou non, qui ont trouvé en Debord un partenaire, un appui théorique ou simplement une écoute attentive. Il a certes été un intellectuel, mais un intellectuel révolutionnaire, choisissant ses partenaires et ses interlocuteurs en fonction des luttes qu'il a jugées importantes, dialoguant beaucoup avec ceux-ci, et pas du tout avec les autres.

D'après Kaufmann, on pourrait dire que Debord est un « accident du modernisme² ». En effet, il en aurait mieux compris les enjeux que bien d'autres, il en admire les figures titulaires (Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé) ainsi que les prolongements avant-gardistes au XX^{ème} siècle (de Breton à Isou), mais avec lui la tradition déraillerait. En effet, elle serait détournée de son destin : la « grève devant la société » chère à Mallarmé changerait alors complètement de sens, ou plus exactement, subirait une sorte d'amplification. Pas de reprise du travail bien sûr, ni de tentative de resocialisation de la situation de l'écrivain, mais au contraire une généralisation du « ne travaillez jamais ».

Tout dans le monde situationniste est fait pour aboutir à une belle grève générale emportant tout, y compris l'écrivain, y compris la littérature. Dans cette perspective, Debord serait le mythe moderniste de « l'écrivain négativité » passé dans la réalité, coupé de sa mise en acte littéraire, et c'est donc tout aussi bien la destruction, ou la déconstruction, d'un tel mythe. Toujours d'après Kaufmann, cela ne veut pas dire qu'il n'écrit pas, ni même que son écriture n'ait pas des qualités littéraires, mais qu'elle est suspendue de sa « fonction mythifiante »,

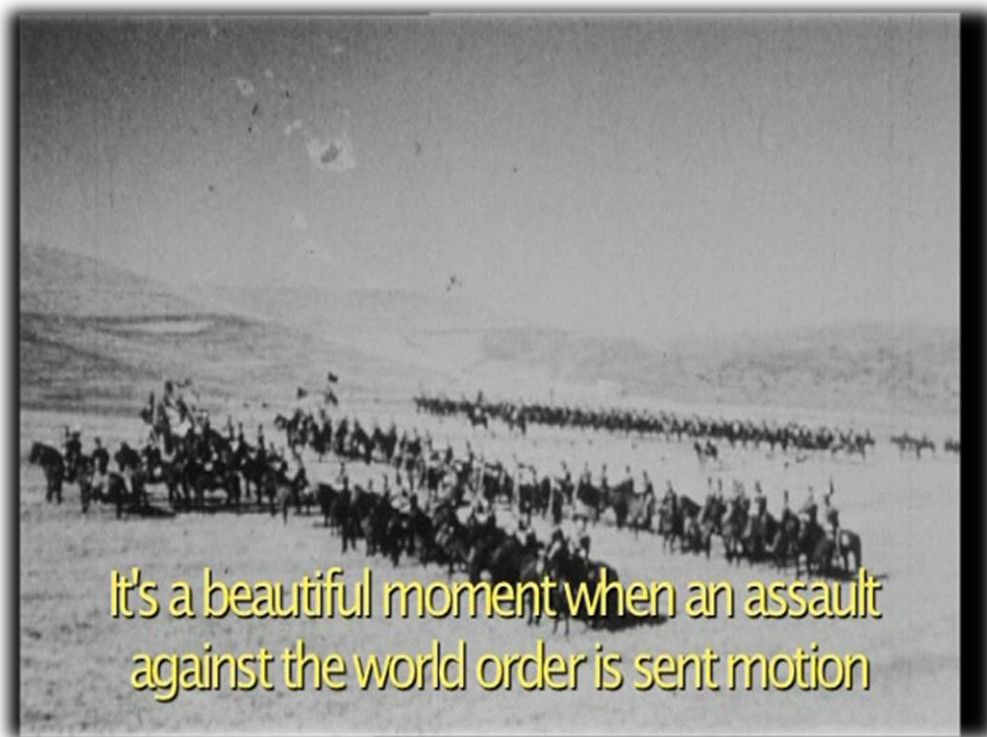
¹ DEBORD, Guy. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2006. Quarto. p. 1726.

² KAUFMANN, Vincent. *Guy Debord : la révolution au service de la poésie*. Paris : Fayard, 2001. P. 318.

c'est-à-dire de sa tâche de faire advenir l'écrivain comme mythe de la négativité sociale absolue.

Il aura été exemplairement un auteur renonçant à l'être et disqualifiant du même coup le plus prestigieux des mythes contemporains conférant à l'écrivain sa problématique légitimité. Grève générale, non seulement devant la société, mais aussi devant la littérature. Entre le militant et l'écrivain advient le stratège, qui ne reconnaît à l'écriture qu'un usage guerrier, une capacité de susciter ou d'accompagner les conflits, feu apporté là où était l'huile.

La brigade légère dans *In girum imus nocte* :



iii. Une extrémité de trop ?

Il est clair que si Debord a su parvenir à ses fins, les moyens qu'il a pu utiliser furent très controversés. Était-il obligé de passer par une destruction de l'art si complète et systématique ?

Nous avons vu que c'est son film en 1952, *Hurlément en faveur de Sade*, qui lui a apporté la colère des spectateurs. Mais il y avait de quoi, comment ne pas s'insurger lorsqu'on vient voir un film, donc une bande sonore accompagnée d'images au minimum, et qu'on se retrouve devant un écran, parfois blanc, parfois noir, et c'est à peine s'il y a une bande sonore. Effectivement, vu comme cela, ça ne paraît plus être de l'art. Il faut avoir un esprit très ouvert pour comprendre que l'art est dans le fait de créer un scandale, afin de parvenir à un dialogue. Malgré le passage récent des dadaïstes, les spectateurs furent scandalisés, et c'était l'objectif. Mais qu'en est-il du film en lui-même ? Si tout le monde faisait comme Debord, que resterait-il de notre art ? Un écran noir serait-il sélectionné pour passer au festival de Cannes ? Evidemment Debord n'en a que faire ; Cannes fait partie intégrante de la société du spectacle. Mais que se passe-t-il si l'on met de côté cette guerre entre Guy Debord et la société, si l'on ne garde que la qualité de la production artistique ? Lorsque c'était les situationnistes qui se faisaient entendre, au moins nous en reste-t-il des œuvres magnifiques, hors du commun et qui sont des références dans le milieu artistique, qui ont inspirées d'autres œuvres et ont ainsi permis à de nouvelles créations de voir le jour. Mais pour l'œuvre de Debord, nous en restera-t-il une image inaltérable ? Nous prendra-t-il parfois l'envie de le citer juste pour la beauté d'une phrase ? Juste pour le simple plaisir d'entendre de l'Aragon par exemple :

Or je marchais sur une terre et je la sentais sous mon pied

Douce fine parfaite incomparable à l'argile

Différente du sable et rivale de l'eau

Pareille au langage de poésie en ce qu'elle ignorait la pierre

*Mon pas n'y foulait point d'herbe et pourtant un parfum
l'accompagnait*

Elle était comme le vers sans rime ni mesure

Mystérieusement qui exhale un soupir de fleur à chacun de ses arrêts¹.

Que restera-t-il des œuvres de Debord dans quelques années ? Mis à part ce qui restera sans doute comme l'un des plus beaux scandales de l'histoire avec son film *Hurlement en faveur de Sade* ?

Alors oui, il a su créer un dialogue avec son lecteur mais à quel prix ? Peut-on se permettre de supprimer l'art dans le seul but de communiquer avec le lecteur ? Ne serait-ce pas plutôt au lecteur de faire un effort pour être plus réceptif à l'art ? Ne devrions-nous pas plutôt supprimer le lecteur pour en créer un meilleur de la même manière que l'on a cherché à supprimer l'art ? En quoi le lecteur a-t-il prouvé qu'il méritait un tel sacrifice ? Toutes les avant-gardes, depuis la première guerre mondiale, ont tenté de supprimer l'art pour en créer un nouveau, alors et si pour une fois nous prenions le problème dans l'autre sens et que nous changions la mentalité du lecteur ? C'est un programme fort ardu, tout comme l'était celui des surréalistes, et celui des lettristes, puis celui des situationnistes, mais ceux-ci n'ont pas pour autant abandonné, alors devrions nous le faire ?

¹ ARAGON. *Elsa*. Poésie/Gallimard. P. 84.

Conclusion

Né bourgeois, Guy Debord reniera son héritage et se voudra enfant perdu, rebelle, voyou, un peu à l'image de l'homme qu'il admirait tant, Arthur Cravan. Comment a-t-il survécu lors des années Saint-Germain-des-Prés sans argent, à dériver dans des quartiers plus dangereux les uns que les autres ? On ne sait trop, certains diront grâce à son charisme, d'autres penseront que tout cela n'était que des paroles en l'air car effectivement, quelles preuves avons-nous de l'existence de ces enfants perdus si ce n'est la parole de Guy Debord dans ses œuvres ? Nous avons le fameux « Ne travaillez jamais » qui tient toute sa beauté de son aspect éphémère, et donc perpétuel car il demeure dans le cœur des hommes qui l'ont vu et qui ont pu rêver quelques instants à penser, « et si seulement c'était possible ».

Guy Debord, comme ses prédécesseurs, est un créateur de dialogues mais aussi, et surtout, de rêves. Car que serions-nous sans le rêve ? Que serions-nous sans cette capacité unique qu'a l'homme à rêver toujours plus grand, toujours plus haut. D'où pensez-vous que viennent toutes ces inventions qu'a connues l'humanité ? Elles sont tout d'abord nées dans l'imagination d'un homme, qui a ensuite tout mis en œuvre pour réaliser ce rêve. Mais ce qui compte, c'est la naissance d'une idée, et cela est possible grâce à des hommes comme Guy Debord qui créent du rêve, qui inspirent l'homme à quelque chose de plus grand pour qu'en naisse un événement comme mai 68. Alors oui, peut-être que cet homme était un marginal, un anarchiste, mais il en faut quelques-uns pour permettre aux autres de grandir et même si ce qui en naîtra n'est pas aussi somptueux que le pensait son créateur, au moins en naîtra-t-il quelque chose, et c'est cela qui compte.

Vous l'avez compris, Guy Debord et les enfants perdus font partis d'une autre époque, d'un autre Paris qui a inéluctablement disparu sous des tonnes de béton ; mais pour autant, il nous reste leurs idées, un peu folles certes, mais qui sont le germe d'une nouvelle réflexion que nous lecteur, nous devons de poursuivre car il n'est pas d'œuvre sans son lecteur malgré ce qu'a voulu faire croire Debord. Le lecteur, ou spectateur, est la raison d'être de l'œuvre d'art, du livre. Tout créateur écrit ou peint en pensant à l'effet que cela aura sur un lecteur hypothétique, et ce n'est pas à l'auteur de choisir son lecteur pour sa qualité de lecture mais bien au lecteur de se mettre au niveau requis par l'œuvre qu'il contemple. C'est à nous,

lecteur, d'apprendre à apprécier toutes œuvres, à garder l'esprit ouvert et à ne pas rejeter un tableau, par exemple, parce qu'il nous semble dénué de beauté. Il nous revient de chercher la beauté partout car elle se trouve dans toute chose : Debord ne dit-il pas,

La beauté sera de SITUATION ou ne sera pas.

Bibliographie

Œuvres de Guy Debord et autres situationnistes :

BECKER-HO, Alice. *Les Princes du jargon*. Paris : Editions Gérard Lebovici, 1990. 148p.

DEBORD, Guy. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 2006. 1901 p. Quarto.

DEBORD, Guy. *Œuvres cinématographiques complètes* [DVD]. [S.l.] : Gaumont Vidéo, 2005.

VANEIGEM, Raoul. *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Paris : Gallimard, 2005. 316p.

VANEIGEM, Raoul. *Adresse aux vivants sur la mort qui les gouverne et l'opportunité de s'en défaire*. Paris : Seghers, 1990. 261p.

Œuvres critiques :

APOSTOLIDES, Jean-Marie. *Les tombeaux de Guy Debord*. Paris : Exils, 1999. 161p.

BEHAR, Henry. *Mélusine* n°1. Suisse : Editions l'Age d'Homme, 1979. P.330.

BLANCHARD, Daniel. *Debord dans le bruit de la cataracte du temps*. Angers : Sens & Tonka, 2000. 60p.

BOURSEILLER, Christophe. *Vie et mort de Guy Debord (1931-1994)*. Paris : Plon, 2001. 592p.

DUMONTIER, Pascal. *Les situationnistes et mai 68 : théorie et pratique de la révolution : 1966-1972*. Paris : Gérard Lebovici, 1990. 307p.

DUWA, Jérôme. *Surréalistes et situationnistes vies parallèles*. Paris: Editions Dilecta, 2008. 237p.

GUILBERT, Cécile. *Pour Guy Debord*. Paris : Gallimard, 1996. 116p.

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Marseille : Via Valeriano, 1995. 276p.

JEAN, Marcel. *Autobiographie du surréalisme*. Paris : éditions du seuil, 1978. 490p.

JOFFRIN, Laurent. *Mai 68: histoire des événements*. Paris : Seuil, 1998. 370p.

KAUFMANN, Vincent. *Guy Debord : la révolution au service de la poésie*. Paris : Fayard, 2001. 408p.

LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne*. Paris : Arche, 1961. 360p.

LE GOFF, Jean-Pierre. *Mai 68 l'héritage impossible*. Paris: Editions La Découverte, 1998. 475p.

LÖWY, Michael. *Morning Star*. Austin: University of Texas Press, 2009. 142p.

RABANT, Claude. *Le dernier gardien*, *Lignes*, 31, mai 1997

ZAGDANSKI, Stéphane. *Debord ou la diffraction du temps*. Mayenne : Gallimard, 2008. 256p.

Bibliographie générale :

ARAGON, Louis. *Le paysan de Paris*. Paris : Gallimard, 1953. 248p.

ARAGON. *Elsa*. Paris : Poésie/Gallimard. 152p.

BRETON, André. *Manifeste du surréalisme*. Evreux : Editions Pauvert, 1995. 317p.

BRETON, André. *Nadja*. Paris : Gallimard, 1964. 189p.

CAMUS, Albert. *L'homme révolté*. Paris: Gallimard, 1985. 240p.

DUCASSE, Isidore. *Œuvres complètes*. Paris : Poésie/Gallimard, 1973. 502p.

LA BOETIE, Etienne de. *Discours de la servitude volontaire*. Paris : Mille et une nuits, 1995. 63p.

MARX, Karl. *Philosophie*. Paris : Gallimard, 2003. 687p.

MARX, Karl. *Le manifeste du Parti communiste*. Paris : 10/18, 1962. 187p.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris : Poésies/Gallimard, 1999. 342p.

TIQQUN. *Théorie du Bloom*. Paris : La Fabrique éditions, 2004. 150p.

TIQQUN. *Zone d'Opacité Offensive*. Paris : Belles-Lettres, 2001. 287p.

Mémoire :

LARRUE, Xabi. *Avant-garde et révolution: le mouvement situationniste*. Mémoire, master 1 : Poétique et histoire littéraire. Pau : université de Pau et des Pays de l'Adour, 2009. 88p.

Sites Internet :

Des membres de l'internationale Situationniste et des étudiants de Strasbourg. *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuelle et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier*. 15p. 1967. [en ligne]. Consulté le 29/03/11, disponible sur internet : <http://www.infokiosques.net/spip.php?article14>

Internationale Situationniste n°1 à 12 [en ligne]. Consulté le 01/02/11, disponible sur internet : <http://i-situationniste.blogspot.com/>