

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 a 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 *Hurlement 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.

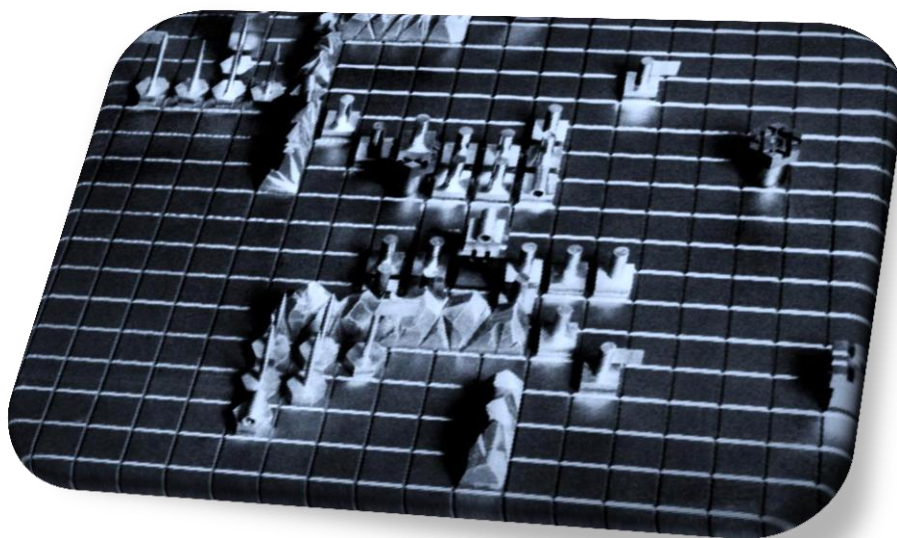
Que peut-on bien faire d'un livre sans auteur et qui se dérobe à ses lecteurs ? Ou plutôt, que doit-on en faire ? C'est certainement toutes ces questions que Debord veut engendrer. Seulement, une fois que le lecteur en est arrivé là, il n'y a plus personne pour y répondre car, comme à son habitude, Debord 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 théoriserait 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.

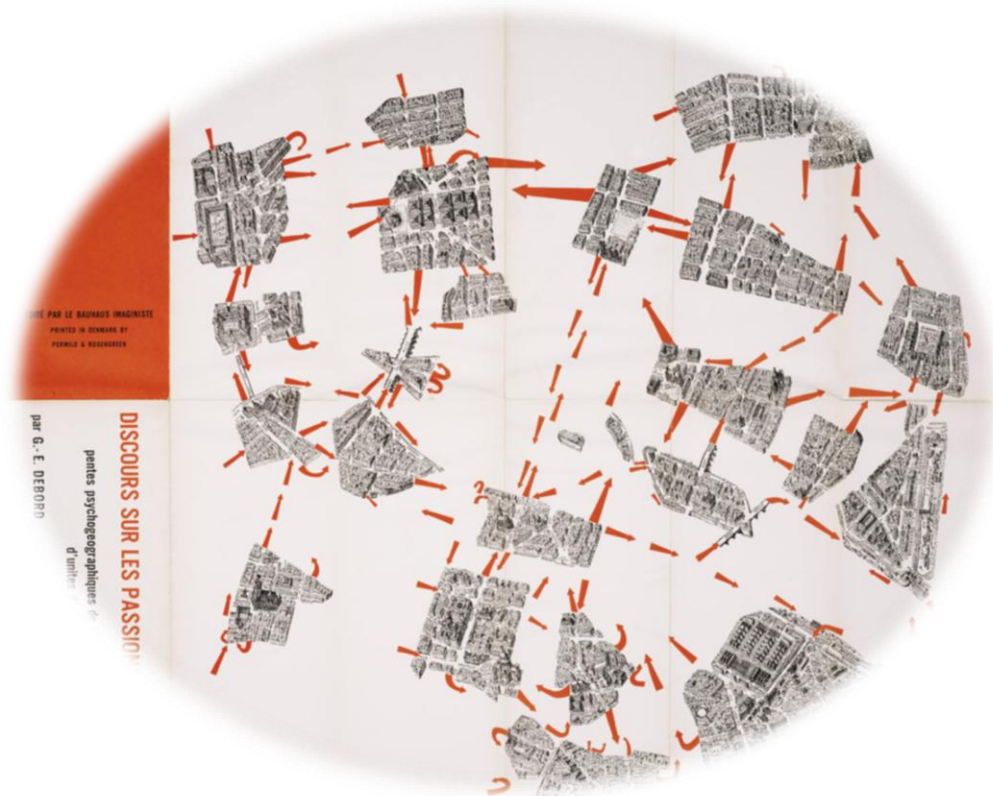
C'est cette dimension stratégique du détournement que Debord et les situationnistes privilégieront, c'est-à-dire son potentiel de réappropriation et de retournement contre l'ennemi de ses propres armes. Mais il ne faut pas non plus oublier que le détournement est aussi une technique de disparition, donc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

