

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 *Panégyrique*, 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 perdition 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 *Panégyrique*, 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.

dérivé 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.*

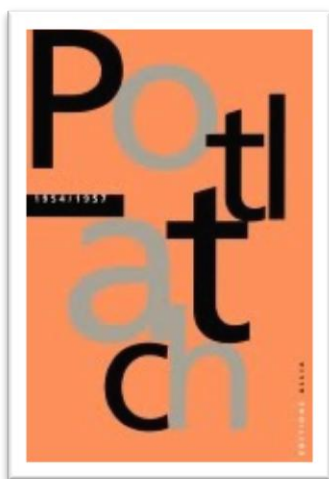
Puis un peu plus loin apparaît avec seul Guy Debord comme auteur le fameux concept dont l'histoire ne fait que commencer : « *Délibérément au-delà du jeu limité des formes, la beauté sera DE SITUATION.* »

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.

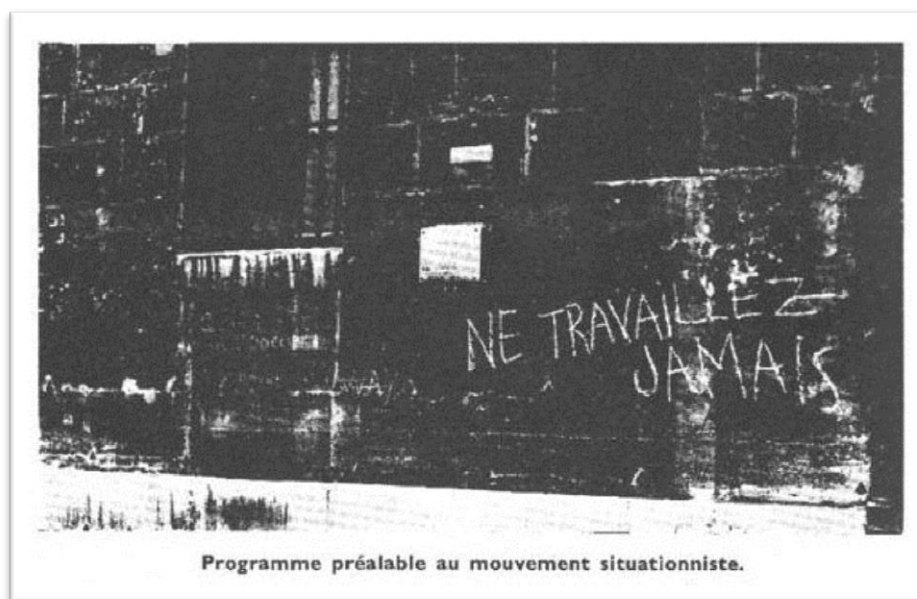
Cette invention majeure que nous approfondiront plus tard, appartient aux lettristes mais aussi aux situationnistes. Elle est en tout cas une de leurs pratiques les plus caractéristiques, car il serait abusif de dire que la psychogéographie soit l'invention exclusive qu'Ivan Chatchegloff a proposé en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

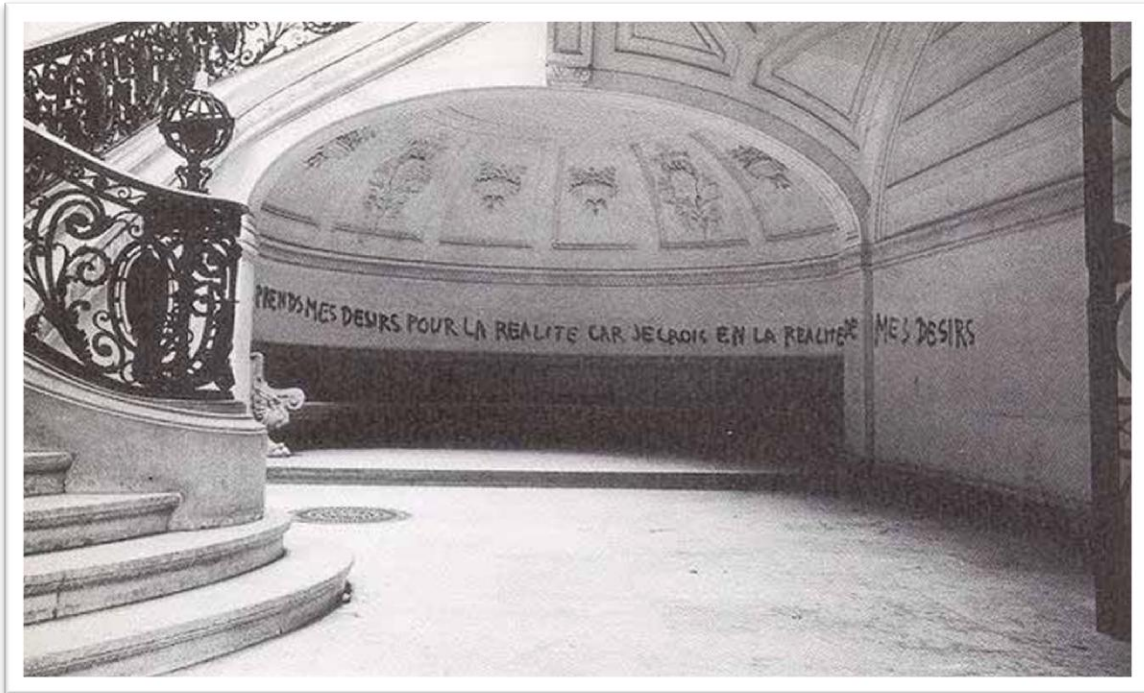
La brochure sera distribuée à la rentrée 1966 et fera scandale non pas seulement parmi les autorités universitaires, mais aussi dans la presse.

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.