



HAL
open science

Expérience et représentation du sujet : une généalogie de l'art et de la pensée de Guy Debord

Gabriel Ferreira Zacarias

► **To cite this version:**

Gabriel Ferreira Zacarias. Expérience et représentation du sujet : une généalogie de l'art et de la pensée de Guy Debord. Littératures. Université de Perpignan; Università degli studi di Bergamo (Italie), 2014. Français. NNT: 2014PERP1205 . tel-01142990

HAL Id: tel-01142990

<https://theses.hal.science/tel-01142990>

Submitted on 16 Apr 2015

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

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

UNIVERSITÉ DE PERPIGNAN VIA DOMITIA – UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Erasmus Mundus Joint Doctorate « Cultural Studies in Literary Interzones »

École doctorale 544 Inter-Med

VECT-*Mare Nostrum* (EA 2983)

*Expérience et représentation du sujet :
généalogie de l'art et de la pensée de Guy Debord*

Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée/ Esthétique

soutenue le 24 octobre 2014 par

Gabriel FERREIRA ZACARIAS

Sous la direction de M. le professeur Jonathan POLLOCK

et Mme le professeur Barbara GRESPI

Membres du jury

M. Fabien Danesi, Maître de conférences, Université de Picardie Jules Verne

M. Camille Dumoulié, Professeur, Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense

M. Fabrice Flahutez, Maître de conférences HDR, Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense

Mme Barbara Grespi, Professeur, Université de Bergame, Italie

M. Jonathan Pollock, Professeur, Université de Perpignan Via Domitia

Remerciements

Cette recherche a bénéficié du financement du programme *Erasmus Mundus* de l'Union Européenne dans le cadre du doctorat international *Erasmus Mundus « Cultural Studies in Literary Interzones »*. Mes remerciements vont à son directeur Didier Girard et aux coordinateurs dans les Universités qui m'ont accueilli : Franca Franchi à l'Université de Bergame, Jonathan Pollock à l'Université de Perpignan, et Camille Dumoulié à l'Université de Paris 10. À Jonathan Pollock, également directeur de cette recherche en France, je dois un remerciement particulier, de même qu'à Barbara Grespi qui m'a suivi en Italie. À Perpignan, mes pensées vont aussi aux étudiants de mon cours de Master, qui ont eu la patience d'entendre beaucoup parler de Guy Debord. Je remercie Fabrice Flahutez, professeur qui a accompagné mes recherches lors de mon séjour à Paris 10. Je suis très reconnaissant à Laurence Le Bras et Emmanuel Guy, qui m'ont régulièrement reçu au Fonds Guy Debord de la Bibliothèque nationale de France. Un remerciement particulier à Monica Dall'Asta de l'Université de Bologne, professeur et amie avec qui j'ai partagé la parole à plusieurs occasions, et à Anselm Jappe, dont le chemin a souvent croisé le mien, d'abord par hasard, puis volontairement. Mes pensées vont aussi à tous mes collègues du doctorat *Erasmus Mundus*, avec qui j'ai partagé une partie de ce parcours.

Une thèse sur Debord ne peut se passer d'un hommage à l'amitié. Je tiens à remercier ici tous ceux qui ont fait partie de ma vie dans mon « exil » européen : les amis du Master que j'ai retrouvés sur ma route : Flore, Silvia, Celeste, Chiara, Davide, Eloisa, Roberto, Alessia et Paola (qui était là le jour où il le fallait) ; les amis *cariocas* à Paris : Marlon, David et Francisco ; merci à Ally, Maxime, Vinicius et Niko, dont les conversations ont enrichi cette thèse ; et merci aux amis de São Paulo : Edu, Ramone, Tiago, Godinho, Bruno, Lindener, Alain, Luana, Roni et Ludmila – « *somos de um mesmo lugar, quero-lhes bem, bebi do seu vinho, sou-lhes fiel* ».

Mes pensées vont aussi à mes parents et à mes sœurs, que la distance n'a jamais véritablement éloignés. Un dernier remerciement, spécialement affectueux, à mon épouse Gisela, qui m'a accompagné dans ce long périple à travers cinq villes et trois pays différents, avec qui j'ai tout partagé, et avec qui je découvre maintenant ce qu'est « faire un sujet ». Ce travail est dédié à Leonardo, notre fils, né peu avant la conclusion de cette thèse.

Table des matières

Table des matières	5
INTRODUCTION	11
PREMIÈRE PARTIE – LA REPRÉSENTATION AU SERVICE DE L’EXPÉRIENCE	
CHAPITRE I – LES VOIES OUVERTES PAR LE SURRÉALISME	31
1. Le surréalisme et la psychanalyse	32
2. Guy Debord lecteur du surréalisme	41
La découverte du surréalisme	41
Les fiches de lecture du Fonds Debord	46
Avant-garde, mode d’emploi.....	47
Pour la liberté, contre le travail	56
De l’écriture.....	58
La déroute de Breton	64
Le tournant mystique remis en contexte.....	71
3. Le surréalisme dépassé.....	80
Les nouvelles avant-gardes contre le surréalisme	80
Petite histoire hégélienne de l’avant-garde, première version.....	83
Petite histoire hégélienne de l’avant-garde, deuxième version	86
Petite histoire hégélienne de l’avant-garde, troisième version	88
L’inconscient comme force et comme limite	93
CHAPITRE II – LE SUJET MIS EN SITUATION : DÉRIVE, PSYCHOGÉOGRAPHIE, SITUATION CONSTRUITE.....	99
1. Dérive et Psychogéographie	99
Chtcheglov.....	99
La psychogéographie, la dérive et leur théorie.....	102
La lecture de Chombart de Lauwe.....	108
Langage géographique.....	115
Psychogéographie et écologie	118
Le temps et l’espace de la dérive.....	121
Plans psychogéographiques.....	123
Le sujet dériveur	127
Encore une fois, le surréalisme.....	129
Comportement	133

Le sujet de la dérive : limite ou ouverture ?	134
2. La situation construite	140
La situation en faveur de Sade.....	141
Faire arriver les aventures	147
La situation et le théâtre (Brecht)	150
La situation et le jeu (Huizinga)	155
La situation et le moment (Lefebvre)	184
Phénoménologie et phénoméno-praxis.....	194
Le sujet de la situation.....	199
Une petite situation, pour l'avenir ?	207

DEUXIÈME PARTIE – LA REPRÉSENTATION CONTRE L'EXPÉRIENCE : LE SPECTACLE OU LA REPRÉSENTATION SÉPARÉE

CHAPITRE I – LA THÉORIE DU SPECTACLE.....	213
1. Marx	217
2. Lukács	227
3. L'aliénation du temps.....	235
4. L'aliénation du langage	242
CHAPITRE II – FREUDO-MARXISME.....	251
1. Reich.....	252
2. Marcuse	257
3. Gabel	269
4. Freud.....	276

TROISIÈME PARTIE – LA REPRÉSENTATION AVEC L'EXPÉRIENCE : LE LANGAGE DÉTOURNÉ ET LA REPRÉSENTATION DE SOI

CHAPITRE I – ÉCRITS SUR LE CINÉMA	281
1. La théorie du détournement.....	281
Un autre Lautréamont.....	291
Le langage volé	296
2. Avec et contre le cinéma	303
Avec Resnais	306
Contre Godard.....	310
Avec Eisenstein	314
CHAPITRE II – LE TEMPS PERDU OU LE PREMIER CINÉMA DE GUY DEBORD	321

1. Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps	322
2. Critique de la séparation.....	342
Mémoire et subjectivité malheureuse.....	354
3. « FLM » : Projet pour un film long-métrage	363
CHAPITRE III – SUR CET ÉCRAN ET PARTOUT AILLEURS	379
1. Notes préparatoires pour la version cinématographique de « La Société du spectacle »	379
2. Le film « La Société du spectacle » (1973).....	408
3. Réfutation de tous les jugements.....	433
CHAPITRE IV – ON VOUS PARLE DE GUY DEBORD	443
1. In girum imus nocte et consumimur igni.....	443
2. Le travail poétique du détournement.....	455
CHAPITRE V – NI BLÂME NI CRITIQUE.....	485
1. Panégyrique Tome Premier	486
2. Panégyrique Tome Second.....	499
QUATRIÈME PARTIE – VESTIGES DE REPRÉSENTATION : LES PROJETS INACHEVÉS	
CHAPITRE I – APOLOGIE OU PANÉGYRIQUE TOME III ?	507
1. Apologie.....	509
2. Panégyrique Tome III.....	517
CHAPITRE II – PROJET DE DICTIONNAIRE.....	529
1. L'appauvrissement du langage	529
2. La fin de la logique.....	534
EPILOGUE – LES DERNIÈRES RÉALISATIONS.....	545
CONCLUSION	549
BIBLIOGRAPHIE	573
Corpus	573
Écrits de Guy Debord.....	573
Films de Guy Debord	574
Revue et bulletins édités par Guy Debord	575
Correspondance publiée	575
Documentation inédite	576
Livres et textes étudiés par Guy Debord dans ses notes de lecture inédites.....	576
Œuvres et auteurs évoqués, cités ou détournés par Guy Debord.....	578

Œuvres cinématographiques évoquées, citées ou détournées par Guy Debord.....	580
Études sur Guy Debord	581
Thèses et Mémoires sur Guy Debord et l'Internationale Situationniste.....	583
Bibliographie sur le lettrisme et sur l'Internationale situationniste.....	585
Écrits de l'Internationale situationniste.....	585
Écrits de certains membres de l'Internationale Lettriste et de l'Internationale situationniste.....	585
Écrits de certains membres du lettrisme	587
Études à propos du lettrisme, de l'Internationale lettriste et de l'Internationale situationniste.....	588
Catalogues d'expositions.....	591
Bibliographie générale	593
Filmographie générale.....	601

INTRODUCTION

La réception de toute œuvre varie au fil du temps, et le cas de Guy Debord ne fait pas exception. La thèse qui suit voit le jour à un moment où l'œuvre de l'auteur se consolide en tant qu'objet d'études universitaires. Né en 1931 et décédé en 1994, Guy Debord a longtemps été connu comme le chef de file de l'Internationale situationniste, groupe actif lors des événements de Mai 68 dont les idées politiques étaient particulièrement influentes dans les milieux de l'ultragauche. À cette époque, Debord était connu davantage pour sa position de révolutionnaire que pour celle d'artiste, et *La Société du spectacle* (1967) est resté le seul de ses ouvrages ayant acquis une véritable notoriété. Cela a également été une conséquence de la volonté de l'auteur, qui récusait toute reconnaissance d'une société contre laquelle il avait déclaré la guerre. La méconnaissance de Debord s'accroît en 1984, lorsque l'assassinat de son éditeur et producteur, Gérard Lebovici, suscite une campagne de calomnies à son égard dans la presse française. En réponse, Debord retire tous ses films de la circulation, un autre pan de son œuvre tombant ainsi dans l'ombre pour n'être redécouvert qu'après sa mort. La mort de Lebovici annonce également la fin d'une époque pour la maison d'édition dont il était directeur, Champ Libre, surnommée « le Gallimard de la révolution ». Debord finit lui-même par quitter cette maison d'édition, et passe, en 1991, à la véritable Gallimard. Ce passage entre deux sphères éditoriales nettement distinctes n'est pas sans importance pour comprendre la nouvelle réception dont allait jouir son œuvre. Debord n'a de cesse de montrer son mépris à l'égard de la société existante, mépris dont témoigne son dernier livre, *Cette mauvaise réputation...*(1993). Ce processus s'est accéléré, surtout après la disparition de l'auteur.

Quelques inédits ont paru à titre posthume – *Des Contrats* (1995), *Panegyrique Tome Second* (1997), *La planète malade* (2004) – et ses films ont commencé à être projetés à nouveau, notamment à partir de la rétrospective qui lui a été consacrée à la Biennale du Cinéma de Venise en 2001.¹ L'édition de ses *Œuvres* dans la collection Quarto de Gallimard, parue en 2006, livre finalement au public, pour la première fois, une vision intégrale de l'œuvre de Debord. On peut désormais voir réunies les facettes multiples de la production de l'auteur. À cela s'ajoute encore la parution croissante de textes et de documents situationnistes, dont un certain nombre de témoignages et d'entretiens d'anciens amis de Debord². S'ensuivent les premières biographies³ et, pour finir, la parution progressive de sa correspondance, débutée en 1999 et achevée en 2010, un ensemble de huit volumes qui révèle l'importance de l'activité épistolaire dans la vie de l'auteur.

L'événement qui parachève ce processus de redécouverte n'a cependant eu lieu que récemment : il s'agit de la création du Fonds Guy Debord à la Bibliothèque nationale de France, avec l'achat des archives de l'auteur entre 2010 et 2011. L'importance de ce fait se traduit, d'abord, par la riche documentation mise à la disposition des chercheurs, rendant possible une étude plus approfondie de sa vie et de son œuvre. La création du Fonds Guy Debord est un événement fondamental également à cause de sa dimension symbolique, car elle implique une reconnaissance publique et officielle de la valeur de l'œuvre de Guy Debord, et marque la fin de son ancien statut d'auteur marginal. Le fait que les archives de Debord aient été classées « trésor national » et qu'elles aient été incorporées au sein d'une institution conservatrice comme la Bibliothèque nationale de France – dont le rôle est

¹ Cela a donné lieu aussi à la publication, en Italie, du volume édité par GHEZZI et TURIGLIATTO, *Guy Debord, (contro) il cinema*, Castoro / Biennale de Venezia, 2001. La parution des *Œuvres cinématographiques* de Guy Debord en DVD n'a eu lieu que quelques années plus tard, en 2005. Cf. DEBORD, *Œuvres cinématographiques complètes*, sous la direction d'Olivier Assayas, Neuilly-sur-Seine, Gaumont Vidéo [éd., distrib.], 2005.

² Travail entrepris notamment par la maison éditoriale Allia, dont les nombreux ouvrages à ce propos sont listés dans la bibliographie finale.

³ En français : BOURSEILLER, *Vie et mort de Guy Debord*, Paris, Plon, 1999 ; en anglais : BRACKEN, *Guy Debord Revolutionary. A Critical Biography*, Venice (CA), Feral House, 1997.

précisément de sauvegarder un certain héritage culturel – ne laissera pas d'étonner ceux qui voyaient dans le situationniste le dernier des révolutionnaires ou le dernier des artistes d'avant-garde. On ne cessera de dénoncer la « récupération », en rappelant ce mot-clé de l'anti-propagande situationniste. Ce genre de débat ne nous concerne pas. Le refus de Debord d'accepter la reconnaissance du *statu quo* a été la marque d'une éthique personnelle qui a orienté toute une vie. Cette vie, pourtant, s'est achevée en 1994. Pour ceux qui se penchent maintenant sur son œuvre, il est peut-être plus intéressant de reconnaître que ce geste de refus est hérité du romantisme et de l'avant-garde, et qu'il n'est donc pas dépourvu d'historicité.

Le moment est ainsi venu de replacer Debord dans son temps. L'originalité de l'œuvre ne peut ressortir que si l'on reconsidère tous les fils qui la relient à son époque. Le Fonds Guy Debord offre une documentation particulièrement profitable à cette fin, et c'est à cette fin justement qu'est consacrée ma thèse, une des premières études fondées sur la documentation inédite du Fonds Guy Debord. Au cours de ce travail, je ferai un usage abondant de cette documentation, et particulièrement des fiches de lecture de l'auteur et des notes préparatoires pour ses films. Je me pencherai également sur les projets que Debord a laissé inachevés.

Une bonne partie de ce travail a ainsi pris la forme d'une histoire intellectuelle. J'ai voulu élaborer une généalogie des idées qui ont motivé l'art de Debord, aussi bien que des concepts qui ont formé sa pensée théorique. J'ai voulu également resituer Debord dans le débat intellectuel de son époque, et ce au-delà des influences avouées ou rejetées publiquement par l'auteur. J'ai dû néanmoins respecter les limites que m'imposait la documentation, et privilégier les rapports intellectuels dont les traces étaient évidentes dans les archives. Cela ne veut pas dire que je me suis basé exclusivement sur les documents : comme on le sait depuis longtemps, l'Histoire a tout autant besoin de documents que de problèmes. Pour rétablir le rapport de Debord à son temps, j'ai donc choisi à l'avance une

problématique qui a profondément marqué l'art et la philosophie de la deuxième moitié du XX^e siècle, et ce particulièrement en France : la question du sujet.

Les deux décennies qui vont de la fin des années 1940 à la fin des années 1960, certainement celles qui ont le plus compté pour la formation intellectuelle de Guy Debord, ont en effet été traversées par deux grandes mouvances intellectuelles, chacune ayant mis en avant ce concept fondamental de la philosophie occidentale de façons opposées.⁴ L'existentialisme, qui puise d'abord dans la phénoménologie, a réaffirmé le sujet transcendantal. Il a même tenté de dégager une éthique à partir de là, en trouvant dans la présence du sujet dans le monde le fondement de l'action. Le structuralisme en revanche, mouvement intellectuel qui remplace l'existentialisme entre les décennies 1950 et 1960, a tout fait pour s'éloigner du sujet. L'inspiration était donnée par la linguistique, qui offrait avec le jeu d'oppositions entre les signes le modèle à suivre⁵. L'idée de la langue comme un système fonctionnant seul, à partir de relations internes, a provoqué un bouleversement dans les sciences humaines : dès lors, il ne s'agit plus de savoir comment l'homme produit ses représentations, mais comment les systèmes de représentation – les « mythes », les « épistèmes », le langage – déterminent d'emblée la pensée des hommes. Le structuralisme est en nette rupture avec l'humanisme – toujours revendiqué par l'existentialisme sartrien – et le sujet y est privé de la souveraineté dont il a joui si longtemps. Pour les structuralistes, l'action de l'homme est avant tout dictée par des déterminations structurelles qui vont souvent au-delà des bornes historiques et culturelles conventionnelles. L'homme lui-même n'est peut-être plus

⁴ En ce qui concerne la philosophie française de cette période, on peut consulter l'ouvrage de Vincent DESCOMBES, *Le même et l'autre, quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris, Éditions de Minuit, 1979. Pour l'histoire du sujet, on peut consulter l'ouvrage du même auteur : *Le complément du sujet. Enquête sur le fait d'agir de soi-même*, Paris, Gallimard, 2004. Une archéologie plus exhaustive de cette catégorie philosophique a été faite par Alain de LIBERA, *Archéologie du sujet*, vol.1, *Naissance du sujet*, Paris, Vrin, 2007 ; vol.2, *La quête de l'identité*, Paris, Vrin, 2008. Pour un croisement entre philosophie et littérature, voir : DUMOULIÉ, *Fureurs. De la fureur du sujet aux fureurs de l'histoire*, Paris, Economica Anthopos, 2012 ; et l'ouvrage collectif dirigé par le même auteur : *La fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept*, Paris, Desjonquières, 2011.

⁵ On peut consulter à ce propos le travail de François DOSSE, *Histoire du structuralisme. 1, Le champ du signe, 1945-1966*, Paris, Édition la Découverte, 1991.

qu'un concept, concept d'invention récente et destiné à disparaître – comme le dit Foucault dans la célèbre fin de *Les Mots et les choses*.⁶

Comment replacer Guy Debord dans un tel contexte ? La tâche paraît d'autant plus difficile si l'on se souvient que Debord était un autodidacte qui méprisait le monde universitaire et les modes intellectuelles. Pourtant, toute son œuvre ne cesse de soulever la question du sujet. Ceci a été remarqué par quelques uns des principaux spécialistes de l'œuvre de Debord. Vincent Kaufmann, par exemple, a affirmé que le problème de la subjectivité était « un point essentiel pour comprendre la nature même du projet révolutionnaire de Debord ainsi que son originalité ». D'après lui,

On peut en effet caractériser celui-ci comme une volonté d'articuler la question de la subjectivité à celle de la révolution, comme une volonté d'arracher le sujet au statut d'impensé ou de reste auquel le vouent les modèles léninistes de la révolution, avec les effets terrifiants que l'on sait. La révolution selon Debord, c'est aussi et peut-être avant tout un principe de subjectivation, c'est même le seul principe de subjectivation possible.⁷

Le philosophe Anselm Jappe, pour sa part, a souligné la présence d'une « aporie du sujet » dans la pensée du situationniste : « Debord d'une part dépasse la conception d'un sujet ontologiquement antagonique au capitalisme, et d'autre part y adhère ». ⁸ Il admet, néanmoins, que Debord et les situationnistes dépassent « l'*apriorisme* du sujet, pivot de la gauche moderniste, [qui] absout le capitalisme de sa faute la plus grave, celle d'empêcher la

⁶ Pour être plus exact : « L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine ». FOUCAULT, *Les mots et les choses – une archéologie des Sciences Humaines*. Paris, Gallimard, 1967, p.398.

⁷ KAUFMANN, *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*, Paris, Fayard, 2001, p.184.

⁸ JAPPE, *Guy Debord. Essai*, Paris, Denoël, 2001, p.208.

formation de cette subjectivité consciente dont le capitalisme lui-même a créé nombre de présupposés nécessaires »⁹. La critique de Debord et des situationnistes, en effet, n'est pas faite au nom d'un sujet défini au préalable, mais « au nom d'une autre vie »¹⁰, ou bien d'un autre homme, comme l'affirme Fabien Danesi, pour qui le projet situationniste « appela à une véritable 'révolution anthropologique' »¹¹. Si Foucault fait l'archéologie de l'homme et prévoit sa disparition, les situationnistes semblent chercher un homme nouveau qui puisse prendre sa place, au lieu de tout laisser aux structures.

La position de Debord à l'égard du sujet ne peut donc être assimilée ni à celle promue par l'existentialisme, ni à celle revendiquée par le structuralisme. Danesi remarque que les premiers textes et poèmes de Debord – notamment sa correspondance pendant l'adolescence avec son camarade de lycée Hervé Falcou¹² – font souvent écho aux idées issues de la pensée de Sartre et de la littérature existentialiste, comme l'absurdité du monde et la contingence de l'être¹³. Cependant, les situationnistes ne cesseront de marquer leurs distances vis-à-vis de ce courant, et ne manqueront pas d'attaquer Sartre frontalement.¹⁴ Après tout, « Sartre avait contre lui sa visibilité », car « [d]ans la logique de l'Internationale situationniste, cette célébrité était le signe d'une insupportable tolérance du penseur vis-à-vis de la société »¹⁵. Cela dit, il convient de relever la présence évidente d'une empreinte, bien que limitée, de l'ambiance existentialiste sur Debord et ses compagnons. Le nom du groupe en est déjà une preuve : la proposition de la « situation construite » est en partie une réalisation pratique de l'idée de *situation* – qui reste, chez Sartre, une idée philosophique. À la considérer plus

⁹ *Idem*, p.209.

¹⁰ *Idem*, p.210.

¹¹ DANESI, *Le Mythe brisé de l'Internationale Situationniste. L'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse (1945-2008)*, Dijon, Les presses du réel, 2008, p.30.

¹² Lettres reproduites en fac-similé dans DEBORD, *Le Marquis de Sade a des yeux de fille*, Paris, Fayard, 2004.

¹³ DANESI, *Le Mythe brisé...*, *op.cit.*, p.148.

¹⁴ Cf. « Propos d'un imbécile », *Internationale Situationniste*, n°10, mars 1966, p.75-76. Tous les numéros de la revue *Internationale Situationniste* sont reproduits en fac-similé dans le volume édité par Arthème Fayard : *Internationale Situationniste* (texte intégral des douze numéros de la revue, édition augmentée). Paris, A. Fayard, 2004. Le volume en question conserve la numération de page originelle de la revue, et je crois suffisant de renvoyer à celle-ci, sans devoir renvoyer également à la numération de page de la réédition.

¹⁵ DANESI, *Le mythe brisé...*, *op.cit.*, p.149.

précisément, l'activité expérimentale des situationnistes est, sur plusieurs points, une tentative de mettre en acte la philosophie sartrienne. Elle vise à créer les conditions pratiques pour que le sujet puisse devenir « maître et possesseur » de sa propre vie, comme le disaient les situationnistes en détournant Descartes. Le même Danesi remarque encore à raison que « [d]e manière générale, la praxis du groupe apparaît comme une exaspération matérialiste de l'existentialisme de Jean-Paul Sartre ».¹⁶ Les relations de Debord à la pensée sartrienne restent cependant indirectes et médiatisées par le contexte intellectuel. Parmi les milliers de fiches de lecture de Debord, on ne trouve aucune trace des œuvres du philosophe existentialiste, et les seules références directes de Debord à Sartre restent celles que l'on trouve dans sa correspondance de jeunesse et qui concernent ses œuvres littéraires (aux côtés de celles de Camus) et non ses œuvres philosophiques.

L'emploi du mot « situation » est, comme très souvent chez Debord, un *détournement*, une appropriation qui « ressignifie » le terme, et qui n'a que peu de rapport avec le sens originel. Debord ne parle d'ailleurs pas simplement de « situations », mais de « situation construite ». L'apposition du mot *construite* marque toute sa distance par rapport à Sartre. Pour Debord, il ne s'agit pas de changer le rapport du sujet au monde à partir de la volonté du sujet. Le « projet » qui devrait lancer le sujet dans le monde est inutile dans un monde qui offre si peu. Il faudrait d'abord changer les conditions objectives, refaire le monde dans le but d'amplifier et d'enrichir le champ de possibilités du sujet. Cela mène Debord à une réflexion de plus en plus centrée sur les déterminations objectives qui empêchent la réalisation du sujet. En ceci, le mouvement de sa pensée est en lien avec celui de son époque : c'est le même effort d'éloignement du subjectivisme existentialiste qui a mené la pensée française vers le structuralisme. Publiée la même année que *Les Mots et les choses*, *La Société du spectacle*, principale œuvre théorique de Guy Debord, parle également d'un système de représentations

¹⁶ *Idem*, p.148.

fonctionnant en dépit, et même contre, la volonté des sujets. Pour Debord néanmoins il ne s'agit pas d'une « structure » ontologique, qui existerait en soi et trans-historiquement. Bien au contraire, le spectacle est selon lui une objectivité sociale aliénée, le résultat d'une activité sociale, le produit du travail des hommes qui a échappé au contrôle de ses producteurs et semble désormais dominer la vie de toute la société. Cela signifie que le spectacle reste un phénomène historique et que l'on pourrait, par conséquent, le dépasser. Le modèle de l'analyse de Debord est – on peut facilement le reconnaître – celui de Marx et de son analyse du *Capital* (avec l'héritage hégélien qui lui est propre). Comme chez Marx, il s'agit d'identifier une abstraction qui domine la vie concrète, inversion dialectique caractérisant l'aliénation – et toujours comme chez Marx, on retrouve chez Debord le pari sur la possibilité de dépasser une telle aliénation avec l'émergence d'un sujet social, le « sujet historique », qui, ayant pris conscience de son aliénation, assume la tâche de la transformation révolutionnaire de la société. L'ouvrage de Debord est ainsi conçu par son auteur comme une « théorie révolutionnaire », théorie qui a en effet joué un rôle non négligeable dans l'inspiration du mouvement de Mai 68.

La Société du spectacle pourrait justifier à elle seule une étude sur le rapport de Debord à la théorie de Marx et au débat marxiste des années 1950-1960, étude qui, d'ailleurs, pourrait grandement profiter des fiches de lecture contenues dans le Fonds Guy Debord. Néanmoins, une telle recherche aurait l'inconvénient de couper la théorie de Debord de l'ensemble de son activité intellectuelle, ce qui n'est pas sans conséquences pour la compréhension de cette même théorie. Si l'on considère isolément *La Société du spectacle*, on risque de réduire Debord aux cadres du marxisme ou de l'ultragauche, quand cela n'a constitué qu'un moment spécifique de son parcours. En outre, la froideur de *La Société du spectacle* et l'absence de subjectivité qui la caractérisent sont en contraste avec le lyrisme qui domine le reste de l'œuvre de Debord. C'est la raison pour laquelle cet essai doit être

considéré en rapport avec l'ensemble de son œuvre, et non simplement à partir de la tradition philosophique qu'il évoque.

« La continuité entre le discours théorique et le discours autobiographique est [...] évidente dans la plupart des films de Debord », reconnaît Kauffmann¹⁷. Danesi, pour sa part, souligne à juste titre le fait que le long-métrage autobiographique *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), doit être compris comme « le pendant subjectif de *La Société du spectacle*. »¹⁸ Si Debord dénonce le spectacle comme « le monde de l'image autonomisée »¹⁹, la représentation séparée de la vie réelle, il essaie d'élaborer, surtout dans ses œuvres cinématographiques, une stratégie de réappropriation de la représentation. Cela se fait par l'emploi de la technique du détournement, qu'il systématise à partir de 1956. Son cinéma est, de surcroît, ancré dans la représentation de son vécu personnel : au lieu d'un supposé « narcissisme », il faut voir ici une réponse à l'aliénation spectaculaire, que Debord identifie précisément avec la séparation croissante entre le vécu de la représentation. Ce travail d'auto-représentation médiatisé par l'appropriation langagière se prolonge dans la littérature de Debord de la maturité. C'est notamment le cas de la trilogie de *Panegyrique*, dont le troisième tome resta inachevé ; ce serait le cas également de son dernier grand projet, *Apologie*, dont les manuscrits auraient été brûlés. Les archives de Debord conservent néanmoins de nombreuses traces témoignant de la teneur de ces projets, que j'aborderai à la fin de cette thèse.

Il est donc évident que la compréhension de la pensée de Debord ne peut se passer de la compréhension de son art, et il faut rappeler en ce sens que son art a d'abord été un art expérimental d'avant-garde. Bien plus que les résonances indirectes de l'existentialisme, ce qui a compté vraiment pour le jeune Debord a été la découverte du surréalisme à la fin de son

¹⁷ KAUFMANN, *Guy Debord...*, op.cit., p.117.

¹⁸ DANESI, *Le cinéma de Guy Debord (1952-1994)*, Paris, Paris Expérimental, 2011, p.135.

¹⁹ DEBORD, *La Société du spectacle*, § 2. Puisque le texte de Debord est resté inchangé dans toutes les éditions de son livre, au cours de ce travail je me limiterai à indiquer le numéro de la thèse citée.

adolescence. Même s'il n'intégrera jamais le mouvement de Breton, préférant débiter son parcours au sein du groupe lettriste d'Isidore Isou, Debord gardera une marque surréaliste. Celle-ci se manifeste notamment dans sa volonté de faire de l'art une activité expérimentale au service de la réalisation des désirs. C'est donc dans ce contexte que Debord fait face pour la première fois à l'enjeu du sujet, ce qui implique une critique directe de la souveraineté de celui-ci. Tout le surréalisme avait constitué, en effet, en une entreprise vouée à dépasser les limites du *cogito* cartésien. Bien avant que cela ne devienne une question pour les structuralistes (et notamment pour la psychanalyse lacanienne), c'est dans le travail littéraire des surréalistes, dans leur exploitation volontaire de la « dictée automatique de la pensée », que la souveraineté du sujet est sapée par l'objectivité du langage et que le sujet risque de se dissoudre dans cette pure objectivité. Debord ne réclame pas l'automatisme et critique la survalorisation surréaliste de l'inconscient. Néanmoins, les propositions expérimentales qu'il formule au sein de l'Internationale lettriste et de l'Internationale situationniste sont également marquées par une remise en question de la centralité subjective, et risquent parfois de mener au dessaisissement extrême du sujet. Tout cela montre que la problématique du sujet ne se manifeste pas toujours de manière homogène dans l'art de Debord : l'expérimentation de la première période contraste avec le travail conscient sur la représentation de la maturité. Entre ces deux moments, l'incursion de Debord dans le débat plus proprement philosophique est marquée par l'absence d'une formulation théorique à propos du sujet, celui-ci ne se faisant sentir qu'à travers son manque ou son aliénation. Le sujet, bien qu'il soit au cœur de l'œuvre de Debord, ne trouve ainsi pas de formulation explicite de la part de l'auteur en tant que concept. Si cela avait été le cas, notre travail aurait été trop facile, pour ne pas dire injustifié. Ce que j'essaierai de faire dans cette étude est d'éclaircir un problème qui est présent chez l'auteur, mais qui demande encore un effort critique pour être totalement saisi.

Compte tenu de ce qui a été dit jusqu'ici, le choix d'une telle problématique est fondé sur des raisons précises : d'une part, celle-ci nous permet de resituer Debord dans un contexte intellectuel marqué par la querelle autour du sujet. D'autre part, elle renvoie à une question présente dans toute l'œuvre de Debord sans pourtant faire l'objet d'une élaboration théorique nette. Une telle problématique me permet donc d'envisager l'intégralité de l'œuvre de l'auteur, l'évolution de son art et la maturation de sa pensée, sans pour autant me contraindre au simple commentaire. Je tâcherai ainsi d'élucider ce que Debord n'a pas formulé directement. À partir de son art et de sa pensée, je tenterai de dégager une théorie ou une pratique du sujet qui n'ont jamais été mises en évidence jusqu'à présent.

Mon effort d'interprétation personnelle doit toutefois respecter les limites imposées par la documentation dont je me sers, qui est, elle aussi, nouvelle. En plus de toutes les œuvres, de tous les films et de tous les éléments de correspondance publiés de l'auteur, je travaille ici avec une documentation inédite abondante : une partie significative de mon travail de recherche repose, en effet, sur le matériel du Fonds Guy Debord de la Bibliothèque nationale de France. Je me suis servi notamment des fiches de lecture de l'auteur, qui permettent de retracer avec plus de précision la généalogie de sa pensée, ainsi que de déterminer ses prédilections littéraires. Ces fiches étaient avant tout un instrument de travail, un outil avec lequel Debord construisait ses propres textes détournés. J'ai donc essayé d'étudier de manière plus détaillée le travail de détournement, détournement mis en œuvre notamment dans la réalisation de ses films. J'ai parcouru tous les documents préparatoires des films et y ai découvert le véritable « mode d'emploi » du détournement, avec la mise en pratique des fiches de lecture. J'ai pu également vérifier par là comment Debord construisait une représentation de soi qui va du singulier vers l'universel, finissant par effacer les traces de l'intime et inversant ainsi le paradigme traditionnel de l'expression. Pour finir, j'ai abordé, à ma connaissance pour la première fois, la question des projets inachevés de l'auteur. Ceux-ci

ont révélé que la dernière période de l'activité intellectuelle de Debord a été dominée par une réflexion critique sur l'appauvrissement du langage. La maîtrise d'un style « classique », qui marque la dernière phase de son écriture, doit être comprise dans le contexte de cette critique. L'incessant travail autobiographique du dernier Debord, qui se réalise par l'incursion dans le passé littéraire, fait également partie de ce mouvement et révèle la dernière manifestation de la problématique du sujet dans son œuvre, comme celle de l'affirmation du sujet dans et par le langage.

Chaque partie de cette thèse concerne un moment particulier du parcours intellectuel de Guy Debord, par conséquent un moment distinct de son œuvre, mais également un moment où sa position évolue par rapport à la question du sujet. Chaque moment a par ailleurs impliqué une incursion dans un domaine différent : l'art expérimental, la philosophie, le cinéma, la littérature. Cela a exigé un abord particulièrement transdisciplinaire. J'ai essayé de traiter chacun de ces domaines en respectant leurs spécificités, sans pour autant perdre le fil conducteur de l'ensemble de mon étude. Pour chaque partie, j'ai dû recourir également à un ensemble différent de documents inédits.

La première partie, « La représentation au service de l'expérience », est centrée sur les propositions expérimentales de Guy Debord, lorsque celui-ci développait ses actions dans le milieu d'avant-garde parisien de l'après-Deuxième-Guerre. J'envisage d'abord le rapport de l'auteur au surréalisme : ce rapport, parfois conflictuel, a souvent été traité par les commentateurs en des termes polémiques ; pour ma part, j'ai essayé de le comprendre dans le cadre spécifique de ma problématique et je me suis servi à cette fin des notes inédites référençant la lecture que Debord a faite des *Manifestes* de Breton et de la *Révolution surréaliste*. J'ai relevé notamment le rapport que Breton, en tant qu'écrivain, établit avec le

champ du savoir et plus particulièrement avec la psychanalyse. On retrouvera chez Debord le même geste d'appropriation artistique du savoir dans le but d'une pratique expérimentale. Le situationniste, néanmoins, dénonce une valorisation extrême de l'inconscient chez les surréalistes et accuse Breton d'une « fuite idéaliste » qui éloigne le Moi du monde en le submergeant dans l'inconscient et dans le rêve. Cette perception critique est à la racine du rapport indécis que Debord entretiendra avec la psychanalyse par la suite. Le situationniste prend également ses distances avec l'irrationalisme surréaliste et reproche au groupe un manque de scientificité. En ce qui concerne les propositions expérimentales qu'il formulera à son tour, Debord essaiera de les fonder sur une connaissance objective, en évoquant toujours un dialogue avec les disciplines existantes. Cela restera souvent à l'état de simple intention – ce qui est précisément le cas de la psychanalyse. À d'autres moments, Debord se met effectivement à l'étude, comme il le fait en recourant aux recherches du fondateur de la sociologie urbaine, Chombart de Lauwe, pour planifier ses dérives. J'ai donc croisé les fiches de lecture de Debord avec ses textes publiés à cette époque afin de mieux élucider le contenu de ses propositions expérimentales. J'espère avoir réussi à jeter une lumière nouvelle sur celles qui ont été ses principales idées de cette époque : la dérive, la psychogéographie et la situation construite. Le premier film de Guy Debord, *Hurléments en faveur de Sade* (1952), un moyen-métrage dépourvu d'images, a également été examiné dans cette partie car, plus qu'une œuvre cinématographique, celui-ci m'a semblé constituer une ébauche de situation construite.

La deuxième partie, « La représentation contre l'expérience : le spectacle ou la représentation séparée », porte sur la théorie du spectacle formulée par Debord dans son ouvrage le plus célèbre. *La Société du spectacle* (1967) a été le fruit d'un travail acharné dont les fiches de lecture sont la preuve. La documentation est si vaste que j'aurais risqué de me perdre si je n'avais conservé un cadre méthodologique bien défini. J'ai tâché de fournir une

lecture précise de la théorie de Debord, en l'interprétant comme une théorie de l'aliénation du sujet puisée dans la tradition hégélo-marxiste. J'ai évité cependant de m'égarer dans la foison de textes sociologiques, économiques et politiques que Debord a mobilisés pour écrire son livre²⁰. Une exception a été faite pour les auteurs du « freudo-marxisme », dont l'étude m'a paru profitable à une recherche visant à problématiser le sujet. Il m'a paru en outre plus important de souligner le problème du rapport entre l'expérience et la représentation, question théorique qui, comme j'ai essayé de le montrer par la suite, oriente également la pratique littéraire et cinématographique de l'auteur.

La troisième partie, « La représentation avec l'expérience : le langage détourné et la représentation de soi », se concentre sur le cinéma et la littérature. Entre la première et la deuxième partie, un déroulement chronologique débute au moment où Debord découvre le surréalisme à la fin du lycée, en 1949, passe par l'activité d'avant-garde des années 1950, et en arrive au débat théorique des années 1960 et à l'écriture de l'ouvrage de 1967. Cette évolution a ici été volontairement abandonnée pour faire chronologiquement « marche arrière », et pouvoir ainsi considérer tout le travail de représentation (et d'auto-représentation) de Debord. Ce travail débute pendant les années 1950, à côté des activités expérimentales, et voit ses prémisses formulées dans le texte *Mode d'emploi du détournement*, que Debord écrit avec son compagnon lettriste Gil J Wolman en 1956. Il est mis en œuvre dans les livres d'art que Debord élabore ensuite avec le peintre danois Asger Jorn, *Fin de Copenhague* (1957) et, notamment, *Mémoires* (1958) – celui-ci étant déjà marqué par la portée autobiographique et par la thématique de la représentation de la mémoire. Cependant, plus qu'à tout autre art, le détournement est particulièrement consacré au cinéma et s'affirme comme une procédure de montage dans les deux courts-métrages que Debord réalise dans le tournant des années 1950-

²⁰ Pour ce qui est du rapport de Debord à la sociologie, on peut consulter l'article d'Eric BRUN, « Guy Debord, sociologue ? », in : *Guy Debord, un art de la guerre*, catalogue d'exposition sous la direction d'Emmanuel Guy et Laurence Le Bras, Paris, Gallimard / BnF, 2013, pp.148-155.

1960 : *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) et *Critique de la séparation* (1961). Lorsque Debord passe au débat théorico-politique, il n'abandonne pas, contrairement à ce que l'on a pu croire, ses prétentions cinématographiques. À la suite de la réalisation de *Critique de la séparation*, Debord envisage la réalisation d'un premier long-métrage et note des idées pour un futur projet. J'ai analysé les notes qui gardent les traces de ce projet dans les archives, et qui annonçaient déjà l'intention d'une grande œuvre autobiographique.²¹ Ce n'est qu'une décennie plus tard, en 1973, que Debord revient au cinéma pour réaliser un tout autre projet, la version cinématographique de *La Société du spectacle*. Néanmoins, le vécu de l'auteur s'insinue déjà dans ce film, par le biais de citations et de séquences cinématographiques détournées. Dans le court-métrage suivant, *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle »* (1975), la première personne commande pour la première fois l'énonciation du discours. Finalement, avec *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), c'est l'histoire personnelle de l'auteur qui devient le sujet central de son œuvre. Cette mise en représentation de la subjectivité est pourtant fort complexe : elle se fait par un travail de réappropriation des représentations déjà existantes et ne livre le vécu de l'auteur que de manière indirecte et allusive. La singularité du passé individuel se confond avec la généralité de l'histoire et de la littérature. Lorsque Debord abandonne le cinéma, à cause de l'assassinat déjà mentionné de son producteur, il reprend le même enjeu sur le plan littéraire, notamment avec la trilogie de *Panegyrique*, conçue elle aussi comme un travail d'auto-représentation à travers le détournement du langage. De la trilogie, seul le premier tome a été publié durant la

²¹ Ces fiches, qui portent l'indication « FLM », avaient été déplacées par Debord. Il les avait intégrées à l'ensemble de documents concernant *In girum imus nocte consumimur igni* (1978), car il est revenu sur ses idées à l'occasion de la réalisation de ce film. Ainsi, par exemple, quelques unes de ces fiches sont-elles citées par Fabien Danesi dans son article sur les notes préparatoires d'*In girum*. Cependant, dans le cadre de mon étude, j'ai cru nécessaire de reconsidérer la particularité de cette documentation. Cf. DANESI, « Autour du film *In girum imus nocte et consumimur igni* : étude des fiches préparatoires à la réalisation du deuxième long-métrage de Guy Debord », in : *Guy Debord, un art de la guerre, op.cit.*, p.193-195.

vie de l'auteur, en 1989. Le deuxième sortira à titre posthume, en 1997, et le dernier restera inachevé.

Dans la quatrième et dernière partie, « Vestiges de représentation : les projets inachevés », j'analyse précisément les projets que Debord a laissé inaccomplis suite à son suicide en 1994.²² J'ai reconstruit les lignes générales de ce qu'aurait été le troisième tome de *Panegyrique* et j'ai essayé de repérer, autant que possible, les traces du projet d'*Apologie*, qui devait être « une sorte d'extension à l'infini des principes à l'œuvre dans *Panegyrique, tome premier* ». ²³ L'étude des archives contredit la mythologie créée autour du supposé chef-d'œuvre disparu : il y a une importante quantité de fiches dans le Fonds Guy Debord portant l'identification « APO » ou « Pour APO », ce qui ne signifie pas pour autant que de telles fiches aient été véritablement liées à un ouvrage spécifique intitulé « Apologie ». D'après ce que j'ai pu constater, la désignation « Apologie » a été employée par Debord au moins depuis 1974 pour indiquer un projet d'auto-représentation générique. Une partie de ce qui a été regroupé sous cette désignation est devenu par la suite *In girum* et *Panegyrique*. Cela n'exclut pas qu'ait existé le manuscrit d'une œuvre intitulée *Apologie* et que celui-ci ait été effectivement brûlé après la mort de l'auteur suivant ses propres indications, comme le voudrait la légende. Il n'est également pas improbable que le manuscrit brûlé n'ait été autre que celui de *Panegyrique, tome troisième*. Il est impossible de trancher à ce propos, au moins à partir de la documentation disponible à ce jour. En tout cas, je crois pouvoir affirmer avec certitude que si une telle œuvre a existé, elle ne comprenait pas le vaste ensemble des fiches indiquées sous la mention « APO », qui demeure à cet égard un indice trompeur.

J'examine, de surcroît, un autre projet de Debord resté inachevé qui, à ma connaissance, n'a jusqu'à présent jamais été traité. Debord avait eu l'intention de promouvoir

²² Le suicide de Debord fut motivé par une polynévrite alcoolique qui avait atteint, selon le dernier mot de l'auteur, un stade trop douloureux. Cf. DEBORD, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « collection Quarto », 2006, p.1878.

²³ KAUFMANN, *Guy Debord...*, *op.cit.*, p.369.

la réédition du *Nouveau dictionnaire des synonymes français* rédigé par Antoine-Léandre Sardou en 1874 : à cette réédition, Debord aurait écrit une préface. Au premier abord, le projet peut sembler étrange, voire sans importance, mais les notes de Debord à ce propos sont d'un grand intérêt, car elles révèlent une critique de l'appauvrissement de la langue française prolongée par une réflexion sur le déclin du langage en général, phénomène interprété par Debord comme un effet majeur du triomphe du spectacle. Ce problème n'est analysé que brièvement dans les *Commentaires sur La Société du spectacle* (1988). Au sien de la documentation réunie autour de ce projet, on trouve pourtant une grande quantité de notes concernant originellement les *Commentaires*, ce qui montre que Debord avait initialement eu l'intention de développer davantage une telle réflexion. Il y affirme notamment que la faillite du langage implique le déclin de la faculté de penser, processus dont le résultat ultime serait la dissolution du sujet. Le retour au passé littéraire et la recherche d'un langage « classique » étaient donc en lien étroit avec cette perception des effets du « spectaculaire intégré » sur le langage. Si par ailleurs ce nouveau langage classique est mis au service de la représentation du vécu, c'est sans doute parce que Debord voit dans le langage l'espace privilégié de l'affirmation du sujet. Cependant, il ne s'agit plus d'un sujet qui s'exprime en extériorisant son langage, mais d'un sujet qui se manifeste dans le travail de réappropriation du langage. L'expérience retrouve sa place dans la représentation, sans pourtant s'identifier entièrement avec celle-ci, et le sujet retrouve sa place dans l'objectivité, sans pourtant s'y dissoudre.

PREMIÈRE PARTIE :

LA REPRÉSENTATION AU SERVICE DE

L'EXPÉRIENCE

CHAPITRE I – LES VOIES OUVERTES PAR LE SURREALISME

Une étude qui se donne pour tâche d'éclairer les bases intellectuelles de l'art et de la pensée de Guy Debord doit nécessairement commencer par une interrogation à propos du rapport que cet auteur a entretenu avec l'art et la pensée d'André Breton. Toutes les études sérieuses élaborées jusqu'ici à propos de l'Internationale Situationniste ne laissent pas de faire allusion à la dette de ce groupe envers le surréalisme, rapport qui devient évident par la continuation de certaines pratiques en dépit des attaques portées contre les prédécesseurs. Dans quelle mesure Debord peut-il toutefois être considéré comme un continuateur de Breton, s'il a explicitement refusé le privilège du hasard et de l'irrationnel, s'il n'a pas accepté non plus le procédé littéraire surréaliste par excellence, l'écriture automatique, fort différente du détournement ? La première réponse que nous livre Debord lui-même tient à la réalisation du projet inachevé des avant-gardes historiques : le dépassement de l'art, une histoire déjà connue, mais qui cache des nuances qui n'ont pas encore été mises en évidence. En effet, si d'une part la dette des situationnistes envers le surréalisme a été maintes fois soulignée, il est néanmoins vrai qu'une recherche approfondie sur ce sujet reste encore à faire. Jusqu'à présent, on n'est pas encore allé réellement au-delà des justifications présentées par les acteurs eux-mêmes. Pour ma part, j'essayerai de présenter le rapport qu'entretient Debord avec Breton sous un nouvel angle. À cette fin, je me servirai des fiches de lecture de Guy Debord, documentation nouvelle dont on dispose désormais à ce propos. En interrogeant à la fois ce qu'elles disent et ce qu'elles cachent, je tenterai de montrer que la lecture de Breton a joué un rôle fondamental dans le rapport que Debord a entretenu avec les champs du savoir et

de la représentation. Ceci non seulement parce que la littérature de Breton a servi comme premier contact avec la théorie psychanalytique, la philosophie hégélienne et le marxisme, mais surtout parce que Breton a prôné une forme de littérature qui se veut savoir. De cette puissance épistémologique de la littérature, Debord semble avoir hérité à part entière. Il hérite par conséquent également du noyau problématique autour duquel Breton structure sa pensée. Or celle-ci n'avait d'autre but que de dépasser la conception cartésienne du sujet, en donnant une expression à tout ce qui échappait à l'étroitesse de la conscience subjective que Descartes avait érigée en fondement épistémologique primordial. La parcelle inconsciente du sujet, révélée par Freud, aussi bien que les événements du monde objectif qui restent insoumis à la domination de la raison, et dont les indices sont donnés par le hasard, sont la preuve pour Breton d'une réalité qui dépasse l'ontologie cartésienne. De cette quête résultent, d'une part, une pensée attirée par les pratiques de décentrement subjectif, et d'autre part une littérature vouée à la représentation du sujet – qui essaie, certes, de donner une expression à sa partie « secrète ». Comme je m'efforcerai de le montrer, c'est dans ce même champ problématique que Debord va évoluer. Il débutera par la formulation d'une série de pratiques expérimentales qui mettent en question la centralité de la conscience subjective, en privilégiant la recherche des effets du monde objectif sur le sujet. Il finira par l'élaboration d'une mise en représentation du moi innovatrice.

1. Le surréalisme et la psychanalyse

Pour comprendre le rapport qu'établit Breton entre littérature et savoir, il convient d'étudier premièrement le rapport que le surréalisme a entretenu avec la psychanalyse. La pénétration de la psychanalyse freudienne en France a suivi deux voies parallèles. D'une part, elle se propage d'abord dans le milieu médical « en empruntant les voies de la psychologie

janétienne et du bergsonisme »²⁴, et s'établit ensuite avec la création de la Société psychanalytique de Paris, en 1926. En marge de la réception de la psychanalyse dans le milieu médical cependant, on assiste à une tout autre propagation de la psychanalyse qui trouve un terrain fertile dans le milieu littéraire avec le surréalisme. Comme le rappelle Roudinesco, il y a parmi la génération fondatrice du surréalisme un « club de docteurs » : Aragon et Breton s'étaient rencontrés au service de médecins auxiliaires au Val-de-Grâce entre 1914-1915, où Théodore Fraenkel servirait aussi en 1917. Soupault, fils d'un célèbre médecin, avait pour sa part refusé de suivre les pas de son père. Pour eux, l'entrée dans le monde littéraire va de pair avec le renoncement à la carrière médicale. « Cette situation favorise à la fois une connaissance intime des enjeux thérapeutiques de la doctrine freudienne et un refus de la voir réduite au rang d'une technique de soins. »²⁵

Fascinés par l'ouverture d'un nouveau champ de la connaissance, les écrivains surréalistes, Breton en tête, soutiendront une version *profane* ou non médicale de la psychanalyse. Ils se font ainsi les défenseurs d'une forme particulière de la *Laienanalyse*. En 1927, la *Révolution surréaliste* publie en effet un fragment de *Die Frage des Laienanalyse*, texte de Freud paru un an auparavant. L'article paraît sous le titre très suggestif de *La question de l'analyse par les non-médecins*²⁶. Il s'agissait d'un extrait d'une traduction réalisée par Marie Bonaparte, et qui devait sortir un peu plus tard sous un autre titre, cette fois-ci plus neutre : *Psychanalyse et Médecine*²⁷. Certes, les objectifs de Marie Bonaparte et des surréalistes n'étaient pas tout à fait identiques. Bonaparte était une des principales représentantes de la « *faction orthodoxe* » des psychanalystes français, c'est-à-dire de ceux qui

²⁴ ROUDINESCO, *Histoire de la psychanalyse en France (1925-1985)*, Paris, Fayard, 1994, p.20.

²⁵ *Idem*, p.21.

²⁶ FREUD, « La question de l'analyse par les non-médecins », *la Révolution surréaliste*, n°9-10, 1^{er} octobre 1927, p.25-32. Le texte est un résumé assez didactique de la doctrine de Freud, où celui-ci présente, sous la forme d'un dialogue imaginaire, sa conception de la névrose comme résultant du conflit entre le « moi » et le « soi » à la phase initiale de la formation du moi.

²⁷ FREUD, *Ma vie et la psychanalyse*, suivi de *Psychanalyse et médecine*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. Idées », 1949. Dans la revue surréaliste on annonçait pourtant : « extrait d'un livre à paraître sous ce titre à la N.R.F. (Traduction Marie Bonaparte) ». Cf. FREUD, *art.cit.*, p.25.

étaient rattachés à l'International Psychoanalytical Association (IPA)²⁸. En soutenant l'analyse laïque, elle veut reconnaître aux non-médecins le droit de pratiquer des cures. Pour les surréalistes, « il s'agit au contraire d'opérer une coupure radicale entre la psychanalyse et les idéaux de la médecine »²⁹.

Cette séparation se réalise aussi par le biais de la critique des institutions psychiatriques. Déjà en 1925 les surréalistes avaient publié, dans le numéro 3 de la *Révolution surréaliste*, un manifeste collectif inspiré par Artaud qui était une attaque ouverte à la « juridiction souveraine, redoutable » des psychiatres qui se « concèdent le droit de mesurer l'esprit »³⁰. Dans la *Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous*, les surréalistes écrivaient : « Sans insister sur le caractère génial des manifestations de certains fous (...) nous affirmons la légitimité absolue de leurs conceptions de la réalité et de tous les actes qui en découlent. »³¹ Le groupe ne met pas ici en doute l'existence de la folie, mais tout simplement sa valeur pathologique ; ce qu'ils mettent en cause est « l'existence douteuse des maladies mentales »³².

La position politique du surréalisme face aux phénomènes pathologiques devient encore plus claire en ce qui concerne l'hystérie. Lorsque finalement la psychiatrie commence à se débarrasser de l'héritage de Charcot, les surréalistes font de l'hystérie un « acte poétique ». En 1928, Aragon et Breton écrivent dans le numéro 11 de la *Révolution surréaliste* : « Nous surréalistes tenons à célébrer le cinquantenaire de l'hystérie, la plus grande découverte poétique de la fin du siècle, et cela au moment même où le démembrement du concept de l'hystérie paraît chose consommée »³³. Plus loin, ils écrivent encore :

²⁸ ROUDINESCO, *op.cit.*, p.20.

²⁹ *Idem*, p.21.

³⁰ Cf. « Lettre aux Médecins-Chefs des Asiles de Fous », *La Révolution surréaliste* n°3, 15 Avril 1925, p.29.

³¹ *Idem, ibidem*.

³² *Idem, ibidem*.

³³ Cf. « Le cinquantenaire de l'hystérie », *la Révolution surréaliste* n°11, 15 Mars 1928, p.20.

L'hystérie est un état mental plus ou moins irréductible se caractérisant par la subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever, en dehors de tout système délirant. Cet état mental est fondé sur le besoin d'une séduction réciproque qui explique les miracles hâtivement acceptés de la suggestion (ou contre-suggestion) médicale. L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut à tous égards être considérée comme un moyen suprême d'expression³⁴.

L'hystérie est donc acceptée comme un phénomène irréductible. Même si la suggestion est négligée, et présentée comme une forme de séduction, ceci ne revient pas à présenter l'hystérie comme un simulacre. Encore plus important est le fait que cette séduction soit identifiée comme « réciproque ». Aragon et Breton refusent la position de maîtrise du thérapeute, il n'y a plus de hiérarchie entre le médecin et la patiente. Finalement, les auteurs refusent que l'hystérie puisse être considérée comme un phénomène pathologique. Pour eux, l'hystérie est un rapport particulier que le sujet établit avec le monde, qui subvertit le rapport moral conventionnel, mais qui ne doit pas pour cela être jugé à partir de critères de normalité ou d'anomalie. Ceci était encore renforcé par les quatre photographies qui illustraient l'article, toutes issues de l'iconographie de la Salpêtrière, et qui portent comme sous-titre : « Les attitudes passionnelles en 1878 »³⁵. Les surréalistes tentaient ainsi de faire éclater le rapport entre le normal et la pathologique, en positivant les figures de l'anomalie, comme le fou et l'hystérique.

Il faut alors essayer de comprendre le sens de la démarche de Breton. L'écrivain avait pris part à l'aventure dadaïste. Il avait connu ainsi l'éclatement du sens et avait contribué, aux

³⁴ *Idem*, p.22.

³⁵ *Idem*, p.21. Notons que ce recours à l'iconographie de la Salpêtrière est rendu possible d'abord par le fait que ces photographies n'étaient pas dépourvues à l'origine de préoccupations esthétiques. À propos de l'iconographie de la Salpêtrière, on peut consulter l'étude remarquable de DIDI-HUBERMANN, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

côtés de Tzara et d'autres, à la ruine de la valeur purement esthétique de la littérature. La mise en question de l'autonomie de la littérature ne se confondait cependant pas avec le simple refus. Pour lui, il s'agissait plutôt de se lancer vers d'autres envols. Il dote sa littérature d'une volonté de savoir. En effet, Breton s'approprie la psychanalyse freudienne, non pas en tant que psychiatre, mais en tant qu'écrivain. C'est pour remplir le rôle de l'écrivain qu'il peut laisser de côté la partie « utilitaire », c'est-à-dire thérapeutique, de cette théorie, et toutes les questions d'efficacité qui en découlent. Aussi contradictoire que cela puisse paraître, c'est l'autonomie du champ littéraire (en tant que réalité sociologique³⁶) qui lui permet une activité littéraire à prétention scientifique, et qui dépasse à la fois les limites esthétiques de la littérature et les limites pratiques de la science. Il peut se lancer ainsi dans l'ambitieuse tâche de dépasser la philosophie du cogito, dont le moyen est celui de l'exploration systématique de cette partie inconsciente de la subjectivité que Freud venait de révéler.

L'arme première de cette exploration de l'inconscient, qui est au départ une démarche littéraire, sera, certes, l'écriture automatique. La première expérience avait été menée par André Breton et Philippe Soupault en 1919, avec l'écriture à quatre mains des *Champs magnétiques*. Breton avait abandonnée cette pratique pendant sa collaboration avec Dada, car l'écriture automatique n'avait pas intéressé le groupe de Tzara. Lors de la fondation du surréalisme, l'automatisme réapparaît pourtant comme la pierre de touche du mouvement. Dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924, le mot qui donne le nom au groupe est défini de la façon suivante :

SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée.

³⁶ Voir à ce propos la célèbre étude de Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 1992.

Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale³⁷.

Dans le *Second Manifeste du surréalisme*, Breton se plaint du fait que l'écriture automatique n'ait pas été systématiquement travaillée par la première génération des surréalistes : « Il est regrettable [...] que des efforts plus systématiques et plus suivis, comme n'a pas encore cessé d'en réclamer le surréalisme, n'aient été fournis dans la voie de l'écriture automatique »³⁸. Il insiste sur la nécessité d'approfondir cette pratique, et renforce sa valeur épistémologique : « La grande valeur qu'elles présentent pour le surréalisme tient en effet, à ce qu'elles sont susceptibles de nous livrer des étendues *logiques* particulières »³⁹.

L'écriture automatique n'est donc pas conçue comme un procédé visant à faire éclater le sens du texte, dans la perspective dadaïste. De même, elle ne se limite pas au renouvellement des possibilités expressives. L'écriture automatique est ce qui permet de plonger dans les profondeurs de l'inconscient, de faire ressortir sa logique particulière. Libre des préoccupations et des limites imposées par la pratique clinique, la littérature surréaliste pourrait ainsi pousser les découvertes freudiennes à leurs conséquences ultimes.

Pour bien comprendre la radicalité du geste de Breton, et les conséquences que cela comporte pour le sujet étudié ici, il convient de rappeler le bouleversement que la découverte de l'inconscient a déclenché dans l'histoire de la philosophie. Depuis l'affirmation du cogito cartésien, le *sujet* s'était identifié avec la *conscience*. Le rapport entre le sujet et le monde était donné par la manifestation ou la représentation du monde objectif dans la conscience du sujet. Ce système philosophique classique a été mis en échec par la théorie de Freud, selon

³⁷ BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio : Essais », 1994, p.36.

³⁸ *Idem*, p.107.

³⁹ *Idem*, *ibidem*.

laquelle une partie de la vie subjective resterait inaccessible à la conscience. Pourtant, Freud ne veut pas effacer cette scission, comprise comme une séparation topique qui structure le système psychique. Son but est tout simplement de bâtir une thérapie à partir du déchiffrement des contenus refoulés par la conscience. Breton, pour sa part, semble vouloir plonger entièrement dans l'inconscient, au risque même de la disparition de la conscience. L'écriture automatique permet à l'inconscient de parler librement sans que le contenu exprimé doive être retravaillé ou déchiffré rationnellement. Ce qui y est absent est la figure du thérapeute, et avec elle toute forme de ressaisissement conscient. Dans l'écriture automatique les traces de l'action consciente disparaissent, et ce qui en résulte est l'objectivation langagière de l'inconscient.

En d'autres termes, contrairement à Freud, Breton semble vouloir dissoudre la conscience dans l'inconscient. En outre, la conception de l'inconscient que garde le fondateur du surréalisme ne paraît pas du tout identique à la conception de l'inconscient présenté par le fondateur de la psychanalyse. Comme le résume Roudinesco, « chez le poète, l'inconscient n'est pas une structure organisée en termes de topiques mais un lieu psychique conforme à cet automatisme décrit par les psychologues, les magnétiseurs, les spirites et les occultistes »⁴⁰. Il se nourrit aussi du « janétisme diffus qui préside en France à l'introduction du freudisme »⁴¹. Il faut encore ajouter à cela que Breton puise aussi sa propre notion d'inconscient dans la littérature. La scission du sujet qu'il envisage est donnée d'abord par le « Je est un Autre » de Rimbaud. Le modèle d'association libre qu'il revendique est celui des *Chants de Maldoror* de Lautréamont. De cette façon, tandis que pour Freud l'inconscient reste lié à l'indicible, pour Breton il apparaît comme une espèce de réserve poétique. En opposition avec la tradition cartésienne, le *Logos* n'est plus ici considéré comme une propriété exclusive de la conscience.

⁴⁰ ROUDINESCO, *op.cit.*, p.38.

⁴¹ *Idem, ibidem.*

L'inconscient est aussi langage⁴². Pour les surréalistes, il est en outre un langage profondément poétique, car libéré des contraintes de la raison.

L'écriture automatique relie alors l'étude de l'inconscient à l'innovation de l'expression – mais le but avoué de Breton va bien au-delà de la recherche formelle proprement artistique : « on finira bien par accorder que le surréalisme ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une crise de conscience de l'espèce la plus générale et la plus grave », écrit-il au début du *Second Manifeste du surréalisme*⁴³. En quête d'une « crise de conscience », les surréalistes sont alors à la recherche de tout procédé pouvant produire une expérience de décentrement du sujet. L'écriture automatique est le moyen spécifiquement littéraire qui peut mettre en avant une déstabilisation de la conscience subjective. D'autres possibilités moins littéraires seront également expérimentées par le groupe, comme le sommeil hypnotique et les tables tournantes⁴⁴. De telles expériences se révéleront le plus souvent dangereuses et seront petit à petit délaissées. L'écriture automatique, d'ailleurs, ne deviendra jamais le procédé majeur du surréalisme.

Cependant, même si elle ne sera pas réellement employée par les écrivains du groupe, l'écriture automatique sera toujours évoquée par Breton, et restera associée à l'idée que l'on se fait du surréalisme. Ceci tient au fait que l'écriture automatique est une formule qui résume bien le double caractère de l'entreprise de Breton : une exploration de l'inconscient qui reste à mi-chemin entre le scientifique et le littéraire. Elle sert à la fois à démarquer le groupe de

⁴² Par là nous pouvons déjà percevoir que l'influence des idées surréalistes sur la psychanalyse de Jacques Lacan ne doit pas être négligée, comme le reconnaît aussi Roudinesco : « l'expérience surréaliste met au jour, pour la première fois en France, une rencontre entre l'inconscient freudien, le langage et le décentrement du sujet, qui va très largement inspirer la formation du jeune Lacan ». Ibid, p.42. À ce propos on peut consulter le livre de Paolo SCOPELLITI, *L'influence du surréalisme sur la psychanalyse*, Lausanne / Paris, l'Âge d'homme, 2002.

⁴³ BRETON, *Manifestes du surréalisme*, op.cit., p.72.

⁴⁴ À propos de l'usage des méthodes issues du spiritisme, Breton ne laisse pas de remarquer qu'« à aucun moment [...] nous n'avons adopté le point de vue spirite. En ce qui me concerne je me refuse formellement à admettre qu'une communication quelconque existe entre les vivants et les morts ». Voir le chapitre *Entrée des médiums*, dans *Les Pas perdus*. BRETON, *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989. p.276.

l'usage médical de la psychanalyse, et à différencier leur écriture de la pratique littéraire conventionnelle.

La littérature de Breton sera toujours soucieuse des problèmes d'expression, mais ne reposera plus sur une légitimité proprement esthétique. Elle aspire plutôt à un effet de vérité, et cherche alors à bâtir un champ épistémologique en dehors du savoir académique. Breton inaugure ainsi une position nouvelle dans le champ littéraire, qui revendique à la fois des prérogatives esthétiques et épistémologiques. Ceci est très bien résumé dans les mots de Julien Gracq quand il écrit à propos de Breton « il est d'abord un théoricien et un écrivain d'idées, et cependant poète en tant que tel »⁴⁵. Ne pourrait-on pas dire la même chose à propos de Debord ? Si l'œuvre du situationniste peut être rattachée à celle du surréaliste, c'est dans la mesure où toutes deux prônent un agencement entre littérature et savoir.

J'essayerai de montrer alors que le véritable « héritage » que Debord a recueilli de l'expérience surréaliste fut bien cette littérature à vocation épistémologique. Comme nous venons de le voir, le but de cette littérature-savoir n'est autre que d'instaurer une interrogation permanente sur le sujet, ce qui peut le mener à la dissolution. Dans le cas de Breton, cette dernière frontière ne sera pas franchie. De ce fait, on passe bientôt à l'encontre du sujet de la connaissance, au renforcement du sujet lyrique. Même si Breton veut tout faire pour que le surréalisme ne devienne pas un « alibi littéraire », il est indéniable que son mouvement permet le renouveau de l'expression littéraire. Il est ancré dans la tradition de la poésie lyrique, qu'il renouvelle par l'exploration de l'inconscient. Sans avoir poussé jusqu'aux conséquences ultimes le processus d'interrogation du sujet, ce qui aurait signifié sa dissolution, le surréalisme aboutit à un résultat opposé dans le domaine proprement littéraire. Au lieu de mettre en cause le sujet, il le rétablit et prolonge ses frontières. Désormais, l'inconscient appartient au sujet lyrique : l'Autre est un Je.

⁴⁵ Cité par ROUDINESCO, *op.cit.*, p.49.

Nous pouvons constater dès lors que deux lignes se dégagent de l'aventure surréaliste. D'une part, il y a la volonté d'aller au-delà du domaine proprement artistique, l'envie de retrouver la force morale de la littérature qui se réalise finalement avec le prolongement vers le domaine du savoir. D'autre part, en restant tout de même un mouvement artistique, c'est-à-dire qui produit des œuvres d'art, le surréalisme a renouvelé également les formes de représentation du sujet. Les activités de Guy Debord se dérouleront dans ce même double jeu entre une pratique expérimentale qui met en question la centralité de la conscience, et une représentation de soi innovatrice. Dans le cas de Debord, néanmoins, ceci ne se fera pas sans passer par l'élaboration d'une critique de la représentation qui débouchera, finalement, sur une théorie critique de la société.

2. Guy Debord lecteur du surréalisme

La découverte du surréalisme

Tout d'abord, il faut tenter de comprendre dans quel contexte Debord a découvert le surréalisme. La formation intellectuelle de Debord dans son adolescence, et même lors de ses premières années à Paris, reste difficile à reconstituer. La documentation la plus ancienne dont nous disposons est l'ensemble de lettres échangées avec Hervé Falcou, condisciple de Debord au Lycée Carnot de Cannes en 1949, qui a fait l'objet d'une publication en 2004. Même la constitution du Fonds Debord à la Bibliothèque nationale n'a pas apporté de documents très significatifs à ce propos⁴⁶. En l'absence d'une documentation qui puisse combler cette lacune, Boris Donné a tenté quelques conjectures à propos des lectures du jeune Debord. D'après lui,

⁴⁶ En ce qui concerne l'enfance et l'adolescence de l'auteur, nous ne retrouvons au Fonds Debord que des photographies de famille et des documents personnels.

Debord n'a pas « grandi dans un environnement familial a priori très propice à son épanouissement intellectuel », et son éducation littéraire a dû passer prioritairement par l'école.⁴⁷ Les carnets de notes du Lycée Carnot, conservés au Fonds Debord, montrent en effet qu'avant de devenir un critique foncier de l'éducation scolaire, le jeune Guy avait été un élève remarquable, qui d'après ses professeurs était « en tête de la classe » et avait « de la réflexion personnelle ». Les traces de cet élève appliqué reviennent quand le situationniste Debord se met à travailler dans son livre-collage *Mémoires* : « Si l'on examine l'origine des fragments qu'il a détournés fin 1957 pour composer *Mémoires*, on est frappé de la quantité d'éléments puisés dans de tels manuels, ainsi que dans une anthologie d'auteurs classiques »⁴⁸. On peut donc supposer que Debord avait bien intégré la culture que l'école mettait à sa disposition à travers les manuels scolaires. À propos des manuels d'histoire littéraire de cette époque, Donné nous apprend qu'ils « donnent une vue d'ensemble de l'œuvre d'un écrivain, évoquent rapidement son destin et sa carrière avant de le replacer dans l'histoire des écoles, des mouvements et des courants ». Un autre outil commun était « les anthologies et recueils de morceaux choisis » dont le but était de « donner à tous élèves un socle commun de connaissances synthétiques, de seconde main »⁴⁹. Bien sûr, dans tout ce programme scolaire on ne parlait pas de la littérature moderne. C'est plutôt « la littérature du XVIIe siècle qui formait alors le cœur de la culture littéraire transmise à l'école »⁵⁰. De ceci, Donné conclut qu'au moment où Debord rencontre Falcou, à la fin de la 2^{de} classique, il avait une culture solide, mais scolaire. Il avait peut-être lu les auteurs qui occupaient alors l'avant-scène de l'actualité littéraire, comme Sartre et Camus, mais n'avait guère connaissance du surréalisme, sauf peut-être à travers ses formes « vulgarisées » comme dans « les chansons et

⁴⁷ DONNÉ, « Debord & Chtcheglov, bois & charbon : la dérive et ses sources surréalistes occultées », *Mélusine* n°XXVIII, « Le surréalisme en héritage : les avant-gardes après 1945 », dossier réuni par Olivier Penot-Lacassagne et Emmanuel Rubio, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 2008, p.110.

⁴⁸ *Idem, ibidem*. Voir aussi l'essai éclairant que Boris Donné a consacré à ce livre de Debord. DONNÉ, *[Pour mémoires] : un essai d'élucidation des « Mémoires » de Guy Debord*, Paris, Éd. Allia, 2004, p.20-21.

⁴⁹ DONNÉ, *art.cit.*, p.110.

⁵⁰ *Idem, ibidem*.

les dialogues de films de Prévert, qu'il aime comme tous les adolescents de sa génération, et à travers certaines œuvres d'un écrivain vedette comme Cocteau »⁵¹.

C'est alors l'amitié avec Hervé Falcou qui va le mettre sur la route du surréalisme. Falcou était fils d'une mère peintre, qui habitait à Paris et fréquentait des artistes et des intellectuels. Donné raconte qu'avant de se marier à un ingénieur, la mère de Falcou avait été courtisée par Roger Caillois⁵². Le jeune homme avait donc pu découvrir le surréalisme dès son adolescence, et sa rencontre avec Guy, au printemps 1949, va être cruciale pour ce dernier – et les lettres et documents rassemblés dans le volume *Le Marquis de Sade a des yeux de fille* en sont la preuve⁵³. Nous pouvons y voir que les deux lycéens pratiquent ensemble des jeux surréalistes, s'essayent à l'écriture automatique et s'amuse t à prolonger la liste des projets d'embellissements irrationnels de la ville de Paris.⁵⁴ Les lettres de Debord   Falcou font montre aussi du travail de découverte littéraire dans laquelle le premier se lance dorénavant. Il découvre les classiques du surréalisme « Je lis *L'Amour fou* », « J'ai en ce moment plusieurs livres que je n'ai pas encore ouverts [...] ces livres sont *Le Paysan de Paris*, *Seuls demeurent* et *Feuillets d'Hypnos* » ; et aussi les « précurseurs » revendiqués par le mouvement, comme Rimbaud : « Je commence à connaître les *Illuminations* », ou Apollinaire, dont la phrase « Ulysse que des jours », extraite du poème *Nuit d'Avril 1915* est répétée avec insistance⁵⁵. Chose peu remarqu e, la phrase choisie pour servir de titre au recueil : « le Marquis de Sade a des yeux de fille de beaux yeux pour faire sauter les ponts », renvoie elle aussi à un poème de

⁵¹ *Idem*, p.111.

⁵² Selon Donné, Hervé était fascine  par ce prétendant, et il ne pardonnera pas sa mère de l'avoir repoussé. *Idem*, *ibidem*.

⁵³ DEBORD, *Le Marquis de Sade a des yeux de fille, de beaux yeux pour faire sauter les ponts*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2004.

⁵⁴ *Idem*. Voir par exemple, à la page 24, la liste intitulée « Plan d'embellissement de Paris », qui compte aussi en tête un « cadavre exquis ».

⁵⁵ « Ulysse que de jours pour rentrer dans Ithaque », *La nuit d'avril 1915*, publié dans le recueil *Case d'Armons*. APPOLINAIRE, *Œuvres poétiques*, édition établie par Marcel Ad ma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 243.

Breton, *L'Air de l'eau*⁵⁶. Finalement, Debord revendique encore l'humour noir, et c'est en lisant l'*Anthologie de l'humour noir* qu'il devient fasciné par la figure du dadaïste-boxer, Arthur Cravan : « Je lis dans l'*Anthologie de Breton* cette phrase sur Arthur Cravan : 'Sa trace se perd à peu de temps de là dans le golfe du Mexique où il s'est engagé de nuit sur une embarcation des plus légères' »⁵⁷. Cette disparition qui ne laisse pas de traces sera évoquée dans d'autres lettres⁵⁸, et Debord évoquera plus tard Cravan comme un de ses modèles, aux côtés de Lautréamont : « Les gens que j'estimais plus que personne étaient Arthur Cravan et Lautréamont »⁵⁹. Plusieurs lettres sont d'ailleurs signées « Isidore Ducasse ». La forme d'enseignement scolaire aurait également pu déterminer la forme d'apprentissage autonome du jeune Guy Debord. Donné suppose qu'il a dû recourir aussitôt à des manuels d'histoire littéraire ou à des anthologies pour satisfaire sa curiosité à propos du mouvement de Breton. Il est fort probable qu'il se soit tourné vers le livre de Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme* (1945), livre ensuite complété par un volume de *Documents surréalistes* (1948). Le fait que Debord s'initie au surréalisme par la médiation de l'ouvrage de Nadeau n'est pas dépourvu d'importance, car son *Histoire* mettait en valeur l'histoire collective du groupe – « Leur activité collective ne fut pas mince. Les premiers, ils ont osé faire des poèmes en commun » – et privilégiait la pratique, le vécu réel, aux productions artistiques – « leurs solutions étaient d'abord vivantes, éprouvées par eux dans leur chair, et [...] les confidences qu'ils ont laissées échapper de leur plume sont pures concessions à un alibi artistique ». Il accorde également beaucoup d'attention aux débats théoriques et politiques, et aux dissensions internes du groupe qui en découlaient. Le livre de Nadeau figure en effet dans la bibliothèque de Guy Debord qui est rentrée aux collections de la BnF. Nous ne pouvons pas préciser toutefois avec

⁵⁶ « Le marquis de Sade a regagné l'intérieur du volcan en éruption / D'où il était venu / Avec ses belles mains encore frangées / Ses yeux de jeune fille », écrit Breton dans *L'Air de l'eau*. BRETON, A. *Œuvres complètes, II*. Édition établie par Marguerite Bonnet. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p.399.

⁵⁷ DEBORD, *Le Marquis de Sade...*, *op.cit.*, p.61.

⁵⁸ *Idem*, p.67.

⁵⁹ Cravan est évoqué aussi dans *In Girum...*, cette fois-ci avec Lacenaire « bandit-lettré ». En ce qui concerne la fascination pour Lacenaire, elle remonte très probablement au film de Marcel Carné, sur un scénario de Jacques Prévert, *Les Enfants du Paradis* (1945), dont quelques séquences sont détournées par Debord dans *In Girum...*

certitude le moment où Debord lit l'ouvrage pour la première fois – et l'hypothèse qu'il se soit « initié au surréalisme » par la médiation de cet ouvrage, avancée par Donn ⁶⁰, reste, quoi qu'il en soit, une hypothèse.

En tout cas, il convient de remarquer que l'ouvrage de Nadeau a aussi été le premier à présenter le surréalisme comme une avant-garde « historique », émanant du passé, et qui avait donc « fait son temps ». Il a exercé par là une influence non négligeable sur les nouvelles avant-gardes de l'après-Deuxième-Guerre dans la constitution de leur rapport avec leurs pr d cesseurs⁶¹. Le problème était affiché par son auteur à l'*Avertissement* de son ouvrage : « Une histoire du surréalisme ! Le surréalisme est donc mort ! Telle n'est pas notre pensée. L' tat d'esprit du surréalisme, il vaudrait mieux dire : le comportement surréaliste, est  ternel »⁶². On pourrait déjà souligner cette expression « comportement surréaliste », le mot comportement étant un mot clé dans les projets avant-gardistes de Debord, comme on va bientôt le voir. Bien que ce comportement puisse être éternel, il restait tout de même que l'avant-garde surréaliste en tant que telle avait fait son temps : « il y eut, à proprement parler, un *mouvement surréaliste*, dont la naissance coïncide, en gros, avec la fin de la Première Guerre mondiale, la fin avec le déclenchement de la Deuxième. »⁶³ Nadeau avouait bien que le but de son livre était de « marquer les limites » de ce mouvement, et il faisait appel aux artistes à venir : le surréalisme « doit être « surmonté et dépassé » par ses continuateurs. »⁶⁴ La nouvelle génération d'avant-gardistes n'a pas été insensible à cet appel, et le chemin de ce dépassement n'est autre que celui revendiqué plus tard par Debord et ses compagnons : « Par quelle dialectique s'effectuera ce mouvement [de dépassement]? ... Probablement ailleurs que

⁶⁰ DONNÉ, *art.cit.*, p.112.

⁶¹ La révolte de Jean Schuster, un des principaux animateurs du groupe surréaliste parisien entre 1947 et 1969, contre le livre de Nadeau en est aussi une preuve. D'après Schuster, le livre de Nadeau, décrétant « de sa propre autorité, l'acte de décès du surréalisme » rendait service à l'emprise stalinienne sur le milieu intellectuel parisien de l'époque. Voir l'entretien publié à la fin du livre de Jérôme DUWA, *Surréalistes et situationnistes, vies parallèles*, Paris, Dilecta, 2008, p.204.

⁶² NADEAU, *Histoire du surréalisme*, Paris,  ditions du Seuil, 1970 [1945], p.4.

⁶³ *Idem, ibidem.*

⁶⁴ *Idem*, p.4-5.

sur le plan de l'art. Car ce mouvement anti-littéraire, anti-poétique, anti-artistique n'aboutit qu'à une nouvelle littérature, une nouvelle poésie, une nouvelle peinture, infiniment précieuses certes, mais qui répondent insuffisamment à ce qu'on nous avait promis. »⁶⁵

Les fiches de lecture du Fonds Debord

Dans les archives de Debord nous retrouvons deux ensembles de fiches de lecture de grande importance pour mieux comprendre le rapport de l'auteur au surréalisme, tous les deux conservés dans le dossier classé par Debord sous le titre « Poésie, etc ». Le premier ensemble, identifié simplement comme « Lectures du Fonds Doucet », révèlent les traits de la lecture par Debord des cinq premiers numéros de la revue *Révolution surréaliste*. Le second ensemble est intitulé « Analyse des MANIFESTES d'A. Breton (Sagittaire 1955) ». Comme le titre l'indique clairement, il s'agit de la lecture du recueil des *Manifestes du surréalisme* édité par Sagittaire en 1955, dans lequel étaient réunis les deux *Manifestes du surréalisme* (1924 et 1930), la *Préface à la réédition du Premier Manifeste* (1929), les *Prolégomènes pour un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942), et un texte plus tardif, *Du Surréalisme en ses œuvres vives* (1953). Il est intéressant de noter qu'il s'agit d'un essai d'analyse, et non d'une simple lecture. Ceci veut dire aussi que, dans cet ensemble assez long, composé de onze fiches, nous trouverons, au-delà des citations, un bon nombre de commentaires de la part de Debord. J'étudierai ces deux ensembles de fiches, en essayant de faire apparaître les principales problématiques qui se dégagent de la lecture de Debord⁶⁶.

⁶⁵ *Idem, ibidem*. Ce n'est pas un hasard si en 1954 Debord propose à son allié Marcel Mariën, du groupe surréaliste belge, d'envoyer à Nadeau un exemplaire de sa publication, *Les lèvres nues*. Ce faisant, il semblait reconnaître en lui un repère de la critique au surréalisme, et peut-être même un allié potentiel. Cf. DEBORD, *Correspondance, volume « 0 », septembre 1951 – juillet 1957*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2010, p.50.

⁶⁶ Remarquons que l'on trouve une première approche de cette documentation dans le texte de Fabrice FLAHUTEZ, « L'héritage surréaliste : la lecture de Breton », paru dans le catalogue de l'exposition *Guy*

Avant-garde, mode d'emploi

Debord a consulté les cinq premiers numéros de la revue *Révolution Surréaliste* qui font partie du Fonds Doucet. Les fiches de lecture sont organisées par revue. Dans chacune d'entre elles, Debord prélève des citations de différents textes, et écrit à la fin un « commentaire général » à propos du numéro consulté. Il fait aussi des remarques sur les caractéristiques visuelles des revues – il est attiré, par exemple, par la photographie d'« une femme au bas d'un escalier » à la couverture du quatrième numéro, et note qu'elle est la « dernière couverture rouge (ensuite, blanches) »⁶⁷. La revue surréaliste, qui avait inauguré le genre « revue d'avant-garde illustrée »⁶⁸, sert évidemment de modèle à la future création de la revue de l'Internationale Situationniste, et pas seulement dans la forme. Parfois nous trouvons des échos directs entre les passages notés par Debord et les textes situationnistes. En lisant le premier numéro, Debord retient : « noter l'avertissement : Le surréalisme ne se présente pas comme l'exposition d'une doctrine ». Cette volonté de ne pas se laisser figer en doctrine serait réaffirmée plus tard par les situationnistes, lors de la publication du premier numéro de leur revue. Ils pousseront ce refus plus loin, au point de refuser même de devenir un « isme ». Le terme « situationnisme » est considéré alors comme un « vocable privé de sens » : « Il n'y a pas de situationnisme », écrivent les situationnistes, « ce qui signifierait une doctrine d'interprétation des faits existants »⁶⁹.

Debord, un art de la guerre, sous la direction d'Emmanuel Guy et Laurence Le Bras, Paris, Gallimard / BnF, 2013, p.46-48.

⁶⁷ Cette remarque n'est pourtant pas exacte, le numéro cinq étant en fait le dernier numéro de la revue à présenter une couverture rouge (ou plutôt orange).

⁶⁸ Cf. Rosalinda KRAUSS, « The Photographic Conditions of Surrealism », *October* vol.19, winter 1981, MIT Press.

⁶⁹ Voir les « Définitions » présentées dans *Internationale Situationniste*, n°1, Juin 1958.

Plusieurs éléments remarqués par Debord nous renvoient à des valeurs et à des pratiques que nous retrouverons au sein de l'Internationale Situationniste. Il est évident que l'expérience surréaliste lui sert de modèle pour sa propre activité d'avant-garde. Lui-même futur adepte de la polémique, il note à propos de la polémique « Bernier-Fourrier contre Aragon » – « celui-ci idéaliste dérisoire, marquant quelques points sur ses adversaires dans sa dernière réponse, uniquement pour des questions de langage ». Une autre considération concernant Aragon semble anticiper les pratiques situationnistes. À propos de la conférence « Surréalisme et la peinture », donnée par Aragon à Madrid et publiée dans le numéro 4 de la revue, Debord écrit : « Conférence d'Aragon – ton ultra-insolent, confiance délirante dans les bouleversements irrationnels entrepris par 40 hommes prêts à tout ». Ne pourrait-on retrouver un écho de ce ton « ultra-insolent » et de cette « confiance délirante » dans le numéro 2 de *Potlatch*, où les lettristes-internationaux affirmaient : « Quelques centaines de personnes déterminent au petit bonheur la pensée de l'époque. Nous pouvons disposer d'eux, qu'ils le sachent ou non. *Potlatch* envoyé à des gens bien répartis dans le monde nous permet de troubler le circuit où et quand nous le voulons » ? D'une pareille attitude, les lettristes-internationaux pourraient se justifier avec une autre phrase que Debord prélève sur Aragon : « il n'y a de moralité que la moralité de la Terreur ». Comme le remarque Debord à propos des surréalistes, « [i]ls semblent avoir lu Robespierre et Saint-Just depuis le 1^{er} numéro ». Le commentaire de Debord donne à comprendre que celui-ci connaît déjà les textes de ces deux révolutionnaires avant de lire les surréalistes. En tout cas, la revendication de la morale de la Terreur est encore un point commun entre Debord et le groupe de Breton.

Nous trouvons un écho particulièrement intéressant à cela dans un texte intitulé *Toute l'eau de la mer ne pourrait pas...*⁷⁰, paru en juin 1954 dans *Potlatch*, le bulletin de

⁷⁰ « Toute l'eau de la mer ne pourrait pas... », *Potlatch* n°1, 22/06/1954. Reproduit dans DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.133-134. Sur les implications du détournement contenu dans le titre, voir DONNÉ, *[Pour mémoires] ...*, *op.cit.*, p.17-18.

l'Internationale Lettriste. Le titre de l'article est déjà une référence à Aragon et aux surréalistes. Il reprend la dernière phrase du premier volume de *Poésies* : « Toute l'eau de la mer ne suffirait pas à laver une tache de sang intellectuel »⁷¹. Ce faisant, les lettristes-internationaux renvoient à une ancienne polémique des surréalistes, advenue en 1932, entre Éluard et Aragon à propos de la filiation de ce dernier au Parti Communiste. En évoquant la phrase de Ducasse contre Aragon, Éluard disait avoir « pour m'en défendre une phrase [...] qui fait justice [...] à une pensée devenue indigne de s'exprimer »⁷².

Le texte de *Potlatch* était aussi conçu à l'encontre d'une pensée devenue indigne. Il commençait par une énumération d'événements d'actualité concernant des questions politiques et sociales à l'ordre du jour. On y parle d'un jeune couple qui avait tenté de se suicider, de jeunes filles enfermées dans les prisons pour mineures, des anarchistes persécutés en Espagne par le régime de Franco, de la lutte pour la décolonisation au Kenya, de la polémique de Mauriac contre Françoise Sagan, et, finalement, du dernier numéro de la revue « néo-surréaliste » *Médium*. Il y a donc une progression dans le texte, qui part des questions liées à la vie de la jeunesse, passe à la grande politique, et finit par le débat littéraire-artistique. En suivant ce mouvement, Debord prétend d'abord souligner ce qu'il considère comme les problèmes fondamentaux de son époque pour dénoncer finalement l'impuissance de la littérature. Il écrit : « La peur des vraies questions et la complaisance envers des modes intellectuelles périmées rassemblent ainsi les professionnels de l'écriture, qu'elle se veuille édifiante ou révoltée comme Camus ». Pour ajouter en guise de conclusion : « Ce qui manque à ces messieurs, c'est la Terreur. »⁷³

⁷¹ DUCASSE [Comte de Lautréamont], *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Poésie, 1973, p.295.

⁷² DONNÉ, [*Pour Mémoires*]..., *op.cit.*, p.18.

⁷³ DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.134.

La critique de Debord s'adresse donc à l'impuissance politique et morale de la littérature. Ce que nous pourrions reconnaître plus précisément comme un processus historique d'autonomisation du champ artistique, apparaît ici sous une forme volontariste. Les écrivains devraient chercher à dépasser cet isolement et rattraper le lien perdu entre leur art et la vie sociale. Obsession typiquement avant-gardiste, dont Debord se fait l'héritier en réclamant souvent la « réalisation de l'art ». Mais ceci implique une mise en question de la forme traditionnelle d'objet artistique, l'œuvre d'art, raison pour laquelle la force morale ne peut pas être récupérée par le simple changement du contenu : littérature « édifiante » ou « révoltée ». De plus, c'est la figure même de l'écrivain qui semble dépassée, comme le suggère l'emploi de l'expression « professionnels de l'écriture ». Tout se passe comme s'il n'y avait même plus d'écrivains au sens propre du mot, mais tout simplement des personnes qui occupent une place spécifique dans la division sociale du travail, dont la tâche est celle de l'écriture.

En contrepoint, Debord évoque la Terreur révolutionnaire qui apparaît comme un moment où l'homme de lettres a une puissance effective et presque illimitée sur la vie sociale (il faut le dire, pourtant, non sans la médiation de l'apparat de l'État). Les discours des membres du Comité de Salut Public sont peut être des modèles littéraires pour Debord : des textes non dépourvus de style, mais directement liés à un contexte d'action pratique. De fait Debord détournera souvent ces discours, notamment ceux de Saint-Just. Celui-ci est aussi mentionné dans un autre numéro de *Potlatch*, dans un texte où Debord dresse une sorte de liste des « précurseurs » de la psychogéographie : « Saint-Just est un peu psychogéographique dans la politique ». Ce à quoi Debord ajoute la précision : « La Terreur est dépaysante »⁷⁴. Encore une fois, l'évocation de Saint-Just et de la Terreur révolutionnaire est en lien étroit avec le surréalisme, car la liste présentée par l'IL suit de près le modèle de la liste des

⁷⁴ *Idem, ibidem.* p.137.

précurseurs du surréalisme, dressée par Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme* de 1924⁷⁵.

L'identification positive avec la Terreur se manifeste encore dans *Mémoires*, livre-collage de portée autobiographique que Debord réalise en collaboration avec le peintre danois Asger Jorn en 1959⁷⁶. Nous y trouvons une image tirée d'un livre d'histoire qui représente l'arrestation de Robespierre, après que celui-ci s'était retranché avec ses partisans à l'Hôtel de Ville⁷⁷. Parmi les amis de l'Incorruptible qui seront arrêtés avec lui, et également guillotines le lendemain, figurait toujours Saint-Just.

La volonté moralisante qui émerge de ce parallèle avec la Terreur ne dérive que de la volonté de retrouver la puissance sociale de la littérature ; elle n'est pas placée uniquement comme un but, mais elle apparaît déjà comme une condition préalable. Comme le tableau reproduit dans *Mémoires* pourrait l'indiquer, la Terreur a aussi affaire à une morale de groupe. Pour Debord, plutôt que sur des présupposés esthétiques, l'action artistique collective se fonde d'abord sur des critères éthiques. L'établissement du groupe devrait reposer sur une normalisation morale délimitant le cadre des actions permises ou interdites. De ceux qui transgressent ses règles, on coupe la tête. C'est ce qui arrive par la pratique de l'exclusion qui a marqué les groupes animés par Debord. En ceci, il se faisait encore une fois un héritier de Breton. En retournant à ces fiche de lecture, on s'aperçoit d'ailleurs que Debord fait souvent attention aux justifications de Breton à ce propos. Il note par exemple ce long extrait du texte « Le Bouquet sans fleurs », paru au numéro 2 de la *Révolution Surréaliste*:

J'ai pu, ces dernières années, constater les méfaits d'un certain nihilisme intellectuel dont la malice était à tout propos de poser la question de confiance la plus générale et la plus vaine.

⁷⁵ BRETON, *Manifestes du surréalisme*, *op.cit.*, p.37.

⁷⁶ DEBORD, *Mémoires*, avec structures portantes d'Asger Jorn [1959], réédition en fac-similé : Paris, Éd. Allia, 2004.

⁷⁷ Voir DONNÉ, *op.cit.*, p.68-69.

Dans le désarroi moral qui s'ensuivait, seuls trouvaient grâce quelques modes d'activité superficielle et de pauvres paradoxes. C'est ainsi que la nouveauté, au sens le plus fantaisiste du mot, passait en toutes matières pour un critérium suffisant. Hors d'elle il n'était pas de salut : elle justifiait avec insistance des tentatives dérisoires en peinture, en poésie. D'expérience valable aux confins de la vie et de l'art, de preuve par l'amour, de sacrifice personnel, pas trace.

Ce passage est particulièrement intéressant parce qu'il met en évidence le croisement opéré entre les revendications d'un effet moral de l'art et d'une certaine morale de l'artiste. Le génie artistique n'est pas assez, la « nouveauté » ne peut pas être un « critérium suffisant ». Ce qu'exige Breton, c'est le « sacrifice personnel » au nom de la « révolution surréaliste ». Dans le *Second Manifeste*, Breton parlera encore d'une « moralité révolutionnaire »⁷⁸. Comme le remarque Debord dans sa lecture de ce texte, « cette lutte absolue est difficile à soutenir » ; il ajoute après : « Énumération et injures à propos des transfuges ». Parmi les transfuges injuriés dans le *Second Manifeste*, nous trouvons Antonin Artaud, dont le cas est exemplaire. Celui-ci est exclu par Breton sous l'accusation d'avoir mis en scène une pièce « du vague Strindberg à laquelle il n'attache lui-même aucune importance » parce qu'il avait « ouï dire que l'ambassade de Suède *paierait* » souligne Breton, ajoutant encore qu' « il ne lui échappait pas que cela jugeait la valeur morale de son entreprise »⁷⁹. L'exclusion pour cause d'arrivisme artistique sera donc une constante. Dans une citation de Breton prélevée par Debord, on peut lire « il me paraît de rigueur de n'ouvrir les colonnes de cette revue qu'à des hommes qui ne soient pas à la recherche d'un alibi littéraire »⁸⁰.

⁷⁸ BRETON, *Manifestes du surréalisme*, op.cit., p.95.

⁷⁹ *Idem*, p.79-80.

⁸⁰ Le passage est extrait de la *Révolution Surréaliste* n°4.

La morale esquissée par Breton est très proche de celle que revendiquera Debord au sein des groupes dont il sera le chef de file, et l'accusation d'arrivisme artistique deviendra très tôt le motif le plus souvent allégué, dans le cadre d'une avant-garde qui se veut la plus extrême : « On doit tenir à l'écart les plaisantins, ou les arrivistes qui ont l'inconscience de vouloir arriver par une telle voie », lit-on dans le *Rapport*⁸¹. Pour ne mentionner qu'un cas concret, nous pouvons penser à la démission d'Ettore Sottsass, à la veille de la fondation de l'Internationale Situationniste. Le peintre italien, affilié au Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste (M.I.B.I.), avait participé au Congrès d'Alba en septembre 1956, événement qui avait rassemblé des représentants du M.I.B.I., du Laboratoire expérimental d'Alba, et de l'Internationale Lettriste. Quelques mois plus tard, la rédaction de *Potlatch* adressa une *Lettre ouverte aux responsables de la Triennale d'art industriel à Milan*, écrite au nom du M.I.B.I et signée par des représentants des mouvements qui s'étaient réunis à Alba⁸². Il s'agissait d'une lettre d'injures contre les organisateurs de la Triennale qui n'avaient pas répondu à la demande du groupe d'avoir un pavillon dans l'exposition. Même si le document ne porte pas la signature de Sottsass, celui-ci décide immédiatement de se désolidariser et démissionne du groupe par le moyen d'une lettre courte et ironique qu'il adresse à Jorn. La lettre sera ensuite publiée dans *Potlatch* :

Cher Jorn, j'ai reçu ce matin la lettre envoyé de Paris à la XI Triennale. Même si celle-là ne porte pas ma signature, je te préviens que je ne veux plus avoir aucun rapport avec le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste

⁸¹ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.321.

⁸² *Idem*, p.276-277.

parce qu'un mouvement composé par des génies comme toi et tes amis français est au-dessous de mes moyens.⁸³

Dans les pages de *Potlatch*, la lettre apparaîtrait sous cette rubrique : « DE L'HUMOUR A LA TERREUR. » Certes, le sens premier du mot terreur est ici synonyme d'épouvante. Le titre apposé à la lettre a une force herméneutique qui prétend révéler ce qui est caché par l'ironie de Sottsass : la peur d'être associé à un groupe dont les méthodes faciliteraient difficilement son insertion dans les institutions artistiques. Mais nous pouvons aussi nous en tenir à la signification moralisante du terme. Le refus de respecter les représentants des institutions artistiques devait être une attitude commune à tous ceux qui voulaient s'engager dans cette entreprise collective qui, quelques mois plus tard, prendrait le nom d'Internationale Situationniste.

En effet, à ce moment de constitution d'un nouveau mouvement collectif, Debord semble particulièrement préoccupé par l'établissement d'une morale qui puisse unifier le groupe. Par son geste clair de refus de l'art officiel, la lettre adressée à la Triennale pourrait servir d'instrument de mesure. C'est ce qu'il affirme dans une lettre écrite à la même époque à Ralph Rumney, artiste anglais et futur membre fondateur de l'I.S. Il est chargé par Debord de contacter Piero Manzoni, qui venait de publier un manifeste avec trois autres peintres italiens, pour savoir dans « quelle mesure leur rapprochement apparent de certaines de nos positions justifierait une action commune »⁸⁴. Plus loin, Debord ajoute :

⁸³ Ma traduction. La lettre a été originellement écrite et publiée en italien : « Caro Jorn, ho ricevuto questa mattina la lettera inviata da Parigi alla XI Triennale. Anche se non porta la mia firma, ti avverto che non voglio avere più niente a che fare con il Movimento per un Bauhaus immaginista perché un movimento formato da geni come te e i tuoi amici francesi è fuori della mia misura. Milano 5 gennaio 1957 ». Voir *Potlatch*, n° 28, 22/05/1957.

⁸⁴ DEBORD, *Correspondance. Volume « 0 », op.cit.*, p. 145-146. Debord parle d'un manifeste intitulé « Pour une nouvelle zone d'images ». Il pense certainement au manifeste « Pour la découverte d'une zone d'images » (« Per la scoperta di una zona di immagini ») paru le 9 décembre 1956 à Milan, et signé par Piero Manzoni, Camillo

Sers-toi de notre lettre à la Triennale comme critère du comportement moral de ces gens (...) En effet, malgré son caractère totalement anodin, cette lettre fait visiblement le partage entre les Italiens acceptables et les imbéciles qui voulaient s'amuser sans danger auprès de nous.⁸⁵

Perniola voit le « sectarisme » de l'I.S. comme une conséquence du manque de critique vis-à-vis du « sujet artistique ». D'après lui, « les situationnistes sont interchangeables entre eux précisément parce qu'ils sont vidés de tous les aspects qualitatifs et inaliénables, cela tendant à être remplacé par une figure, un rôle abstrait »⁸⁶. Je reviendrai plus loin sur le problème du sujet artistique et sur la critique de Perniola à propos des situationnistes. Pour l'instant, il suffit de souligner que ce que nous trouvons ici est effectivement l'établissement d'une morale, c'est-à-dire d'une loi qui règle les comportements acceptables ou non dans le cadre d'une collectivité. Un examen historique du groupe suffirait à montrer que les caractéristiques des situationnistes ont beaucoup varié dans le temps en dépit de l'effort d'unification du groupe. On l'aperçoit et sur le plan esthétique – la peinture de Jorn n'était pas celle de Pinot-Gallizio, et les films de Viénet ne sont pas ceux de Debord – et sur le plan théorique, les ouvrages majeurs de Debord et Vaneigem étant à bien des égards distincts entre eux. La citation que Perniola utilise pour prouver son hypothèse sert plutôt à prouver le contraire. Si l'I.S. est, comme le propose Vaneigem, une « microsociété provisoire dont les membres se seraient reconnus sur la base d'un geste, d'une pensée radicale »⁸⁷, cela veut dire que ses membres ne sont pas tout à fait identiques, mais tout simplement unis par une valeur commune : la radicalité. Perniola peut plus justement critiquer le « narcissisme de groupe » de

Corvi-Moura, Ettore Sordini et Giuseppe Zecca. Cf. CELAN, *Piero Manzoni: catalogo generale*, Milano, Prearo, 1989, p.23.

⁸⁵ DEBORD, *Correspondance. Volume "0"*, op.cit., p.145-146.

⁸⁶ PERNIOLA, *I Situazionisti: il movimento che ha profetizzato la societa dello spettacolo*, Roma, Castelvecchi, 2006, p.34.

⁸⁷ VANEIGEM, *Traité de savoir vivre...*, op.cit., p.206.

l'IS. Ceci ne nous permet cependant pas d'ignorer que les rôles des différents membres du groupe étaient plutôt variés – ce qui serait une critique plus efficace à l'égard de l'image que les situationnistes donnaient d'eux-mêmes.

Pour la liberté, contre le travail

L'égalité et la fraternité n'étaient pas les seuls fondements de la morale jacobine. « Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore », écrit Breton dans le *Manifeste du Surréalisme*⁸⁸. Lorsqu'Aragon parle de la « moralité de la Terreur », celui-ci précise encore dans le même texte que « la liberté apparaît comme le fondement véritable de la morale, et sa définition implique la nécessité même de la liberté »⁸⁹. En proclamant une liberté totale, les surréalistes se heurtent nécessairement à ce qui constitue la contrainte inéluctable de la société capitaliste : la nécessité du travail. C'est celle-ci que la « nécessité de la liberté » doit remplacer. Dans un autre passage d'Aragon prélevé par Debord, provenant de la conférence déjà citée, nous pouvons lire : « Ah ! banquiers, étudiants, ouvriers, fonctionnaires, domestiques, vous êtes les fellateurs de l'utile, les branleurs de la nécessité. Je ne travaillerai jamais, mes mains sont pures ».

Il est impossible de lire cette phrase et de ne pas penser au célèbre graffiti de Debord ; aurait-il lu ce texte avant d'inscrire la phrase « Ne travaillez jamais » sur le mur de la rue de Seine en 1953 ? Peu importe, car le dédain du travail est depuis longtemps présent dans la poésie moderne française – il suffit de penser au vers de Rimbaud : « Jamais nous ne travaillerons » de *Qu'est-ce pour nous, mon cœur...* (1872) – et il serait vain de vouloir attribuer l'origine de la phrase à un texte spécifique. Ce qu'il faut retenir est que Debord a

⁸⁸ BRETON, *Manifestes...*, *op.cit.*, p.14.

⁸⁹ ARAGON, « Libre à vous ! », la *Révolution surréaliste* n°2, 15 Janvier 1925, p.23. Passage prélevé par Debord.

reçu de la poésie une perception négative du travail qui lui permettra de se distinguer plus tard quand il se lancera dans le débat politique. Le surréalisme, qui avait déclaré la « guerre au travail »⁹⁰, y a joué un rôle non négligeable. Outre la phrase d'Aragon, Debord est particulièrement attiré par le texte de Breton *La dernière grève*, paru dans le deuxième numéro de la revue. Il prélève aussi deux citations importantes de ce texte. Dans la première, Breton écrit : « ...ceux qui nous patronnent ne sont pas encore nés. Nous ne sommes guère des travailleurs ; c'est presque toujours nous embarrasser fort que de nous poser la question d'usage : " Travaillez-vous en ce moment ? " (Peut-on dire qu'Hercule, que Christophe Colomb, que Newton travaillaient ?) ». Comme le commente Debord, le fondateur du surréalisme y met en évidence la « condition privilégiée de l'artiste qui n'est pas payé aux pièces » – condition que Debord lui-même revendiquera d'ailleurs pendant toute sa vie. Dans la deuxième citation, on peut lire :

Que les rieurs me pardonnent, je n'ai pas l'intention de plaisanter. L'insuffisance de repos et de salaire ne sont pas au monde les seules causes de mécontentement. Puisqu'à ne considérer que la fin qui nous occupe, ce mécontentement apparaît la condition nécessaire d'une révision globale des pouvoirs, sa nature ne saurait en aucune manière être sujette à caution

Quand Breton dit qu'il ne plaisante pas dans sa critique du travail, il anticipe, sans doute par coïncidence, ce que Debord dira plus tard à propos de son « Ne travaillez jamais ». Le graffiti de Debord avait été photographié par un certain M. Buffier qui utilisait la photo dans une série de cartes postales humoristiques, en y ajoutant la phrase « des conseils superflus ». Quand Debord reprit cette photo plus tard, la publiant dans le numéro 8 de *l'Internationale Situationniste* sorti en janvier 1963⁹¹, il reçut aussitôt une lettre de l'éditeur

⁹⁰ Sur la couverture de la *Révolution surréaliste* n°4, 15 Juillet 1925, phrase notée par Debord.

⁹¹ *Internationale Situationniste*, op.cit., p.338.

qui en réclamait les droits pour l'usage de la photographie. Debord, qui maîtrisait bien l'art de la communication épistolaire, répondit par une lettre remarquable où il affirmait être l'auteur de l'inscription tout en profitant de l'occasion pour lui restituer son « sens premier »⁹². Selon Debord, dans un monde où le travail est imposé aux travailleurs « en dépit de leurs plus vives répulsions », le slogan « ne peut en aucun cas être considéré un “conseil superflu” »⁹³. Si les imprimeurs insistaient sur la question, Debord se disait ainsi : « fondé à exiger qu'on retire de la vente les cartes postales qui en présentent l'interprétation fallacieusement humoristique de Monsieur Buffier, à tout le moins jusqu'à ce qu'il y fasse imprimer en surplus une mention reconnaissant les intentions sérieuses du premier auteur »⁹⁴.

Par delà cette coïncidence, l'important est de noter comment, dans le texte de Breton, l'on passe du pur et simple refus aristocratique du travail – comme chez Aragon – à la mise en cause d'une société du travail. Quand « la quantité de repos et [la quantité] de salaire », questions accessoires liées au travail, apparaissent comme « les seules causes du mécontentement », cela veut dire que toute la socialisation a été subsumée à la sphère du travail. C'est bien ce genre de critique, inspirée par la tradition poétique et formulée en d'autres termes que ceux de la critique de l'économie politique, qui permettra à Debord de développer la critique de la société d'abondance et de s'approprier la théorie marxiste sans tomber pour cela dans l'essentialisation du travail.

De l'écriture

Dans sa lecture du premier *Manifeste du surréalisme*, Debord remarque : « Long exposé de la nouvelle technique poétique, fondée sur l'automatisme et les associations

⁹² DEBORD, *Correspondance*, vol.2, p.244-247. Repris dans *Œuvres*, p.90-92.

⁹³ DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.91.

⁹⁴ *Idem*, p.92.

inconscientes tendant à obtenir *la lumière de l'image*, lumière d'autant plus éclairante que les deux termes ont été rapprochés d'une manière plus surprenante (parentés avec les médiums, par Desnos surtout) ». Que la « parenté avec les médiums » soit liée à Desnos, c'est Breton lui-même qui l'affirme dans son texte *Entrée des médiums*, évoqué dans le *Manifeste*.⁹⁵ Mais la conception poétique qu'il soutient, et à laquelle se réfère Debord, est présentée par une formulation empruntée en fait à Pierre Reverdy :

*L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique... etc.*⁹⁶

Même si dans son commentaire Debord semble prendre ses distances avec cette conception en lui reprochant un certain caractère « médiumnique », sa propre conception poétique ne s'en éloignera pas tellement. Au contraire, pour donner un fondement au procédé du détournement, il se servira d'une formulation très proche de celle-ci : « Les découvertes de la poésie moderne sur la structure analogique de l'image démontrent qu'entre deux éléments, d'origines aussi étrangères qu'il est possible, un rapport s'établit toujours »⁹⁷. Or l'idée même de surréalité apparaît parfois basée sur l'effet produit par la rencontre inhabituelle de différents objets. Ainsi Aragon, dans la *Révolution Surréaliste*, propose dans un passage prélevé par Debord : « L'invention, pour me résumer, se résume à l'établissement d'un rapport surréel entre des éléments concrets ». Il s'agissait, en somme, du « beau comme » de

⁹⁵ Cf. BRETON, *Manifestes du surréalisme*, op.cit., p.29.

⁹⁶ *Idem*, p.31. Le passage cité par Breton provient du texte *L'Image* de Pierre Reverdy, paru dans le n°13 de la revue *Nord-Sud* en 1918. Cf. REVERDY, *Nord-Sud, Self-Defence, et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975, p.73.

⁹⁷ Cf. DEBORD ; WOLMAN, *Le Mode d'emploi du détournement*, repris in : DEBORD, *Œuvres*, op.cit., p.222.

Lautréamont, principale source revendiquée par Breton⁹⁸, qui libère la puissance de l'analogie, et ouvre le chemin vers le merveilleux – comme dans la phrase emblème du mouvement : « beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! ». Le rapport analogique est donc ce qui fonde l'image poétique, comprise ici comme « image surréaliste », dont Breton offre quelques exemples dans son *Manifeste*, tel que la phrase de Soupault : « Une église se dressait éclatante comme une cloche », ou celle plus longue de Lautréamont : « Beau comme la loi de l'arrêt du développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s'assimile »⁹⁹.

Ducasse sera toujours celui qui sera proclamé comme le grand modèle à suivre. Même quand il s'aventure dans des considérations biographiques, Breton ne voit pas d'hommes « qui n'aient laissé quelque trace équivoque de leur passage » – « un seul à part : Lautréamont »¹⁰⁰. Les surréalistes peuvent donc être crédités pour « avoir reconnu et proclamé l'importance littéraire et ultra-littéraire de l'admirable Lautréamont », comme l'a écrit Gide¹⁰¹, ce qui veut dire aussi leur attribuer le rôle d'inventeurs du mythe de Lautréamont, car la projection qu'ils donneront au personnage va bien au-delà de la simple reconnaissance de sa valeur littéraire. Cela explique qu'il puisse ensuite devenir un mythe que d'autres s'approprient, comme ce sera le cas pour Debord. Celui-ci confèrera à Lautréamont un rôle aussi important qu'aux surréalistes, en lui attribuant la place d'inspirateur principal de sa propre écriture : « Rien dans l'art ne m'a paru donner cette impression de l'éclat sans

⁹⁸ Cf. BRETON, *L'Amour fou* [1937], Paris, Gallimard, 1966, p.14.

⁹⁹ BRETON, *Manifestes du surréalisme*, *op.cit.*, p. 50.

¹⁰⁰ *Idem*, p.76.

¹⁰¹ Voir la « Préface » de Gide reprise dans la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Lautréamont établie par J.-L. Steinmetz dans la bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2009, p.375.

retour, excepté la prose que Lautréamont a employée dans l'exposé programmatique qu'il a appelé *Poésies*. »¹⁰²

La façon dont Debord se réfère à Ducasse n'est pas identique à celle de Breton. Il y a là un changement qualitatif fondamental. Quand Breton cite Lautréamont, ce sont surtout aux *Chants de Maldoror* qu'il renvoie. La prose de Lautréamont lui apparaît comme un jeu de libre association, une voie ouverte vers l'inconscient, un automatisme avant la lettre. Debord, en revanche, ne se rapporte pas à cette ouvrage ; quand il pense à Ducasse, il pense à ses *Poésies*, ouvrage qu'il considère être un « exposé programmatique ». Le Lautréamont qui lui sert de modèle est donc tout autre que celui de Breton. Ce qui attire Debord est le plagiat, le jeu conscient de réappropriation de la tradition littéraire, et qui apparaît d'ailleurs comme une nécessité historique : « le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique »¹⁰³.

Le fait que Debord attribue à Ducasse le rôle de fondateur d'une écriture dont il se fait le véritable héritier résume bien la nature de son rapport au surréalisme. Certes, la référence directe à Lautréamont est aussi une façon de désavouer l'importance du surréalisme. Tout se passe comme si Debord voulait usurper la place de Breton. Dans un conflit œdipien à tous égards, en vue de prendre la place du père, on reconnaît la filiation directe avec le grand-père. Mais cette référence à Lautréamont ne se résume pas à l'envie d'effacer les dettes contractées vis-à-vis de la génération précédente. Il s'agit, sur le plan spécifiquement littéraire, de se détacher des caractéristiques majeures de l'esthétique surréaliste. Si de l'écriture surréaliste Debord recueille la révélation de la « structure analogique de l'image », il ne souscrira jamais à l'idée de surréalité. Même si le détournement, pouvant être compris lui-aussi comme un jeu d'associations, reste proche de la conception de la création artistique des surréalistes, celui-ci,

¹⁰² DEBORD, *Panegyrique, tome premier* in *Œuvres*, p. 1675.

¹⁰³ Cf. DUCASSE [Comte de Lautréamont], *op.cit.*, p.306. La phrase figure dans le deuxième volume de *Poésies*. Debord la reprendra dans la thèse 207 de *La Société du spectacle*. Cf. DEBORD, *Œuvres*, p. 872.

conçu comme une activité consciente de l'écrivain, aura toujours un sens inverse de celui de l'écriture automatique.

Dans sa lecture du premier numéro de la *Révolution Surréaliste*, Debord avait noté que dans ce numéro « rêve et automatisme [sont] prioritaires » ; ce à quoi il ajoutait entre parenthèses « (automatisme consternant) ». Ceci ne veut pas dire, pourtant, qu'il ait été insensible à la valeur esthétique des récits de rêve et des textes automatiques des surréalistes. Dans le quatrième numéro de la revue, parmi « beaucoup de textes automatiques », il trouve « 1 très bon, celui de Desnos LA BAIE DE LA FAIM ». Il note aussi le titre d'un récit de rêve de Péret « Les Parasites voyagent ». Breton lui-même avait admis dans le *Second Manifeste*, que les textes automatiques n'avaient pas atteint leur but :

Il est regrettable (...) que des efforts plus systématiques et plus suivis, comme n'a pas encore cessé d'en réclamer le surréalisme, n'aient été fournis dans la voie de l'écriture automatique (...). Malgré l'insistance que nous avons mise à introduire des textes de ce caractère dans les publications surréalistes et la place remarquable qu'ils occupent dans certains ouvrages, il faut avouer que leur intérêt a quelquefois peine à s'y soutenir¹⁰⁴.

À propos de ce passage, Debord note : « Reconnaissance d'un caractère décevant de l'écriture automatique. Mais haute importance, devant « le torpillage de l'idée au sein de la phrase qui l'énonce » – mis en vue par Dada – et la nécessité d'en tirer un élément positif ». Ainsi, s'il y a un vrai mérite qu'il reconnaisse aux surréalistes à ce propos, c'est celui de chercher une voie artistique nouvelle qui puisse aller au-delà de l'éclatement du sens prôné

¹⁰⁴ BRETON, *Manifestes du surréalisme, op.cit.*, p.106-107.

par le dadaïsme. Le commentaire de Debord renvoie alors au passage suivant du *Second Manifeste* :

Il y a bel et bien torpillage de l'idée au sein de la phrase qui l'énonce, quand bien même cette phrase serait nette de toute charmante liberté prise avec son sens. Le dadaïsme avait surtout voulu attirer l'attention sur ce torpillage. On sait que le surréalisme s'est préoccupé, par l'appel à l'automatisme, de mettre à l'abri de ce torpillage un bâtiment quelconque : quelque chose comme un vaisseau fantôme¹⁰⁵.

Breton justifie ainsi l'importance de l'automatisme comme ayant servi d'espace de recherche littéraire mis à l'abri des forces destructives libérées par le langage explosif du mouvement Dada. Debord, qui concevait l'activité lettriste à laquelle il avait pris part comme du « [d]adaïsme en positif », ne pouvait pas laisser d'y reconnaître un effort méritoire. L'écriture automatique avait aussi toutefois le mérite d'indiquer le sens de la démarche surréaliste, laquelle allait bien au-delà des propos esthétiques. Inspirée par la théorie freudienne, « la seule vraiment fondée, plus qu'une recherche littéraire, elle se voulait une recherche des profondeurs de l'esprit. Une autre citation prélevée par Debord est intéressante à ce propos : « Il ne faut jamais oublier, écrit de Chirico, qu'un tableau doit toujours être le reflet d'une sensation profonde et que profond veut dire étrange et qu'étrange veut dire peu connu ou tout à fait inconnu ». La proposition de de Chirico, datée de 1913 et publiée en 1925 dans le numéro 5 de la *Révolution Surréaliste*, semble anticiper « l'inquiétante étrangeté » dont parlera Freud quelques années plus tard¹⁰⁶. D'après une telle formulation, le rôle de l'art serait d'éveiller des sensations inconnues, et de porter par là le spectateur vers la découverte

¹⁰⁵ BRETON, *Manifestes du surréalisme, op.cit.*, p.108.

¹⁰⁶ Le texte de Freud, en allemand, date de 1919. Il a été publié en France en 1933, dans la traduction de Marie Bonaparte et Mme E. Marty.

de ce qui demeure ignoré dans sa subjectivité. Le but assigné par de Chirico ressemble certes à celui que Debord déterminera plus tard comme l'objectif de la situation : partir des « désirs plus ou moins nettement reconnus » pour créer un champ favorable à « l'apparition confuse de nouveaux désirs »¹⁰⁷.

Il ne serait pas erroné de supposer que Debord se soit fait, dans une certaine mesure, le continuateur de cette « quête pour l'inconnu » considérée comme la tâche majeure du surréalisme. Certes, il n'adoptera pas les mêmes procédés que le groupe de Breton, mais si le chemin n'est pas identique, le but de la démarche semble pourtant être le même.

La déroute de Breton

Dans sa lecture des *Manifestes*, Debord apprécie particulièrement la *Préface à la réédition du Premier Manifeste*, écrite en 1929 et mise à l'ouverture du recueil de 1955, considérant « ce texte, un des plus élevés de A[ndré] B[reton] ». Il avance aussitôt une critique cependant : « la dernière phrase laisse clairement paraître le côté hasardeux, incontrôlé de cette « grâce transfigurante », et les longs intervalles d'ennui finalement inexplicé ». Ce que Debord reproche au surréalisme, c'est de se satisfaire de l'inconstance du hasard. Ce qu'il veut, c'est la réalisation d'un projet totalisant, qui puisse rendre l'intégralité de la vie « passionnante ». Avant qu'il ne plonge entièrement dans la réflexion politique, c'est l'ennui qui apparaît comme l'ennemi à combattre. Ainsi dans le *Manifeste* paru dans l'*Internationale Lettriste* n°2, en février 1953, on pouvait lire que « [l]a provocation

¹⁰⁷ Dans le texte *Problèmes préliminaires à la construction d'une situation*, paru dans *Internationale Situationniste*, n°1, Juin 1958, p.11-13.

lettriste sert toujours à passer le temps. La pensée révolutionnaire n'est pas ailleurs. Nous poursuivons notre petit tapage dans l'au-delà restreint de la littérature, et faute de mieux ».¹⁰⁸

Il est important de remarquer que quand Debord réalise cette lecture des *Manifestes du surréalisme*, il a déjà une connaissance des textes et du parcours du mouvement, et s'est déjà formé une opinion à propos de la trajectoire du groupe et de la pensée de Breton. Ainsi, si d'une part il résume les idées du *Premier Manifeste* : « Le règne de la logique est fâcheux parce que, déjà, il a capitulé à propos des fins. L'expérience elle-même s'est vue assigner des limites. Les chimères sont fâcheusement bannies par un système lui-même insuffisant. Heureusement Freud est venu. On peut attendre un triomphe de l'imagination '...Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables... etc' », d'autre part il avance déjà des critiques qui regardent les textes postérieurs, ou même d'autres écrits de Breton qui ne sont pas réunis dans le recueil : « En fait, ces forces sont surestimées par A[ndré] B[reton] avant d'être remplacées par l'occultisme (premiers signes dans le *Second Manifeste*, 1930) victorieux dès la guerre 39-45 (*Prolégomènes*, Arcane 17) »

Au moment même où il lit le premier *Manifeste*, Debord anticipe déjà la « chute » du surréalisme dans « l'occultisme », chute imminente dans le *Second Manifeste* et confirmée dans l'après Deuxième Guerre. Le commentaire de Debord donne à entendre qu'il a déjà une connaissance préalable des *Manifestes*, ne fût-ce que de seconde main. Les fiches de lecture en question pourraient même être le produit d'une seconde lecture de ces textes, peut-être une relecture ciblée, qui aurait pu servir à l'écriture d'un texte¹⁰⁹. Debord montre de surcroît qu'il a intériorisé un récit plus général à propos du surréalisme, ce qui peut remonter à la lecture d'ouvrages comme celui de Nadeau, *Histoire du surréalisme* (1945), dont nous avons déjà

¹⁰⁸ Cf. DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.95.

¹⁰⁹ Ceci aurait pu avoir lieu en 1954, quand Debord ambitionnait d'écrire une « critique du mouvement de Breton » pour le numéro 4 de l'Internationale Lettriste (Cf. lettre de Debord à Chtcheglov dans *Le Marquis de Sade...*, *op.cit.*), ou peut-être un peu plus tard, en 1957, quand il écrit le *Rapport sur la construction des situations*, texte dans lequel il élabore une petite histoire de l'avant-garde.

parlé, ou même des opinions d'Isou et des lettristes¹¹⁰. Il tend ainsi à identifier dans le premier *Manifeste* les embryons de cette chute inexorable, dans une lecture qui s'avère téléologique. Peu après, il note : « La poésie portant en elle « la compensation parfaite des misères que nous endurons » voilà qui est la fuite idéaliste, hors du monde », en ajoutant entre parenthèses une phrase de *Fureur et mystère* de René Char, qui néanmoins n'est pas cité par Breton dans le *Manifeste* : « le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir »¹¹¹.

La lecture s'achève ainsi en remarquant le caractère régressif des derniers textes. À propos des *Prolégomènes*, Debord remarque dès le début de ses notes : « défiance envers tout système. Défiance inintelligente, et réactionnaire ». Plus loin, il revient sur le sujet : « insuffisance de tous les systèmes, principalement du marxisme (remplacé par un cheminement d'A[ndré] B[reton] vers un idéalisme diffus) ». Finalement, il clôt l'analyse du texte avec ironie : « Grande idée du manifeste (à part la défiance anti-marxiste) : l'homme n'est pas le centre de la création, il pourrait y avoir des « grands transparents », mythe nouveau d'un idéalisme mythique stupéfiant ». Il écrira encore à propos du dernier texte qui compose le recueil, *Du Surréalisme en ses œuvres vives*, de 1953 : « Tout est animé, l'homme ne jouit d'aucune supériorité sur les choses. On reprend le chemin de la Gnose ».

On peut remarquer alors que la critique de Debord a une double dimension. Dans sa dimension la plus évidente, elle s'adresse à l'inachèvement du projet de la réalisation de l'art. À un deuxième niveau, elle a affaire à une problématique épistémologique : ce qui ressort de la critique de Debord est la volonté d'avoir le matérialisme dialectique comme matrice philosophique privilégiée. Je dis bien la volonté, car ceci se fait encore de manière plutôt naïve comme le dénonce l'usage constant du terme « idéalisme » comme forme de dénigrement de la pensée adverse. Ce faisant, Debord prend ses distances par rapport à ce

¹¹⁰ Voir à ce propos la section « Le surréalisme dépassé » plus loin dans ce chapitre.

¹¹¹ Debord semble bien garder à l'esprit la formulation de Char. Celle-ci est aussi détournée dans une lettre à Ivan Chtcheglov, dont je parlerai plus loin.

qu'il considère comme une régression de Breton à des formes mythiques de pensée. Mais en identifiant les germes de cette « défiance réactionnaire » déjà dans le premier *Manifeste* et sa critique de l'insuffisance de la logique, Debord adopte une posture qui semble plus cartésienne que proprement marxiste. En effet, il identifie la régression de Breton à sa critique du rationalisme. En voulant échapper au contrôle de la raison, Breton commence par l'exploration de l'inconscient, que Debord considère juste – même si surestimée (j'y reviendrais) – et finit par tomber dans le mysticisme. Pour s'opposer à cela, Debord devra rétablir la valeur positive de la raison. Il faudra vérifier dans quelle mesure ceci signifie aussi une acceptation non questionnée de l'ontologie cartésienne. Quand Debord note comme absurde la perception que « l'homme ne jouit d'aucune supériorité sur les choses », son attachement à cette ontologie semble en effet hors de question. Ce que l'on renforce par là est la centralité de la conscience subjective. Pourrait-il vraiment cependant avoir ignoré l'importance attachée par Breton et les surréalistes à la théorie freudienne, à la découverte de l'inconscient et l'ébranlement que cela signifiait vis-à-vis de la conception cartésienne du sujet ?

Le *Second Manifeste* semble y apporter une réponse négative. Dans ce texte, Breton rend évidente la volonté de connaissance de son mouvement. Ceci est bien résumé dans un passage déjà cité et qui est aussi relevé par Debord : « ... le surréalisme ne tendit à rien d'autre qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une *crise de conscience* de l'espèce la plus générale et la plus grave et que l'obtention ou la non-obtention de ce résultat peut seule décider de sa réussite ou de son échec historique. » La crise de conscience prônée par Breton est bien la crise de la conscience cartésienne, qui pourrait à juste titre être désignée comme celle de la conscience en tant que fondement même de l'ontologie. Breton néanmoins la comprend plutôt en termes de tyrannie de la raison, et de l'imposition d'un système rigide de dualités : « Au point de vue intellectuel il s'agissait, il s'agit encore d'éprouver par tous les

moyens et de faire reconnaître à tout prix le caractère factice des vieilles antinomies destinées hypocritement à prévenir toute agitation insolite de la part de l'homme »¹¹². Curieusement pourtant, les antinomies énumérées par Breton ne sont pas celles que l'on pourrait attendre ; elles ne relèvent pas de la dualité instaurée par le cogito dans son opposition entre conscience subjective et monde objectif. Rien de cela. Pour Breton « [t]out porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement ». Sur ces propos, Debord note : « le surréalisme se trouve désigné comme la recherche d'un point de l'esprit où les contraires cessent d'être perçus en tant que tels ». En ajoutant avec distanciation « Déjà la tendance au Nirvâna ». La critique de Debord n'est pas erronée, et la volonté de conciliation entre la vie et la mort ne laisse pas d'être une expression de plus de la pulsion de mort qui hante le surréalisme. Celle-ci est déjà présente dans la valorisation que le groupe fait du suicide, et sera nommée en tant que telle dans la préface de que Breton écrit pour *l'Âge d'Or*¹¹³.

Il faut remarquer aussi que, si Debord reproche à Breton l'idéalisme des derniers textes, en ce qui concerne le *Second Manifeste*, il ne manque pas de noter l'« [a]dhésion totale, sans réserve au matérialisme historique, considéré comme ne devant pas se borner au domaine économique ». Cette volonté d'élargir la méthode du matérialisme historique au-delà de l'économie est reprise plus loin dans le texte, dans un autre passage prélevé par Debord : « il serait aussi vain de s'élever, par exemple, contre l'affirmation d'un déterminisme poétique, dont les lois ne sont pas impromulgables, que contre celle du matérialisme

¹¹² BRETON, *Manifestes du surréalisme*, op.cit., p.72.

¹¹³ Cf. ROUDINESCO, op.cit., p.32.

dialectique ». Debord s'est fait, dans une certaine mesure, le porteur de cette aspiration, quand il formule, par exemple, les lois du détournement¹¹⁴.

Tout cela rejoint une aspiration scientifique que l'on retrouvera dans les écrits de Debord. En effet, dans sa lecture du *Manifeste* de 1924, il reproche au groupe une « assimilation, très superficielle, de la recherche scientifique à l'esprit surréaliste ». Ce manque de scientificité pourrait être tenu pour une des causes de la chute du surréalisme dans l'occultisme. Au lieu de privilégier la voie scientifique d'exploration de l'inconscient – et donc de la part non rationnelle de la subjectivité – les surréalistes ont accepté des méthodes médiumniques et spirites, ce qui les aurait jetés sur la voie de la régression mystique, raison pour laquelle Debord, pour sa part, insistera beaucoup sur un langage à caractère scientifique, comme quand il invente sa propre science : la psychogéographie¹¹⁵. Certes, cela ne veut pas dire une adhésion au credo positiviste, ni même la tentative d'une insertion académique. Il serait plus juste de penser ici, pour rester dans les termes debordiens, à un essai de détournement de la science.

Mais de quelle science s'agit-il ? Finalement, il ne peut s'agir que de ces sciences dont Foucault dressera quelques années plus tard une laborieuse archéologie : les sciences de l'homme. Le véritable objet de l'interrogation ne serait autre, en fin de compte, que l'homme lui-même. Comme le nom de la psychogéographie le montre bien, ce qui intéresse Debord n'est plus la compréhension de l'ordre naturel en tant que tel, la géographie en tant que pure et simple disposition du milieu, mais les effets du milieu sur la psyché humaine, l'interaction entre l'ordre naturel (ou en vérité la seconde nature, car il s'agira plutôt de la géographie urbaine) et l'esprit humain. Il est vrai qu'une telle ambition est très proche de celle déjà

¹¹⁴ À ce propos, il faut relever la médiation d'Isidore Isou, qui avait cherché la « loi structurale de l'évolution poétique », et formulé aussi une série des lois pour la poésie lettriste. Cf. ISOU, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947.

¹¹⁵ Je traiterai de ce point dans le prochain chapitre.

affichée par Breton dans les *Vases Communicants* ; mais la suite qu'y apporte Debord est revêtue maintenant de rationalisme, Debord affirmant qu'il faut « aller plus avant, et rationaliser davantage le monde, première condition pour le passionner »¹¹⁶.

Or le projet de la raison occidentale a été depuis le début un projet de domination de la nature. En revendiquant la « supériorité des hommes sur les choses », Debord l'accepte en tant que tel, mais, par un mouvement curieux, le fait rebondir sur l'homme. Si Descartes formula jadis le projet de la raison comme étant de permettre aux hommes de devenir « maîtres et possesseurs de la nature », Debord, en parlant de soi et de son groupe, dira que le but de leur « doute systématique à l'égard de la société » était de devenir « maîtres et possesseurs de leurs propres vie »¹¹⁷. En même temps, le retour au rationalisme ne se fait pas sans reconnaître la fracture existante dans la subjectivité, dont les actions restent déterminées par un ensemble de motivations qui ne peuvent pas être saisies par la conscience. Dans ce contexte, le sujet cesse d'être un simple douteur raisonnant, pour devenir lui-même l'objet de l'interrogation.

Debord a souvent cru que la meilleure façon d'exprimer ce qu'il voulait faire était de recourir aux citations littéraires. Dans ses archives, nous retrouvons par conséquent une immense réserve de citations littéraires dont la fonction autobiographique reste évidente, et qui feront l'objet de mon analyse plus loin dans ce travail. La meilleure synthèse des questions dont je viens de traiter se trouve peut-être dans une citation extraite du livre d'Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*, que Debord n'a jamais employée dans ses œuvres :

La méthode des sciences naturelles l'avait toujours enthousiasmé, mais non son sujet habituel qu'il trouvait trivial et sans importance. C'est ce qui l'avait amené à faire de la vivisection,

¹¹⁶ DEBORD, *Rapport sur la construction des situations*, in : DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.313.

¹¹⁷ DEBORD, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 20', 35mm, 1959.

d'abord sur lui-même, et enfin sur les autres. La vie humaine était, à ses yeux, le seul objet qui méritât d'être étudié.

Le tournant mystique remis en contexte

Debord semble partager alors le projet surréaliste de mise en question du sujet dans la mesure où il reste un approfondissement de la connaissance de l'homme et, par conséquent, un élargissement de son champ des possibilités. Il se désolidarise de Breton à partir du moment où la mise en question du sujet débouche sur une transcendantalisation apparentée aux traditions mystiques – ce qu'il identifie notamment dans les derniers textes du recueil analysés dans ses notes. Il faut pourtant insister sur le fait que la lecture de Debord, comme je viens de le montrer, est tout de même biaisée, puisqu'il montre avoir déjà établi un récit à propos du parcours de Breton avant de lire les *Manifestes*. Cela étant, il vaut la peine de retourner aux derniers textes du recueil, plus ouvertement accusés de mysticisme, afin de relativiser quelque peu la lecture qu'en fait Debord.

Les *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* ont été publiés en juin 1942 dans la revue américaine *VVV* et étaient en fait une réponse au texte de Wolfgang Paalen, intitulé *Adieu au surréalisme*. Paalen soutenait que la guerre en cours en Europe était la preuve de l'échec de tous les systèmes de pensée formulés auparavant, notamment le surréalisme qui avait vu le jour dans l'entre-deux-guerres. Le texte de Breton s'adressait donc initialement au public nord-américain, et servait à distinguer ce qu'il avait voulu de ce que le surréalisme était devenu – « Ce qui, en un sens déterminé, *se fait* ressemble assez peu à ce qui a été *voulu* »¹¹⁸ – en prenant des distances vis-à-vis de certaines positions qu'il n'approuvait pas, comme le stalinisme d'Aragon ou l'arrivisme artistique de Dali, qui s'acheminait vers la

¹¹⁸ BRETON, *Manifestes du surréalisme, op.cit.*, p.150.

célébrité aux États-Unis : « [l]es précautions prises pour sauvegarder l'*intégrité* à l'intérieur de ce mouvement » – c'est-à-dire les exclusions – « n'ont pas cependant rendu impossible le faux témoignage rageur d'un Aragon, non plus l'imposture, du genre picaresque, du néo-phalangiste-table de nuit Avida Dollars »¹¹⁹. De cette façon, quand Breton écrit que « peut-être toute grande idée est sujette à gravement s'altérer de l'instant où elle entre en contact avec la masse humaine »¹²⁰, phrase que Debord tient pour « réactionnaire », il pense moins à l'incapacité intellectuelle de l'homme moyen, qu'à l'étroitesse d'esprit de ses anciens compagnons de mouvement. Ce qui inquiète Breton semble être le même phénomène que plus tard Debord et les situationnistes nommeront la « récupération », la neutralisation d'idées disruptives qui finissent par être incorporées au maintien de l'ordre établi :

En témoignent assez, dans les temps modernes, l'impudence avec laquelle les plus insignes charlatans et faussaires se sont volontiers réclamés des principes de Robespierre et de Saint-Just, l'écartèlement de la doctrine hégélienne entre ses zéloteurs de droite et de gauche, les dissidences monumentales à l'intérieur du marxisme, la confiance stupéfiante avec laquelle catholiques et réactionnaires travaillent à mettre Rimbaud dans leur jeu. Plus près de nous, la mort de Freud suffit à rendre incertain l'avenir des idées psychanalytiques et, une fois de plus, d'un instrument exemplaire de libération menace de faire un instrument d'oppression¹²¹.

Il est vrai, néanmoins, que Breton présente une défiance vis-à-vis de l'intelligence humaine, lorsqu'il affirme, par exemple, que « [l]'universalité de l'intelligence n'[a] sans doute jamais été donnée à l'homme ». Ce passage pourrait être considéré d'ailleurs comme une inversion de la phrase avec laquelle Descartes ouvre son *Discours de la méthode* : « Le

¹¹⁹ *Idem, ibidem*. « Avida Dollars » est, bien évidemment, Salvador Dalí.

¹²⁰ *Idem*, p.149.

¹²¹ *Idem*, p.149-150.

bon sens est la chose du monde la mieux partagée ». La défiance manifestée par Breton, qui est dès le début une défiance vis-à-vis de la Raison, porte ici les traits d'un délaissement du projet de l'*Aufklärung*. C'est aussi la raison pour laquelle il est important de rappeler le contexte dans lequel le texte a été écrit. Les *Prolégomènes* sont sans aucun doute marqués par la désillusion provoquée par la guerre : « Il suffit [...] d'une brusque convulsion de ce globe, comme nous en connaissons une aujourd'hui, pour que soit inévitablement remise en question [...] la suffisance des modes électifs de connaissance »¹²². Breton propose alors une mise en question des systèmes de pensée encore plus radicale que celle proposée par le texte de Paalen : « Si je ne suis que trop capable de tout demander à un être que je trouve beau, il s'en faut de beaucoup que j'accorde le même crédit à ces constructions abstraites qu'on nomme les systèmes »¹²³. Au contraire de ce que la lecture de Debord suggère, la défiance de Breton envers les systèmes de pensée ne repose pas directement sur une régression mystique. Cette défiance se justifie d'abord par une insuffisance des systèmes existants – d'où la nécessité de formuler un autre système, un « système à moi », geste de valeur non seulement philosophique mais aussi politique, car Breton l'oppose notamment au dogmatisme des partis :

Les partis : ce qui est, ce qui n'est pas *dans la ligne*. Mais si ma propre ligne, fort sinieuse, j'en conviens, du moins la mienne, passe par Héraclite, Abélard, Eckhart, Retz, Rousseau, Swift, Sade, Lewis, Arnim, Lautréamont, Engels, Jarry et quelques autres ? Je m'en suis fait un système de coordonnées à mon usage, système qui résiste à mon expérience personnelle et, donc, me paraît inclure quelques-unes des chances de demain¹²⁴.

¹²² *Idem*, p.155.

¹²³ *Idem*, p.149.

¹²⁴ *Idem*, p.153.

Cette volonté d'édifier un système personnel afin d'échapper aux dogmatismes, chemin théorique sinueux qui emprunte des voies fort diverses et qui ne se borne à aucune discipline, n'est-ce pas aussi le projet de Debord ? Remarquons d'ailleurs que l'on retrouvera la plupart des auteurs mentionnés ici par Breton dans les fichiers de Debord. La position de Breton est accompagnée encore par une critique du sectarisme, que nous pouvons considérer valable tant pour le domaine politique que pour le domaine académique : « Sans éclectisme aucun, il doit être permis de recourir à l'instrument de connaissance qui semble en chaque circonstance le plus adéquat »¹²⁵. La défiance théorique est, finalement, suivie aussi d'une remise en question des rapports sociaux dont la portée éthique n'est pas négligeable, arrivant à toucher le problème du rapport entre les genres : « Il faut que soit révisé de fond en comble, sans trace d'hypocrisie et d'une manière qui ne peut plus rien avoir de dilatoire, le problème des rapports de l'homme et de la femme »¹²⁶.

Toutefois, en présentant une certaine défiance envers le projet des Lumières, Breton finit par tomber dans ce qui est l'opposé de l'éclaircissement : le mythe¹²⁷. Il croit que la grande question de son époque, celle qui s'est emparée des « esprits très dissemblables mais comptant parmi les plus lucides », comme Bataille, Caillois et lui-même, était la suivante : « Que penser du postulat « pas de société sans mythe social » ; dans quelle mesure pouvons-nous choisir ou adopter, et *imposer* un mythe en rapport avec la société que nous jugeons désirables ? »¹²⁸. La formulation de Breton est donc bien aux antipodes de l'éclaircissement : au lieu de la constitution de subjectivités autonomes, on retrouve les projections mythiques comme un élément dont le rôle serait celui d'établir le lien social. L'idée même d'imposer un mythe est fort élitiste, car elle présuppose l'existence d'un petit groupe d'esprits éclairés qui

¹²⁵ *Idem*, p.155.

¹²⁶ *Idem*, p.153.

¹²⁷ Que par son progrès même la raison se soit renversée dans le mythique, c'est ce qu'ont montré Horkheimer et Adorno, dans leur étude désormais classique (écrite d'ailleurs à peu près à la même époque que le texte de Breton). Cf. HORKHEIMER ; ADORNO, *La Dialectique de la raison*, Paris, Payot, 1974.

¹²⁸ BRETON, *Manifestes du surréalisme*, *op.cit.*, p.155-156.

formulerait et imposerait ce mythe à la société. Finalement, la proposition de Breton semble ignorer complètement le fait que l'imposition des nouveaux mythes était à la base de la folie nazie-fasciste qui avait plongé l'Europe dans la guerre se déroulant au moment même où il écrivait¹²⁹. À la fin du texte, Breton essaie de formuler un « mythe nouveau », que Debord considère « d'un idéalisme mythique stupéfiant » : ce que Breton appelle les « grands transparents », des êtres invisibles et supérieurs à l'homme : « On peut se laisser aller à croire qu'il existe au-dessus de [l'homme], dans l'échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étranger que le sien peut l'être à l'éphémère ou à la baleine [et] que ces êtres échappent de façon parfaite à son système de références sensoriel »¹³⁰. L'existence de telles entités supérieures aux hommes servirait à expliquer les phénomènes qui dépassent la saisie de la raison, comme le hasard, ou ceux dans lesquels l'homme ne peut apparaître que comme la victime : un cyclone, ou la guerre¹³¹. Il s'agit bien là d'un retour au mythe qui sert à conjurer les phénomènes qui se « manifestent obscurément à nous dans la peur »¹³². Mais la dérive spéculative de Breton est à tous égards aussi une dérive poétique, où le poids de la tradition littéraire se fait sentir. Les « grands transparents » pourraient être vus comme une actualisation des dieux grecs, comme si les guerres mondiales, tout comme celle de Troie, pouvaient être au moins en partie expliquées par les rivalités de l'Olympe. En ce sens, le hasard objectif surréaliste accorderait place au destin tragique. On y retrouve aussi, dans l'idée de « transparence », le reflet de l'élargissement du champ du visible sur l'élargissement du champ du savoir, qui avait tellement marqué la littérature fantastique à la fin du XIXe siècle, et que l'on retrouverait après dans la science-fiction¹³³.

¹²⁹ Ce qui n'avait pas échappé à ses contemporains Horkheimer et Adorno dans leurs analyses à propos de l'antisémitisme. Cf. HORKHEIMER ; ADORNO, *op.cit.*

¹³⁰ BRETON, *Manifestes du surréalisme, op.cit.*, p.161.

¹³¹ *Idem, ibidem.*

¹³² *Idem, ibidem.*

¹³³ Voir à ce propos MILNER, *La Fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.

L'idée des « grands transparents » est loin d'avoir été la proposition la plus géniale avancée par le fondateur du surréalisme, mais elle est loin aussi d'avoir été la plus sérieuse. Elle a été conçue comme une dérive spéculative et poétique, à propos de laquelle Breton anticipait déjà les accusations de mysticisme qui lui seraient adressées : « rien ne me retenant plus de laisser mon esprit vagabonder, sans prendre garde aux accusations de mysticisme dont on ne me fera pas grâce, je crois qu'il ne serait pas mauvais, pour commencer, de convaincre l'homme qu'il n'est pas forcément, comme il s'en targue, le roi de la création ». Le but avoué par Breton est en effet bien osé, et ne déplairait pas à la pensée contemporaine : surmonter le paradigme anthropocentrique de la pensée occidentale¹³⁴. On peut s'apercevoir que même ici Breton essaie de dépasser la centralité de la conscience cartésienne. Ce faisant, il finit par hypostasier tout ce qui dépasse le contrôle subjectif dans la projection d'une autre forme subjective consciente, à la simple condition qu'elle ne soit pas humaine. Il ne fait donc rien pour surmonter l'ontologie du sujet, retournant tout simplement à la croyance en des formes conscientes supérieures.

La lecture que fait Debord du dernier texte du recueil, *Du surréalisme en ses œuvres vives* (1953), est également biaisée, et doit aussi être mise en perspective. Il note à propos de ce texte :

Essentiellement prise de distance par rapport à Joyce et à la « révolution du mot » (y compris le lettrisme), entreprises littéraires « tendant à surclasser par ses audaces les précédentes » – opposées au véritable automatisme, qui est *magique* ! Toutefois, l'originalité (presque seule) gardée par le sur[réalisme] vis-à-vis de la magie traditionnelle, c'est de croire au grand pouvoir de l'amour.

¹³⁴ Comme l'a remarqué aussi Flahutez, « Peut-être la conceptualisation des Grands Transparents n'est-elle audible qu'à la lumière de la post-modernité qui ne place plus l'homme au centre de l'univers ». Cf. FLAHUTEZ, *art.cit.*, p.48.

Il est vrai que Breton s'efforce de distinguer l'entreprise de Joyce de celle du surréalisme. Avant de le faire toutefois, il insère le surréalisme et toute autre entreprise de « révolution du mot » dans un seul grand mouvement dont le lettrisme serait la manifestation la plus récente. En révisant l'expérience littéraire du surréalisme, Breton se rend compte que son mouvement « a pris naissance dans une opération de grande envergure portant sur le langage ». Il s'agissait de « retrouver le secret du langage », de soustraire ses éléments « à leur usage de plus en plus strictement utilitaire », pour leur « rendre leur pouvoir »¹³⁵. « Ce besoin de réagir de façon draconienne contre la dépréciation du langage, qui s'est affirmé ici avec Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé – en même temps en Angleterre avec Lewis Carroll – n'a pas laissé de se manifester impérieusement depuis lors » : futurisme, dada, Roussel, Duchamp, Desnos, « révolution du mot » (Joyce, Cummings, Michaux), ce « qui ne pouvait faire moins qu'aboutir au « lettrisme ». »¹³⁶ Ce n'est qu'après avoir reconnu que toutes ces démarches prennent part à une seule et même opération – que nous pourrions appeler, en y incluant le détournement, comme une opération de désaliénation du langage – que Breton essaie de discerner la différence entre son entreprise et celle de Joyce :

Bien qu'elles traduisent une commune volonté d'insurrection contre la tyrannie d'un langage totalement avili, des démarches comme celles auxquelles répond l'« écriture automatique » à l'origine du surréalisme et le « monologue intérieur » dans le système joycien diffèrent radicalement par le fond. Autrement dit, elles sont sous-tendues par deux modes d'appréhension du monde qui diffèrent du tout au tout. Au courant illusoire des associations conscientes, Joyce opposera le flux qu'il s'efforce de faire saillir de toutes parts et qui tend, en

¹³⁵ BRETON, *Manifestes du surréalisme*, *op.cit.*, p.165.

¹³⁶ *Idem*, p.166.

fin de compte, à l'imitation la plus rapprochée de la vie (moyennant quoi il se maintient dans le cadre de l'art, retombe dans l'illusion romanesque.¹³⁷

On peut apercevoir alors que le critère évoqué par Breton pour se distinguer de Joyce n'est pas du tout mystique. Il n'est autre que celui qui sera évoqué par la suite avec insistance par Debord lui-même : le refus de faire des œuvres d'art. Pour Breton, Joyce se maintient dans le cadre de la *mimesis*, en essayant d'élargir les moyens représentatifs de la forme romanesque par l'inclusion de procédés innovateurs de représentation de la complexité de l'expérience de l'individu, qui est composée à la fois par les multiples excitations sensorielles qui proviennent du monde extérieur et par les flux constants des états mentaux qui composent la vie intérieure de l'esprit. Tout ceci est fait, pourtant, dans le but majeur de produire une œuvre littéraire. L'écriture automatique, en revanche, s'avérait être une tentative d'exploration de l'inconscient, qui ne cherchait pas le renouveau des formes littéraires traditionnelles, mais plutôt le dépassement des cadres rationnels de l'expérience cognitive. Son but était de révéler l'autre du sujet, et ne se tenait plus aux confins de l'art.

À la fin de ce texte, Breton passe à un autre sujet, entremêlant plus directement littérature et philosophie. Il s'agit du rapport du surréalisme à la nature, ou bien de l'esprit au monde. Breton affirme que « [l]'attitude du surréalisme à l'égard de la nature est commandée avant tout par la conception initiale qu'il s'est fait de l'« image » poétique »¹³⁸. La mise en relation inhabituelle d'éléments étrangers est réinterprétée ici par Breton comme le rapprochement de « deux éléments de la réalité de catégories si éloignées l'une de l'autre que la raison se refuserait à les mettre en rapport »¹³⁹, c'est-à-dire comme une façon de réordonner l'appréhension de la réalité au-delà des catégories données par la pensée rationnelle. Ceci

¹³⁷ *Idem*, p.166.

¹³⁸ *Idem*, p.171.

¹³⁹ *Idem*, p.170.

« mène l'esprit à se faire du monde et de lui-même une représentation moins opaque »¹⁴⁰, et permet, encore une fois, la mise en cause de l'anthropocentrisme – ou ce que Breton appelle « anthropomorphisme » et dont le « postulat le plus injustifiable » serait que « l'homme jouit d'une supériorité absolue sur tous les autres êtres, autrement dit que le monde trouve en lui son achèvement »¹⁴¹. D'après Breton, pour les surréalistes une telle opinion « a toujours paru ressortir au bon sens élémentaire (quand il serait sur ce point la chose du monde la plus mal partagée) »¹⁴². La référence à la phrase inaugurale du *Discours de la méthode* se fait cette fois encore plus évidente. Ayant pour but ultime le dépassement du projet cartésien, les textes de Breton ne laissent pas d'être hantés par l'ombre de Descartes. Contre la méthode, Breton se penche du côté de l'intuition, mais non pas celle de Bergson, philosophe qui veut lui aussi, de son côté, surmonter le rationalisme cartésien, mais l'intuition qui provient de la littérature, l'intuition poétique : « c'est seulement en toute humilité que l'homme peut faire servir le peu qu'il sait de lui-même à la reconnaissance de ce qui l'entoure. Pour cela, le grand moyen dont il dispose est l'intuition poétique »¹⁴³. L'évocation de l'intuition poétique comme méthode de connaissance met en évidence la volonté de se placer dans un champ de connaissance autre que celui des disciplines académiques. Ceci finit, néanmoins, par retomber dans une sorte de mysticisme, car Breton achève en évoquant le gnosticisme : l'intuition poétique « seule nous pourvoit du fil qui remet sur le chemin de la Gnose, en tant que connaissance de Réalité suprasensible, 'invisiblement visible dans un éternel mystère' »¹⁴⁴. C'est la raison pour laquelle Debord note à la fin : « Tout est animé, l'homme ne jouit d'aucune supériorité sur les choses. On reprend le chemin de la Gnose ».

¹⁴⁰ *Idem*, p.171.

¹⁴¹ *Idem*, p.172.

¹⁴² *Idem, ibidem*, note en bas de page.

¹⁴³ *Idem*, p.171. Ceci ne veut pas dire que Breton n'ait pas subi une certaine influence de la pensée bergsonienne, mais tout simplement qu'il ne veut pas la revendiquer ici.

¹⁴⁴ *Idem*, p.172.

La position de Breton nous aide à mieux comprendre ce qui sera la position de Debord. Si d'une part Debord se fera l'héritier de cette tentative d'établissement d'un champ de connaissance non académique et étroitement lié au passé littéraire, d'autre part il refusera toute référence ou emprunt aux traditions « noires » et mystiques. Ainsi, bien qu'il s'efforce lui aussi de saisir les rapports entre le sujet et le monde d'une façon qui, comme nous le verrons, ne se limite pas à la loi du cogito, Debord renouera volontiers avec le rationalisme, cherchant à se démarquer clairement du surréalisme. Finalement, tandis que la recherche de Breton d'une « réalité suprasensible » s'acheminera vers « l'invisiblement visible dans un éternel mystère », Debord se dirigera, au fur et à mesure, vers l'étude d'une tout autre forme de réalité suprasensible, la « sensibilité suprasensible » de la marchandise « pleine de mystères métaphysiques », et dont la matérialisation visible sera nommée « spectacle ».

3. Le surréalisme dépassé

Les nouvelles avant-gardes contre le surréalisme

La lecture souvent biaisée que révèlent les fiches fait montre d'un rapport conflictuel vis-à-vis du surréalisme, que nous verrons se reproduire publiquement dans les groupes dont Debord fera partie, sous la forme de scandales et de polémiques. La seule tentative de rapprochement avec le groupe de Breton eut lieu en 1954, quand l'Internationale Lettriste fut invitée par les surréalistes à mener une action commune contre les célébrations officielles autour de Rimbaud – ce qui était considéré comme la récupération d'un poète éminemment subversif par le *statu quo* bourgeois. La tentative de collaboration a mal tourné, et tout a fini dans un jeu d'accusations publiques¹⁴⁵. Quatre ans plus tard, Debord, déjà un représentant de

¹⁴⁵ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.157-165. À ce propos, on peut consulter aussi Jérôme DUWA, *op.cit*

l'Internationale Situationniste récemment fondée, sera le protagoniste d'une autre dispute avec les surréalistes parisiens, cette fois-ci dans le cadre d'un débat présidé par Noël Arnaud au Cercle Ouvert sous le titre « Le surréalisme est-il mort ou vivant ? »¹⁴⁶. Le texte de la « conférence industrielle »¹⁴⁷ de Debord sera partiellement repris dans le deuxième numéro de l'*Internationale Situationniste*¹⁴⁸. Dans le numéro précédent de la revue, on trouvait déjà un autre texte dirigé contre le groupe de Breton, *L'amère victoire du surréalisme*¹⁴⁹.

Je traiterai plus loin du contenu de la critique des situationnistes à propos du surréalisme. Il convient d'abord de replacer le positionnement des lettristes et des situationnistes dans le contexte de l'époque. Après l'interruption provoquée par la guerre, le milieu artistique parisien est alors en pleine réorganisation. Breton, qui revient de son exil, essaie de composer une nouvelle génération de surréalistes. En même temps, de nouvelles avant-gardes commencent à s'organiser, en suivant le modèle des avant-gardes historiques, mais en tentant aussi de s'en démarquer. Une posture conflictuelle est ainsi adoptée vis-à-vis du surréalisme, et les groupes de Debord ne feront pas exception à cette règle. Le groupe de Breton est souvent loué pour son rôle historique mais ensuite condamné pour ses actions dans le présent. Il est accusé d'épuisement, d'intégration dans les institutions, d'avoir perdu en radicalité politique et d'avoir délaissé ce qui était le seul véritable drapeau de l'avant-garde : le dépassement de l'art. Il est aisé de comprendre combien il était important pour les nouveaux groupes qui essayaient de s'établir dans le milieu artistique parisien de se distancier du surréalisme, avant-garde à la fois historique et vivante, afin de souligner leur propre

¹⁴⁶ Cf. DEBORD, *Œuvres*, p.370. Cf. aussi DUWA, *op.cit.*

¹⁴⁷ Debord a appelé « conférences industrielles » des conférences qui étaient enregistrées préalablement et diffusées par magnétophone en la présence de l'auteur. Par cette pratique, Debord entendait dénoncer le caractère « spectaculaire » de la forme conférence, qui pour lui n'était pas un vrai dialogue mais une forme hiérarchisée de communication dans laquelle une des parties détenait un privilège sur la prise de la parole. Il se servira du même dispositif lorsqu'il sera invité par Henri Lefebvre à intervenir au sein du « Groupe de recherche sur la vie quotidienne » au CNRS. Cf. DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.571.

¹⁴⁸ Voir le texte *Suprême levée des défenseurs du surréalisme à Paris et révélation de leur valeur effective* paru dans *Internationale situationniste* n°2, décembre 1958, p.64-66.

¹⁴⁹ Cf. *Internationale Situationniste*, n°1, juin 1958, p.3-4. Le titre du texte était-il motivé par une sentence de Nadeau, « Il serait erroné de croire que la leçon surréaliste se borne à une constatation amère » ? Cf. NADEAU, *op.cit.*, p.185.

originalité – car, comme on le sait, il n’y a pas d’avant-garde digne de ce nom si elle n’apporte pas la plus nouvelle des nouveautés artistiques. Ainsi, les lettristes n’éprouvaient pas le moindre embarras à se proclamer, en 1947, « le seul mouvement d’avant-garde artistique contemporain »¹⁵⁰. L’agressivité qui caractérisait le langage employé par les nouvelles avant-gardes confinait souvent au terrorisme symbolique¹⁵¹, et était en effet « un moyen offensif de se positionner contre l’état confusionnel de la situation artistique d’après-guerre » et ainsi d’« attirer la critique et l’attention »¹⁵². Lettristes et situationnistes ne se voyaient pourtant pas comme en rupture ouverte avec les avant-gardes précédentes. Ce qui rendait leur rapport au surréalisme particulièrement compliqué, c’était le fait qu’ils se tenaient dans une certaine mesure pour des continuateurs de l’expérience de Breton, tout en étant en même temps en opposition directe avec son groupe dans le présent. Il serait sans doute excessif de parler de « refoulement du surréalisme », comme le fait par exemple Boris Donné¹⁵³. Si l’on prend le terme freudien à la lettre, ceci impliquerait l’absence de toute représentation directe du mouvement de Breton dans les écrits de Debord, et l’empreinte surréaliste ne s’y manifesterait que sous des formes substitutives. Cela n’est pas le cas, car les références à Breton et au surréalisme sont très souvent explicites, et pas même forcément péjoratives – comme dans le cas du *Rapport sur la construction des situations*, où Debord ne laisse pas de souligner les mérites et potentialités du programme surréaliste. Comme l’a reconnu à plus juste titre Flahutez, il s’agissait plutôt « d’admettre une filiation avec le surréalisme de l’entre-deux-guerres tout en l’enterrant dans un passé glorieux »¹⁵⁴.

¹⁵⁰ La phrase apparaît dans la couverture du premier numéro de la revue du groupe : *La Dictature lettriste*, n° 1, cahier d’un nouveau régime artistique, 1946, Paris, réédition Cahiers de l’Externité, 2000.

¹⁵¹ J’ai essayé d’approcher cet aspect des projets lettriste et situationniste dans mon article « Lettristes, situationnistes et terrorisme d’avant-garde », Revue *TRANS-*, n°15, 2013, <http://trans.revues.org/776>.

¹⁵² FLAHUTEZ, *Le Lettrisme historique était une avant-garde*, Dijon, les Presses du réel, 2011, p.41.

¹⁵³ DONNÉ, « Debord & Chtcheglov, bois & charbon : la dérive et ses sources surréalistes occultées », *art.cit.*, p.110.

¹⁵⁴ FLAHUTEZ, « L’héritage surréaliste : la lecture de Breton », in : *Guy Debord, un art de la guerre, op.cit.*, p.46.

Petite histoire hégélienne de l'avant-garde, première version

À vrai dire, la critique que les nouvelles avant-gardes adressaient au surréalisme était elle-même redevable d'une opération herméneutique lancée par Breton. Il n'est pas difficile de percevoir que le fil rouge autour duquel se structurent les accusations des lettristes et des situationnistes est celui de la mort nécessaire de l'art, dont le récit fondateur était donné par l'*Esthétique* de Hegel. Comme l'a remarqué Emmanuel Rubio, à contempler ce débat on a « le sentiment que le destin de l'avant-garde pourrait tourner tout entier autour des dix dernières pages de la partie historique de l'*Esthétique*. »¹⁵⁵ Or, dans *Misère de la poésie*, de 1932, Breton a été le premier à s'approprier l'*Esthétique* de Hegel, et à situer l'avant-garde à l'intérieur d'une histoire de l'art bâtie d'après le modèle hégélien. Rappelons brièvement dans quel contexte cela a eu lieu. L'écriture de *Misère de la poésie*. « *L'Affaire Aragon* » devant l'*opinion publique*, fait partie de la lutte de Breton pour soutenir Aragon, qui avait été inculpé pour son poème *Front rouge*. Même s'il ne voit pas dans le poème d'Aragon de grands mérites littéraires, le considérant comme un « poème de circonstance » à des fins de propagande politique, Breton croit nécessaire de faire la défense d'Aragon. Celle-ci a pour argument central la spécificité du texte poétique, dont la production de sens n'est pas littérale, ce qui rend impossible de juger une poésie exclusivement par son contenu. D'où la célèbre formulation : « Nous nous élevons contre toute tentative d'interprétation d'un texte poétique à des fins judiciaires »¹⁵⁶. Cette position a valu à Breton de nombreuses critiques de la part des intellectuels de l'époque – il annexe à son texte, par exemple, les réponses qu'il a reçues d'André Gide et Romain Rolland, entre autres – dont notamment celles de reprendre le

¹⁵⁵ RUBIO, « Du surréalisme à l'I.S., l'Esthétique en héritage ou la réinvention du romantisme », *Mélusine* n.XVIII, *op.cit.*, p.98.

¹⁵⁶ BRETON, *Œuvres complètes*, tome II, *op.cit.*, p.5.

propos de « l'art pour l'art », de refuser le vrai engagement de l'écrivain, de demander, en somme, un privilège à la pratique artistique¹⁵⁷.

C'est dans ce contexte que, pour justifier sa conception poétique, Breton fait un bref retour à Hegel. Il reprend alors le schéma hégélien selon lequel l'art parcourt trois cycles – le symbolique, le classique et le romantique – en le présentant de la façon qui suit : « Tout d'abord [dans l'art symbolique] l'imagination, mal soutenue par l'intelligence, est condamnée à l'abstraction pour tout ce qui n'est pas la figuration élémentaire des forces physiques ; avec l'art classique l'esprit constitue le fond de la représentation, seule la forme sensible étant empruntée à la nature ; avec l'art romantique, cet esprit, abandonnant de plus en plus la réalité extérieure, ne se cherche qu'en lui-même »¹⁵⁸. Le chemin parcouru par l'art serait donc celui d'une progressive émancipation de ses fonctions mimétiques – mouvement dialectique, bien entendu, dans lequel on abandonne l'abstraction symbolique en passant par l'aliénation du monde concret, dans la représentation classique, pour atteindre finalement, dans l'art romantique, une nouvelle émancipation de l'esprit face aux déterminations du monde extérieur. Toute l'histoire de l'art pourrait alors être comprise à partir de cette « oscillation entre deux pôles »¹⁵⁹, d'un côté la *mimesis*, « l'imitation servile de la nature »¹⁶⁰, de l'autre l'*humour*, compris comme épanouissement de la personnalité. La synthèse entre ces deux positions serait donnée par ce que Hegel appelait l'*humour objectif* – à propos de quoi Breton ajoute : « lorsqu'il donne enfin comme seul lieu de résolution possible de ces deux tendances ce qu'il appelle l'*humour objectif*, on ne peut, considérant les divers mouvements artistiques qui se sont succédé depuis sa mort (naturalisme, impressionnisme, symbolisme, cubisme,

¹⁵⁷ D'ailleurs, Aragon a lui-même désavoué la défense de Breton, dans un article paru dans *l'Humanité*, ce qui a eu pour résultat la rupture définitive entre les deux hommes.

¹⁵⁸ BRETON, *Œuvres complètes*, tome II, *op.cit.*, p.18.

¹⁵⁹ *Idem*, p.19.

¹⁶⁰ *Idem*, p.18.

futurisme, dadaïsme, surréalisme), contester l'immense valeur prophétique de son affirmation »¹⁶¹.

Le geste fondateur de Breton consiste alors à replacer l'art moderne et ses mouvements au sein de l'histoire esthétique hégélienne. Au cours des années trente, Breton essaiera d'approfondir encore cette « petite histoire hégélienne de l'avant-garde »¹⁶², notamment dans le texte *Position politique du surréalisme*. Ce faisant, Breton a réussi à surmonter la pure et simple rupture avec le passé, car il a replacé son mouvement dans une sorte de tradition de la révolte, qui trouvait sa base dans le moment romantique. De ce geste inaugural, les avant-gardes qui ont suivi ont presque toutes été redevables.

Il faut noter, pourtant, que même s'il part de l'*Esthétique*, Breton ne parle pas de la mort de l'art.¹⁶³ Pour Rubio, l'*Anthologie de l'humour noir* peut même être vue comme la tentative d'offrir une alternative au pronostique de Hegel. Tandis que l'« humour objectif » apparaît chez Hegel comme le terme de l'évolution romantique, « l'humour noir prolonge pourtant l'ironie romantique plutôt qu'il ne l'achève »¹⁶⁴. De ce fait, Breton place le surréalisme au terme même de l'évolution romantique, tout en évitant la conclusion hégélienne. Il tente alors de rouvrir l'histoire esthétique, « en évoquant une possible synthèse dialectique, à venir, entre humour noir et hasard objectif ». C'est cet effort pour éviter le *renversement* posé par Hegel, qui mène finalement Breton à « porter l'accent sur le romantisme à défaut de toute autre option esthétique »¹⁶⁵.

¹⁶¹ *Idem, ibidem*.

¹⁶² RUBIO, *art.cit.*, p.96.

¹⁶³ Rubio attribue ceci à une possible motivation historique : à cette époque les artistes étaient persécutés par le stalinisme, Breton ayant été sensible à la mort de Maïakovski en 1930. *Idem, ibidem*.

¹⁶⁴ *Idem, ibidem*.

¹⁶⁵ *Idem*, p.97.

Petite histoire hégélienne de l'avant-garde, deuxième version

Quand à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, Isidore Isou décide de donner suite à l'histoire de l'avant-garde par la fondation du lettrisme, il doit alors tenter de légitimer son geste d'une façon analogue à celle anticipée par Breton. Dans l'*Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, il essaiera d'établir lui-aussi une histoire esthétique, dont le but avoué est celui de faire apparaître la « loi structurale de l'évolution poétique ». Il développe alors une « nouvelle herméneutique de l'histoire des arts »¹⁶⁶, qui divise l'évolution des disciplines artistiques à partir de deux phases successives : la phase « amplique » et la phase « cisélante »¹⁶⁷. La phase amplique se caractériserait par la complexification des techniques artistiques permettant le perfectionnement des moyens mimétiques. Une fois atteint le sommet des possibilités représentatives, les arts entreraient dans leur phase cisélante, qui se caractériserait par la destruction progressive des moyens acquis durant la phase amplique. C'est à ce moment que l'art se détache de la représentation de l'objet, et que les moyens mimétiques deviennent le sujet même de l'art, celui-ci se repliant sur son propre langage. C'est dans cette phase destructive qu'Isou situe l'art moderne, le tournant de la phase amplique vers la phase ciselante ayant eu lieu au milieu du XIXe siècle. Dans la généalogie présentée par Isou, Charles Baudelaire apparaît comme une figure fondatrice de la modernité poétique, à partir de laquelle se divisèrent trois lignées de la poésie moderne : l'une passant par Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Tzara et Breton ; une autre allant de Mallarmé à Valéry ; et une troisième qui passe par Verlaine, Kahn et Apollinaire. Les trois tendances devraient toutes

¹⁶⁶ Pour employer la formulation heureuse de Patrick Marcolini, cf. MARCOLINI, *Le Mouvement situationniste, une histoire intellectuelle*, Montreuil, L'Échappée, 2012, p.27.

¹⁶⁷ À ce propos voir notamment, dans l'Appendice I du Livre Premier, la partie intitulée « Sur un autre développement obligatoire de la poésie », où Isou explique l'amplique et le cisélant. ISOU, *Introduction...*, *op.cit.*, p.83-144.

converger finalement dans la personne... d'Isidore Isou¹⁶⁸. « ISIDORE ISOU commence la destruction des mots par les lettres », nous prévient *Le Manifeste de la poésie lettriste*¹⁶⁹. La poésie « lettrique » inventé par Isou trouvait alors son originalité dans le fait qu'elle portait le processus « cisélant » à sa limite, détruisant le dernier bastion de la littérature passée, le mot, pour arriver à l'élément minimal à partir duquel une « nouvelle poésie » pourrait naître : la lettre.

Dans sa recherche de la « loi structurale » de l'esthétique, plutôt que de se placer dans le sillage de l'*Esthétique* de Hegel, Isou prétendait faire une découverte comparable à « la découverte des lois sociales, économiques, par Karl Marx »¹⁷⁰. Néanmoins, il n'est pas difficile de percevoir combien le récit élaboré par Isou reste redevable du modèle hégélien. Le couple établi entre « amplique » et « cisélant » redouble en fait l'opposition que fait Hegel entre l'art classique et l'art romantique. En un certain sens, Isou est même plus fidèle au schéma hégélien que ne l'avait été Breton. Contrairement au fondateur du surréalisme, le lettriste ne tente pas de rouvrir l'esthétique à partir du romantisme. Il retrouve le sens général de l'esthétique hégélienne qui débouchait sur la fin de la forme romantique de l'art. Ce qu'il propose est la poursuite de la décomposition annoncée par l'art cisélant/romantique jusqu'à sa fin. Ceci ne veut pas dire pour autant qu'Isou propose la fin de l'art tout court. Il soutient qu'une nouvelle phase amplique doit suivre, dominée cette fois-ci par la nouvelle poésie lettriste : « La poésie sera lettriste ou elle ne sera plus. Mais la poésie sera lettriste ! ».¹⁷¹ Plutôt que la mort de l'art, Isou proposait en vérité la mort *des arts*, c'est-à-dire la disparition des arts connus dans leurs formes actuelles, pour qu'elles puissent laisser la place à de nouvelles formes d'art. Le nouvel art lettriste, dans le schéma isouien, devrait être notamment

¹⁶⁸ Remarquons aussi que le titre de ce chapitre « De Charles Baudelaire à Isidore Isou » est un détournement du titre de l'ouvrage de Marcel Raymond « De Baudelaire au surréalisme » (1933). Cf. RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme – essai sur le mouvement poétique contemporain*, Paris, R.-A. Corrèa, 1933.

¹⁶⁹ Ce *Manifeste* est présenté à l'ouverture du livre d'Isou. Cf. ISOU, *Introduction...*, *op.cit.*, p.15.

¹⁷⁰ Dans la *Dictature lettriste*, propos cité par RUBIO, *art.cit.*, p.98.

¹⁷¹ ISOU, *Introduction...*, *op.cit.*, p.61.

un art synthétique, capable de recombinaison des arts dépassés dans un art nouveau. On pourrait penser ainsi à la synthèse annoncée dans l'*Introduction...* entre la poésie et la musique, qui serait réalisée par la nouvelle poésie de lettrique, ou encore à la synthèse entre le roman et les arts plastiques opérée par ce qu'Isou appelait la « métagraphie »¹⁷².

Contradiction remarquable, pourtant : le fait que ce qui ne peut pas entrer facilement dans le schéma élaboré par Isou soit précisément le mouvement de Breton. Comme l'a bien noté Rubio, Isou a du mal à situer le surréalisme dans son histoire esthétique. Postérieur à Dada, celui n'était pourtant pas plus « ciséant » que le premier. D'où l'effort d'Isou pour assimiler le surréalisme au dadaïsme, dont témoignent plusieurs passages de l'*Introduction...* : « le surréalisme, dadaïsme concret et visible dans l'écriture même » (p.31), « le dadaïsme émouvant, c'est le surréalisme » (p.58), « le dadaïsme et le surréalisme, les nimbes des ciseleurs » (p.104), ou encore : « Le surréalisme, c'est le néodadaïsme intensifié » (p.30)¹⁷³ – cette dernière affirmation réitérant une idée déjà présente dans les *Réflexions sur André Breton* (1945) : « Pour moi, en dehors de tout, il restera l'homme qui a fixé Dada par l'écriture automatique »¹⁷⁴.

Petite histoire hégélienne de l'avant-garde, troisième version

Debord, qui s'est initié à l'avant-garde dans le groupe d'Isou, partage au début un bon nombre des perceptions de celui-ci. Les premières critiques adressées à Breton que nous trouvons dans ses lettres de jeunesse semblent en effet résonner de concert avec celles du

¹⁷² En dépit des propositions grandioses de son inventeur, la métagraphie était en réalité une technique compositionnelle clairement inspirée par le collage des avant-gardes historiques. Elle était composée d'un mélange de photos et de phrases découpées le plus souvent dans la presse, rappelant ainsi les expérimentations mises au point par Dada. Guy Debord s'en est aussi servi, mais il a vite abandonné cette forme de collage, pour créer sa propre formule sous le nom de « détournement ». Voir plus loin le chapitre sur le détournement.

¹⁷³ Tous ces passages sont cités par RUBIO, *art.cit.*, p.100.

¹⁷⁴ ISOU, *Réflexions sur André Breton* (1945), réédition Al Dante, 2000, p.24, note 1.

fondateur du lettrisme. Il reproche aux surréalistes « leur *ignorance totale* de l'Économie Politique » et leur « profonde incompréhension de l'évolution des arts – à laquelle ils ont brillamment participé d'ailleurs », et accuse Breton qui, d'après lui, « ignore Joyce, [...] ignore Pirandello, [...] ignore même Eric Satie »¹⁷⁵ – c'est-à-dire les mêmes artistes qu'Isou indique comme les maîtres de l'art « cisélant »¹⁷⁶. Pourtant, dans ces mêmes lettres, Debord écrit aussi que dans l'*Introduction...* « il y a à prendre et à laisser », et affirme aussitôt sa volonté de dépasser tant Breton qu'Isou¹⁷⁷. Il n'est pas alors étonnant que Debord ait rapidement évolué vers une perspective qui lui était propre, en cherchant à se démarquer d'Isou. Il est vrai qu'au début sa caractérisation du mouvement d'Isou ne laisse pas de rappeler la forme avec laquelle celui-ci avait présenté le surréalisme. Si pour Isou le surréalisme avait été un « néodadaïsme intensifié », pour Debord « le lettrisme d'Isou a été une sorte de *Dadaïsme en positif* »¹⁷⁸. Par cette formule, Debord tentait d'exprimer la position contradictoire du mouvement d'Isou, qui prônait des pratiques artistiques destructives tout en proposant « la création illimitée d'arts nouveaux »¹⁷⁹. Pour Debord, la fin de l'art ne devrait donner naissance à aucun renouveau artistique. Ce qu'il réclame est « un au-delà de l'Esthétique » qui ne doit plus être conçue comme un domaine autonome de l'activité humaine. Dans le *Manifeste pour une construction des situations* de 1953¹⁸⁰, le dépassement de l'art n'est pas même conçu comme un choix, mais tout simplement comme une

¹⁷⁵ DEBORD, *Le Marquis de Sade...*, *op.cit.*, p.140. En ce qui concerne notamment l'« ignorance » des surréalistes à propos de l'économie politique, voir par exemple ce que dit Isou à propos d'une conversation avec Breton : « j'expliquais certaines théories économiques nouvelles, miennes. Or, cet homme qui ne connaît rien à l'économie politique, qui n'a jamais entendu parler de Ricardo ou de Walras, de Le Play ou de Schumpeter hochait la tête d'un air très entendu comme ces vieilles commères qui devinent tous les événements du quartier avant même qu'ils ne se passent. » Cf. ISOU, *Réflexions sur André Breton*, *op.cit.*, p.18

¹⁷⁶ Encore une fois je suis une remarque avancée par Rubio dans l'article cité, p.101.

¹⁷⁷ DEBORD, *Le Marquis de Sade...*, *op.cit.*, p.104.

¹⁷⁸ DEBORD, « Manifeste pour une construction de situations », in : *Œuvres*, *op.cit.*, p.106.

¹⁷⁹ *Idem, ibidem*. À son appui, Debord cite un passage d'un autre texte d'Isou, les *Mémoires sur les forces futures des arts plastiques et sur leur mort*, de 1951.

¹⁸⁰ Remarquons que ce texte inachevé est resté inédit jusqu'en 2006. *Idem, ibidem*.

détermination historique : « Notre mépris pour l'Esthétique n'est pas choisi. Au contraire, nous étions plutôt doués pour « aimer ça ». Nous sommes arrivés à la fin. Voilà tout. »¹⁸¹

La perspective de Debord est, en ce sens, la plus hégélienne – mais chez Debord l'opposition entre le classique et le romantique sera remplacée plus tard par l'opposition entre le classique et le baroque. Il se sert là de l'argumentation d'Eugenio d'Ors qui, dans son essai de 1935, *Du Baroque*, présentait l'histoire de l'art comme déterminée par l'opposition entre une tendance baroque et une tendance classique. On voit par là que l'histoire du baroque dressée par Eugenio d'Ors est elle aussi redevable du modèle hégélien. Elle donne cependant à Debord les outils pour établir une lecture de l'histoire de l'art qui ne débouche plus sur le romantisme, fût-il compris dans la version « cisélante » d'Isou, ou comme possibilité de réouverture de l'esthétique comme chez Breton. Pour Debord, une fois libéré des limites étroites de l'esthétique, l'art devrait être mis au service des divertissements, de la création de « jeux supérieurs », dont le modèle historique était bien la « fête théâtrale » du baroque¹⁸². Comme le préconisaient les situationnistes, « [l]e baroque, qu'Eugénio d'Ors qualifiait, pour le limiter définitivement, de « vacance de l'histoire », le baroque et l'au-delà organisé du baroque tiendront une grande place dans le règne prochain des loisirs »¹⁸³.

Debord développe finalement une lecture du surréalisme fort distincte de celle d'Isou. Il ne s'agit plus de le subsumer dans le mouvement de destruction de l'art, comme le voudrait Isou afin de lui trouver une place dans le « cisélant ». Au contraire, ce que Debord voyait apparaître dans le surréalisme étaient les premières ébauches d'un art dont la validité n'était plus proprement esthétique. Ceci est affirmé déjà dans son *Manifeste de jeunesse* : « l'importance du Surréalisme est d'avoir considéré la Poésie comme simple moyen

¹⁸¹ *Idem, ibidem.*

¹⁸² Comme le propose Debord dans la thèse 189 de *La Société du spectacle*.

¹⁸³ Cf. *Internationale Situationniste* n°1, juin 1958, p.10.

d'approche d'une vie cachée et plus valable »¹⁸⁴. Debord peut ainsi surmonter les difficultés rencontrées par Isou. Il réussit à distinguer habilement le mouvement de Breton de celui de Tzara, et à les placer tous deux à l'intérieur d'un récit cohérent de la fin de l'art. Dans le *Rapport sur la construction des situations* (1957), Debord écrit que les « violentes manifestations » du dadaïsme « portèrent principalement sur la destruction de l'art et de l'écriture », tandis que « les créateurs du surréalisme, qui avaient participé en France au mouvement dada, s'efforcèrent de définir le terrain d'une action constructive, à partir de la révolte morale et de l'usure extrême des moyens traditionnels de communication marquées par le dadaïsme »¹⁸⁵. De cette façon, tandis que le dadaïsme avait poursuivi la destruction des formes artistiques existantes – dont le tout dernier coup serait donné par le lettrisme d'Isou – le surréalisme aurait annoncé ce qui devrait venir une fois la destruction de l'art achevée : non pas une nouvelle esthétique, mais un changement de la vie quotidienne, qui passait alors par la « reconduction de l'art à la praxis vitale », pour employer la formulation de Peter Burger¹⁸⁶. Debord écrit ainsi que « [l]e programme surréaliste, affirmant la souveraineté du désir et de la surprise, proposant un nouvel usage de la vie, est beaucoup plus riche de possibilités constructives qu'on ne le pense généralement »¹⁸⁷.

La différenciation entre le dada et le surréalisme, qui est donnée dans le *Rapport* par une argumentation historique, sera reformulée, dans *La Société du spectacle*, sous une forme ouvertement hégélienne : « Le dadaïsme et le surréalisme sont à la fois historiquement liés et en opposition »¹⁸⁸, écrit Debord, pour qui ceux-ci incarnent les deux tendances opposées d'une même totalité dialectique dont le sens global est celui du « dépassement de l'art ». En bon dialecticien, Debord soutient qu'un tel *Aufheben* ne saurait s'effectuer par la réalisation

¹⁸⁴ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.106.

¹⁸⁵ DEBORD, *Rapport sur la construction des situations* (1957), repris in : *Œuvres, op.cit.*, p.312.

¹⁸⁶ Cf. BURGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

¹⁸⁷ DEBORD, *Rapport sur la construction de situations*, in : *Œuvres*, p.312.

¹⁸⁸ DEBORD, *La Société du spectacle*, §191.

partielle d'une seule de ces deux tendances. D'où la formule célèbre de la thèse 191 de *La Société du spectacle* : « Le dadaïsme a voulu *supprimer l'art sans le réaliser* ; et le surréalisme a voulu *réaliser l'art sans le supprimer*. La position critique élaborée depuis par les *situationnistes* a montré que la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même *dépassement de l'art* »¹⁸⁹.

Dans sa thèse sur la suppression et la réalisation de l'art, Debord détourne en fait les mots de Marx à propos de la suppression et la réalisation de la philosophie¹⁹⁰. Dans sa *Contribution à la critique de la philosophie du droit*, Marx fait la critique du « parti politique pratique », qui souhaitait « supprimer la philosophie sans la réaliser, et du « parti politique théorique » qui « croyait pouvoir réaliser la philosophie sans la supprimer »¹⁹¹. En considérant de près ce parallèle, cela veut dire que « [p]our Debord, dada se rapproche de Feuerbach, le surréalisme des jeunes hégéliens – tous deux romantiques et dialectiquement dépassés par l'Internationale Situationniste, qui ne s'arroge rien moins que la place de Marx lui-même. »¹⁹² Ce n'est pas un hasard alors si Debord reproche, comme nous le verrons plus loin, au mouvement surréaliste son manque de scientificité. L'effort de Debord pour manipuler un langage à visage scientifique, que nous trouverons dans plusieurs de ses projets, et son appel constant au champ de la connaissance, tient aussi au fait qu'il ambitionne de dépasser les avant-gardes historiques, de la même manière que le marxisme « scientifique » prétendait avoir dépassé les mouvements « utopiques » qui l'avaient précédé. Là encore, il se fait le continuateur d'une pratique inaugurée par Breton : le fondateur du surréalisme avait en effet converti l'autonomie de l'artiste en la condition de possibilité d'une appropriation non-

¹⁸⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁹⁰ Le détournement est indiqué par Debord lui-même dans une liste établie à l'usage des traducteurs. Cf. Debord, *Relevé provisoire des citations et des détournements de La Société du spectacle*, in : *Œuvres*, p.862-873.

¹⁹¹ Cf. MARX, *Œuvres philosophiques*, t.I, trad. Jean Molito, Costes, 1927, p.94-95.

¹⁹² RUBIO, *art.cit.*, p.103.

institutionnelle de la connaissance. C'est en reprenant cette même pratique que Debord va chercher l'objectivité qui, croit-il, fait défaut au surréalisme.

L'inconscient comme force et comme limite

Déjà dans le *Rapport sur la construction des situations*, la critique que formule Debord a à voir avec la connaissance, car elle renvoie à des positions distinctes face à la problématique de l'inconscient. Quand Debord loue le surréalisme pour avoir cherché une suite positive, ou constructive, à la destruction des moyens artistiques traditionnels proposés par les dadaïstes, il souligne que cela a été fait d'abord avec l'appui de la « psychologie freudienne » :

Les créateurs du surréalisme, qui avaient participé en France au mouvement dada, s'efforcèrent de définir le terrain d'une action constructive, à partir de la révolte morale et de l'usure extrême des moyens traditionnels de communication marquées par le dadaïsme. Le surréalisme, parti d'une application poétique de la psychologie freudienne, étendit les méthodes qu'il avait découvertes à la peinture, au cinéma, à quelques aspects de la vie quotidienne.

Cependant, encore une fois, il s'agit de renfermer le surréalisme dans son passé glorieux. Debord affirme donc par la suite que « [l]a période de progrès du surréalisme, marquée par la liquidation de l'idéalisme et un moment de ralliement au matérialisme dialectique, s'arrêta peu après 1930, mais sa décadence ne fut manifeste qu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale ». Cela est lié à un changement contextuel, Debord proposant dans son texte que le déclin des avant-gardes suivait « le reflux du mouvement

révolutionnaire mondial ». Ce qui est propre à sa critique, c'est qu'elle cherche à déterminer une raison interne à l'épuisement du mouvement de Breton. La « psychologie freudienne » passe alors de point de départ positif à limitation intrinsèque : « L'erreur qui est à la racine du surréalisme est l'idée de la richesse infinie de l'imagination inconsciente », écrit Debord, pour qui la preuve de cette erreur ne serait autre que l'échec artistique manifeste dans les œuvres produites par le mouvement : « Nous savons finalement que l'imagination inconsciente est pauvre, que l'écriture automatique est monotone, et que tout un genre d'« insolite » qui affiche de loin l'immuable allure surréaliste est extrêmement peu surprenant ». Debord reproche finalement aux surréalistes d'avoir réifié l'inconscient, le prenant pour « la grande force, enfin découverte, de la vie ». Il ajoute encore :

En fait, la découverte du rôle de l'inconscient a été une surprise, une nouveauté, et non la loi des surprises et des nouveautés futures. Freud avait fini par découvrir cela aussi quand il écrivait : « Tout ce qui est conscient s'use. Ce qui est inconscient reste inaltérable. Mais une fois délivré, ne tombe-t-il pas en ruines à son tour ? »

La citation évoquée par Debord suggère que, pour que l'inconscient conserve sa force, il doit rester inconscient. L'effort des surréalistes pour donner une voix à l'inconscient serait donc chimérique, finissant par tomber dans un irrationalisme acritique. En ce sens, l'échec du surréalisme serait non seulement artistique, mais aussi « idéologique ». Plus loin, Debord critique ainsi l'irrationalisme, en dessinant d'une part un cadre idéologique qui ne manque pas d'actualité : « l'idéologie de cette société, dans sa face la plus moderne, a renoncé à une stricte hiérarchie de valeurs factices », et faisant d'autre part une constatation qui ne semblerait pas si progressiste aujourd'hui : « le refus de l'aliénation dans la société de morale chrétienne a

conduit quelques hommes au respect de l'aliénation pleinement irrationnelle des sociétés primitives, voilà tout ». Dans ce contexte, l'irrationnel aurait perdu tout son apport disruptif. D'où la frappante conclusion de Debord : « Il faut aller plus avant, et rationaliser davantage le monde, première condition pour le passionner ».

Cette formulation résume comme peu d'autres la spécificité du projet situationniste et sa démarcation vis-à-vis du surréalisme. Dans la perspective de Debord, raison et passion cessent d'être perçues comme contradictoires. Au contraire, la création d'une vie plus passionnante ne peut être atteinte qu'à travers l'élargissement de la domination rationnelle du monde. L'irrationalisme est donc le premier composant de l'héritage surréaliste à se voir délaissé complètement, ce qui renvoie au triomphe de l'irrationnel dans la société de l'après-guerre. Qui plus est, l'inconscient cesse d'apparaître comme une fin en soi. Il ne s'agit pas non plus de le nier – comme le fera, par exemple, Sartre - mais tout simplement d'abandonner le rôle de matrice expressive privilégiée qu'il avait gardé dans le surréalisme. Certes, cela tient toujours, d'une part, à la valeur esthétique intrinsèque des œuvres surréalistes, à la « monotone exploitation artistique de l'inconscient »¹⁹³. D'autre part, c'est aussi la perception contextuelle qui s'impose, lorsque les situationnistes considèrent que « le monde moderne a rattrapé l'avance formelle que le surréalisme avait sur lui »¹⁹⁴. Ainsi, dans le même numéro de l'I.S. nous pouvons lire encore : « Les manifestations de la nouveauté dans les disciplines qui progressent effectivement (toutes les techniques scientifiques) prennent une apparence surréaliste : on a fait écrire, en 1955, par un robot de l'Université de Manchester, une lettre d'amour qui pouvait passer pour un essai d'écriture automatique d'un surréaliste peu doué »¹⁹⁵.

¹⁹³ « Suprême levée des défenseurs du surréalisme... », *Internationale Situationniste* n°2, décembre 1958.

¹⁹⁴ « L'amère victoire du surréalisme », *Internationale Situationniste* n°1, Juin 1958.

¹⁹⁵ *Idem, ibidem*.

Je reviendrai par la suite au problème de l'inconscient chez Debord, et on essaiera alors de déterminer avec plus de précision dans quelle mesure son usage de l'inconscient diffère de la conception surréaliste. Il suffit de retenir pour l'instant que l'abandon de l'irrationalisme implique nécessairement une tout autre mise en valeur de l'inconscient. Chez les surréalistes, l'inconscient est loué pour présenter une organisation du langage contraire aux lois de la logique, échappant par là au domaine de la raison. Si Debord renie l'irrationnel comme valeur, il revient au privilège du *Logos*. Cela sera le cas du détournement qui, tout en étant un jeu d'associations dans lequel la force de l'inconscient est revendiquée, sera encore conçu comme une forme logique de communication.

Certes, la critique centrale de Debord aux surréalistes ses contemporains est d'avoir abandonné la quête pour le dépassement de l'art, demeurant limités aux expérimentations purement esthétiques. Lui-même se revendique comme un légitime continuateur du projet avant-gardiste. Afin de parvenir à son but, il reprendra toujours des voies ouvertes par le surréalisme. Il lui suffira de refuser la limitation au champ esthétique et le culte de l'irrationnel. Les principales propositions avancées par Debord dans sa période avant-gardiste seront en ce sens des propositions fortement marquées par l'expérience surréaliste, et notamment par sa quête de l'inconnu – ce que Debord essaiera de ramener au domaine de la raison. Cela sera le cas pour la dérive, pour le détournement et, finalement, pour la construction des situations.

CHAPITRE II – LE SUJET MIS EN SITUATION : DÉRIVE, PSYCHOGÉOGRAPHIE, SITUATION CONSTRUITE

1. Dérive et Psychogéographie

Chtcheglov

Avant de se lancer dans l'étude de la conceptualisation debordienne à propos de l'errance urbaine, il faut reconnaître l'importance que l'amitié d'Ivan Chtcheglov (*alias* Gilles Ivan) a eue dans les réflexions de Debord à ce propos. Ceci est d'ailleurs reconnu par Debord lui-même, qui ne cesse de rendre hommage à Chtcheglov dans ses œuvres autobiographiques. À vrai dire, jusqu'à très récemment on ne connaissait Chtcheglov que par le portrait que Debord avait livré de lui¹⁹⁶. Ancien membre de l'Internationale Lettriste (1953-1954), Chtcheglov a passé une bonne partie de sa vie dans les institutions psychiatriques. Il a été présenté par Debord comme un membre « de loin » de l'Internationale Situationniste, même s'il n'a jamais pris part directement aux activités du groupe. Dans la revue de l'I.S. ont été publiés des extraits des lettres qu'il envoyait à Guy Debord et à Michèle Bernstein lors de son internement à la clinique de La Chesnaie. Son texte le plus célèbre, le *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, parut dans le premier numéro de l'*Internationale Situationniste*¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Aujourd'hui nous pouvons mieux connaître ce personnage grâce aux recherches de Boris Donné et Jean-Marie Apostolidès. Cf. DONNÉ ; APOSTOLIDÈS, *Ivan Chtcheglov, profil perdu*, Paris, Allia, 2006. Voir aussi CHTCHEGLOV, *Écrits retrouvés*, édition établie et présentée par Jean-Marie Apostolidès et Boris Donné, Paris, Allia, 2006.

¹⁹⁷ Cf. *Internationale Situationniste*, n°1, juin 1958, p.15-20.

Attribuer à Chtcheglov le rôle d'inspirateur de la dérive permet, selon Boris Donné, de retrouver encore un lien perdu de Debord avec le surr alisme¹⁹⁸. Selon cet auteur, les idées de Chtcheglov concernant l'exploration de l'espace urbain provenaient de sa culture littéraire, qui était puisée fondamentalement dans les œuvres surréalistes. Le constat de Donné est fort intéressant, et nous aide à éclairer la formation intellectuelle de Debord pendant sa jeunesse, période à propos de laquelle, comme je l'ai déjà signalé, les archives fournissent peu de pistes. Néanmoins, Donné arrive à une conclusion plutôt simplificatrice qu'il formule ainsi : « Ivan Chtcheglov a incarné, à un point crucial du développement intellectuel de Debord, le retour du *refoulé surréaliste*. »¹⁹⁹ D'après lui, Debord n'avait pas une connaissance assez approfondie du surréalisme à l'époque où il se lie à Chtcheglov, raison pour laquelle il n'aurait pas reconnu l'empreinte surréaliste sur la pensée de celui-ci. Il aurait donc pris les idées de Chtcheglov pour des inventions entièrement nouvelles, quand celles-ci n'étaient qu'une variation des idées déjà avancées vingt ans plus tôt par Breton et Aragon. Nous avons pourtant vu que bien avant de rencontrer Chtcheglov en juin 1953, Debord connaissait déjà les classiques du surréalisme, car il les lit depuis sa rencontre avec Hervé Falcou en 1949²⁰⁰. Comment ne se serait-il pas rendu compte des rapports évidents entre les préoccupations de Chtcheglov et les déambulations des personnages de *Nadja* ou du *Paysan de Paris* ? Il me semble plus logique d'affirmer le contraire de ce que propose Donné : c'est en fait le surréalisme qui sert de base à l'amitié de Chtcheglov et Debord. C'est précisément parce qu'ils partagent une même culture littéraire qu'ils se reconnaissent et qu'ils se lancent dans une quête commune : celle de transposer dans la vie réelle les aventures représentées par les surréalistes dans leur art. Dans les lettres échangées entre les deux à cette époque, une phrase de Debord semble bien synthétiser tout ceci : « La psychogéographie est le voyage réalisé du

¹⁹⁸ Cf. DONNÉ, « Debord & Chtcheglov, bois & charbon : la dérive et ses sources surréalistes occultées », *Mélusine* n XXVIII, « Le surréalisme en héritage : les avant-gardes après 1945 », dossier réuni par Olivier Penot-Lacassagne et Emmanuel Rubio,  ditions L'âge d'Homme, Lausanne, 2008, p.109-124.

¹⁹⁹ *Idem*, p.110.

²⁰⁰ Ce fait étant d'ailleurs souligné par Donné lui-même. Cf. DONNÉ, *art.cit.*, p.110-113.

désir demeuré désir »²⁰¹. Il s'agit, comme le signale Debord lui-même, d'un détournement de René Char, pour qui « le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir »²⁰². La psychogéographie, que Chtcheglov et Debord sont en train d'inventer, est donc conçue par eux dans un dialogue ouvert avec le surréalisme. Son but est de réaliser dans le voyage ce que le surréalisme représentait dans la poésie.

Si je tiens à me distancier de l'hypothèse de Donné, c'est aussi parce qu'elle entraîne des conséquences très problématiques par rapport au sujet que je traiterai dans ce chapitre. Selon Donné, une fois que Debord se rend compte de l'empreinte surréaliste sur les idées de Chtcheglov, dont il se porte garant, celui-ci adopte une rhétorique scientifique dont le but est « l'occultation des sources surréalistes »²⁰³. Il est évident que la « volonté d'objectivation »²⁰⁴ que nous trouverons dans les textes de Debord sur la dérive et la psychogéographie lui sert à s'éloigner du passé surréaliste. Il ne faut pas toutefois sous-estimer la volonté de savoir de Debord, dont la sincérité est confirmée par ses fiches de lecture. Comme j'essaierai de le montrer, la dérive et la psychogéographie seront pensées par Debord en dialogue avec l'écologie humaine et la sociologie urbaine. La suite des projets architectoniques et urbanistiques de l'I.S. – notamment celui de New Babylon, le projet d'une ville futuriste élaboré par Constant – montre aussi que cette scientificité était loin d'être une pure rhétorique. C'est le même sérieux de cette scientificité qui a rendu possible l'incorporation par l'architecture d'un certain nombre d'idées avancées par le groupe²⁰⁵.

Encore une fois, il convient de rappeler que la position ambiguë envers le surréalisme n'était pas propre à Debord et à ses compagnons. Elle se retrouvait dans plusieurs groupes

²⁰¹ DEBORD, *Le Marquis de Sade à des yeux de jeune fille...*, *op.cit.*, p.154-155.

²⁰² Debord semble avoir toujours gardé à l'esprit cette phrase de René Char, qu'il découvre tout jeune dans *Feuillets d'Hypnos*. Rappelons qu'elle apparaît aussi dans les fiches de lecture à propos des *Manifestes* de Breton, où elle est citée par Debord comme l'exemple de la « fuite idéaliste » du surréalisme.

²⁰³ DONNÉ, *art.cit.*, p.119.

²⁰⁴ *Idem*, p.120.

²⁰⁵ Cf. MARCOLINI, *op.cit.*, P.255-259.

d'avant-garde qui prospéraient dans le milieu artistique du deuxième après-guerre, tous marqués par l'expérience des avant-gardes historiques, mais soucieux de garder leurs distances avec le groupe de Breton. Une telle situation commandait aussi une sorte de diplomatie de l'avant-garde, dans laquelle l'établissement d'alliances était un moyen efficace de garantir aux nouveaux groupes une position plus assurée dans le milieu artistique. Debord et l'Internationale Lettriste avaient trouvé des alliés importants dans le groupe surréaliste belge réuni autour de Marcel Mariën. Celui-ci était plus âgé, plus expérimenté et plus connu dans le milieu d'avant-garde que tous les lettristes-internationaux – et il était aussi en opposition avec le groupe de Breton. La revue éditée par Mariën, *Les lèvres nues*, s'est ouverte aux contributions des membres de l'I.L., qui s'engageaient de leur part à assurer sa distribution à Paris²⁰⁶. *Les lèvres nues* étaient à coup sûr une plate-forme de diffusion plus vigoureuse que *Potlatch*. On ne doit donc pas s'étonner du fait que c'est dans cette revue, et non dans le bulletin de l'I.L., que Debord publiera les textes les plus importants qu'il écrit à cette époque, entre les années 1955 et 1956. C'est dans les pages des *Lèvres nues* qu'il présentera au public les concepts de détournement, de psychogéographie et de dérive.

La psychogéographie, la dérive et leur théorie

La notion de psychogéographie sera présentée dans le texte *Introduction à une critique de la géographie urbaine*, paru dans le numéro 6 de *Les lèvres nues* en 1955²⁰⁷. Le mot est censé avoir été « proposé par un Kabyle illettré pour désigner l'ensemble des phénomènes dont nous étions quelques-uns à nous préoccuper vers l'été de 1953 »²⁰⁸. L'étude de ses

²⁰⁶ Voir à ce propos la correspondance entre Debord et Mariën, notamment dans DEBORD, *Correspondance*, vol. « 0 », *op.cit.*

²⁰⁷ Texte repris in : DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.204-209.

²⁰⁸ *Idem*, p.204. Yan Ciret affirme que le Kabyle illettré est Abdelhafid Khatib, auteur en 1958 de l'*Essai de description psychogéographique des Halles*, paru dans l'*Internationale Situationniste* n°2, décembre 1958. Cf. CIRET, *Le Mythe situationniste de la ville*, Livorno, Edizione Peccolo, 2008, p.47. L'hypothèse semble pourtant

phénomènes prend part à une « recherche fragmentaire d'un nouveau mode de vie » qui « ne sort pas de la perspective matérialiste du conditionnement de la vie et de la pensée par la nature objective »²⁰⁹. L'envie d'aller dans le sens inverse de celui de Breton devient aussitôt évidente. Comme nous l'avons vu, le projet surréaliste de découverte des profondeurs subjectives de l'inconscient est critiqué par Debord en tant que « fuite idéaliste ». Celui-ci propose alors de se lancer à la recherche de l'influence que le monde objectif exerce sur le sujet. Il est intéressant de noter qu'il s'agit d'une inversion de sens, mais qui conserve un fond commun : le sujet reste, tout de même, piégé. Si dans le cas du surréalisme celui-ci était dominé par la déraison de son inconscient, ici il est déterminé par les influences du dehors.

Il est curieux que le modèle de ce déterminisme soit emprunté précisément à la géographie, discipline qui en France avait tenté de se démarquer, avec Paul Vidal de la Blanche, du déterminisme géographique allemand. Il est vrai qu'à l'époque de Debord la géographie jouissait encore d'un certain privilège au milieu des sciences sociales, comme en témoigne le travail de l'historien Fernand Braudel, qui avait élevé les composantes géographiques au rang de déterminations structurales du processus historique, celles-ci ayant la préséance sur les facteurs économiques²¹⁰. Quelle qu'ait pu être l'influence du climat intellectuel sur le choix de Debord, il est évident que sa référence à la géographie vise à délimiter un cadre de recherche purement objective : « La géographie, par exemple, rend compte de l'action déterminante de forces naturelles générales, comme la composition des sols ou les régimes climatiques, sur les formations économiques d'une société et, par là, sur la conception qu'elle peut se faire du monde »²¹¹. De façon analogue,

dépourvue de tout fondement. Khatib n'ayant pas été membre de l'Internationale Lettriste, il n'y a rien qui atteste qu'il faisait partie de l'entourage de Debord autour de 1953.

²⁰⁹ *Idem, ibidem.*

²¹⁰ Le cas exemplaire étant son ouvrage *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* où, comme le révèle le titre, c'est la mer Méditerranée qui apparaît comme le vrai sujet de l'étude. Cf. BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949.

²¹¹ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.204

La psychogéographie se proposerait l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus. L'adjectif psychogéographique, conservant un assez plaisant vague, peut donc s'appliquer aux données établies par ce genre d'investigation, aux résultats de leur influence sur les sentiments humains, et même plus généralement à toute situation ou toute conduite qui paraissent relever du même esprit de découverte²¹².

En rassemblant les mots « psycho » et « géographie », Debord voulait identifier alors les affects originaires du monde extérieur qui agissaient sur la psyché de l'individu et dont l'objectivité serait tout aussi reconnaissable qu'un courant d'air ou une variation topographique. En dépit de cette volonté d'objectivité, les premiers exemples évoqués ne ressemblent à rien de ce type, et ne laissent pas de rappeler les textes surréalistes : « Trouverait-on illogique, ou dépourvue d'intérêt, cette constatation que le quartier qui s'étend, à Paris, entre la place de la Contrescarpe et la rue de l'Arbalète incline plutôt à l'athéisme, à l'oubli, et à la désorientation des réflexes habituels ? »²¹³. Si Debord peut soutenir tout de même l'objectivité de la science qu'il est en train d'inventer, c'est parce qu'elle naît d'abord d'un rapport direct avec le milieu ou, comme l'affirme le titre, que celle-ci trouve sa place dans la « critique » de l'urbanisme déjà existant. Ceci revient à remplacer les critères opératoires de l'urbanisme par des critères de portée affective. Selon Debord, que les individus entretiennent des rapports affectifs avec le milieu urbain, cela est un fait établi : « Les gens savent bien qu'il y a des quartiers tristes, et d'autres agréables ». Toutefois, faute de connaître les vraies causes de tels affects, les gens « se persuadent généralement que les rues élégantes donnent un sentiment de satisfaction et que les rues pauvres sont déprimantes, presque sans plus de nuances ». La psychogéographie devrait alors fournir les lois qui conditionnent les rapports

²¹² *Idem, ibidem.*

²¹³ *Idem, ibidem.*

affectifs entre les individus et la ville, au delà des critères esthétiques et pratiques « périmés », tel que le « style d'architecture » ou « des conditions d'habitat ». Au lieu de cela, il faudrait s'intéresser à des phénomènes tels que « le brusque changement d'ambiance dans une rue, à quelques mètres près ; la division patente d'une ville en zones de climats psychiques tranchés ; la ligne de plus forte pente - sans rapport avec la dénivellation – que doivent suivre les promenades qui n'ont pas de but ; le caractère prenant ou repoussant de certains lieux ». L'entreprise est effectivement pensée comme scientifique et doit, comme dans toute construction de savoir, se bâtir par l'avancement et la vérification des hypothèses : « les recherches que l'on est ainsi appelé à mener sur la disposition des éléments du cadre urbaniste, en liaison étroite avec les sensations qu'ils provoquent, ne vont pas sans passer par des hypothèses hardies qu'il convient de corriger constamment à la lumière de l'expérience, par la critique et l'autocritique ».

Toutefois, aussi scientifique que soit le lexique employé, l'art apparaît toujours comme une source incontournable. Les toiles de Chirico, qui provoquent « des sensations d'origine architecturale », pourraient être prises pour des maquettes²¹⁴ tandis que les ports peints par Claude Gellée (« Le Lorrain »), à force de présenter « la frontière même de deux ambiances urbaines les plus diverses », sont les seuls à pouvoir « rivaliser en beauté avec les plans du métro affichés dans Paris », affirme Debord dans une déclaration à la fois élogieuse et profanatrice. De cette façon, la psychogéographie, en tant que critique de l'urbanisme, annonce déjà la volonté de créer un urbanisme nouveau, qui donnera naissance à l'urbanisme unitaire des situationnistes et aux projets utopiques de Constant. Le projet de réaliser dans l'urbanisme les promesses anticipées par l'art du passé évoque l'expérience des avant-gardes historiques. Debord rappelle ainsi une célèbre proposition de Breton, en occultant son nom

²¹⁴ Cette dimension architecturale de la peinture de Chirico avait été particulièrement mise en relief par Ivan Chtcheglov dans la première version de son *Formulaire pour un urbanisme nouveau*. Cf. CHTCHEGLOV, *Écrits retrouvés, op.cit.*, p.12.

avec ironie, mais aussi de manière très symptomatique : « "L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel", a pu écrire un auteur dont, en raison de son inconduite notoire sur le plan de l'esprit, j'ai depuis oublié le nom »²¹⁵.

Le projet de recherche présenté en 1955 sera ensuite développé par Debord dans un texte de 1956, publié dans le numéro 9 de la même revue : *La théorie de la dérive*.²¹⁶ La dérive est définie comme « une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées »²¹⁷. Debord précise dès le début que ce « concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique »²¹⁸. Si la psychogéographie sera définie par Debord comme une « méthode », renvoyant par là à la tradition épistémologique cartésienne, la dérive sera son pendant, tenant la part proprement empirique de cette recherche. Elle consiste d'emblée dans une traversée non utilitaire du terrain urbain : « 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 »²¹⁹. Ce faisant, on peut finalement « se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent »²²⁰. À ceci Debord ajoute une mise en garde importante : « 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 malaisés »²²¹.

Nous retrouvons ici l'appropriation du lexique de la géographie qui sert à donner un caractère d'objectivité à la recherche psychogéographique. Tout comme les variations du

²¹⁵ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.209.

²¹⁶ Repris in : DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, pp.251-257.

²¹⁷ *Idem*, p.251. La même définition sera reprise au numéro 1 de la revue *Internationale Situationniste*.

²¹⁸ *Idem*, p.251.

²¹⁹ *Idem, ibidem*.

²²⁰ *Idem, ibidem*.

²²¹ *Idem, ibidem*.

terrain et du climat peuvent conditionner les choix des individus dans leurs déplacements, il y aurait aussi des facteurs affectifs objectifs capables d'influencer les promeneurs de la ville en les amenant à se déplacer dans un certain sens : d'où, encore une fois, la nécessité de se débarrasser des contraintes utilitaires qui nous obligent à emprunter le chemin le plus court ou le plus logique vers la destination finale. Une fois débarrassés de telles obligations, les dériveurs peuvent se laisser conduire selon les suggestions affectives du terrain, et peuvent percevoir l'influence que le milieu exerce sur leur psychisme. La dérive est pourtant bien une entreprise de connaissance, et « dans son unité, [elle] 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 »²²². Dans ce but, les acquis des sciences déjà existantes peuvent servir : « les données mises en évidence par l'écologie, et si borné que soit *a priori* l'espace social dont cette science se propose l'étude, ne laissent pas de soutenir utilement la pensée psychogéographique »²²³. Debord prend comme exemple l'étude de Chombart de Lauwe sur *Paris et l'agglomération parisienne*, où celui-ci remarque qu'« un quartier urbain n'est pas déterminé seulement par les facteurs géographiques et économiques mais par la représentation que ses habitants et ceux des autres quartiers en ont »²²⁴. Dans l'optique de Debord, une telle affirmation renforce le fait qu'il y a un champ de phénomènes objectifs concernant les rapports entre les individus et leur milieu qui reste inexploité. La psychogéographie apparaît donc comme une science supplémentaire, qui s'attaque à une dimension non étudiée de la vie sociale. Elle ne rejette pas ce qui est déjà connu, Debord reconnaissant que certaines théories, comme celle des « zones concentriques » de Burgess, « doivent servir aux progrès de la dérive »²²⁵. En ce sens, « le terrain passionnel objectif où se

²²² *Idem, ibidem.*

²²³ *Idem, ibidem.*

²²⁴ *Idem, p.252.*

²²⁵ *Idem, ibidem.*

meut la dérive doit être défini en même temps selon son propre déterminisme et selon ses rapports avec la morphologie sociale »²²⁶.

En consultant les archives de Debord, on se rend compte que la lecture de l'ouvrage de Chombart de Lauwe a servi de préparation à l'écriture de la Théorie de la dérive. Dans les fiches de lecture, nous trouvons l'indication « Pour DERIVE ». On y retrouve également la citation de Lauwe qui apparaît dans le texte, et encore la référence à la théorie de Burgess. Les fiches montrent, de surcroît, une véritable étude de la part de Debord, qui essaie d'appréhender autant le champ conceptuel que la méthodologie de Lauwe. Même si la psychogéographie fait, par son lexique, appel à la géographie, elle est en réalité bien plus proche de la sociologie urbaine de Lauwe. La lecture de Debord mérite alors d'être interrogée.

La lecture de Chombart de Lauwe

Chombart de Lauwe est, en un sens, le père fondateur de la sociologie urbaine en France. Dans l'après-guerre, il réunit autour de lui une équipe de chercheurs intéressés par les interactions sociales dans le cadre de la grande ville. Sorti en 1952, *Paris et l'agglomération parisienne* était le tout premier résultat de tels efforts. Comme le précisait son auteur, il s'agissait d'une « œuvre collective » qui était « la première contribution à l'élaboration d'un plan expérimental pour des enquêtes sociologiques ultérieures »²²⁷. Ancien élève de Marcel Mauss – à qui d'ailleurs le livre est dédié – Lauwe reconnaissait que son travail était marqué « par sa double origine ethnologique et sociologique »²²⁸. L'étude mettait l'accent sur le rapport que les individus établissaient avec leur milieu dans leurs parcours quotidiens, et

²²⁶ *Idem*, p.251.

²²⁷ CHOMBART DE LAUWE, *Paris et l'agglomération parisienne*, 2 tomes, Paris, PUF, 1952, p.IX.

²²⁸ *Idem*, p.X.

reconnaissait l'importance des représentations que les habitants se faisaient de leur ville. De ce fait, un tel ouvrage ne pouvait qu'intéresser Debord.

En effet, les fiches montrent une étude attentive de la part de Debord, qui essaie de saisir les références théoriques de Lauwe, son champ conceptuel et sa méthodologie de recherche. Il remarque l'« [i]mportance croissante pour l'urbanisme de sciences comme la sociologie, la psychologie et l'ethnologie (histoire, géographie, démographie, économie ayant été plus exploités déjà) ». Il note que « la microsociologie américaine, à partir des années 20, a souvent pris pour objet d'étude des gangs) », et il reconnaît que « [l]es études locales, de caractère monographique, [sont une] étape nécessaire », d'où l'« [u]tilité ps[ych]og[é]og[raph]ique relative des répartitions par quartiers, densité de population, et surtout des *courbes isochrones* (également du trafic des gares) »²²⁹. Mais c'est la théorie des « zones concentriques » du sociologue canadien Ernest Burgess que Debord choisit de mentionner dans son texte. Cette théorie est discutée par Lauwe au deuxième chapitre de son ouvrage, intitulé « L'expansion urbaine et les zones concentriques ». Comme le rappelle l'auteur, Burgess « avait remarqué, en 1925, à Chicago, l'apparition de *zones concentriques* autour d'un noyau correspondant précisément au centre des affaires ». Même si une telle théorie avait été critiquée par divers sociologues, Lauwe jugeait qu'elle gardait son importance. Il rappelle aussi la théorie des secteurs de Hoyt qui insistait plutôt sur « la spécialisation de certains quartiers suivant le niveau de vie et les classes »²³⁰. Debord remarque l'opposition entre la « [d]ivision écologique en *zones concentriques* de Burgess (the City – Chicago) et en *secteurs* de Hoyt » et aussi la solution adoptée par l'auteur : « Proposition mixte de Lauwe pour Paris. (+ existence de noyaux économiques et culturels

²²⁹ Les courbes isochrones ont pu intéresser Debord parce qu'elles prenaient en considération le facteur temporel. Au début de l'ouvrage, nous trouvons par exemple un plan des « courbes isochrones 1936 » qui montre le « temps de transport, en minutes, nécessaires pour se rendre de la Bourse aux différents points de l'agglomération ». *Idem, ibidem.*

²³⁰ *Idem*, p.40.

secondaires autour desquels se centre la vie locale, et se regroupent de petites unités écologiques pour former des ensembles régionaux que les écologues appellent des « constellations »). Le passage du texte auquel se réfère Debord est le suivant :

Pour Paris ... nous constatons que *les secteurs de distribution des classes sociales ... se superposent aux zones concentriques ...* Les zones ne font pas ressortir des limites de classe comme les secteurs, mais des comportements différents au sein d'une même classe. La variable n'est pas ici le niveau de vie ou la conscience de classe, mais le comportement dans une circonstance donnée, ce comportement étant lié lui-même à des critères démographiques de volume, de densité, de mobilité, de fluidité, à des critères économiques et techniques, à des données historiques. Tous ces critères matériels sont eux-mêmes liés à des représentations collectives et à l'influence de personnalités dont l'action peut les modifier. Lorsque nous parlons de zones concentriques et secteurs, il s'agit de deux ordres de faits différents. Nous pouvons en ajouter un troisième en mettant en relief l'existence de noyaux économiques et culturels secondaires autour desquels se centre la vie locale, et se regroupent de petites unités écologiques pour former des ensembles régionaux que les écologues appellent des « constellations »²³¹.

De ce long extrait, importe moins ce qui est souligné par Debord lui-même dans ses fiches, que ce qu'il ne note pas – peut-être précisément parce qu'il s'agit de quelque chose de trop évident pour lui. Je pense à ce passage au milieu de la citation où Lauwe affirme que la « variable n'est pas ici le niveau de vie ou la conscience de classe, mais le comportement dans une circonstance donnée ». Or, la recherche des nouveaux modes de comportement est au centre des propositions de Debord à cette époque. Pour Lauwe aussi l'étude du milieu urbain

²³¹ *Idem*, p.41.

est liée au comportement des individus. Le comportement apparaît de surcroît comme une variable dont l'importance dépasse celle de la « conscience de classe ». Certes, Lauwe ne parle pas ici de conscience de classe dans le même sens dont parle Lukács, auteur que Debord lira plus tard. Il ne s'agit pas encore d'une conscience révolutionnaire, la prise de conscience de la part du prolétariat en tant que sujet historique qui doit abolir sa propre condition objective. Le terme classe est employé comme une catégorie sociologique, et désigne l'insertion dans la division sociale du travail. La conscience dont il parle est plus prosaïque : la conscience de savoir que le métier que l'on fait implique une certaine condition matérielle de vie. Lauwe suggère pourtant que les conditions économiques ne sont pas les plus déterminantes pour comprendre les subdivisions de l'espace urbain ; le comportement en revanche se construit à partir des circonstances données par le milieu. L'idée que la ville puisse être divisée en zones de comportement est précisément ce que proposera Debord avec la psychogéographie – idée qui réapparaîtra après dans les projets urbanistiques de l'I.S., comme dans la New Babylon de Constant. En outre, le privilège que Lauwe donne au comportement face aux déterminations économiques renforce le pari avant-gardiste de Debord qui croit à cette époque pouvoir changer les rapports sociaux par la découverte de nouveaux modes de comportement.

Une autre remarque importante pour Debord tient à l'identification d'une « zone de transition » que Lauwe trouve entre les quartiers les plus centraux et les ceux qui les environnent. Il s'agit toujours d'un terme emprunté à Burgess qui désigne par là « une zone particulièrement défavorable du point de vue matériel et moral ». En bon ethnologue, Lauwe voit cette zone plutôt comme une zone *d'* « *acculturation* » :

Il existe en effet un lien entre la détérioration sociale et le brassage des populations au milieu duquel se font les rapprochements et les échanges culturels. [...] Ce sont ces rapprochements et ces brassages de populations et de cultures d'origines diverses, donnant naissance à des formes nouvelles de culture, que les ethnologues ont appelés depuis longtemps « l'acculturation ». Elle joue ici entre populations de différents pays, de différentes provinces et de différentes classes²³².

Cela permet à Debord de voir la zone de transition sous une lumière positive : « À Paris la zone de transition – de détérioration – est aussi une zone d'accumulation (lieu entre la détérioration sociale et le brassage de population au milieu duquel se font les rapprochements et les échanges culturels) ». Il n'est pas surprenant qu'une telle zone puisse intéresser particulièrement ses recherches. Les Halles parisiennes, un des espaces le plus souvent évoqués par les situationnistes, étaient peut-être un des meilleurs exemples de zone de transition. Ceci est affirmé par le groupe qui rappelle le concept de Lauwe dans le texte *Essai de description psychogéographique des Halles* paru en 1958 dans le numéro 2 de la revue de l'I.S. : « Selon la théorie des zones concentriques urbaines, les Halles participent à la zone de transition de Paris (détérioration sociale, acculturation, brassage de populations, qui rendent le milieu propice aux échanges culturels). »²³³ Lauwe affirmait aussi que les bars et les cafés

²³² *Idem*, p.42.

²³³ Le texte est signé par Abdelhafid Khatib. Le passage cité, qui recoupe les notes de Debord, donne à voir la présence de sa main dans le texte. La suite du texte, où l'on précise encore la division des zones parisiennes, rend l'interférence de Debord plus évidente : « On sait que dans le cas de Paris cette division concentrique se complique d'une opposition est-ouest entre les quartiers à prédominance populaire et les quartiers bourgeois, d'affaires ou résidentiels. La ligne de rupture est constituée au sud de la Seine par le boulevard Saint-Michel. Elle se trouve légèrement déviée vers l'ouest au nord de la Seine et passe alors par la rue Croix-des-Petits-Champs, la rue Notre-Dame-des-Victoires et leurs prolongements. C'est à la limite ouest des Halles que le Ministère des Finances, la Bourse et la Bourse du Commerce constituent les trois pointes d'un triangle dont la Banque de France occupe le centre. Les institutions concentrées dans cet espace restreint en font, pratiquement et symboliquement, un périmètre défensif des beaux quartiers du capitalisme. Le déplacement projeté des Halles hors de la ville entraînera un nouveau recul du Paris populaire qu'un courant continu rejette depuis cent ans, comme on sait, dans les banlieues ». Il est possible que la signature de Khatib ait été un choix visant à mettre en évidence la situation politique compliquée par la guerre d'indépendance de l'Algérie. Le texte est suivi d'une « note de la rédaction » informant que l'« étude est inachevée » car le « collaborateur a été victime des

pouvaient constituer des espaces d'acculturation. Les dériveurs lettristes semblent chercher volontiers ces zones d'échange culturel, et les bars qu'ils fréquentent en sont la preuve. Dans un des comptes-rendus de dérive publiés par Debord dans les *Lèvres nues*, l'auteur nous parle par exemple de la fréquentation d'un bar algérien rue Xavier-Privas ou d'une mésaventure dans un bar de la rue Vieille du Temple où l'entrée inattendue des dériveurs a « fait taire à l'instant une dizaine d'hommes qui parlaient en yiddish ».

La lecture de Lauwe a également joué un rôle non négligeable dans l'inspiration de la production cartographique des lettristes et situationnistes. Comme l'a remarqué Marcolini, « l'influence de Chombart de Lauwe se fera sentir à travers l'usage de méthodes cartographiques originales, utilisant des procédés graphiques et des symboles adoptés à la description des zones, des unités spatiales, des dynamiques et des parcours qui forment la trame de l'espace urbain »²³⁴. Une telle influence est perceptible à travers l'adoption des vues aériennes, qui avaient été introduites par Lauwe dans l'étude des villes²³⁵, et que Debord reprendra dans quelques-uns de ses plans et aussi dans ses films. Plus que cela, le travail que nous trouvons chez Lauwe, consistant à sectionner le plan de Paris pour identifier des zones à caractéristiques communes, semble très proche de celui qui précédait les collages que Debord appelaient « plans psychogéographiques ». Il suffit de comparer quelques plans de *Paris et l'agglomération parisienne* au croquis du 9 janvier 1957, où Debord identifie les « unités d'ambiance » au centre de Paris à cette date²³⁶.

Finalement, il faut noter combien l'étude de Lauwe se détache de l'ambiance intellectuelle structuraliste qui se développe à cette époque, notamment dans les champs de

règlements de police qui, depuis le mois de septembre, interdisent la rue aux nord-africains après 21 h 30 ». Cf. *Essai de description psychogéographique des Halles*, paru dans *l'Internationale Situationniste* n°2, décembre 1958.

²³⁴ MARCOLINI, *Le Mouvement situationniste...*, *op.cit.*, p.100.

²³⁵ Ce qui était là une appropriation scientifique d'une technique utilisée d'abord à des fins spectaculaires, comme dans le cas des photographies prises par Eduard Spelterini à bord de son aérostat à la fin du XIXe siècle.

²³⁶ Cf. DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.279.

l'anthropologie et de la linguistique. Au moment même où l'anthropologie cherche les « structures élémentaires » de parenté, Lauwe suggère que « les systèmes de parenté et de relation sont liés, plus étroitement qu'on ne le pense, à la localisation des individus dans l'espace, aux conditions de vie et aux habitudes de classe »²³⁷. La proposition est faite dans le même chapitre où nous trouvons le plan qui représente les « trajets pendant un an d'une jeune fille du XVI^e arrondissement »²³⁸. Debord considère ce plan comme exemplaire « d'une poésie moderne susceptible d'entraîner de vives réactions affectives », écrit-il dans la *Théorie de la dérive*²³⁹. Le plan sera une nouvelle fois reproduit dans le premier numéro de l'*Internationale Situationniste*²⁴⁰. On y voit « le tracé de tous les parcours effectués en une année par une étudiante du XVI^e arrondissement ; ces parcours dessinent un triangle de dimension réduite, sans échappées, dont les trois sommets sont l'École des Sciences Politiques, le domicile de la jeune fille et celui de son professeur de piano »²⁴¹. Comme le reconnaît Lauwe, « [l]'ensemble de ces trajets nous montre de façon remarquable l'étroitesse du Paris réel dans lequel vit chaque individu ; les relations, les amitiés, le travail forment géographiquement un cadre dont le rayon est extrêmement petit. »²⁴²

La lecture de *Paris et son agglomération* a pu servir à Debord comme un contrepoint de plus au structuralisme, tendance intellectuelle qu'il critiquera dans *La Société du spectacle*. En tant que point de rencontre entre la sociologie et l'ethnologie, l'étude de Lauwe cherchait à donner un poids également important aux conditions objectives – les déterminations du milieu – et aux conditions subjectives – aspirations et représentations des individus et des groupes.

²³⁷ CHOMBART DE LAUWE, *op.cit.*, p.104.

²³⁸ *Idem*, p.106.

²³⁹ DEBORD, *Théorie de la dérive*, in : *Œuvres, op.cit.*, p.252.

²⁴⁰ Cf. *Internationale Situationniste, op.cit.*, p.28. Le graphique illustre le texte *Venise a vaincu Ralph Rumney*, où l'on annonçait que Rumney, censé réaliser une étude psychogéographique de Venise, avait échoué dans son entreprise car « de plus en plus attaché par le milieu qu'il avait essayé de traverser ... se voyait ramené à une position purement statique ». Le plan extrait du livre de Lauwe représentait alors cet attachement conventionnel à un cadre limité de l'espace urbain, dont Rumney aurait été la victime.

²⁴¹ *Idem, ibidem*.

²⁴² CHOMBART DE LAUWE, *op.cit.*, p.107.

Une telle perspective était donc très proche de celle revendiquée par Debord lui-même. Si d'une part Lauwe insiste sur la multiplicité de facteurs qui conditionnent les actions des habitants parisiens, le propos de sa démarche est toujours de garantir à l'homme le contrôle de son milieu : « La destinée de Paris n'appartient pas à des forces naturelles aveugles, mais aux hommes qui peuvent la créer en canalisant ces forces dans une direction qu'ils auront choisie, à moins qu'ils ne se laissent guider par elles et qu'ils ne soient eux-mêmes des instruments inconscients »²⁴³.

Langage géographique

Le rapport entretenu avec la pensée de Lauwe montre que la véritable source scientifique de la psychogéographie, en dépit de son nom, est en fait la sociologie urbaine. En ce qui concerne la géographie, celle-ci est peut-être avant tout un modèle littéraire pour Debord²⁴⁴. Dans son essai sur *Mémoires*, Boris Donné a bien montré que Debord détourne plusieurs passages de son manuel d'écolier *Géographie générale, classe de 6^e*, de Demangeon et Meynier. Debord se sert souvent de ce texte pour représenter la dérive. On le voit par exemple dans ce passage de *La Valeur éducative*, enregistrement sonore de l'I.L. dont le texte fut publié dans *Potlatch* en 1955²⁴⁵ :

Aucun profit matériel n'attirait les hommes dans les régions polaires, mais seulement le désir désintéressé de connaître toute la terre. [Mais que de difficultés pour atteindre ces pays dont le

²⁴³ *Idem*, p.52.

²⁴⁴ Là aussi il faut tenir compte de l'importance de l'amitié de Chtcheglov, pour qui la géographie était une obsession : « je veux reconnaître dans le Bois Dormant la figuration évidente de la GEOGRAPHIE » ; « J'ai aimé les films pour leur géographie » ; « Les problèmes économiques résolus, le destin est géographique ». Cf. CHTCHEGLOV, *Écrits retrouvés, op.cit.*, p.30.

²⁴⁵ Texte repris dans DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, pp.178-182.

froid et la nuit semblent interdire l'accès ! Aussi notre connaissance des régions polaires est-elle une vraie conquête, œuvre d'hommes intrépides.] À force d'énergie, ils ont atteint les deux pôles²⁴⁶.

Il est facile de percevoir combien le manuel de géographie intéresse Debord moins pour son aspect proprement scientifique que pour sa dimension littéraire, le caractère aventureux des explorations étant loué ici de manière grandiloquente. C'est dans le même sens qu'il reprendra à son compte un thème de l'époque des navigations : « l'histoire du passage du Nord-Ouest », comme on peut le lire dans la phrase détournée dans *Mémoires*. Donné a rendu à cette phrase son contexte originel, qui provient toujours du même manuel de géographie²⁴⁷. Avant donc qu'il ne retrouve le thème du passage du Nord-Ouest dans les *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* de Thomas de Quincey, un de ses auteurs de prédilection, c'est dans son manuel de géographie que Debord découvre l'histoire fascinante de la quête d'un passage inconnu. L'appropriation qu'il fait de ce mythe est, néanmoins, très proche de celle de De Quincey, chez qui le « passage du nord-ouest » est évoqué au milieu d'une errance urbaine et devient la métaphore d'un passage inconnu vers l'objet de son désir. Ceci est évoqué dans le texte *L'urbanisme unitaire à la fin des années 50*, paru dans le numéro 3 de l'*Internationale Situationniste* :

La lente évolution historique des passions prend un de ses tournants avec l'amour de Thomas de Quincey et de la pauvre Ann, fortuitement séparés et se cherchant sans jamais se retrouver « à travers l'immense labyrinthe des rues de Londres ; peut-être à quelques pas l'un de l'autre... » La vie réelle de Thomas de Quincey dans la période comprise entre 1804 et 1812

²⁴⁶ Le passage intégral est cité par Boris Donné, dans : DONNÉ, *[Pour Mémoires]...*, *op.cit.*, p.113. Dans le numéro 18 de *Potlatch* le passage est employé sans le segment entre tirets. Cf. DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.180.

²⁴⁷ Cf. DONNÉ, *[Pour Mémoires]...*, *op.cit.*, p.116.

en fait un précurseur de la dérive : « Cherchant ambitieusement mon *passage au Nord-Ouest*, pour éviter de doubler de nouveau tous les caps et les promontoires que j'avais rencontrés dans mon premier voyage, j'entrais soudainement dans des labyrinthes de ruelles... J'aurais pu croire parfois que je venais de découvrir, moi le premier, quelques-unes de ces *terræ incognitæ*, et je doutais qu'elles eussent été indiquées sur les cartes modernes de Londres.

Le passage cité du texte de De Quincey anticipe la façon dont Debord s'approprie le langage de la géographie. Il s'agit de l'appropriation d'un modèle narratif appliqué métaphoriquement à la pratique de la dérive. Celle-ci est donc présentée et comprise par les jeunes internationaux-lettristes sous le prisme des grandes découvertes de l'époque de la navigation. Toujours dans *La Valeur éducative*, nous apprenons que les lettristes « aiment les jeux, les chants, la danse, et reçoivent les étrangers avec une hospitalité généreuse. Mais ils sont aussi de hardis, de *remarquables navigateurs* »²⁴⁸. La dérive serait donc une façon de découvrir des *terræ incognitæ* au sein des plus grandes villes du monde, comme le montrerait De Quincey, « précurseur » de cette pratique. C'est en ce sens que l'on peut même découvrir de nouveaux continents dans les quartiers fort parcourus de Paris, comme nous pouvons le voir dans le texte *Position du continent Contrescarpe*, attribué au « Groupe de Recherche psychogéographique de l'Internationale lettriste » et publié dans le même numéro de *Les lèvres nues* que la *Théorie de la dérive*²⁴⁹. Le « Continent Contrescarpe », « dont la forme ressemble aujourd'hui sur les cartes à celle du Chili », « se superpose au centre du Ve arrondissement »²⁵⁰, nous informent les lettristes. Cette entreprise n'était pourtant pas dépourvue de risques, et les échecs dans les explorations psychogéographiques pourraient aussi être formulés en analogie avec les explorations du passé : « Les anciens explorateurs ont

²⁴⁸ Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.180.

²⁴⁹ Texte repris in : DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, pp.263-266. L'idée du continent Contrescarpe est encore une fois le fruit de la créativité d'Ivan Chtcheglov. Cf. CHTCHEGLOV, *Écrits retrouvés, op.cit.*, pp.30-31.

²⁵⁰ *Idem*, p.264.

connu un pourcentage élevé de pertes au prix duquel on est parvenu à la connaissance d'une géographie objective. Il fallait s'attendre à voir des victimes parmi les nouveaux chercheurs, explorateurs de l'espace social et de ses modes d'emploi », écrivent les situationnistes pour annoncer enfin la disparition d'un de leurs explorateurs, Ralph Rumney : « Rumney vient donc de disparaître, et son père n'est pas encore parti à sa recherche. Voilà que la jungle vénitienne a été plus forte, et qu'elle se referme sur un jeune homme, plein de vie et de promesses »²⁵¹.

Psychogéographie et écologie

Cette appropriation formelle ou métaphorique du lexique de la géographie n'empêche pas qu'il y ait dans la psychogéographie un véritable effort de connaissance, comme le montre l'étude faite de l'œuvre de Lauwe. Quelques années plus tard, quand l'artiste néerlandais Constant prend en charge les projets architectoniques de l'I.S. et donc la mise en place d'un « Bureau d'urbanisme unitaire », Debord lui écrit : « À propos du programme à constituer pour le Bureau de recherches, si tu trouves beaucoup d'intérêt dans l'ouvrage de sociologie que je t'ai prêté, je peux établir une première liste de points par lesquels une vision, disons psychogéographique, se sépare (vers la complexité et l'enrichissement) de la vision écologique d'une ville, aussi intelligent que soit le réformisme urbaniste que cette dernière vision fonde. »²⁵². L'œuvre de sociologie est probablement celle de Lauwe. La « liste de points » est un texte intitulé *Écologie, psychogéographie et transformation du milieu humain*,

²⁵¹ Cf. *Internationale Situationniste, op.cit.*, p.28. Il s'agit toujours du texte déjà mentionné, *Venise a vaincu Ralph Rumney*. Le texte était aussi une façon plus amusante d'annoncer l'exclusion de Rumney, membre fondateur de l'I.S. et responsable du Comité Psychogéographique de Londres – dont il était en vérité le seul représentant – après que celui-ci eut décidé de s'installer à Venise.

²⁵² Lettre adressée à Constant le 3 mars 1959. Cf. DEBORD, *Correspondance, vol.1, juin 1957 – août 1960*, Paris, Fayard, 1999, p.201.

resté longtemps inédit²⁵³. Le texte de Debord est orienté par une interrogation centrale : « La psychogéographie peut-elle se constituer en discipline scientifique ? Ou plus vraisemblablement en méthode objective d'observation-transformation du milieu urbain ? »²⁵⁴. D'après Debord, la psychogéographie doit être « [c]onsidérée comme une méthode provisoire », étant « tout d'abord la reconnaissance d'un domaine spécifique pour la réflexion et l'action, la reconnaissance d'un *ensemble de problèmes* »²⁵⁵. Debord reconnaît cependant également que « [c]es généralités s'appliquent aussi, par exemple, à l'écologie humaine dont l'« ensemble de problèmes » — le comportement d'une collectivité dans son espace social — est en contact direct avec les problèmes de la psychogéographie »²⁵⁶. Dans les notes adressées à Constant, Debord essaie donc de souligner la différence entre l'écologie humaine et la psychogéographie. On voit combien Debord se sert des sciences déjà existantes pour formuler sa propre « méthode objective », mais ceci ne l'empêche pas de continuer à se servir de cet aspect plus proprement esthétique qu'il emprunte à la littérature et aux récits des explorateurs. Cela peut tout à fait se combiner avec des références plus scientifiques à l'écologie et à l'œuvre de Lauwe, comme nous le voyons dans cette longue citation :

L'écologie divise le tissu urbain en petites unités qui sont partiellement des unités de la vie pratique (habitat, commerce) et partiellement des unités d'ambiance. Mais l'écologie procède toujours du point de vue de la population fixée dans son quartier — dont elle peut sortir pour le travail ou pour quelques loisirs — mais où elle reste *basée*, enracinée. Ce qui entraîne une vision particulière, [déformée,]²⁵⁷ du quartier donné, des quartiers qui le délimitent et de la majeure partie de l'ensemble urbain qui est littéralement « terra incognita » (cf. plans de

²⁵³ Il a paru pour la première fois en 2006 fois au sein de l'édition *Quarto* des *Œuvres* de Guy Debord. Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, pp.457-462.

²⁵⁴ *Idem*, p.458.

²⁵⁵ *Idem*, p.458.

²⁵⁶ *Idem, ibidem*.

²⁵⁷ Ce mot est ajouté en marge du manuscrit mais n'est étrangement pas inclus dans la version de l'édition *Quarto*.

Chombart de Lauwe : 1) sur les déplacements d'une jeune fille du XVI^e arrondissement ; 2) sur les relations d'une famille ouvrière du XIII^e arrondissement).

La psychogéographie se place du point de vue du passage. Son champ est l'ensemble de l'agglomération. Son observateur-observé est le passant (dans le cas-limite le sujet qui dérive systématiquement). Ainsi les découpages du tissu urbain coïncident parfois en psychogéographie et en écologie (cas des coupures majeures : usines, voies de chemin de fer, etc.) et parfois s'opposent (principalement sur la question des lignes de communication, des relations d'une zone à une autre). La psychogéographie, en marge des relations utilitaires, étudie les relations par attirance des ambiances²⁵⁸.

Les « *terrae incognitae* » découvertes par les navigateurs sont encore une fois replacées dans le contexte de la vie urbaine moderne, comme chez De Quincey, et se combinent ici aux références aux plans scientifiques de Lauwe. Le thème du passant, si présent dans la littérature de la fin du XIX^e – chez Poe, De Quincey, Nerval et, notamment, Baudelaire – se trouve ici élevé au rang de concept fondamental, car c'est cela qui définit la position du sujet de la connaissance, conçu ici comme « observateur-observé ». Au lieu d'être une faiblesse, la référence à l'art et à la littérature semble être précisément ce qui donne de la spécificité au projet debordien, lui permettant de se démarquer des sciences existantes. D'ailleurs, il anticipe ainsi un mouvement qui caractérisera toute la philosophie française à partir de la fin des années soixante, celle-ci étant marquée par une croissante « esthétisation »²⁵⁹. En ce qui concerne notamment la dérivation du lexique issu de la

²⁵⁸ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.460.

²⁵⁹ Cf. JAMESON, « 'End of Art' or 'End of History' », in : *The Cultural Turn: selected writings on the postmodern (1983-1998)*, London/New York, Verso, p.73-92

géographie, l'appropriation opérée par Debord semble avoir préparé le chemin à ce qu'on a appelé le « tournant géographique des sciences sociales »²⁶⁰.

Le temps et l'espace de la dérive

Revenons à la théorie de la dérive. Si le temps et l'espace sont bien les deux dimensions de l'action du sujet, Debord essaie ensuite de présenter les cadres qui délimitent, tant spatialement que temporellement, son champ d'investigation. L'encadrement temporel d'une dérive est bien variable. Selon Debord, « [l]a durée moyenne d'une dérive est la journée, considérée comme l'intervalle de temps compris entre deux périodes de sommeil »²⁶¹. D'après cette définition, la journée de la dérive pourrait dépasser les cadres d'une journée habituelle, pourvu que les dériveurs surmontent la nécessité de dormir. En effet, Debord nous informe que « malgré les arrêts imposés par la nécessité de dormir, certaines dérives d'une intensité suffisante se sont prolongées trois ou quatre jours, voire même davantage »²⁶². Mais le contraire est aussi vrai, et la dérive peut se résumer à une durée bien plus brève. En somme, « la dérive se déroule souvent en quelques heures délibérément fixées, ou même fortuitement pendant d'assez brefs instants, ou au contraire pendant plusieurs jours sans interruption »²⁶³. Le temps de la dérive est ainsi un temps pleinement qualitatif. Il est d'emblée un temps autre que le temps abstrait de la société capitaliste, car il est forcément détaché de l'usage utilitaire et donc du cycle de production-consommation de marchandises.

²⁶⁰ D'après Patrick Marcolini, « [l']inflexion générale [des sciences sociales] vers des thématiques spatialisantes, marquée par la prolifération des concepts de territoire, de cartographie et d'écologie, doit probablement beaucoup au geste inaugural des situationnistes dans le courant des années 1950, plaçant la dérive et la psychogéographie au centre de leurs recherches ». Cf. MARCOLINI, *op.cit.*, p.240.

²⁶¹ DEBORD, *Théorie de la dérive, op.cit.*, in : *Œuvres, op.cit.*, p.253.

²⁶² *Idem, ibidem.*

²⁶³ *Idem, ibidem.*

De plus, sa durée n'est pas donnée par la succession des heures, selon une représentation spatialisée, mais par l'intensité des expériences qui remplissent le passage du temps.

Les limites spatiales de la dérive sont également variables, selon le but visé : « Le champ spatial de la dérive est plus ou moins précis ou vague selon que cette activité vise plutôt à l'étude d'un terrain ou à des résultats affectifs déroutants »²⁶⁴. Évidemment, si l'on veut explorer un terrain, il faut s'en tenir à des cadres bien définis. Cela n'est en revanche pas forcément le cas si l'on veut plutôt accentuer une expérience affective particulière. Par exemple, Debord suggère que dans le cours d'une dérive on puisse prendre un taxi « pour se déplacer de vingt minutes vers l'ouest » si « l'on s'attache surtout au dépaysement personnel »²⁶⁵. Le rapport à l'espace est donc lui aussi qualitatif. Debord tente tout de même de donner pour référence les limites minimales et maximales du champ spatial de la dérive : « L'étendue maximum de ce champ spatial ne dépasse pas l'ensemble d'une grande ville et de ses banlieues. Son étendue minimum peut être bornée à une petite unité d'ambiance : un seul quartier, ou même un seul îlot s'il en vaut la peine »²⁶⁶. À titre d'exemple du dernier cas, Debord propose une « dérive-statique » à la gare Saint-Lazare, les variations étant garanties par le flux incessant de voyageurs.

Encore une fois, tout ceci se fait dans l'absolue rigueur scientifique : « L'exploration d'un champ spatial fixé suppose donc l'établissement de bases, et le calcul des directions de pénétration. C'est ici qu'intervient l'étude des cartes, tant courantes qu'écologiques ou psychogéographiques, la rectification et l'amélioration de ces cartes »²⁶⁷. La dérive se sert de cartes déjà existantes, parfois de manière assez insolite : « Un ami, récemment, me disait », écrit Debord, « qu'il venait de parcourir la région de Hartz, en Allemagne, à l'aide d'un plan

²⁶⁴ *Idem*, p.254.

²⁶⁵ *Idem, ibidem*.

²⁶⁶ *Idem, ibidem*.

²⁶⁷ *Idem*, p.255.

de la ville de Londres dont il avait suivi aveuglément les indications »²⁶⁸. Dans un second temps, la psychogéographie doit produire ses propres cartes : « la fabrication de cartes psychogéographiques [...] [peut] contribuer à éclairer certains déplacements d'un caractère non certes de gratuité, mais de parfaite insoumission aux sollicitations habituelles »²⁶⁹.

Plans psychogéographiques

Depuis au moins 1953, Guy Debord insistait sur la nécessité d'inventer une nouvelle forme de représentation de la ville : « Il faut établir une cartographie spéciale fondée sur les nouvelles données psychogéographiques, et non sur la simple observation topographique d'une ville », écrivait-il dans son *Manifeste pour une construction de situations*²⁷⁰. Il s'agissait de trouver une forme cartographique qui puisse également exprimer la dimension « passionnelle » mise en lumière par la dérive. Une cartographie passionnelle n'avait existé jusque-là que sous la forme d'une représentation allégorique des passions, dans laquelle le modèle de la représentation cartographique était utilisé pour exprimer métaphoriquement le contenu des sentiments. On trouve un exemple de ceci dans la *Carte du pays du Tendre*, de 1653-1654²⁷¹, que Debord reprend dans *Mémoires* et dans l'*Internationale Situationniste*. Dans le numéro 3 de la revue de l'I.S., cette carte est présentée avec pour pendant un plan

²⁶⁸ DEBORD, *Introduction à une critique de la géographie urbaine*, in : *Œuvres, op.cit.*, p.208.

²⁶⁹ *Idem, ibidem.*

²⁷⁰ Le texte écrit en 1953 est resté inédit jusqu'à sa publication, dans un état inachevé, dans l'édition Quarto des *Œuvres* de Guy Debord. Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.105-112. Comme le montre Boris Donné, ce *Manifeste* a été écrit en contrepoint du *Formulaire pour un urbanisme nouveau* de Chtcheglov, les deux textes ayant été conçus pour intégrer un quatrième numéro du bulletin *Internationale Situationniste* qui ne verra pas le jour. Le passage que je cite ici est repris par Donné et Apostolidès, et n'intègre pas la version parue dans l'édition Quarto. Les deux auteurs ont en effet eu accès à une autre version de ce *Manifeste* que Debord avait envoyée à Chtcheglov et qui a été conservée dans les archives de celui-ci. Cf. DONNÉ ; APOSTOLIDÈS, *Ivan Chtcheglov, profil perdu, op.cit.*, p.63. À propos de ce texte, on peut consulter aussi le catalogue *Guy Debord, un art de la guerre, op.cit.*, p.74.

²⁷¹ La carte fut produite collectivement entre 1653 et 1654 par les habitués du salon de Mme de Scudéry et postérieurement incorporée par celle-ci à son roman *Clélie, histoire romaine*, édité en dix volumes entre 1654 et 1660. Cf. DANESI, *Le Mythe brisé de l'Internationale situationniste : l'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse (1945-2008)*, Dijon, Les Presses du réel, 2008, p.206.

aérien d'Amsterdam, ville où les situationnistes annoncent une dérive à venir. En donnant à voir ces deux cartes, les situationnistes montrent leur envie de faire fusionner ces deux genres représentatifs, synthétisant la représentation passionnelle jusque-là purement allégorique avec la représentation objective de l'espace physique. Ce que les situationnistes proposaient était donc l'inverse d'une carte allégorique²⁷² : il ne s'agissait pas de projeter un espace imaginaire qui puisse exprimer le contenu des sentiments, mais de faire des sentiments la grille à partir de laquelle on puisse comprendre l'espace physique – et à la limite le réordonner, comme le rêvait Ivan Chtcheglov, pour qui une ville pourrait être composée d'un « Quartier Bizarre », un « Quartier Heureux », un « Quartier Sinistre » etc²⁷³.

Cette recherche d'une nouvelle cartographie pouvait s'amorcer par le détournement des plans déjà existants : « Les plans de Paris affichés dans le Métro », écrit Debord dans le *Manifeste* de 1953, « doivent être retouchés en tenant compte des réalités mentales établies peu à peu »²⁷⁴. Graduellement, en passant par « quelques points de départ admis, des correspondances incertaines et de grandes terres inconnues », on pourrait arriver à établir un « nouveau plan de Paris »²⁷⁵. Debord précisait encore que « Le commencement de cette cartographie sera probablement subjectif. Chacun aurait son plan d'une ville. Mais je ne doute pas qu'une objectivité nouvelle ne s'impose très vite, perceptible à tous »²⁷⁶. Comme l'a remarqué Boris Donné, les propos de Debord semblaient là résonner avec ceux de Breton, qui à peu près à la même époque écrivait : « Une carte sans doute très significative demanderait *pour chacun* à être dressée, faisant apparaître en blanc les lieux qu'il hante et en noir ceux

²⁷² Je m'écarte ici de l'avis de Fabien Danesi, pour qui les plans de Debord avaient une « portée allégorique » et étaient proches du schéma de la carte du pays du Tendre. Cf. DANESI, *ibidem*.

²⁷³ Écrit en 1953, le texte de Chtcheglov (alias Gilles Ivan) fut publié pour la première fois en 1958 au premier numéro de la revue *Internationale situationniste*, dans une version établie par Guy Debord « à partir de deux états successifs du manuscrit ». Debord fait mention de ce projet des « quartiers-états d'âme » dans son *Manifeste* de 1953, qui était donc conçu en dialogue direct avec le texte de Chtcheglov.

²⁷⁴ Cité par Donné dans *Ivan Chtcheglov, profil perdue*, *op.cit.*, p.63. On trouve un exemple de l'idée exposée par Debord dans un collage de Chtcheglov, où celui-ci juxtapose des coupures d'une mappemonde à un plan du métro parisien. Cf. CHTCHEGLOV, *Écrits retrouvés*, *op.cit.*, pp.82-83.

²⁷⁵ *Idem, ibidem*.

²⁷⁶ *Idem, ibidem*.

qu'il évite »²⁷⁷. Même si la proposition restait plutôt limitée à une cartographie subjective, celui-ci notait néanmoins qu' « une certaine objectivité doit commander à cette classification »²⁷⁸. Si dans le cas de Breton cette cartographie est seulement rêvée, pour Debord il s'agit pourtant bien d'une proposition concrète, et il ne tardera pas à se lancer lui-même dans la production de plans psychogéographiques. Quand la « Première exposition de psychogéographie » est présentée à la galerie Taptoe à Bruxelles, en février 1957, le programme annonce l'accrochage de cinq « plans psychogéographiques de Paris » de la main de Guy-Ernst Debord²⁷⁹. Des cinq plans, trois nous sont connus. Ils sont tous composés de la même manière : on y voit un plan éclaté de la ville de Paris, dont les morceaux représentent les différentes « unités d'ambiance », et une série de flèches rouges indiquant les « courants psychogéographiques » qui déterminent les passages entre les zones. Le plus simple d'entre eux, *Axe d'exploration et échec dans la recherche d'un Grand Passage situationniste*, représente une dérive de Guy Debord et Ivan Chtcheglov en 1953²⁸⁰. Tous deux cherchent un « passage situationniste » – terme qui renvoie au thème déjà mentionné du « passage du Nord-Ouest » – et qui est symbolisé par la reproduction d'un tableau de Claude Lorrain, *L'embarquement de Saint Ursule*. La recherche échoue, comme le montrent les flèches qui n'arrivent pas jusqu'au tableau. *The Naked City*, dont le titre renvoie à un film noir homonyme²⁸¹, a pour sous-titre « Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie »²⁸². Les fragments du plan de Paris et les flèches qui les relient illustrent

²⁷⁷ Ce texte, intitulé *Pont-Neuf*, parut initialement dans *L'Almanach surréaliste du demi-siècle* en 1950, et fut repris dans le recueil *La Clé des champs* en 1953. Donné note le parallèle et la contemporanéité des textes, mais il ne donne aucune preuve qui nous permette d'affirmer que Debord avait lu le texte à cette époque (ce que Donné lui-même n'affirme pas). Cf. DONNÉ, *art. cit.*, p.115.

²⁷⁸ *Idem, ibidem*.

²⁷⁹ L'accrochage n'a jamais eu lieu, à cause d'un rendez-vous manqué entre Guy Debord et Asger Jorn. Dans la légende de l'I.S., cette histoire sera connue comme « l'affaire de Bruxelles ». Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.281 et 285.

²⁸⁰ Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.282.

²⁸¹ Fabien Danesi précise que le titre « faisait référence à un film noir de Jules Dassin de 1948 dont le premier plan était un long travelling aérien sur New York tandis que le producteur Mark Herling expliquait que l'intrigue avait été tournée sur un mode documentaire dans les rues de la ville ». DANESI, *Le Mythe brisé...*, *op.cit.*, p.206.

²⁸² Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.290-291.

l'hypothèse que les zones de la ville qui y sont représentées pourraient être comprises comme des entités mobiles tendant à détourner le chemin des passants dans certaines directions précises, tout comme les plaques tournantes qui modifient la direction des trains. Le plus complet de ses plans est peut-être celui qui est présenté comme le « Guide Psychogéographique de Paris ». Son titre, *Discours sur les passions de l'amour*, renvoie à un texte apocryphe de Pascal, et souligne par là l'attachement de Debord et de la psychogéographie à la théorie des passions. Le sous-titre nous informe qu'y sont représentées les « pentes psychogéographiques de la dérive et [la] localisation d'unités d'ambiance »²⁸³.

Il faut relever la différence fondamentale qui existe entre le premier plan et les deux derniers. *L'Axe d'exploration...* est la représentation d'une dérive et ne cache pas son caractère d'expérience subjective, puisque Debord et Chtcheglov y sont représentés dans une photographie. En revanche, *The Naked City* et le *Discours sur les passions de l'amour* sont présentés par Debord comme des relevés objectifs de l'action de la ville sur le passant – même s'il ne s'agit que d'une « hypothèse », comme cela est affirmé dans le sous-titre de *The Naked City*. L'évolution des plans de Debord suit ainsi le parcours qu'il avait annoncé dans son *Manifeste* de jeunesse, passant d'une première cartographie subjective à une nouvelle objectivité. Quand *The Naked City* sera reproduit en version imprimé en 1958, pour être incorporé au livre d'Asger Jorn *Pour la forme*, nous trouverons une note ajoutée au dos du plan imprimé qui réitère en fait sa valeur objective :

La recherche psychogéographique envisage l'interaction de l'urbanisme et du comportement et la perspective des changements révolutionnaires de ce système. Sur les plans de Paris édités en mai 1957 par le M.I.B.I. les flèches représentent des pentes qui relient naturellement les différentes unités d'ambiance ; c'est-à-dire les tendances spontanées d'orientation d'un sujet

²⁸³ Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p292.

qui traverse ce milieu sans tenir compte des enchaînements pratiques – à des fins de travail ou de distraction – qui conditionnent habituellement sa conduite.²⁸⁴

Les flèches sont censées représenter « les tendances spontanées d'orientation d'un sujet » – *n'importe quel sujet* – « qui traverse ce milieu », le détachement des buts utilitaires étant pour cela une condition suffisante. L'affirmation laisse apparaître un point problématique de la théorie de Debord. En mettant l'accent sur les effets produits par le monde objectif, il laisse dans l'ombre la part subjective de cette interaction. *L'Axe d'exploration...* était de ce point de vue plus honnête, car il ne cachait pas les sujets dériveurs, révélant le caractère personnel de leur quête. Quand Debord élabore un « Guide psychogéographique de Paris » il semble universaliser l'expérience que lui et ses compagnons ont de la ville.

Le sujet dériveur

Il faut dès lors vérifier ce qui est dit sur le sujet dans la théorie de la dérive. À ce propos Debord écrit :

On peut dériver seul, mais tout indique que la répartition numérique la plus fructueuse consiste en plusieurs petits groupes de deux ou trois personnes parvenues à une même prise de conscience, le recoupement des impressions de ces différents groupes devant permettre

²⁸⁴ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.289.

d'aboutir à des conclusions objectives. Il est souhaitable que la composition de ces groupes change d'une dérive à l'autre²⁸⁵.

C'est donc toujours l'objectivité que l'on vise. Il est souhaitable de dériver en groupe, pour éviter que les résultats ne soient trop subjectifs. Changer la composition de ses groupes est également utile, pour faire varier l'interaction entre les membres et obtenir par là des résultats divers. La comparaison de résultats différents pourrait alors déterminer les résultats qui s'imposent comme objectifs, en dépit de la variation des sujets dériveurs. Il est moins aisé de comprendre ce que Debord veut dire par des individus avec « une même prise de conscience ». L'expression prise de conscience, plus simple à placer dans un texte marxiste révolutionnaire, semble ici légèrement déplacée. S'agirait-il simplement d'individus avec des présupposés scientifiques communs ? Ou peut-être dotés d'une même morale ? Sur quoi se base cette identité entre les dériveurs ? Comment pourrait-il exister une « conscience commune » quand il s'agit en vérité des rapports affectifs que chacun établit avec son milieu ?

On peut trouver peut-être une réponse chez Breton quand celui-ci propose que « [l]a sympathie qui existe entre deux, entre plusieurs êtres semble bien les mettre sur la voie de solutions qu'ils poursuivraient séparément en vain »²⁸⁶. Breton nous raconte une promenade au marché de Saint-Ouen avec Giacometti, et comment cette promenade à deux a permis à chacun d'eux de trouver des solutions à des problèmes personnels certes, mais liés néanmoins à des sollicitations réciproques. De ceci, Breton extrait la conclusion suivante : « Je serais tenté de dire que les deux individus qui marchent l'un près de l'autre constituent une seule machine à influence *amorcée*. »²⁸⁷ Si l'on croise la conclusion du surréaliste avec les procédés avancés par Debord, on pourrait inférer alors que le sujet dériveur, s'il n'est pas un sujet isolé,

²⁸⁵ DEBORD, *Théorie de la dérive*, in : *Œuvres, op.cit.*, p.253

²⁸⁶ BRETON, *L'Amour fou, op.cit.*, p.50.

²⁸⁷ *Idem*, p.45.

peut bien être un sujet collectif. La composition du groupe, par un jeu d'influences réciproques, déterminerait un rapport affectif commun avec le milieu, dans lequel est contenu le rapport affectif établi entre les membres. L'idée d'une « prise de conscience commune » pourrait être comprise alors dans le sens de l'établissement d'un sujet collectif qui, en ce qui concerne l'exploration du terrain, dépasse les différences entre les individus qui composent le groupe, sans retomber pour cela dans l'imposition de la volonté de l'un sur les autres.

Encore une fois, le surréalisme

Les textes de Debord n'offrent que peu de précisions à propos du sujet dériveur. Il devient évident, néanmoins, que la mise en rapport de ses propos avec ceux de Breton reste une source importante d'éclairage du projet du situationniste. En fait, la dérive ne peut pas être justement comprise sans prendre en considération l'expérience surréaliste des promenades et des déambulations. Avec la dérive, Debord s'approprie une pratique surréaliste. Il essaie pourtant de la fonder en méthode d'investigation scientifique, surmontant par là ce qu'il considérait être une « assimilation, très superficielle, de la recherche scientifique à l'esprit surréaliste »²⁸⁸. Il faut donc prêter une attention spéciale à ce que la promenade surréaliste avait de particulier. On sait que depuis au moins le XIX^e siècle, la littérature avait à plusieurs reprises représenté la flânerie, figurant cette habitude de se perdre dans l'immensité des villes modernes. Il suffit de penser à Thomas de Quincey ou à Baudelaire, pour ne citer que deux auteurs souvent évoqués par Debord. La littérature de Breton s'ancrait dans cette tradition. Dans ses livres, il nous raconte ses promenades dans Paris où il découvre des lieux et objets insolites, et où il fait des rencontres inattendues. C'est

²⁸⁸ Comme l'écrit Debord dans ses fiches de lecture à propos des *Manifestes du surréalisme*, dont j'ai traité au chapitre précédent.

l'histoire bien connue de *Nadja*, où les personnages se rencontrent et se promènent dans les rues de Paris, et où une série de coïncidences hasardeuses – comme quand une promenade les mène de la place Dauphine au bar Le Dauphin – annoncent une liaison entre les deux. Il ne faut pas croire, pourtant, que les signes troublants décrits par Breton puissent simplement concerner une liaison amoureuse. Il est vrai que l'amour joue un rôle central dans sa littérature, ce qui n'a pas échappé à l'ironie des lettristes-internationaux qui l'ont surnommé « Dédé-les-Amourettes »²⁸⁹. Dans sa critique du surréalisme, Debord lui reprochera encore de présenter « l'amour comme la seule aventure possible »²⁹⁰. Néanmoins, la volonté de connaissance des promenades surréalistes est également affichée par Breton. Dans l'*Amour fou*, Breton insiste sur le fait que ce que les découvertes de la promenade révèlent c'est qu'il y a une sorte de communication entre l'ordre de l'esprit et l'ordre de la nature. Le hasard n'est que le moment où ces deux ordres se rencontrent. Ceci lui permet d'annoncer un projet non moins ambitieux : « j'espère porter un coup nouveau à la distinction, qui me paraît de plus en plus mal fondée, du subjectif et de l'objectif »²⁹¹.

La dérive pourrait alors être comprise comme un pas supplémentaire dans la même direction. Toutefois, alors que Breton réserve toujours une place fondamentale au hasard, Debord croit qu'il doit être surmonté par la connaissance objective des causes qui déterminent le hasard – faute de quoi la promenade hasardeuse retomberait dans l'habitude : « Le hasard joue dans la dérive un rôle d'autant plus important que l'observation psychogéographique est encore peu assurée. Mais l'action du hasard est naturellement conservatrice et tend, dans un nouveau cadre, à tout ramener à l'alternance d'un nombre limité de variantes, et à l'habitude »²⁹². C'est donc à une « insuffisante défiance à l'égard du hasard, et de son emploi

²⁸⁹ Le surnom est employé à plusieurs reprises par les membres de l'I.L. dans *Potlatch*.

²⁹⁰ Dans le texte déjà mentionné, *Suprême levée des défenseurs du surréalisme...*, dans *Internationale Situationniste*, n°2, décembre 1958.

²⁹¹ BRETON, *Amour fou*, *op.cit.*, p.77.

²⁹² DEBORD, *Théorie de la dérive*, in : *Œuvres*, *op.cit.*, p.252.

idéologique toujours réactionnaire »²⁹³ que Debord attribue l'échec des promenades surréalistes, en prenant pour exemple « la célèbre déambulation sans but tentée en 1923 par quatre surréalistes à partir d'une ville tirée au sort : l'errance en rase campagne est évidemment déprimante, et les interventions du hasard y sont plus pauvres que jamais »²⁹⁴. De tout cela, Debord extrait une intéressante notion de *progrès*, qui annonce déjà le caractère constructif de ses projets futurs, notamment la situation construite : « Le progrès n'étant jamais que la rupture d'un des champs où s'exerce le hasard, par la création de nouvelles conditions plus favorables à nos desseins ».

Une autre différence par rapport à l'expérience surréaliste tient au statut du symbolique dans la promenade et dans la dérive. « Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme », écrit Breton dans la célèbre formulation de *Nadja*. En rappelant le propos de Breton, Marcolini affirme que « comme la promenade surréaliste, la dérive situationniste met à profit tous les signes qu'elle rencontre sur sa route »²⁹⁵. « Ainsi », conclut l'auteur, « la dérive est-elle toujours aussi *dérive du sens* »²⁹⁶. Il est vrai que cette dimension de déchiffrement symbolique n'est pas absente des comptes-rendus des dérives, comme on le voit bien dans le cas où Debord et Wolman rencontrent « au 160 de la rue Oberkampf, le magasin 'Charcuterie-Comestibles A. Breton' »²⁹⁷. Mais ce jeu sur les signes proprement langagiers, qui est central chez Breton dans sa constante mise en valeur des coïncidences linguistiques, a un rôle tout à fait secondaire dans la dérive. Comme le reconnaît à plus juste titre Marcolini lui-même, les parcours de la dérive « sont certes guidés par une saisie globale et synthétique de l'environnement matériel, dont la disposition est intégrée de manière inconsciente aux schémas psychomoteurs qui orientent la marche, mais aussi par une

²⁹³ *Idem, ibidem.*

²⁹⁴ *Idem, ibidem.*

²⁹⁵ MARCOLINI, *op.cit.*, p.86.

²⁹⁶ *Idem*, p.87.

²⁹⁷ Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.261.

multitude d'éléments diffus – formes, éclairages, couleurs, sons, odeurs – qui viennent exercer leur influence subliminale sur le psychisme »²⁹⁸. De cette façon, plus que d'une « dérive du sens », il s'agirait d'une dérive *des sens*, les stimuli sensibles ayant la primauté sur le symbolique.

En effet, l'opération de « décryptage » symbolique exige la concentration de l'attention sur les signes et fait appel à la médiation de la conscience qui doit établir une relation en recourant normalement à la mémoire. La multiplicité des stimuli provenant de la traversée de l'espace urbain ne peut pas être subsumée à la codification du langage, tout comme son appréhension ne peut pas être réduite à la primauté du regard. La dérive dépasse alors tant les limites du contemplatif que du symbolique. Elle fait donc appel à cette forme de perception sensorielle que Walter Benjamin nommait la *perception tactile*. Selon Benjamin, « l'architecture a été le prototype d'une œuvre d'art aperçue de façon à la fois distraite et collective »²⁹⁹. Cela tient au fait que « les édifices font l'objet d'une double réception » : d'une part, une *réception visuelle*, c'est-à-dire par la perception ; d'une autre part, une *réception tactile*, c'est-à-dire par l'usage³⁰⁰. La dérive tend à instaurer ainsi un rapport nouveau entre le sujet et le monde. Plutôt qu'une perception consciente, on privilégie une perception distraite, ouverte aux sollicitations inconscientes. Le regard, en tant que médiateur privilégié du rapport entre la conscience et le monde, est remplacé par une réception tactile déterminée par une expérience sensorielle multiple. La connaissance du monde ne se limiterait plus alors à la représentation des phénomènes dans la conscience. La pratique debordienne anticipe par là la critique que l'auteur adressera plus tard à la « *faiblesse* du

²⁹⁸ MARCOLINI, *op.cit.*, p.82.

²⁹⁹ *Idem*, p.108.

³⁰⁰ *Idem, ibidem*.

projet philosophique occidental qui fut une compréhension de l'activité, dominée par les catégories du voir »³⁰¹.

Comportement

Comprise comme une pratique expérimentale, la dérive a cependant surtout affaire au *comportement*. Ce mot est employé plusieurs fois par Debord dans le texte. Au tout début, dans un passage déjà cité, il affirme que « [l]e concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif ». Plus loin, en traitant de l'étendue temporelle de la dérive, Debord raconte qu'« une succession de dérives a été poursuivie sans interruption notable jusqu'aux environs de deux mois, ce qui ne va pas sans amener de nouvelles conditions objectives de comportement qui entraînent la disparition de bon nombres des anciennes ». La dérive comporte alors des conditions objectives de comportement. L'expression, tout comme celle de « psychogéographie », entremêle les dimensions proprement objective et subjective. Il en ressort que, même si elle entraîne une critique de l'urbanisme, la dérive est avant tout une quête existentielle : elle cherche à révéler de nouveaux modes d'existence, de nouvelles manières d'être dans l'espace et dans le temps. De ce fait, la poursuite de Debord n'est pas sans rapport avec l'existentialisme sartrien qui domine les milieux intellectuels de l'époque. Rappelons que Sartre lui-même avait proclamé que les découvertes devraient se faire « sur la route, dans la ville, au milieu des foules, chose parmi les choses, homme parmi les hommes »³⁰². L'existentialisme sartrien conservera le pôle subjectif comme prioritaire, l'intention du sujet – ou son « projet » – dirigeant son insertion dans le monde. Debord, quant

³⁰¹ DEBORD, *La Société du spectacle*, *op.cit.*, §19.

³⁰² SARTRE, *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité*, paru dans *La Nouvelle Revue Française*, en janvier 1939, repris in : SARTRE, *Situations Philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990, p.12.

à lui, renverse les règles du jeu. Il est en quête des influences du monde objectif pouvant déclencher de nouveaux états subjectifs, d'où l'urgence d'une méthode pour déterminer ces influences, afin de pouvoir les produire consciemment. Ce qui s'annonce par là est déjà la notion de la situation construite, comme nous pouvons l'apercevoir dans ce passage de l'*Introduction à une critique de la géographie urbaine* : « Cette idée que la réalisation d'une situation affective choisie dépend seulement de la connaissance rigoureuse et de l'application délibérée d'un certain nombre de mécanismes concrets »³⁰³.

L'ambition constructive qui est affichée depuis le début, mènera Debord de la formation d'une science des rapports affectifs du sujet avec la ville, la psychogéographie, à la préfiguration d'un urbanisme nouveau. D'où une proposition ingénieuse : « la psychogéographie est la science-fiction de l'urbanisme »³⁰⁴. On passe ainsi de la connaissance du terrain déjà existant à la construction d'un nouveau milieu, avec ce que Debord nommera « urbanisme unitaire ». Les situationnistes définissent l'urbanisme unitaire comme une « théorie de l'emploi d'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement »³⁰⁵. On voit que là encore c'est le sujet qui reste au centre, car c'est toujours l'expérience produite qui est visée, encore comprise comme « comportement ».

Le sujet de la dérive : limite ou ouverture ?

La dérive se propose comme une méthode de connaissance objective de la ville, mais dont le but rejaillit sur le sujet. Une telle connaissance objective doit produire une nouvelle

³⁰³ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.206.

³⁰⁴ Cette formulation apparaît dans la maquette du catalogue prévu pour l'exposition déjà mentionnée de 1957 à Bruxelles. Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.283. Elle sera reprise dans le texte déjà cité *Essai de description psychogéographique des Halles*, paru dans l'*Internationale Situationniste* n°2, décembre 1958.

³⁰⁵ Cf. *Définitions*, dans *Internationale Situationniste*, n°1, juin 1958.

expérience de la ville pour les sujets qui la traversent. Debord anticipe déjà la quête de modes de comportement qui sera au cœur de la situation construite. En revanche, le sujet en tant que fondement de cette entreprise de connaissance n'est pas remis en question. On ne s'interroge pas assez sur les possibilités effectives offertes au sujet qui entreprend la dérive, d'établir une connaissance objective du terrain qu'il exploite. Or le sujet de l'entreprise est aussi son objet, il subit les effets de l'expérience et ne saurait rester un observateur extérieur des phénomènes. Debord ne l'ignore pas entièrement car, comme nous l'avons vu, dans les notes adressées à Constant il désigne le sujet de la dérive comme un « observateur-observé ». Il essaie de résoudre cette contradiction en faisant appel à la figure littéraire du « passant ». Ce qui reste non problématisé cependant, c'est le fait que les interrelations que le sujet dériveur entretient avec le milieu, qui sont à la base de l'identification des « courants psychogéographiques » et des influences « passionnelles objectives » du terrain, dépendent en partie de la formation de sa propre personnalité, de son histoire émotionnelle et affective. Tandis que l'objectivité de la géographie est déterminable à partir de l'irréductibilité du monde naturel, la psychogéographie met en jeu la psyché, dont la part profondément subjective est indéniable. En laissant de côté cette dimension de la formation subjective, dont les manifestations les plus marquantes sont données par l'influence de l'inconscient, la théorie de la dérive se trouve un degré en-deçà de la psychanalyse. Elle risque d'hypostasier des éléments variables selon les observateurs en les considérant comme une influence objective. Ceci tient au fait que Debord veut, comme nous l'avons vu, s'éloigner de la position surréaliste qui avait fait de l'inconscient le lieu privilégié des découvertes. Il met donc l'accent sur les influences extérieures du milieu sur le sujet, et présente les facteurs inconscients comme des réalités irréductibles extérieures au sujet : « Les centres d'attraction spécifiques de la psychogéographie sont des réalités subconscientes qui apparaissent dans l'urbanisme lui-

même »³⁰⁶. Quand Debord parle d'équilibre « entre le hasard et le choix conscient », il ne dit rien du rapport entre l'intériorité subjective et l'extériorité du monde objectif, évitant ainsi de tomber dans un des thèmes principaux de Breton. Comme on vient de le préciser, le hasard était, pour celui-ci, le moment où l'ordre naturel, indépendant du sujet, rencontrait l'ordre de l'esprit. En proposant l'existence des « vases communicants » entre l'objectif et le subjectif, Breton tentait de dépasser le dualisme cartésien, qui affirmait la primauté du sujet sur le monde matériel.

Cependant, bien que Debord tente de se démarquer de la pensée de Breton, il reste encore évident que « [l]es théories de l'I.L. pouvaient se comprendre comme l'affirmation d'un dessaisissement partiel du moi que les surréalistes avaient préservé avec la notion de hasard objectif », comme le reconnaît Danesi³⁰⁷. Ainsi, même si Debord reste attaché à l'idée de la manipulation de la nature, il faut convenir que la dérive tend effectivement à remettre en cause le sujet cartésien. Rappelons que celui-ci est fondé sur la coupure d'avec le monde, qui pourrait n'être à la fin qu'une tromperie. La dérive inverse cette logique, et s'approche de l'empirisme, en proposant le sujet comme le résultat de l'expérience. Elle est donc une recherche expérimentale qui pourrait être considérée comme une expérience de subjectivation. Si l'on ne dit rien du sujet de la dérive, c'est aussi parce que celui-ci n'existe qu'en tant que sujet de la dérive, c'est-à-dire qu'il est le produit temporaire de cette expérience. Il pourrait ainsi même être un sujet collectif, supra-individuel, déterminé par une expérience affective commune.

En tant que recherche de nouveaux modes de comportements – et étant elle-même déjà un mode de comportement en soi – la dérive ouvre la voie à l'apparition de nouvelles formes de subjectivité. Il n'y a ici aucune formalisation préalable qui anticipe de tels devenirs.

³⁰⁶ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.460.

³⁰⁷ DANESI, *Le Mythe brisé...*, *op.cit.*, p.202.

Pourtant, les théories de Debord conservent l'idée que tout ce qui est confusément découvert, doit par la suite être consciemment produit. Pourrait-on présupposer alors l'apparition qui s'ensuit de nouveaux critères de normativité ? Il est évident en tout cas que nous sommes loin ici de la ligne de partage courante entre le normal et le pathologique. De ce fait, la dérive ne peut que se heurter aux normativités cliniques de la société existante. « Les difficultés de la dérive », écrit Debord, « sont celles de la liberté. Tout porte à croire que l'avenir précipitera le changement irréversible du comportement et du décor de la société actuelle »³⁰⁸. Il n'est pas surprenant que, dans une société qui n'est pas celle rêvée par les situationnistes, un grand dériveur comme Ivan Chtcheglov finisse ses jours dans une institution psychiatrique. Debord refuse de voir le cas de Chtcheglov comme un cas pathologique, et souligne le contenu politique qui se cache derrière les critères de la normativité médicale : « La condition qui est actuellement faite à Ivan Chtcheglov peut être ressentie comme une des formes toujours plus différenciées que revêt, avec la modernisation de la société, ce contrôle de la vie qui a mené, en d'autres temps, à la Bastille pour athéisme, par exemple, ou à l'exil politique »³⁰⁹.

On retrouve là encore d'autres échos du passé surréaliste, car le mouvement de Breton s'était battu ouvertement contre le pouvoir psychiatrique. Il suffit de rappeler la vive polémique que provoqua *Nadja* dans le milieu médical et dont sont témoins les documents repris par Breton à l'ouverture du *Second Manifeste*³¹⁰. Chez les situationnistes, plutôt qu'une défense ouverte de la folie, on trouvera une défiance envers la neutralité des diagnostics cliniques, les critères médicaux de normativité ne pouvant pas être séparés de la normativité de la société capitaliste dans son ensemble. Un bon exemple de ceci est la campagne que les situationnistes ont menée en faveur de Nunzio Van Guglielmi, en juillet 1958. Celui-ci fut interné dans un hôpital psychiatrique après avoir collé un petit manifeste contre *Le*

³⁰⁸ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.257.

³⁰⁹ Ce commentaire accompagna la publication des lettres de Chtcheglov en août 1964 dans le numéro 9 de *l'Internationale Situationniste* sous le titre *Lettres de loin*.

³¹⁰ Cf. BRETON, *Manifestes du surréalisme, op.cit.*, p.67-71.

couronnement de la Vierge, toile de Raphaël exposée à Milan, dans lequel on pouvait lire « W la rivoluzione ! Via il governo clericale ! » (« Vive la révolution ! Dehors le gouvernement clérical d'Italie ! »)³¹¹. Dans le manifeste écrit par la section italienne de l'I.S. on veut « attirer l'attention sur le fait que ceci serait un crime contre la véritable science psychiatrique », orienté ici par la « police psychiatrique ». Dans ce cas, on oppose alors une bonne psychiatrie, entièrement médicale, à une mauvaise, dirigée par des finalités policières ou politiques. Mais dans le compte-rendu de l'affaire que Debord rédigea pour la revue de l'I.S., ce passage du tract était altéré. Au lieu de cela, on pouvait lire « Nous voulons attirer l'attention sur le fait que l'on interprète... un geste hostile à l'Église et aux valeurs culturelles mortes des musées comme une preuve suffisante de folie »³¹². On y faisait mention aussi à un deuxième tract, rédigé cette fois-ci par Jorn, qui affirmait : « Les raisons de Guglielmi se trouvent au cœur de l'art moderne, à partir du Futurisme jusqu'à nos jours. Aucun juge, aucun psychiatre, aucun directeur de musée n'est capable de prouver le contraire sans falsification ».

Deux ans plus tard, la section allemande de l'I.S. écrira un autre tract, intitulé *Déclaration de la section allemande de l'Internationale situationniste sur la folie*³¹³. Contrairement à leurs collègues italiens, les situationnistes allemands mettaient radicalement en cause les critères de la psychiatrie. Ils soulignaient que la ligne de partage entre le normal et le pathologique reposait finalement sur des paradigmes tout autres que la prétendue impartialité médicale, ce qui par conséquent mettait en cause leur activité artistique : « Le critère de la raison ou de la folie, pour la psychiatrie moderne, étant en dernière analyse la réussite sociale, nous refusons également absolument la qualification de folie à propos de tout artiste moderne ; l'actuel système de tests psychiatriques permet virtuellement leur

³¹¹ Ainsi on pourrait le lire dans le tract « Difendete la libertà ovunque ! », ou « Défendez la liberté partout ! ». Dans les *Nouvelles de l'Internationale – L'activité de la section italienne*, texte rédigé par Guy Debord qui racontait l'incident, on trouve une version légèrement différente : « Vive la révolution italienne ! Dehors, le gouvernement clérical ! ». Cf. *Internationale Situationniste* n°2, décembre 1958, p.29

³¹² *Idem, ibidem.*

³¹³ Cf. « Déclaration de la section allemande sur la folie », *Archives situationnistes, volume I, documents traduits (1958-1970)*, Paris, Contre-Moule/Parallèles, 1997, p.39.

internement à tous. »³¹⁴. La proposition de la section allemande reçut l'approbation générale du restant du groupe, et finit par être adoptée par la IV^e Conférence de l'I.S. réunie à Londres en septembre de la même année. De ce fait, les situationnistes prenaient la résolution que

Aussi longtemps que la société dans son ensemble sera folle, nous nous refuserons en tout cas à laisser qualifier de folie le comportement d'un des individus qui veulent la changer ; et particulièrement nous nous opposerons par tous les moyens à la qualification de folie, et aux conséquences pratiques qu'elles pourraient entraîner, dans le cas de membres de l'Internationale situationniste³¹⁵.

Il faut remarquer alors que les recherches situationnistes sont orientées par un horizon d'attentes qui dépasse les limites de ce qui existe déjà. Comme nous venons de le voir, la dérive est pensée à l'intérieur d'une perspective selon laquelle toute la société doit bientôt être bouleversée. Dans cette optique nettement avant-gardiste, toute la pratique situationniste est conçue comme l'anticipation d'un état de choses futur. D'où le célèbre mot de l'I.S. : « la société sans classe a trouvé ses artistes »³¹⁶. Il est légitime de présupposer alors que les pratiques de subjectivation de la dérive – et aussi, on le verra bientôt, celles de la situation – avancent des modes de comportement qui dépassent les frontières du normal et du pathologique dans la société contemporaine. Il reste à savoir si cela comporte la possibilité d'un dépassement du paradigme normatif en tant que tel, ou tout simplement une réorientation des frontières à partir de critères nouveaux – qui pourrait, par conséquent, sortir des limites

³¹⁴ *Idem, ibidem.*

³¹⁵ *Idem, ibidem.*

³¹⁶ Comme on peut le lire dans *l'Adresse de l'Internationale situationniste à l'assemblée générale de l'Association internationale des critiques d'art* réunie le 14 avril 1958 à l'Exposition universelle de Bruxelles. Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.357.

spécifiquement médicales, accomplissant, dans une certaine mesure, le projet annoncé par l'appropriation surréaliste de la psychanalyse³¹⁷.

2. La situation construite

« La notion centrale de la pensée sit[uationniste] (celle de *situation*) est aussi la moins claire, la plus ouverte, en question », écrivait Debord à son ami Patrick Straram en octobre 1960³¹⁸. En effet, la notion de situation avait occupé dès le premier abord une place centrale dans la pensée de Debord, tout en échappant à une définition rigoureuse. Le mot fait sa première apparition dans les tout premiers textes publiés par Debord, parus en 1952 dans la revue lettriste *Ion* : le premier scénario de *Hurlements en faveur de Sade* et les *Prolégomènes à tout cinéma futur*, qui accompagnaient le scénario en guise de préface. Ce dernier finissait par le pronostic selon lequel « [l]es arts futurs seront des bouleversements de situations, ou rien »³¹⁹, phrase reprise dans la version définitive de *Hurlements*. Dans ce film nous entendons encore qu' « une science des situations est à faire, qui empruntera des éléments à la psychologie, aux statistiques, à l'urbanisme et à la morale. Ces éléments devront concourir à un but absolument nouveau : une création consciente de situations. »³²⁰ Le noyau du projet proprement *situationniste* est déjà tout exprimé dans cette formulation : la volonté de créer délibérément et à l'aide des sciences existantes le cadre objectif dans lequel les sujets peuvent agir librement. Malgré tout, Debord peine à définir ce que c'est la situation. Après avoir abandonné le projet d'un *Manifeste pour une construction de situations* (1953), ce sont les

³¹⁷ Une réponse à cette question pourrait sans doute être trouvée dans les tentatives de renouvellement du champ psychiatrique après mai 68, également touché par les idées situationnistes qui avaient alors acquis une influence certaine dans les milieux intellectuels, et notamment universitaires.

³¹⁸ DEBORD, *Correspondance*, vol.2, *op.cit.*, p.35.

³¹⁹ DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.46.

³²⁰ La phrase apparaît déjà dans la première version du scénario parue sur *Ion*, et est maintenue dans la version définitive. Cf. DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.49 et 62.

notions de dérive et de psychogéographie qui occupent le premier plan des expérimentations de l'Internationale Lettriste. En 1957 toutefois, au moment où s'annonce la création d'une nouvelle avant-garde, Debord proposera aux artistes réunis à Cosio d'Arroscia que « c'est autour de l'hypothèse des constructions de situations que se joue l'essentiel de notre recherche »³²¹. Le mouvement naissant portera le nom d'Internationale Situationniste. La définition de la situation construite présentée au premier numéro de la revue du groupe était cependant loin d'être exhaustive. Celle-ci y était définie comme un « [m]oment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements »³²². Ainsi, comme l'avouait Debord en 1960, la notion de situation, pourtant centrale, restait toujours la « moins claire ». J'essaierai de mieux préciser les contenus possibles de cette notion, par l'étude des différentes sources qui peuvent avoir informé le concept debordien de situation.

La situation en faveur de Sade

Réalisé en 1952, le premier film de Guy Debord, *Hurléments en faveur de Sade*, était un long-métrage complètement dépourvu d'images, constitué seulement par des écrans blancs et noirs et par le support de la bande-son. Les écrans blancs étaient accompagnés de dialogues composés avec des phrases détournées ; lorsque l'écran restait noir, la salle tombait dans le silence. Au fur et à mesure du film, les séquences noires et silencieuses devenaient chaque fois plus longues, le film s'achevant finalement sur vingt-quatre minutes de noir silencieux. Le film du jeune lettriste était, certes, iconoclaste et provocateur, et Thomas Levin en arrive

³²¹ DEBORD, *Rapport sur la construction des situations* (1957), in : *Œuvres, op.cit.*, p.325.

³²² *Internationale Situationniste*, n°1, *op.cit.*, p.13.

même à suggérer qu'il a peut-être été le premier véritable film dadaïste³²³. À plusieurs égards, on peut noter néanmoins que ce film était plus qu'une simple attaque contre l'art cinématographique. Les « hurlements » du public enragé étaient déjà prévus dans le titre et ils faisaient donc partie intégrante de l'œuvre. Le silence et l'absence d'images annulaient la centralité de l'écran, et instauraient un nouveau rapport des spectateurs à l'œuvre : ils en devenaient eux aussi partie prenante. Au moment où le son et les images manquaient, c'était aux spectateurs de jouer, c'étaient leurs gestes qui composaient l'œuvre – et en ce sens, l'œuvre n'était plus une œuvre. On peut dire que chaque projection de *Hurlements* déclenche une expérience éphémère qui ne peut être répétée, car elle est déterminée par la coprésence du public dans l'espace de la salle de cinéma le temps que dure la projection. *Hurlements en faveur de Sade* peut ainsi être vu comme une première ébauche de situation construite. Pourquoi donc Debord avait-il décidé de dédier cette première situation précisément au Marquis de Sade ? Son admiration pour Sade est déjà affichée dans sa correspondance de jeunesse, et il est certain que là aussi la médiation du surréalisme avait joué un rôle important. Il y a pourtant un autre lien, moins évident, entre la situation et l'œuvre du Marquis. Cela apparaît dans la lecture que le jeune Debord a faite d'un ouvrage peu connu, écrite par deux auteurs liés au surréalisme. Il s'agit de la *Genèse de la pensée moderne*, de Marcel Jean et Arpad Mezei, paru en 1950³²⁴. Les fiches de lecture de Debord qui concernent cet ouvrage sont parmi les plus anciennes. Nous ne pouvons malheureusement pas les dater avec exactitude. Le fait que le livre ait été publié en 1950 rend néanmoins possible le fait que Debord l'ait lu avant la réalisation de *Hurlements*. En tout cas, le rapport que Debord y établit

³²³ « *Hurlements* can be called a – indeed perhaps the first – truly dada film ». Cf. Thomas LEVIN, « Dismantling the Spectacle », in: *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International, 1957-1972*, catalogue d'exposition, Sussman, Elizabeth (Ed.), Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France, February 21, 1989-April 9, 1989, Institute of contemporary arts, London, June 23, 1989-August 13, 1989, the Institute of contemporary art, Boston, Mass., October 20, 1989-January 7, 1990, p.85.

³²⁴ JEAN ; MEZEI, *Genèse de la pensée moderne*, Éditions Correa, 1950, coll. « Le Chemin de la vie ». Réédité en fac-similé par l'Âge d'homme, Lausanne, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2001.

entre son idée de situation et la façon dont les auteurs présentent l'œuvre de Sade mérite notre attention.

Avant d'y arriver, il convient d'éclaircir les présupposés de Jean et Mezei. Dans *Genèse de la pensée moderne*, les auteurs élaborent une philosophie de l'histoire de la pensée occidentale basée sur l'opposition entre subjectivité et objectivité, entre le « monde intérieur » et le « monde extérieur ». Selon eux, dans la pensée de la Grèce ancienne le monde extérieur, le cosmos, est défini comme harmonieux et beau ; il est gouverné par des lois et fonctionne par lui-même. Cela étant, « il serait possible d'éliminer le monde intérieur, subjectif, individuel – à tout le moins de le rendre superflu »³²⁵. L'intériorité subjective apparaissait comme l'« irrationnel indomptable », inassimilable par la réalité objective, et ne pouvait trouver une place que dans les mythes. À l'époque romaine, avec la constitution de l'État impérial, le conflit subsistait, mais légèrement déplacé : « L'individu tend à s'opposer à la société comme il s'était opposé à la nature »³²⁶. Pourtant, avec la Renaissance, l'invention des mathématiques analytiques par Descartes et les variables imaginaires de Cardan, « l'infini continu devenait une notion concrète »³²⁷. La science aristotélicienne devenait caduque et le monde extérieur changeait de qualité : « L'infini, l'irrationnel surgissant dans le monde extérieur, un véritable tourbillon de merveilleux posséda la société de ce temps »³²⁸. Dorénavant, toute logique est rejetée dans la transcendance, et le monde concret devient le lieu du désordre.

Les auteurs déroulent ainsi leur œuvre toujours par le même type d'opération : le conflit entre intériorité subjective et extériorité objective se déplace et se resitue à chaque grande époque, et ceci permet alors une nouvelle compréhension de l'histoire de la pensée.

³²⁵ *Idem*, p.8-9.

³²⁶ *Idem*, p.13.

³²⁷ *Idem*, p.21.

³²⁸ *Idem*, p.24.

Un tel raisonnement ne semble pas avoir convaincu Debord, qui n'est pas arrivé à la fin de l'ouvrage, en jugeant que les auteurs étaient de « médiocres occultistes » et qu'il était «[i]mpossible de les suivre dans les trois quarts de leurs conclusions ». En dépit de tels jugements, il était de toute évidence attiré par leur lecture de Sade et La Fontaine. Je traiterai de La Fontaine quand il sera question du détournement. Pour l'instant, ce qui nous intéresse est la façon dont Jean et Mezei présentent l'œuvre de Sade.

Les deux auteurs tentent d'abord de placer l'auteur dans le contexte de son époque, celle-ci comprise, bien entendu, dans le cadre de leur philosophie de l'histoire : « l'homme du XVIII^e siècle avait affaire à une subjectivité aussi nouvelle que le réel lui-même – et surtout il était placé devant le problème de l'acceptation de cette subjectivité. La décision possédait une signification générale : accepter les instincts, n'était-ce pas accepter la réalité mauvaise et désordonnée, qui devait emporter l'être humain dans le chaos de l'enfer ? »³²⁹. Dans un tel contexte, l'exception de Sade face à son siècle était d'accepter les instincts tout en leur conférant une autre qualité :

Un homme pourtant ne se laissa pas convaincre par des raisonnements millénaires, et refusa de sacrifier la réalité concrète aux conceptions dogmatiques ; cet homme vit, plus nettement que toute autre, que la réalité tumultueuse et tourbillonnante n'était, au fond, absolument pas chaotique. C'est là la découverte de Sade, à partir de laquelle il entreprit de reconstruire le monde au moment même du grand naufrage de l'époque classique et de la société de l'Ancien Régime.³³⁰

³²⁹ *Idem*, p.31.

³³⁰ *Idem*, *ibidem*. Passage prélevé par Guy Debord.

Nous avons vu que, dans le récit historique élaboré par les auteurs, la nature changeait de qualité : d'abord cosmos harmonieux, elle était devenue matière chaotique, l'ordre ne pouvant advenir que par la transcendance, d'abord religieuse, puis rationaliste. Les instincts étaient alors la part de désordre instaurée à l'intérieur même de l'homme. Le conflit subjectivité/objectivité se plaçait alors au sein de l'intériorité sous la forme du clivage raison/instincts. Sade aurait été le premier à renverser cette opposition, en donnant la parole aux instincts. Ceci pourrait être compris simplement selon le paradigme de la libération des instincts face à la répression imposée par la civilisation, comme semblent le suggérer les auteurs dans un autre passage : « En réalité Sade voyait clairement (et sa gloire restera de n'avoir pas abandonné la lutte pour autant), que l'état de civilisation oppose toujours, au principe de réalisation, une instance paralysante »³³¹. Debord n'est pas d'accord avec un tel raisonnement, et il remarque à propos de ce passage : « Sans doute. Et l'état de nature, alors ? ». Ce qui l'intéresse dans la lecture que Jean et Mezei font de Sade est l'idée d'ordonner le réel et de reconstruire le monde au moment de la crise d'une civilisation. À l'aube d'une Europe qui venait d'être dévastée par la guerre, les situationnistes voulaient « tout reconstruire », comme le dirait Debord plus tard. Le projet de la situation construite était celui d'une constante intervention dans l'ordre objectif. Pour Debord, la réalisation de la subjectivité n'était pas en opposition inéluctable avec le réel. Il suffisait de façonner le réel pour qu'il puisse donner lieu à la satisfaction des désirs.

Cette volonté de permettre la satisfaction des désirs porte la marque de l'onirique, la fonction du rêve étant comprise par Freud comme celle de la réalisation des désirs frustrés dans la réalité. Jean et Mezei appliquent cette idée à la littérature de Sade, qu'ils voient « comme la transposition, dans la surnature civilisée, de ce qui se passe chez l'homme

³³¹ *Idem*, p.37.

« naturel » pendant le rêve »³³². Chez Sade cependant, cela ne prend pas la forme assumée de l'onirique, et donc de ce que Debord considère comme une « fuite du réel ». Au contraire, dans les livres de Sade on voit « [l]a volonté onirique de réalisation, l'obstination souveraine du rêve balayant tout obstacle au désir, modifiant les lois du temps et de l'espace, tout cela transporté dans le réel »³³³. Les désirs sont traduits en actes par les personnages, et la même chose arrive avec les idées :

Dans ses livres le même processus prend un tour plus philosophique : ce sont les qualifications devenues abstraites, « qualités » ou « défauts » de l'être humain, que Sade ramène à des choses que l'homme crée volontairement, c'est-à-dire à des actions humaines – des événements. L'illustration la plus sensationnelle, dans toute la force du terme, de cette démarche, se trouve dans la *Philosophie dans le Boudoir*, où les diverses discussions philosophiques des personnages trouvent leurs équivalents exacts et immédiats dans leurs actes successifs, dans leur comportement.³³⁴

La dernière partie de ce passage, qui fut prélevée par Debord, pourrait bien synthétiser le but de toutes les propositions expérimentales du jeune situationniste : trouver le moyen par lequel les « discussions philosophiques » puissent trouver « leurs équivalents exacts et immédiats » dans le « comportement ». L'intérêt de Debord pour le portrait que Jean et Mezei peignent du Marquis de Sade peut donner aussi une mesure de la distance qui sépare son projet du surréalisme. L'onirique n'est plus une valeur en soi, mais une force qui doit « balayer » le réel, modifier, concrètement, l'espace et le temps. On pourrait alors reconnaître dans la situation un caractère très onirique, une tentative de transposer la structure du rêve

³³² *Idem, ibidem.*

³³³ *Idem, p.38-39.*

³³⁴ *Idem, p.38.*

dans la réalité. Ce n'est pas pour rien que Debord insiste sur la qualification du surréalisme comme « idéaliste » : ce qu'il reproche au mouvement de Breton n'est pas le contenu de ses idées, mais tout simplement le fait de n'avoir pas atteint le réel.

Jean et Mezei notent encore que les personnages de Sade « dans leurs manifestations d'ordre émotionnel et notamment sexuel, agissent, presque sans exception, en groupe. À partir de cette constatation », écrivent-ils encore, « on peut préciser la notion de subjectivité. La subjectivité qu'étudie Sade ne se confond pas avec l'égoïsme, elle n'est jamais celle de l'individu isolé, ou qui s'isole ... En fait elle est toujours fonction d'une collectivité plus ou moins large *réunie par affinité passionnelle.* »³³⁵ Debord ajoute l'observation suivante : « Rapports de la dernière phase et l'idée 'situationniste'. » La notion de situation était donc au début très fortement attachée à l'idée d'affinité passionnelle, c'est-à-dire à l'idée qu'un certain nombre d'individus puissent partager un même état d'âme, comme nous l'avons déjà remarqué à propos de la dérive. Debord était alors plus proche de la notion d'une subjectivité collective qu'il ne le sera plus tard quand il parlera de l'accomplissement de l'individu. Cela dit, il reste tout de même évident que le rapport affectif intersubjectif est dès le début au cœur des préoccupations situationnistes.

Faire arriver les aventures

Juste un an après *Hurlements*, Debord fait la connaissance d'Ivan Chtcheglov, amitié qui, comme nous l'avons déjà remarqué, a beaucoup compté pour lui. Dans une lettre « très longue et très intelligente », d'après l'auteur lui-même, Debord « propose une phrase détournée de Lautréamont : l'aventurier est celui qui fait arriver des aventures, plus que celui à qui les aventures arrivent. C'est bien ça (construction de situations) – Pauvres isouïens

³³⁵ *Idem*, p.41.

créateurs de formes »³³⁶. L'idée de la « construction des situations » apparaît ainsi comme le contraire de la « création de formes », distinction qui démarque les lettristes-internationaux des lettristes d'Isou. Au lieu de chercher à renouveler les formes d'expression esthétique, il faudrait plutôt se servir du passé artistique et littéraire pour nourrir les expériences vécues. Le détournement avancé par Debord ne semble pourtant pas renvoyer à Lautréamont. Il renvoie plutôt, comme l'a noté Boris Donné, au roman de Jean Paul Sartre, *La nausée*. Nous savons que Debord avait lu les romans de Sartre dans sa jeunesse, lectures dont les traces sont manifestes dans les lettres qu'il échange avec Hervé Falcou³³⁷. Dans *La Nausée*, Donné a repéré un passage très proche de la formulation de Debord : « Lorsque le narrateur du livre, Antoine Roquentin, retrouve fugitivement son amie Anny dont il est depuis longtemps séparé, elle lui rappelle ainsi leur complicité ancienne : « Tu sais, quand nous jouions à l'aventurier et à l'aventurière : toi tu étais celui à qui il arrive des aventures, moi j'étais celle qui les fait arriver. »³³⁸ Donné, et d'autres après lui, ont insisté sur l'importance du roman sartrien, à cause des conceptions existentielles des personnages. Dans un autre passage, Anny expose à Roquentin une sorte de théorie de « moments parfaits », où elle avance aussi l'idée de « situation privilégiée » :

- Et les moments parfaits ? Qu'est-ce qu'ils viennent faire là-dedans ?
- Ils viennent après. Il y a d'abord des signes annonciateurs. Puis la situation privilégiée, lentement, majestueusement, entre dans la vie des gens. Alors la question se pose de savoir si on veut en faire un moment parfait.
- Oui, dis-je, j'ai compris. Dans chacune des situations privilégiées, il y a certains actes qu'il faut faire, des attitudes qu'il faut prendre, des paroles qu'il faut dire — et d'autres attitudes, d'autres paroles sont strictement défendues. Est-ce que c'est cela ?
- Si tu veux...
- En somme, la situation c'est de la matière : cela demande à être traité.

³³⁶ DEBORD, *Le Marquis de Sade...*, op.cit., p.134.

³³⁷ Cf. DEBORD, *Le Marquis de Sade...*, op.cit., p.61.

³³⁸ DONNÉ, *[Pour Mémoires]...*, op.cit., p.126.

— C'est cela, dit-elle : il fallait d'abord être plongé dans quelque chose d'exceptionnel et sentir qu'on y mettait de l'ordre. Si toutes ces conditions avaient été réalisées, le moment aurait été parfait.

— En somme, c'est une sorte d'œuvre d'art.

— Tu m'as déjà dit ça, dit-elle avec agacement. Mais non : c'était... un devoir. Il fallait transformer les situations privilégiées en moment parfaits. C'était une question de morale. Oui, tu peux bien rire : de morale.

Les propos des personnages de Sartre sont sans aucun doute très proches des préoccupations de Debord : la situation comme une « matière à être traitée », à laquelle on doit « mettre de l'ordre », ceci étant conçu non pas comme une « œuvre d'art », mais comme un « devoir moral ». Pourtant, il ne faut pas exagérer et voir dans cet épisode *la* source de la notion de situation (comme le fait Donné). Elle est plutôt une des sources possibles. Il faut rappeler que le mot « situation » était un mot clé de la pensée de Sartre³³⁹. La philosophie sartrienne s'était largement diffusée dans les milieux intellectuels français après la Deuxième Guerre, et avec elle son lexique. Il est possible qu'en choisissant le terme « situation » Debord ait voulu s'approprier un mot qui était dans l'air du temps – après tout n'était-ce pas le rôle d'une avant-garde que « de parvenir à catalyser, pour un certain temps, les désirs d'une époque »³⁴⁰ ?

En 1954, la dichotomie de l'aventure et de l'aventurier, détournée de Sartre, était reprise dans un article de *Potlatch* :

Une seule entreprise nous paraît digne de considération : c'est la mise au point d'un divertissement intégral.

³³⁹ Voir à ce propos SARTRE, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* [1943], Paris, Gallimard, 2003, p.538-612. Une étude comparative des concepts de situation chez Sartre et chez Debord mériterait d'être faite. Malheureusement, puisque nous ne disposons d'aucune trace d'une lecture de la part de Debord des œuvres philosophiques de Sartre, ou même d'une preuve que Debord les ait lues, une telle étude sort des cadres de notre recherche. Toutefois, au cours de ce chapitre, je reviendrai sur le rapport de Debord et des situationnistes à la phénoménologie et à l'existentialisme.

³⁴⁰ DEBORD, *Rapport sur la construction des situations* [1957], in : *Œuvres, op.cit.*, p.312.

L'aventurier est celui qui fait arriver les aventures, plus que celui à qui les aventures arrivent.

La *construction de situations* sera la réalisation continue d'un grand jeu délibérément choisi ; le passage de l'un à l'autre de ces décors et de ces conflits dont les personnages d'une tragédie mouraient en vingt-quatre heures. Mais le temps de vivre ne manquera plus³⁴¹.

Nous voyons par là combien le projet debordien ne peut être subsumé à la philosophie de Sartre. Sa source première était tout autre que philosophique. La situation était conçue initialement comme un « grand jeu » qui donnerait à vivre les tourbillonnantes aventures de la tragédie. C'était donc d'abord le jeu et le théâtre qui servaient comme modèle de ce que devrait être une situation.

La situation et le théâtre (Brecht)

Le mot situation est d'abord, il convient de le rappeler, un terme qui appartient à la dramaturgie. La référence aux « décors et conflits » de la tragédie contenue dans le passage supra-cité ne cache pas l'importance que le théâtre garde dans l'élaboration de la notion de situation construite³⁴². L'envie d'une appropriation active de la tragédie fait certes écho aux idées d'un des plus influents dramaturges du XXe siècle, Bertold Brecht. Ceci n'est pas un hasard, car l'élaboration de la notion de situation a été contemporaine de la découverte de l'œuvre du dramaturge allemand par le public français.

Avant la mort de Brecht, en 1956, son groupe théâtral, le Berliner Ensemble, créé en 1949 et installé à Berlin Est, s'est produit deux fois à Paris, toujours au Théâtre Sarah-

³⁴¹ « Une idée neuve en Europe », *Potlatch* n°7, le 3 Août 1954, in : *Œuvres, op.cit.*, 147.

³⁴² On peut trouver un premier effort de compréhension de la dimension théâtrale du concept de situation construite dans l'étude de Nicolas FERRIER, *Situations avec spectateurs. Recherches sur la notion de situation*, Paris, PUPS, 2012.

Bernhardt dans le cadre du Festival d'art dramatique. La première fois, en 1954, on y joue *Mère courage* ; la deuxième, en juin 1955, on met en scène le *Cercle de craie caucasien*. Tandis qu'en 1954 les représentations de Brecht passent presque inaperçues, en 1955 elles rencontrent un vif succès auprès de la presse généraliste et du grand public. D'autres représentations des pièces de Brecht avaient déjà eu lieu avant la venue du Berliner Ensemble, comme la représentation de *Mère Courage* au TNP en 1951, mis en scène par Jean Vilar, ou la mise en scène par Roger Planchon de *La Bonne Âme de Sé-Tchouan*, mais leur impact était resté plutôt limité. En ce qui concerne la diffusion de l'œuvre de Brecht, il faut relever aussi le rôle joué par Roland Barthes et Bernard Dort, qui signent régulièrement des articles dans l'importante revue *Théâtre populaire* (1953-1964). Il n'est jamais fait mention de Théâtre populaire dans *Potlatch*, mais les lettristes sont des lecteurs de *France-Observateur*, auquel ils renvoient plusieurs fois dans leur bulletin. C'est dans ce périodique que Debord trouvera un entretien de Brecht dont il sera question dans *Mode d'emploi du détournement*. L'entretien a été accordé à Claude Bourdet et Ernst Sello après une représentation du *Cercle de craie caucasien*, lors de la seconde tournée du Berliner Ensemble à Paris, en 1955³⁴³. Dans cet entretien, Brecht définit la « différence fondamentale entre le théâtre classique et le moderne » : « dans le théâtre classique, il s'agit d'un monde qui ne peut pas être changé. Pour le théâtre moderne – celui que j'appelle ainsi – il peut l'être. Tenez compte de cette différence, et vous verrez que beaucoup des principes de la tragédie classique ne doivent leur existence qu'à cette fixité de l'univers. Si on ne l'admet plus, ces principes disparaissent »³⁴⁴.

Debord, qui voulait s'approprier les aventures de la tragédie, ne pouvait qu'approuver de tels propos. Dans le monde moderne, où l'on fait chaque jour « l'apprentissage du changement », comme le dit Debord dans *Critique de la séparation*, le monde clos de la

³⁴³ Cf. « Une heure avec Bertolt Brecht », *France-Observateur*, 30 juin 1955, p.27-29, cité par FERRIER, *op.cit.*, p.181.

³⁴⁴ *Idem, ibidem*.

tragédie n'avait plus de sens, et les dispositifs du théâtre classique devenaient alors anachroniques. Dans ce contexte, la proposition la plus célèbre de Brecht était d'appliquer à tous les éléments qui composaient la représentation théâtrale des techniques visant à briser l'identification entre le public et les personnages, ce qui pourrait rendre les spectateurs conscients du dispositif de représentation. C'est cela que Brecht nommait *Verfremdungseffekt*, l'effet de distanciation ou « effet V ». Le procédé était présenté par Brecht dans son *Petit organon pour le théâtre*, dont quelques extraits parurent dans Théâtre Populaire en janvier-février 1955, et que Debord a peut-être pu lire. Il est certain, en tout cas, que les idées de Brecht gagnaient l'avant-scène du débat culturel à cette époque, et qu'elles rencontraient l'approbation du futur situationniste. Outre l'entretien mentionné dans le *Mode d'emploi*, Brecht était encore évoqué de façon élogieuse dans le *Rapport* : « Dans les États ouvriers, seule l'expérience menée par Brecht à Berlin est proche, par sa mise en question de la notion classique de spectacle, des constructions qui nous importent aujourd'hui. »³⁴⁵ Le théâtre de Brecht était donc ouvertement reconnu comme une expérience proche de celle visée par les situationnistes avec l'idée de situation construite. La « notion classique du spectacle » était celle de la représentation séparée : la mise en scène par un petit nombre d'acteurs d'une aventure dont les spectateurs jouissent passivement par le biais de l'identification avec les personnages. La situation construite devrait avoir lieu « au-delà de l'écroulement du vieux monde du spectacle » comme l'écrivait Debord dans le *Rapport* :

La construction de situations commence au-delà de l'écroulement moderne de la notion de spectacle. Il est facile de voir à quel point est attaché à l'aliénation du vieux monde le principe même du spectacle : la non-intervention. On voit, à l'inverse, comme les plus valables des recherches révolutionnaires dans la culture ont cherché à briser l'identification psychologique

³⁴⁵ DEBORD, *Rapport...*, in : *Œuvres, op.cit.*, p.320.

du spectateur au héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité, en provoquant ses capacités de bouleverser sa propre vie. La situation est ainsi faite pour être vécue par ses constructeurs. Le rôle du "public", sinon passif du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours, tandis qu'augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs mais, dans un sens nouveau de ce terme, des "viveurs"³⁴⁶.

Nous voyons par là combien la notion de situation construite, telle qu'elle est présentée dans le *Rapport*, doit au théâtre. La situation est semblable à une situation dramaturgique, sauf qu'ici l'action n'est plus jouée par des acteurs, ni contemplée par le public. Le théâtre moderne, comme celui de Brecht, avait déjà montré le chemin pour dépasser l'identification des spectateurs avec les personnages. Au-delà de cette séparation conventionnelle, Debord avance un troisième terme, celui de « viveur », qui doit indiquer une nouvelle position inexistante dans la dramaturgie classique. La construction des situations ressemble ici à un nouveau théâtre, dont la condition incontournable est la participation active de tout un chacun – donc un théâtre sans spectateurs – participation qui n'est plus ressentie comme une mise en scène mais comme une expérience vécue – donc un théâtre sans acteurs. Il n'est pas surprenant alors que Debord annonce qu'au début, « malgré leur inévitable insuffisance », il faudrait « préparer des plans de situations, comme des scénarios »³⁴⁷.

Le théâtre servait encore une fois de modèle dans ce qui est peut-être le texte le plus pragmatique à propos de la situation construite : *Problèmes préliminaires à la construction d'une situation*, paru dans le premier numéro de l'*Internationale Situationniste*³⁴⁸. Dans ce texte, les situationnistes envisagent « pour la période des expériences primitives », la nécessité d'une « subordination momentanée de toute une équipe de situationnistes au responsable

³⁴⁶ *Idem*, p.325.

³⁴⁷ *Idem*, p.326.

³⁴⁸ « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », *Internationale Situationniste* n°1, juin 1958, p.11-13.

d'une expérience isolée »³⁴⁹. En d'autres mots, il faudrait qu'un individu occupe, temporairement, la place du metteur en scène de la situation :

À partir d'un projet de situation — étudié par une équipe de chercheurs — qui combinerait, par exemple, une réunion émouvante de quelques personnes pour une soirée, il faudrait sans doute discerner entre un directeur — ou metteur en scène : chargé de coordonner les éléments préalables de construction du décor, et aussi de prévoir certaines interventions dans les événements (ce dernier processus pouvant être partagé entre plusieurs responsables ignorant plus ou moins les plans d'intervention d'autrui) —, des agents directs vivant la situation — ayant participé à la création du projet collectif, ayant travaillé à la composition pratique de l'ambiance —, et quelques spectateurs passifs — étrangers au travail de construction — qu'il conviendra de réduire à l'action³⁵⁰.

Cependant, l'emploi des termes issus de la dramaturgie était proposé aussi comme une nécessité purement temporaire, et la situation ne devait pas être envisagée comme une nouvelle forme de théâtre : « Ces perspectives, ou leur vocabulaire provisoire, ne doivent pas donner à croire qu'il s'agirait d'une continuation du théâtre »³⁵¹. Encore une fois, Brecht était évoqué comme modèle, cette fois-ci aux côtés de l'auteur des *Six personnages en quête d'auteur* : « Pirandello et Brecht ont fait voir la destruction du spectacle théâtral, et quelques revendications qui sont au-delà »³⁵². Nous rejoignons à nouveau la conception situationniste de la fin de l'art, la destruction des arts traditionnels ayant été opérée par les avant-gardes. La

³⁴⁹ *Idem*, p.12.

³⁵⁰ *Idem, ibidem*.

³⁵¹ *Idem, ibidem*. Le situationniste André Frankin avait tout de même écrit une pièce de théâtre situationniste et dont le texte était approuvé par Debord avec enthousiasme : « C'est une histoire, non contée, mais vécue par des idiots pleins de bruit et de fureur, qui ne signifient rien – pour détourner justement Shakespeare », écrit Debord à Frankin, le 31 octobre 1960. Cf. DEBORD, *Correspondance*, vol.1, *op.cit.*, p.43. La pièce de Frankin, intitulée *Personne et les autres*, n'a pas été mise en scène, et aucun texte ne nous est malheureusement parvenu.

³⁵² « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », *art.cit.*, p.12.

littérature restait revendiquée comme source principale du projet situationniste : « Visiblement le principal domaine que nous allons remplacer et accomplir est la poésie, qui s'est brûlée elle-même à l'avant-garde de notre temps, qui a complètement disparu »³⁵³. Le rapport avec le théâtre était présenté sur un autre plan : « On peut dire que la construction des situations remplacera le théâtre seulement dans le sens où la construction réelle de la vie a remplacé toujours plus la religion »³⁵⁴. Dans ce passage, tout comme dans le passage supra-cité du *Rapport*, nous trouvons le raisonnement qui est à la base de la théorie du spectacle élaborée plus tard par Guy Debord. Il s'agit d'identifier la passivité du spectateur à l'aliénation en général. Ainsi, la passivité du public devant le prêtre et l'adoration devant Dieu seraient équivalentes à la passivité du public dans une salle de cinéma et à son adoration des vedettes. Ceci rejoignait encore, par le « principe de la non-intervention », toute aliénation de la vie quotidienne : non-intervention dans la ville, consommation passive des marchandises produites par un processus de production automatisée. Or Brecht décrivait le public du théâtre comme une « assemblée de dormeurs » qui « ne se communiquent guère »³⁵⁵. Il voudrait alors les tirer de leur sommeil, tout comme les situationnistes voudraient les « réduire à l'action ». Ils voyaient là, tous deux, un chemin pour les sortir, dans un sens plus général, de leur condition de « travailleurs aliénés ».

La situation et le jeu (Huizinga)

La notion de jeu apparaît comme centrale dans les écrits de Debord pendant toute sa période avant-gardiste. Déjà en 1953, un an après la formation de l'Internationale Lettriste, Debord écrit un *Manifeste pour une construction de situations*, où il affirme : « les seules

³⁵³ *Idem, ibidem.*

³⁵⁴ *Idem, ibidem.*

³⁵⁵ Cf. BRECHT, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963, p.29.

questions importantes de l'avenir concernent le JEU »³⁵⁶. C'est pour répondre à cette nécessité de jouer qu'il conçoit la « situation construite », souvent définie comme « jeu supérieur » ou « jeu d'événements ». Pourtant, entre la période lettriste, quand l'ombre du surréalisme se fait encore trop présente, et la fondation de l'Internationale Situationniste, nouvelle avant-garde bâtie sur l'idée même de situation, Debord essaiera de mieux comprendre ce qu'est le jeu. Il se tourne vers le livre de l'historien néerlandais Johan Huizinga, *Homo Ludens*, paru en France en 1951³⁵⁷. Les traces de cette lecture sont de grand intérêt. Loin d'un simple apprentissage, la lecture de Debord est dialogique ; celle-ci nous montre comment il arrive, par l'étude de Huizinga, à donner des contours plus définis à sa propre idée du jeu.

Ainsi, quand dans les notes éditoriales du premier numéro de la revue du groupe, les situationnistes nous parlent de la nécessité d'« échapper à la confusion du vocabulaire et à la confusion pratique qui enveloppent la notion de jeu »³⁵⁸, c'est la lecture de l'*Homo Ludens* qui précède cette clarification.

La culture « sub specie ludi »

Avant de procéder à la lecture de Debord, quelques remarques sur le livre de Huizinga sont nécessaires. Comme le rappelle Marcolini, « l'ambition de son livre, *Homo Ludens*, était

³⁵⁶ DEBORD, *Manifeste pour une construction de situations*, in : *Œuvres, op.cit.*, p.111. Rédigé en septembre 1953, le *Manifeste...* est resté inédit jusqu'à la parution de la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Guy Debord en 2006.

³⁵⁷ HUIZINGA, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, traduit du néerlandais par Cécile Seresia, Paris, Éditions Gallimard, 1951 (Collection Les Essais, XLVII). La première édition du texte en néerlandais date de 1938.

³⁵⁸ « Contribution à une définition situationniste du jeu », *Internationale Situationniste* n°1, juin 1958, p.9-10. Les notes éditoriales de l'Internationale Situationniste ne sont pas signées. Néanmoins, les nombreux points communs entre ce texte et les notes de lecture de Debord sur Huizinga, nous autorisent à inférer, avec un certain degré de certitude, qu'il s'agit bien d'un texte de Guy Debord.

rien moins que de procéder à une réévaluation anthropologique mettant en avant la dimension non utilitaire de l'existence humaine »³⁵⁹. Au-delà de l'*Homo faber* et de l'*Homo œconomicus*, Huizinga postule donc l'existence d'un *Homo Ludens*, qui serait fondamentalement caractérisé non par la création ou par l'échange mais par le jeu. Afin de le prouver, plutôt qu'à la forme de l'étude historique, l'auteur fait appel à la forme de l'essai, comme le montre le sous-titre de l'ouvrage : *Essai sur la fonction sociale du jeu*. Cette forme offre à Huizinga une liberté spéculative plus grande que dans ses ouvrages proprement historiques³⁶⁰ – comme par exemple *Le Déclin du Moyen Âge*, autre ouvrage fréquemment cité par Debord³⁶¹. Le sous-titre révèle aussi le but de cet essai : comprendre « la fonction sociale du jeu ». Huizinga ne veut pas simplement s'attaquer à la fonction du jeu dans la culture, mais à quelque chose de plus large. Il postule « l'existence d'une fonction, plus ancienne et plus primitive que toute vie culturelle »³⁶² et ajoute : « Or, cette fonction, c'est le jeu »³⁶³. Le jeu n'est donc pas un simple phénomène culturel. Antérieur à toute culture, il serait même à la base de son développement. En d'autres mots, il s'agit pour Huizinga de « considérer la culture *sub specie ludi* »³⁶⁴ : c'est la culture qui doit s'expliquer par le jeu, et non le contraire.

Dire que le jeu précède la culture signifie-t-il postuler que le jeu est déjà présent dans la nature ? Oui, tout à fait, « les animaux peuvent jouer »³⁶⁵. En effet, l'« en dehors » de la culture envisagé par Huizinga ne se borne pas à la nature, comme l'explique la phrase

³⁵⁹ Il ajoute encore : « et en cela les situationnistes le suivaient complètement ». Cf. MARCOLINI, *Le Mouvement situationniste...*, *op.cit.*, p.65.

³⁶⁰ L'*Homo Ludens* n'est pourtant pas le seul essai écrit par Huizinga ; il se sert de la même forme dans un autre ouvrage, intitulé *Incertitudes - Essai de diagnostic du mal dont souffre notre temps*.

³⁶¹ *Le Déclin du moyen âge* est souvent cité par Debord dans un contexte autobiographique, comme dans *Mémoires* ou *Panegyrique Tome Second*. Une citation de ce livre sert d'épigraphe au *Manifeste pour une construction de situations*, de 1953, ce qui semble indiquer que Debord aurait lu cet ouvrage de Huizinga avant de lire l'*Homo Ludens*.

³⁶² HUIZINGA, *Homo Ludens*, *op.cit.*, p.216-217.

³⁶³ *Idem, ibidem*.

³⁶⁴ *Idem*, p.22.

³⁶⁵ *Idem*, p.20.

suivante : « La communauté archaïque joue comme jouent l'enfant et l'animal »³⁶⁶. Écrit en 1938, l'*Homo Ludens* est antérieur à la remise en question de l'eurocentrisme qui marquera les décennies de l'après-Deuxième-Guerre. Cette remise en question a en partie été permise par une nouvelle anthropologie, qui a dépassé la notion de « peuples primitifs », ici évoquée par Huizinga. Sa hiérarchisation ne se limite toutefois pas à l'eurocentrisme : il y a aussi une réminiscence de la minorité kantienne, qui autorise à identifier la minorité de l'enfant à la minorité des « peuples primitifs ». Ces deux termes composent, avec la nature, le « dehors » de la culture. Cette mise en garde est d'autant plus importante qu'elle nous aide à historiciser la pensée de Debord, car dans ses notes il ne prendra pas ses distances vis-à-vis de cette conception. Au contraire, il s'en fera plutôt un héritier.

L'étude de la culture « *sub specie ludi* » se réalise par le moyen des analogies formelles. Au tout début, l'historien affirme qu'il veut « caractériser le jeu pur et simple comme une base et un facteur de culture »³⁶⁷. Ensuite, il définit la *forme du jeu*, qui est donnée par un ensemble de caractéristiques fondamentales : la circonscription spatiale et temporelle, l'ensemble de règles propres, l'isolement face à la vie courante, le manque d'utilité pratique. Ceci permet à Huizinga de trouver « l'élément ludique » ou la « fonction du jeu » un peu partout dans la culture. Là où l'on trouve quelques-uns de ses éléments, il y a le jeu. Le jeu est donc dans la guerre et dans la justice, dans l'art et dans la philosophie, dans la poésie et, prioritairement, dans le sacré : « il n'existe point de différence formelle entre le jeu et une action sacrée »³⁶⁸. L'historien construit ainsi une théorie trop générale qui passe souvent loin de l'historique.

Dernière remarque introductive : le postulat central de Huizinga est celui du jeu comme « fonction primitive » qui serait devenue *a posteriori* un élément fondateur de culture

³⁶⁶ *Idem*, p.41.

³⁶⁷ *Idem*, p.22.

³⁶⁸ *Idem*, p.29.

par la constitution du drame sacré. La culture sera ainsi structurée pour donner du sens à ce besoin de jouer. Ceci arrive dans les communautés archaïques par l'attribution d'un sens cosmique au jeu, ce que lui confère une fonction religieuse. Ce passage du jeu primitif au drame sacré (qui est toujours un jeu) marque le passage à la culture. Cette explication évolutive n'est pas dépourvue d'intérêt, car elle marque profondément la conception du jeune Debord. Il écrit dans ces notes : « Antériorité du jeu primitif sur sa signification culturelle. Par le même processus on peut envisager que la complète réalité du monde vécu se greffera un jour dans le jeu, comme y a pénétré « la signification d'un drame sacré ».

Debord reçoit des avant-gardes historiques la volonté de réaliser l'art. Pour lui, la réalisation de l'art sera formulée autour d'un projet qui prétend confondre la vie quotidienne et le jeu, faire de toute la vie une activité ludique. Quand on le considère aujourd'hui, ce projet peut sembler trop chimérique. Au lieu de le condamner comme ressortant du pur volontarisme cependant, il faut essayer de rétablir le contexte historique et intellectuel sur lequel ce projet se fondait. Debord trouve ici dans le texte d'un historien célèbre les justifications pour croire en une telle possibilité utopique. En effet, si le jeu est en fait la fonction primitive sur laquelle repose la culture, ne serait-t-il pas logique de croire que la culture puisse finir, dans une sorte de renversement dialectique, par se réaliser dans le jeu ?

Debord lecteur de Huizinga

Les fiches de lecture sur l'*Homo Ludens* sont parmi les plus intéressantes du fonds Debord, ceci parce qu'elles présentent un grand nombre de commentaires, alors que pour la plupart des fiches, nous ne trouvons que des citations prélevées. Ce n'est pas pour rien : quand Debord lit Huizinga, il a déjà beaucoup réfléchi sur la notion de « jeu », et il l'a

plusieurs fois employée dans ses textes. La lecture sert donc à raffiner une conception qui est en même temps nuancée par une réflexion personnelle déjà en cours. Loin de témoigner de la simple « influence » de Huizinga sur Debord, ces fiches nous montrent comment sa lecture est à la fois appropriation et refus, le dernier étant parfois plus significatif que le premier. La lecture de Huizinga intervient néanmoins effectivement à un moment important dans la trajectoire de Debord. Un autre aspect exceptionnel de ces fiches est que nous pouvons les dater, avec une certaine précision, grâce à Debord lui-même. Ces notes prises avec une apparente insouciance dans le dos de quelques petites enveloppes, ont été bien conservées, et finalement relues vingt ans plus tard, probablement pour la préparation du *Jeu de la guerre*, ou même pour *In Girum*. Debord décide de laisser une trace de cette relecture, en ajoutant un commentaire marginal dans une des fiches : « j'étais assez optimiste là-dessus vers 1955... (18 janvier 76) ».

Si la lecture a eu effectivement lieu à cette date – ce qui, comme nous le verrons, est confirmé par d'autres indices – cela signifie que cette lecture a précédé l'écriture des principaux textes concernant la « situation construite », notamment le *Rapport sur la construction de situations*, et les textes des premiers numéros de l'*Internationale Situationniste*. Huizinga joue ainsi un rôle non négligeable dans la consolidation des idées de Debord autour de la notion de situation à l'époque de son passage de l'Internationale Lettriste à l'Internationale Situationniste.

L'exactitude de la date suggérée peut être confirmée par une autre preuve. Dans sa lecture, Debord semble particulièrement enthousiasmé par un passage qu'il relie à ses propres idées. Il écrit donc : « page 29 (premier *parag[raphe]*) prodromes d'une construction de situation, telle que la définit la phrase CONSTRUISEZ VOUS-MÊMES une petite situation

SANS AVENIR »³⁶⁹. La phrase renvoie au titre d'une métagraphie d'Ivain Chtcheglov, de 1953. « Quel titre ! », lui écrira Debord dans une lettre à la même année³⁷⁰. En 1955, Debord reprend la phrase et en fait un tract qui sert à faire de la publicité pour son groupe. Ceci est annoncé dans *Potlatch* n°20, du 30 mai 1955 : « Le tract « Construisez vous-mêmes une petite situation sans avenir » est actuellement apposé sur les murs de Paris, principalement dans les lieux psychogéographiquement favorables »³⁷¹. Dans le même numéro, un article signé par Debord, intitulé *L'architecture et le jeu*³⁷², s'ouvre et s'achève sur des citations de l'*Homo Ludens*. La lecture de Debord n'est pas simplement de « vers 1955 » ; elle se situe plus précisément autour de mai 1955. Ce numéro de *Potlatch* présente ainsi la première appropriation pratique que Debord fait des idées de Huizinga. Au tout début du texte *L'architecture et le jeu*, il affirme :

Johan Huizinga dans son *Essai sur la fonction sociale du jeu* établit que « ... la culture, dans ses phases primitives, porte les traits d'un jeu, et se développe sous les formes et dans l'ambiance du jeu ». L'idéalisme latent de l'auteur, et son appréciation étroitement sociologique des formes supérieures du jeu, ne dévalorisent pas le premier apport que constitue son ouvrage. Il est vain, d'autre part, de chercher à nos théories sur l'architecture ou la dérive d'autres mobiles que la passion du jeu.

Remarquons d'abord que la reconnaissance publique de l'importance de l'ouvrage d'un autre auteur n'est pas si habituelle chez Debord. Ceci témoigne d'une véritable estime pour l'ouvrage de Huizinga, ce qui en explique aussi les constantes relectures. Cela

³⁶⁹ Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.188.

³⁷⁰ *Idem, ibidem.*

³⁷¹ *Idem, ibidem.*

³⁷² *Idem*, p.189.

n'empêche pourtant pas que l'historien néerlandais soit accusé d' « idéalisme latent » et d'« appréciation étroitement sociologique ». De telles critiques, mentionnées si brièvement, deviennent plus claires à l'aide des fiches. On reviendra à ce problème bientôt.

Pour l'instant, il suffit de noter que tout comme dans le *Manifeste* de 1953, Debord reste ici plutôt concerné par les expérimentations avec l'espace urbain à travers la dérive et la psychogéographie. Il accorde donc une attention particulière aux expressions qui peuvent servir à cette réflexion : il souligne l'expression « espace ludique », qu'il considère comme une « expression à garder » ; il s'arrête surtout sur la notion d' « ambiance ludique ». En fait la notion d'ambiance, ou d'unités d'ambiance, était déjà très présente dans les textes sur la dérive et la psychogéographie. Debord voit, dans l'usage qu'en fait Huizinga, une possibilité d'approfondir ce concept : « Tout ce que nous désignons par le terme ambiance, est l'ambiance ludique ».

Dans cet effort pour rattacher ses concepts au ludique, on peut reconnaître un autre point commun avec le *Manifeste* : Debord essaie toujours d'établir le jeu comme force motrice de toutes ses recherches. La nouveauté ici est qu'il commence à s'attaquer directement à la définition du jeu. Petit à petit, le jeu cessera d'être une simple force motrice et passera au premier plan. Ceci accompagne la mise en avant du concept de situation.

Prodromes de la situation

Dans le texte de 1955, nous trouvons les premiers indices de ce mouvement par lequel la réflexion sur le jeu pointe vers la centralité de la situation construite. D'abord, dans les critiques à Huizinga : l'accusation d'« idéalisme » que Debord adresse à Huizinga dans *L'architecture et le jeu* est déjà formulée dans ses notes. Il y écrit : « À propos de la fin de la

page 28, noter la fâcheuse déviation idéaliste de J.H. qui essaie de fonder sur un prétendu plaisir désintéressé du jeu, une opposition de l'activité ludique avec toute autre forme de 'satisfaction individuelle d'appétits' »

En effet, à la page mentionnée, Huizinga propose que les fins du jeu « se trouvent en dehors de la sphère de l'intérêt matériel direct ou de la satisfaction individuelle d'appétits »³⁷³. Ceci s'explique par le fait que « le jeu n'est pas la vie 'courante' ou 'proprement dite' »³⁷⁴, il occupe une sphère séparée et ne suit pas la même logique que la vie pratique. À cause de cet isolement, « le jeu se situe en dehors du mécanisme de satisfaction immédiate des besoins et des désirs. Bien mieux, il interrompt ce mécanisme ». Comme nous le verrons plus loin, la situation répondra précisément aux buts opposés ; il s'agira d'un jeu voué à la satisfaction des besoins et des désirs.

La seconde critique adressée à Huizinga concerne « son appréciation étroitement sociologique des formes supérieures du jeu ». En fait, Huizinga déclare au début de son étude qu'il se limitera initialement « aux jeux de caractère social »³⁷⁵. Il énumère un certain nombre de jeux qui correspondent à ce critère : « Nous aurons à parler de concours et de championnats, de représentations et de spectacles, de danse et de musique, de mascarade et de tournoi ». Finalement, il ajoute encore : « On peut, si l'on veut, les nommer les formes supérieures du jeu ». Debord ne peut accepter que ces jeux banals soient considérés comme « forme supérieures du jeu », surtout pas les jeux compétitifs auxquels, comme nous le verrons, il s'oppose foncièrement. Pour Debord les jeux supérieurs sont encore à inventer, et c'est à cela précisément qu'il se consacre. Tandis que Huizinga décrit simplement ce qui

³⁷³ HUIZINGA, *Homo Ludens*, op.cit., p.28.

³⁷⁴ *Idem*, p.26.

³⁷⁵ *Idem*, p.25.

existe déjà dans la société – dont il a une appréhension étroitement sociologique – Debord veut trouver la forme d'un nouveau jeu capable de bouleverser tous les instants³⁷⁶.

Nous n'en sommes donc qu'au préambule, le vrai jeu est encore à venir. Ainsi en témoigne le slogan « Construisez vous-mêmes une petite situation sans avenir ». Pour Debord cette phrase présentait les « *prodromes* d'une construction de situation » (je souligne). Il s'agit bien du prélude de la situation, qui sera défini à l'aide de Huizinga. Déjà, le « premier paragraphe de la page 29 » aide Debord à donner un contenu plus précis à son slogan :

Le jeu se sépare de la vie courante par la place et la durée qu'il y occupe. Il offre une troisième caractéristique par son isolement, sa limitation. Il se déroule littéralement. Il « se joue jusqu'au bout » à l'intérieur de certaines frontières de temps et d'espace. Il possède son cours et son sens en soi.³⁷⁷

Le jeu apparaît ici défini par trois caractéristiques essentielles : isolement spatial, limitation temporelle et auto-référentialité – il ne trouve son sens qu'à l'intérieur de son cadre. La situation sera, elle aussi, définie en tant que jeu comme unité spatio-temporelle. Pourtant, pensant aux modes de jeu habituels, Huizinga conclut que : « La limitation locale du jeu est plus frappante encore que sa limitation temporelle. Tout jeu se déroule dans les contours de son domaine spatial, tracé d'avance qu'il soit matériel ou imaginaire, fixé par la volonté ou commandé par l'évidence »³⁷⁸. En revanche, dans la conception situationniste, le temps semble être le véritable élément de délimitation du jeu, dans la mesure où son terrain peut être aussi étendu que toute une ville.

³⁷⁶ DEBORD, *Manifeste pour une construction de situations*, in : *Œuvres, op.cit.*, p.111.

³⁷⁷ HUIZINGA, *Homo Ludens, op.cit.*, p.29.

³⁷⁸ *Idem, ibidem.*

Mais si Debord accepte la définition des limites spatio-temporelles comme fondamentale à l'activité ludique, cela ne veut pas dire que le jeu soit par conséquent dépourvu de sens hors de ses cadres. Debord n'accepte pas le total isolement du jeu face à la vie courante. À dire vrai, à une époque où Debord semble avoir plutôt une connaissance indirecte des œuvres de Marx³⁷⁹, l'emploi du mot idéalisme indique normalement cette sorte d'isolement d'une sphère d'activité face à la vie sociale plus ample. Ainsi en atteste un passage d'un autre texte écrit la même année en collaboration avec Gil J Wolman, où les auteurs affirment que la « croyance à une évolution formelle n'ayant de causes ni de fins qu'en elle-même, est le fondement de la position idéaliste bourgeoise dans les arts »³⁸⁰. S'il y a donc un « matérialisme » chez Debord à cette époque, il se caractérise par l'envie de surmonter cet isolement. Voici le commentaire qu'il ajoute au passage de Huizinga qui vient d'être cité : « À propos de la page 30, notre souci de *faire envahir le monde/la vie courante par le jeu* s'opposant à son caractère actuel, de déroulement dans un cadre prévu – surtout du point de vue *éthique* – et pratiquement par la multiplication qualitative et quantitative des cadres destinés au jeu. »

Dans un certain sens, tout le projet situationniste semble contenu dans cette formulation, où l'élargissement du ludique au-delà du cadre du jeu remplace de manière homologue ce qui était pour l'avant-garde historique le dépassement de l'institution artistique. Il faut remarquer que ce projet garde toujours une teneur éthique. Debord en parle dans un autre commentaire qui semble renvoyer à la pratique du détournement : « Ce point de vue non-pratique, non directement constructif dans notre dessein, c'est l'utilisation de tous les éléments du monde pour jouer (tout cela n'existe que pour que l'on joue avec) ceci nous ramène à l'éthique ».

³⁷⁹ D'après Marcolini, « jusqu'en 1955, Debord et ses camarades n'ont encore qu'une connaissance indirecte, voire approximative, de l'œuvre de Marx ». Cf. MARCOLINI, *Le Mouvement situationniste*, op.cit., p.37.

³⁸⁰ Cf. DEBORD ; WOLMAN, « Pourquoi le lettrisme ? », *Potlatch* n°22, 9 septembre 1955. Repris dans : DEBORD, *Œuvres*, op.cit., p.194-202.

Nous reviendrons au problème de l'éthique, qui caractérise la situation comme « unité de comportement ». Remarquons pour l'instant qu'en plus de l'éthique, Debord évoque encore la morale dans ses notes. Il est en total désaccord avec Huizinga. Pour l'auteur de l'*Homo Ludens*, le jeu est nécessairement une activité superflue. « Il n'est pas imposé par une urgence physique, encore moins par un devoir moral ».³⁸¹ Huizinga va plus loin et affirme encore que s'il y a une liberté dans le jeu, c'est précisément parce que celui-ci n'est pas attaché à un devoir moral. Or ce qui distancie le jeu de la morale est toujours son isolement vis-à-vis de la vie courante. Si Debord veut « faire envahir la vie par le jeu », il ne peut pas se dérober à la question morale. Le plus logique est donc de l'introduire par ce que le jeu a de proprement normatif : ses règles. À la fin de *L'architecture et le jeu*, Debord propose alors : « Il s'agit maintenant de faire passer les règles du jeu d'une convention arbitraire à un fondement moral »³⁸². On trouve exactement la même phrase dans les fiches de lecture, suivie de cette autre remarque : « En somme, ne plus permettre de se retirer du jeu, quand le jeu joue la conquête de tout le *sérieux* de la vie ».

Teneur éthique et fondement moral se trouvent ainsi liés à cette volonté totalisante par rapport au ludique, qui veut confondre le jeu et la vie quotidienne. La remarque sur la morale, Debord la note à propos d'un passage où Huizinga parle des règles du jeu – « Tout jeu a ses règles ». Il y remarque quelque chose d'intéressant : « Les règles d'un jeu sont absolument impérieuses et indiscutables. Paul Valéry l'a dit un jour en passant, et c'est une idée d'une portée peu commune : au point de vue des règles d'un jeu, aucun scepticisme n'est possible »³⁸³. Pourrions-nous dire donc que le projet de Debord est par conséquent d'éliminer tout scepticisme de la vie ? Laissons la question ouverte pour l'instant, nous reviendrons là-dessus plus loin.

³⁸¹ HUIZINGA, *Homo Ludens*, op.cit., p.26.

³⁸² DEBORD, *Œuvres*, op.cit., p.190.

³⁸³ HUIZINGA, *Homo Ludens*, op.cit., p.31-32.

Pour conclure cette première approche de la lecture de Debord, je voudrais rappeler que ce qu'offre Huizinga est, avant tout, une définition formelle du jeu, c'est-à-dire du jeu en tant que forme. Voici ce qu'il écrit, et que Debord retient comme « la définition *actuelle* du jeu » :

Sous l'angle de la forme, on peut donc, en bref, définir le jeu comme une action libre, sentie comme « fictive » et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel.³⁸⁴

Parmi les points relevés dans cette définition, il y en a deux dont nous n'avons pas encore traité : la tendance du jeu à constituer des groupes et le caractère factice du jeu. Que le jeu puisse provoquer « dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère », Debord en convenait sûrement. Ceci pourrait presque être une définition de l'Internationale Lettriste. En effet, dans un autre passage où Huizinga parle de cette tendance du jeu à constituer des groupes structurés autour de règles particulières, Debord note : « très juste, surtout dans son application aux *ébauches à une forme supérieure de jeu* (surréalisme, Dérive, etc...) »

En revanche, que le jeu doive être ressenti comme fictif par ses participants, cela nous ramène à une question plus compliquée, car elle touche un problème souvent évoqué dans l'œuvre de Debord : celui de la *vérité*. Le théoricien du spectacle dénonce souvent le

³⁸⁴ *Idem*, p.34-35.

mensonge et la falsification, et est pour cela parfois accusé de s'attacher à une notion essentialisée, voire platonicienne, de la vérité. À l'époque où il lit *l'Homo Ludens*, il semble loin d'une telle position. À un autre moment du texte, Huizinga trouve une identité entre la forme du jeu et celle des initiations – les initiations sont donc des jeux. Cette identité se caractérise par « des situations factices d'isolement et d'exception pour les ministres et les néophytes »³⁸⁵. À cet égard, Debord écrit : « N.B. sur le côté péjoratif du mot factice, rappelons que voyager à pied est naturel, et se déplacer en avion est factice. La vie factice est celle que permet *l'INVENTION*. »

La vraie vie cherchée par Debord est en ce sens une vie factice. Le factice n'est pas le faux. Étendre le jeu à l'intégralité de la vie reviendrait ainsi à créer une vie factice à part entière et ressentie comme « fictive » par ceux qui la vivent. Debord développe encore cette idée dans un autre commentaire, qui compte sûrement parmi les plus intéressantes remarques nées de la lecture de Huizinga :

La conscience, propre aux phénomènes ludiques, d'« agir seulement en apparence » sera évidemment étendue partout par un avenir qui ne peut que récuser les actuelles significations et valeurs produites par les systèmes successifs de production et répartition des marchandises. Il sera permis de poursuivre en se jouant, ce surprenant, cet émouvant voyage, parmi les apparences des formes et des gestes. Avec la désinvolture amusée qui convient. On rejoint ainsi – en la niant – certaine pensée – et jusqu'à la terminologie d'époques qui ont tenu, au nom d'une autre vie, le monde réel pour un lieu de passage. Voici la fin dialectique d'une image privilégiée du Moyen-âge, le *passant* moderne.

³⁸⁵ *Idem*, p.45.

Grâce à la réussite du projet situationniste, la vie deviendrait un « émouvant voyage, parmi les apparences des formes et des gestes ». L'exemple historique ne manque pas, et il n'est pas moins éclairant. À l'expression « une autre vie » Debord ajoute une note marginale : « l'idée platonicienne du rôle que l'on joue (XVIIe siècle) ». Il pense à ce passage de Huizinga :

Elle [l'idée de considérer la culture *sub specie ludi*] a déjà connu une vague générale au début du XVII siècle. À travers la série glorieuse de Shakespeare à Racine en passant par Calderón, le drame régit l'art poétique du siècle. Tour à tour, chaque poète compare le monde à une scène où chacun joue son rôle. Par là, le caractère « ludique » de la vie culturelle semble reconnu sans réserve. Toutefois, à bien regarder cette comparaison courante de la vie avec un spectacle, son intention, conçue sur des bases platoniciennes, semble presque entièrement résider dans l'éthique. C'était une variation sur le vieux thème de la vanité, une lamentation sur la frivolité des choses terrestres, sans plus.³⁸⁶

Debord prendra toujours le baroque comme modèle de cette vie ludique qu'il veut achever. Il semble pourtant s'éloigner des « bases platoniciennes » que Huizinga voit comme le fondement de cette époque. Pour Debord, la vie doit être vécue comme apparence non parce qu'il y aurait quelque chose de plus vrai ailleurs, mais précisément parce qu'elle ne peut être rien de mieux. Ce n'est pas un hasard alors si, deux décennies plus tard, en parlant de sa jeunesse dans *In Girum*, Debord reprend une formule chère à Nietzsche : « Rien n'est vrai, tout est permis ».

³⁸⁶ HUIZINGA, *Homo Ludens*, op.cit., p.22.

Définition situationniste du jeu

Dans le premier numéro de la revue situationniste, paru en 1958, le groupe essayera d'apporter une « contribution » à la définition de la notion de *jeu*³⁸⁷. Le texte *Contribution à une définition situationniste du jeu* dialogue clairement avec le livre de Huizinga, et les nombreux points communs entre le texte et les fiches de lecture nous autorisent à croire que le texte, même s'il n'est pas signé, est probablement de la main de Debord. L'objectif du texte est moins de présenter une définition précise du jeu que de marquer une différence par rapport à l'interprétation de Huizinga. Debord développe ici la critique qu'il avait déjà avancée dans *L'Architecture et le jeu*. Il s'agit, en somme, de prendre ses distances avec l'« idéalisme » de Huizinga. La contribution situationniste est donc une contribution matérialiste à la définition du jeu.

Huizinga suggère que le jeu est lié dans les communautés archaïques à l'apparition du drame sacré, le jeu ayant ainsi à l'origine une fonction rituelle, perdue avec la modernisation de la société occidentale. À la fin de son essai, Huizinga pose la question de savoir si le jeu a conservé une quelconque fonction sociale d'importance dans la modernité. La grande expansion du sport aux XIXe et XXe siècles serait-t-elle synonyme d'une présence importante du ludique dans la société contemporaine ? Huizinga ne le croit pas :

Peu à peu dans la société moderne, le sport s'éloigne de la pure sphère ludique et devient un élément *sui generis*, qui n'est plus du jeu sans être sérieux. (...) Dans le sport moderne, ce lien avec le culte a disparu. Le sport est devenu tout à fait profane et n'offre pas de rapport organique avec la structure de la société (...) En dépit de son importance aux yeux des

³⁸⁷ « Contribution à une définition situationniste du jeu », *Internationale Situationniste* n°1, juin 1958, p.9-10.

participants et des spectateurs, il demeure une fonction stérile, où le vieux facteur ludique s'est presque entièrement éteint.³⁸⁸

Le texte situationniste part de cette constatation. Pour le(s) contributeur(s) cependant, il s'agit de ramener ce processus à ses raisons matérielles. Le déclin de la fonction ludique est attaché au développement de la production industrielle, qui finit par conditionner les formes des jeux survivants : « Les fonctions sociales primitives du jeu, après deux siècles de négation par une idéalisation continue de la production, ne se présentent plus que comme des survivances abâtardies, mêlées de formes inférieures qui procèdent directement des nécessités de l'organisation actuelle de cette production »³⁸⁹.

Quand Debord lit Huizinga il note que « le sport, comme succédané du besoin ludique » est « le détournement réactionnaire de ce besoin », en renvoyant à un texte déjà publié dans *Potlatch* n°4³⁹⁰. Il est donc d'accord avec l'assertion que le sport manifeste le déclin du ludique. L'explication de Huizinga à propos des raisons qui justifient l'apparition du sport anglais est cependant tout sauf matérialiste. Il rattache la naissance du sport au XIXe siècle en Angleterre à « la nature spécifique du peuple anglais », et à « la nature du sol et le paysage qui offrait les plus belles plaines de jeux sous la forme de prés communaux »³⁹¹. De façon incroyable, Huizinga réussit à taire le fait que le sport soit né au même lieu et à la même époque que l'industrie moderne. Debord note lui tout simplement : « Sport, né en G. Bretagne au XIXe siècle, AVEC LES MANUFACTURES ».

³⁸⁸ HUIZINGA, *Homo Ludens*, *op.cit.*, p.316.

³⁸⁹ « Contribution à une définition situationniste du jeu », *op.cit.*, p.9.

³⁹⁰ Il s'agit en fait d'une enquête où on lit : « - Quelle nécessité reconnaissez-vous au jeu collectif dans une société moderne ? – Quelle attitude convient-il de prendre envers les détournements réactionnaires de ce besoin (style Tour de France) ? ». Cf. « Une enquête de l'Internationale lettriste », *Potlatch* n°4, 13 juillet 1954, in : DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.142.

³⁹¹ HUIZINGA, *Homo Ludens*, *op.cit.*, p.315.

Rappelons que déjà au début de sa lecture Debord affirmait : « il convient de prendre nos distances vis-à-vis de toutes les formes communes de jeu de compétition, que nous tenons pour des formes inférieures, fondamentalement inintéressantes du jeu ». Ce refus devient plus compréhensible quand on considère ce rapport établi entre le sport et la naissance des manufactures. La compétitivité du sport est ainsi liée à la compétitivité de la production capitaliste. Certes, la compétition était déjà présente dans les formes de jeu antérieures à l'industrialisation. Huizinga fait de l'*agôn* une composante fondamentale des pratiques sociales de la Grèce archaïque³⁹². Pour Debord la compétition aurait acquis un nouveau sens dans la société capitaliste. En d'autres termes, la fonction agonique du jeu aurait été détournée :

La question de gagner ou de perdre, jusqu'à présent presque inséparable de l'activité ludique, apparaît liée à toutes les autres manifestations de la tension entre individus pour l'appropriation des biens. (...) Il suffit de penser à toutes les revendications détournées par le sport de compétition, qui s'impose sous sa forme moderne précisément en Grande-Bretagne avec l'essor des manufactures³⁹³.

Debord ajoute encore une phrase qui semble sortie directement de *La Société du spectacle* : « Le sentiment de l'importance du gain dans le jeu, qu'il s'agisse de satisfactions concrètes ou plus souvent illusoires, est le mauvais produit d'une mauvaise société »³⁹⁴. Cette similitude stylistique n'est pas pour rien : Debord voit dans le processus de professionnalisation du sport la manifestation de sa véritable fonction sociale, qui n'est rien

³⁹² Il se veut dans ce sens un héritier de Jacob Burckhardt qui « avait forgé le mot « agonal » et défini le concept comme l'une des caractéristiques de la culture grecque ». HUIZINGA, *Homo Ludens*, *op.cit.*, p.123.

³⁹³ « Contribution à une définition situationniste du jeu », *op.cit.*, p.9.

³⁹⁴ *Idem, ibidem.*

d'autre que spectaculaire. Ceci est affirmé d'abord dans ses notes : « avec l'évolution vers le « professionnalisme », le sport devient un rôle social. Huiz[inga] ne voit pas lequel : celui d'être après la Religion et avant les arts populaires, le *principal moyen d'abrutissement* dont use le monde bourgeois ». L'idée est reprise et développée dans l'éditorial situationniste :

Ce sentiment [de l'importance du gain dans le jeu] est naturellement exploité par toutes les forces conservatrices qui s'en servent pour masquer la monotonie et l'atrocité des conditions de vie qu'elles imposent. (...) Non seulement les foules s'identifient à des joueurs professionnels ou à des clubs, qui assument le même rôle mythique que les vedettes de cinéma vivant et les hommes d'État décidant à leur place ; mais encore la série infinie des résultats de ces compétitions ne laisse pas de passionner les observateurs³⁹⁵.

Nous voyons que dix ans avant l'écriture de *La Société du spectacle*, Debord raisonne déjà selon le même principe : la religion, l'État et la culture de masses apparaissent liés, en tant que formes de représentation autonomisées qui servent à maintenir les spectateurs dans la passivité. À cette époque, la solution n'est pas encore dépendante de l'action du sujet historique, le prolétariat. Il suffirait de briser cette passivité par la création de « jeux supérieurs », et d'abolir absolument la compétitivité : « l'élément de compétition devra disparaître au profit d'une conception plus réellement collective du jeu : la création commune des ambiances ludiques choisies »³⁹⁶.

C'est ainsi que la situation apparaît comme la principale arme de l'avant-garde situationniste, car elle peut donner aux gens l'opportunité d'abandonner la passivité et de devenir des « viveurs ». La grande séparation à dépasser est toujours celle entre le jeu et la vie

³⁹⁵ « Contribution à une définition situationniste du jeu », *op.cit.*, p.9-10

³⁹⁶ *Idem*, p.10.

courante. La possibilité de le faire était pour Debord étroitement liée au progrès technoscientifique de la société. Dans ses fiches de lecture, il attaque Huizinga quand celui-ci critique l'illusion du progrès. Pour l'historien néerlandais,

Plus le formidable développement industriel et technique s'accroît, de la machine à vapeur à l'électricité, plus il crée l'illusion d'impliquer en soi le progrès de la civilisation. En conséquence, la honteuse erreur put naître et se répandre, que les forces et l'intérêt économiques détermineraient et régiraient la marche du monde.³⁹⁷

Le commentaire de Huizinga est certes une critique du culte du progrès, qui fascinait si fortement l'esprit européen au XIXe siècle, mais qui aurait été au moins en partie brisé après la catastrophe de la Première Guerre. Il faut cependant remarquer que la critique de Huizinga est également dirigée contre l'interprétation marxiste de l'Histoire, qui donne à l'économie la place de structure de la vie sociale, et que Huizinga caricature ici comme un déterminisme économique. Debord ne fait pas attention à cela. Il n'est gêné que par la critique du progrès technique :

Huizinga l'idiot ne voit pas que le progrès technique, s'il n'implique pas le progrès de la civilisation, est seul à donner une chance future à ce progrès, la seule vraie chance. Sur le travail de qui jouaient les élites des époques ludiques de Huizinga ? Connus. Et de quelles limitations de leurs jeux ne payaient-elles pas leur pouvoir de maintenir les autres au travail ? De la religion, de la morale, des tabous inutiles – leur jeu était joué d'avance. De nos jours, la limitation, pour la majorité des privilégiés, donc pour tous les privilégiés, a atteint son comble.

³⁹⁷ HUIZINGA, *Homo Ludens*, op.cit., p.307.

Debord croit que la possibilité de faire envahir la vie par le jeu repose sur le progrès technique parce que celui-ci pourrait libérer l'humanité de la préoccupation de la subsistance. C'est un des présupposés fondamentaux de la pensée de Debord, et qui semble orienter tout le projet situationniste. Il s'agit d'attribuer au progrès technique une puissance émancipatrice. Les situationnistes voyaient dans l'« automation » la possibilité historique d'échapper à la malédiction d'Adam : la condamnation à travailler pour subsister³⁹⁸. Le slogan que le jeune Debord avait écrit sur un mur de la Rue de Seine, « Ne travaillez jamais », n'était pas, comme il l'affirmerait plus tard, une plaisanterie³⁹⁹.

Il faut rappeler que la valorisation du progrès avait été héritée du marxisme. Ceci est particulièrement évident dans le *Manifeste du Parti Communiste* de Marx et Engels, probablement le premier texte du philosophe allemand à être directement détourné par Debord⁴⁰⁰. Seul le progrès des « forces productives » pourrait nous assurer de façon stable la reproduction de la vie matérielle, ceci étant une condition nécessaire à la garantie de l'existence humaine. Le communisme ne serait possible que comme conséquence même du processus de développement des forces productives qui rendrait possible le dépassement du mode de production capitaliste. Marx et Engels introduisent ainsi le projet communiste dans la lignée du projet rationaliste de domination de la nature déjà annoncé par Descartes. En effet, parmi les formulations que Debord détourne souvent, nous trouvons une des plus célèbres phrases du *Discours de la méthode* : « nous rendre comme maîtres et possesseurs de

³⁹⁸ Sur la question de l'automation, voir le texte d'Asger JORN, « Les situationnistes et l'automation », *Internationale situationniste* n°1, Juin 1958. Une lettre de Debord à Jorn, datée du 1^{er} septembre 1957, indique pourtant que le texte aurait pu être rédigé par les deux situationnistes, et non seulement par Jorn: « Je rassemble aussi quelques citations pour un article sur les perspectives de l'automation, article que nous devrions, je crois, écrire ensemble ».

³⁹⁹ Cf. « Attestations », texte écrit en 1993 pour la première édition commerciale de *Mémoires*, repris in : DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1841.

⁴⁰⁰ Debord et Wolman détournent le *Manifeste du Parti Communiste* dans un texte publié peu avant la lecture de Huizinga, « La valeur éducative », paru entre janvier et mars 1955. On trouve un nouveau détournement de ce texte dans le *Mode d'emploi du détournement*, toujours de Debord et Wolman, paru au mois de mai de 1956.

la Nature ». Debord reprend cette formule et déplace son centre. Dans sa version on lit que les situationnistes voulaient « se rendre maîtres et possesseurs de leur propre vie »⁴⁰¹. Le détournement de Debord montre que le projet situationniste se place aussi dans la lignée de la domination rationnelle de la nature. Celle-ci ayant été accomplie par l'industrialisation, il faudrait maintenant regagner le contrôle intégral de la vie, qui ne serait plus bornée par la nécessité de travailler : « La vie courante, conditionnée jusqu'ici par le problème des subsistances, peut être dominée rationnellement — cette possibilité est au cœur de tous les conflits de notre temps — et le jeu, rompant radicalement avec un temps et un espace ludiques bornés, doit envahir la vie entière. »⁴⁰² Cependant, en dépit des présupposés rationalistes de ce projet, Debord essaye de bâtir la perspective situationniste sur le modèle du baroque et non sur un quelconque classicisme : « on peut se proposer de pousser à sa perfection la belle confusion de la vie (...) le baroque et l'au-delà organisé du baroque tiendront une grande place dans le règne prochain des loisirs »⁴⁰³. Plus que Huizinga, c'est Eugenio d'Ors qui offre le modèle de baroque évoqué par Debord. Cet auteur avait élaboré une sorte de philosophie de l'Histoire, où toute l'histoire de l'art pourrait être comprise comme un conflit entre deux tendances : celle du classicisme et celle du baroque. Debord y choisit son parti, notamment parce qu'il voit dans le baroque la réalisation à petite échelle du projet situationniste. En cela il est aussi marqué par la lecture de Huizinga, qui présente l'époque du baroque comme une époque ludique, à ceci près que la vie ludique y était réservée aux élites. Le projet situationniste est, comme Debord le réaffirmera dans *La Société du spectacle*, d'élargir à tous la vie ludique des élites baroques. Une sorte d'inversion s'opère dans l'idée habituelle de démocratisation qui marque normalement la perte de la distinction aristocratique, processus

⁴⁰¹ Voir par exemple le scénario du court-métrage *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, in : DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.471.

⁴⁰² « Contribution à une définition situationniste du jeu », *op.cit.*, p.10.

⁴⁰³ *Idem, ibidem.*

déploré par Tocqueville⁴⁰⁴. Le projet situationniste semble au contraire d'offrir une vie aristocratique à tous. La nécessité de le faire n'est pourtant pas sans rapport avec le processus dénoncé par Tocqueville, dès lors que Debord voit une déchéance dans les élites de son époque qui, contrairement à celles des époques précédentes, sont incapables de vivre le ludique : « les quelques sujets qui pourraient matériellement chercher des plaisirs nouveaux ne peuvent entreprendre cette recherche (...) l'état actuel n'est même pas favorable à la minorité 'privilégiée' ». Pour lui la raison de cette situation réside dans le fait que toute la société a été soumise au travail. Si les élites passées étaient libres de vivre le jeu, c'est parce que le restant de la population s'occupait de produire les biens nécessaires à la subsistance. La libération du travail apparaît donc comme la condition *sine qua non* de la vie ludique, Debord croyant que cette libération pouvait être étendue à l'ensemble de la société grâce à la mécanisation du travail.

Finalement, la modernisation de la société posait encore un dernier problème : celui du sens de la vie. Comme nous venons de le percevoir, Debord avait toujours pris le parti de la raison. Pour lui, il n'y avait pas de retour possible aux croyances métaphysiques. Toute sorte de religion était pour lui une aliénation, et inversement toute sorte d'aliénation était pour lui une nouvelle configuration de la religion. C'est ce qu'il affirme dans la note citée ci-dessus : le sport avait acquis une fonction sociale qui relevait de la religion. En fait, Debord essayera plus tard d'unifier toute sorte de contemplation religieuse des produits aliénés de l'activité humaine sous le concept de spectacle. Il s'oppose donc à toute forme de ré-enchantement, et dénonce souvent les déviations mystiques des avant-gardes. L'absence de sens métaphysique ne signifiait pas pour autant l'absence de sens dans l'absolu, la chute dans le néant. Il

⁴⁰⁴ Il suffit de rappeler que Tocqueville qualifie la démocratie américaine comme une « égalité dans la servitude ». Cf. TOCQUEVILLE, *De la démocratie en Amérique*, édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay à partir de la 13^e édition, Coll. « Les classiques des sciences sociales », éditée par la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi, 2002 [1835], p.56.

s'oppose également au nihilisme – même si dans le *Manifeste* de 1953 il reconnaissait encore la valeur des « bombes qu'ont jetées les petites nihilistes russes pendues à quinze ans »⁴⁰⁵.

Donner un sens à la vie serait le but ultime du jeu situationniste, d'où ressortirait sa véritable teneur éthique : « Dans cette perspective historique, le jeu — l'expérimentation permanente de nouveautés ludiques — n'apparaît aucunement en dehors de l'éthique, de la question du sens de la vie »⁴⁰⁶. Si le baroque y apparaît comme modèle, cela renvoie aussi au passage déjà cité du texte de Huizinga où celui-ci parle de l'« intention éthique » du baroque et de ses « bases platoniciennes ». Si pour le baroque le monde apparaît comme pure apparence parce que l'essence est ailleurs, pour Debord il s'agit de conserver l'idée de la vie comme apparence sans impliquer pourtant l'existence d'une essence quelconque. Serait-ce possible ? Nous reviendrons sur ce problème, qui ne cessera de hanter la pensée de Debord. Pour l'instant, il suffit de remarquer que le ludique apparaît à cette époque comme un effort pour donner un sens immanent à la vie. Il faudrait donc se plonger entièrement dans ce que la vie a d'imparfait, de discontinu et d'apparent, sans pour cela projeter la perfection et l'ordre comme attributs d'une essence ultime. Pour étrange que cela puisse paraître, la vie trouverait un sens précisément en étant vécue comme un spectacle.

On voit ainsi réapparaître à la fin du texte la question de la facticité déjà relevée, mais ici elle renvoie à la question de l'émancipation du travail : « Le jeu est ressenti comme fictif du fait de son existence marginale par rapport à l'accablante réalité du travail »⁴⁰⁷. Tout se passe comme si l'abolition du travail pouvait abolir également toute séparation entre les sphères sociales. En ce sens, Debord est déjà un « critique de la séparation ». Le problème ne se trouve pas dans les concepts de « spectacle », de « facticité » ou même de

⁴⁰⁵ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.112.

⁴⁰⁶ « Contribution à une définition situationniste du jeu », *op.cit.*, p.10.

⁴⁰⁷ *Idem, ibidem.*

« représentation ». Le problème ne s'insinue que lorsque la représentation sert à l'isolement ou à l'évasion.

Huizinga soutenait en fait que la représentation était intrinsèque au jeu : « Le jeu est une lutte pour quelque chose, ou une représentation de quelque chose »⁴⁰⁸. Dans ses notes Debord écrira à propos de cela : « L'aspect de lutte et de représentation semblent bien devoir toujours se retrouver dans le jeu. Mais son stade nouveau – conquérant, agressif – pourrait bien être la lutte contre et la représentation pour des éléments étrangers aux règles du jeu, introduits à leur insu dans une mystification influentielle ». L'observation est rédigée sur un ton plutôt lettriste, comme le révèle l'emploi du mot « influentielle » qui renvoie aux « métagraphies influentielles », sorte de collage pratiqué par les membres de l'Internationale Lettriste. Le mot influentielle – qui ne laisse pas d'évoquer une réminiscence du magnétisme, comme l'admet Debord dans le *Manifeste* – indique la volonté de trouver une forme d'œuvre d'art qui puisse avoir un effet concret sur le spectateur. Quand la même question est évoquée dans l'éditorial de l'Internationale Situationniste, Debord abandonne cette terminologie. On y lit que le jeu « est encore lutte et représentation : lutte pour une vie à la mesure du désir, représentation concrète d'une telle vie »⁴⁰⁹. Devrait-on lire cette expression « représentation concrète » comme un synonyme de « mystification influentielle » ? L'hypothèse semble d'autant plus justifiée si nous nous rappelons qu'à l'époque de *La Société du spectacle* le mot représentation va presque devenir un synonyme de mystification. À l'époque de la fondation de l'I.S., la représentation peut encore être positive, c'est-à-dire concrète.

Entre la lecture de Huizinga en 1955 et la rédaction de *Contribution à une définition situationniste du jeu*, le but visé par Debord semble être toujours le même : créer une sorte de spectacle vécu qui puisse transformer les spectateurs en « viveurs », pour utiliser le terme

⁴⁰⁸ *Idem*, p.35.

⁴⁰⁹ « Contribution à une définition situationniste du jeu », *op.cit.*, p.10.

qu'il emploiera dans le *Rapport*. Ce qui change dans ce court intervalle de temps, c'est le lexique conceptuel qu'il utilise pour formuler ses prétentions. Peu à peu, il abandonne les termes issus de la tradition surréaliste/lettriste, pour s'approcher d'une terminologie de matrice hégélienne/marxiste.

La forme de la situation

Finalement, il faut souligner que le modèle formel du jeu, tel que le décrit Huizinga, a fourni des éléments pour une définition formelle de la situation. Tout comme le jeu, la situation se déroule à l'intérieur d'un cadre spatialement et temporellement circonscrit. La délimitation spatiale de la situation répond toujours au nom d' « ambiance », mot que, comme nous l'avons vu, Debord rattache au concept d' « ambiance ludique » de Huizinga. Les limites de l'ambiance peuvent néanmoins dépasser de loin les cadres habituels des jeux connus. Ceci rend la démarcation temporelle spécialement importante. Au contraire de ce que nous avons vu pour le jeu, dans la situation le temps semble l'emporter sur l'espace.

La situation sera aussi structurée autour de règles précises, auxquelles aucun participant ne pourra se soustraire. En revanche, contrairement à ce qui se passe pour le jeu, les règles de la situation ne seront pas arbitraires. Cet arbitraire, Debord le refuse souvent et avec véhémence : « l'arbitraire de chacun est la mesure de ses propres insuffisances et erreurs »⁴¹⁰. Les règles de la situation doivent avoir un fondement moral : « le jeu

⁴¹⁰ Cf. *Remarques sur le concept d'art expérimental*, in : DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.344. Il s'éloigne ainsi de ses conceptions de jeunesse, encore fortement marquées par le surréalisme, quand il affirmait encore, en plaisantant : « Croyez-vous ou non, comme valeur centrale, j'ai choisi arbitrairement L'ARBITRAIRE ». Cf. lettre à Hervé Falcou dans *Le Marquis de Sade...*, *op.cit.*, p.59.

situationniste n'apparaît pas distinct d'un choix moral, qui est la prise de parti pour ce qui assure le règne futur de la liberté et du jeu »⁴¹¹.

La principale différence se réfère notamment à ce qui concerne la finalité. Le jeu comportait une inutilité insurmontable, ne pouvant servir à aucun but, comme la satisfaction des besoins. La situation, en revanche, s'attaquera précisément à la satisfaction des désirs. Elle aura surtout un but éthique : la révolution des mœurs comme l'affirme Debord dans le *Rapport*. L'enjeu principal de la situation c'est le comportement, d'où sa définition minimale de la situation comme « unité de comportement dans le temps ». Or si la situation est une unité de comportement dans le temps, cela signifie qu'elle est une expérience fondamentalement discontinue. En effet, Debord affirme dans le *Rapport...* que « [l]a théorie situationniste soutient résolument une conception non continue de la vie »⁴¹². Il faut donc se demander ce qu'il peut advenir des sujets participants aux situations : comment stabiliser une personnalité, comment définir un comportement ou un ensemble de gestes qui puisse donner forme à un sujet qui se maintient dans le temps ? Comment empêcher que la subjectivité ne se perde dans la discontinuité ? Ou peut-être s'agirait-il précisément de cela : la quête d'une nouvelle forme de subjectivité non plus définie par aucune stabilité identitaire mais plutôt définie par le changement irréparable dans la facticité éphémère des apparences ?

Cette dernière hypothèse semble renforcée par le slogan international-lettriste « l'oubli est notre passion dominante »⁴¹³. Le refus de la mémoire équivaut à l'abolition du principal élément de stabilité de l'être dans le temps. Certes, l'abolition de la mémoire, fonction pragmatique inhérente au sujet, est impossible. Elle est néanmoins visée. Dans les notes sur Huizinga, l'influence surréaliste se fait présente et Debord choisit comme objectif des jeux supérieurs la « surprise » : « La seule « réussite » que nous voulions envisager pour le jeu,

⁴¹¹ DEBORD, *Rapport sur la construction des situations*, in : *Œuvres, op.cit.*, p.324.

⁴¹² DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.326.

⁴¹³ Cf. *Internationale lettriste* n°3, août 1953, repris in : DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.103.

c'est la réussite dans la création d'un moment – c'est le plaisir du moment vécu – la qualité du divertissement se mesure à son pouvoir de SURPRISE. Au sens le plus bouleversant du terme (cf. slogan d'Apollinaire) » Or l'effet de surprise repose précisément sur la suspension de la fonction pragmatique de la mémoire. Quand la conscience subjective ne reconnaît pas le phénomène qui se présente devant elle, le sujet hésite quant à son action. C'est ce moment d'hésitation face à l'inconnu (ou au non-reconnu) qui caractérise la surprise. La vie comme une permanente découverte ne peut être qu'une vie sans mémoire ; où rien ne peut être reconnaissable comme déjà vu.

Tout ceci ne veut pas dire que la mémoire est exclue absolument de la pensée de Debord, et surtout pas la mémoire sociale. En fait l'Histoire reste centrale dans la pensée de Debord tout au long de sa vie. Ainsi il dira peu après la fondation de l'I.S. : « quand on méprise délibérément l'histoire, on tombe toujours dans l'arbitraire »⁴¹⁴ – et comme nous l'avons remarqué, l'arbitraire n'est pas une valeur pour lui. Il semble pourtant que la mémoire soit entièrement exclue de la situation dominée par un paradigme présentiste. L'ambiance de la situation est néanmoins composée par le « détournement d'éléments esthétiques pré-fabriqués ». Le détournement implique par principe la présence de la mémoire. Debord et Wolman affirment dans le *Mode d'emploi du détournement* que la force du détournement est proportionnelle à la « reconnaissance, consciente ou trouble, par la mémoire »⁴¹⁵. Ceci était vrai pour le détournement en tant que procédure de réalisation de l'œuvre. N'en serait-il pas de même pour la situation ? Le détournement d'un objet peut cependant produire l'effet de surprise, mettre l'agir en suspension. Pour ce faire, la reconnaissance de la mémoire doit en effet être troublée. La solution n'est pas si difficile à imaginer : c'est l'invention de Duchamp, c'est le *ready-made*. Comme le rappelle Agamben, le ready-made est une transgression de la

⁴¹⁴ Cf. *Remarques sur le concept d'art expérimental*, in : DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.344.

⁴¹⁵ Cf. DEBORD ; WOLMAN, *Mode d'emploi du détournement*, texte repris in : DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.224, souligné par les auteurs.

normativité inhérente aux objets⁴¹⁶. Chaque objet de la vie quotidienne est régi par une normativité qui délimite son usage, ce qui passe habituellement inaperçu. Le ready-made de Duchamp soustrait l'objet de son champ normatif habituel et l'introduit dans un autre champ normatif, celui de l'art, d'où sa capacité à faire apparaître les composantes de ces deux champs normatifs : celui de la vie quotidienne et celui de l'art – champs séparés que les avant-gardes veulent précisément confondre.

Le détournement pourrait également soustraire l'objet à sa normativité habituelle délimitée par les règles de la quotidienneté, et l'introduire dans un nouveau champ à normes propres, celui de la situation. La reconnaissance de l'objet y serait certainement troublée et l'effet de surprise pourrait avoir lieu. La perturbation de la reconnaissance n'est pourtant pas identique à la découverte du nouveau. Le détournement continue à reposer sur la force de la mémoire, son effet de surprise n'étant complet que grâce à la reconnaissance de la distance entre l'ancien usage et le nouvel emploi. C'est là que l'on trouve la libération même de l'objet, la possibilité de reconnaître la normativité habituelle pour s'y égarer, regagnant ainsi les pleins pouvoirs sur l'objet dans l'étendue de ses possibilités. En somme, le détournement ne peut pas se passer de la mémoire. Si l'oubli est une passion dominante, la mémoire n'est pourtant pas entièrement abolie.

La valorisation de l'oubli renvoie néanmoins à une conception présentiste de la situation. L'éphémère est au cœur de cette expérimentation qui ne doit pas laisser de traces. Ceci signifie que la situation ne doit pas donner lieu à l'œuvre. Elle n'est pas une solution pour renouveler les procédures de création artistique. Dans le texte déjà cité, *Remarques à propos du concept d'art expérimental*⁴¹⁷, Debord est très clair sur ce point : il ne s'agit pas

⁴¹⁶ AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi editore, 1977, p.66.

⁴¹⁷ Debord a écrit ce texte en s'opposant à la conception d'art expérimental exprimé par Walter Omo dans un texte intitulé « Per un concetto di sperimentazione musicale ». Sa cible véritable était pourtant la peinture de Piero Simondo, qui avait soutenu une conception de l'expérimentation artistique contraire à celle de Debord lors de la Conférence de Cosio d'Arroscia. Debord écrit donc avec ironie : « on voit ces tableaux avec la même

d'évoquer de supposées méthodes expérimentales pour arriver à un résultat qui est le même que l'art traditionnel : faire des tableaux⁴¹⁸.

Dans cette perspective, il convient de rappeler un autre passage très significatif dans les notes de Debord à propos de l'*Homo Ludens* : « La seule « réussite » que nous voulions envisager pour le jeu, c'est la réussite dans la création d'un moment – c'est le plaisir du moment vécu ». Nous pouvons ainsi proposer que la situation est cette « réussite dans la création d'un moment ».

L'emploi ici du terme « moment » rappelle encore une fois le roman de Sartre, mais il anticipe aussi un autre dialogue qui aura lieu quelques années plus tard, et qui peut nous aider à mieux comprendre les implications de la discontinuité temporelle instaurée par la situation. Il s'agit d'un dialogue entre Debord et Henri Lefebvre, qui a été jusqu'ici peu remarqué à cause d'autres débats plus notoires – comme ceux à propos de la vie quotidienne ou de la Commune de Paris. Ce débat concerne précisément une « théorie des moments », présentée par Lefebvre dans *La Somme et le Reste*, de 1959.

La situation et le moment (Lefebvre)

Asger Jorn et André Frankin avaient les premiers attiré l'attention de Debord sur l'importance de l'ouvrage d'Henri Lefebvre, *La Somme et le Reste* (1959)⁴¹⁹. Dans cet essai philosophique et autobiographique écrit par le philosophe après son départ du Parti

indifférence que l'on voit les autres. [...] C'est ici que nous apprenons que la référence préalable à une intention expérimentale [...] a suffi pour tout sauver ». Cf. *Remarques sur le concept d'art expérimental*, in : DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.339.

⁴¹⁸ Cf. *Remarques sur le concept d'art expérimental*, in : DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.344.

⁴¹⁹ LEFEBVRE, *La Somme et le reste*, Paris, La Nef de Paris, 1959 (2 volumes). Debord a certainement consulté l'édition de 1959. Il n'a prélevé que deux citations des pages 234 et 235 du premier volume. Puisque je ferai un usage plus extensif des citations du texte de Lefebvre, je me rapporterai à la nouvelle édition de ce livre, qui contient le même texte que l'édition originale, sans altérations, et réuni dans un seul volume. Cf. LEFEBVRE, *La Somme et le reste*, Paris, Economica-Anthropos, 2009.

Communiste, Lefebvre fait le bilan de son parcours intellectuel. Ce faisant, il revisite une réflexion philosophique abandonnée en chemin, et qu'il appelle la « théorie des moments ». Lefebvre raconte qu'il partageait ses réflexions avec Georges Politzer, quand ils étaient membres de la jeunesse du PCF, tous les deux refusant avec véhémence la durée bergsonienne. Ce refus ne leur était pas exclusif : il suffit de rappeler qu'à peu près à la même époque, Bachelard tentait d'opposer à la durée une autre instance d'expérience immédiate du temps, l'instant⁴²⁰. Pour les deux jeunes philosophes cependant, il ne s'agissait pas de chercher la véritable intuition. Au contraire, leur refus de la durée était basé sur l'idée que le devenir pourrait « s'exprimer conceptuellement »⁴²¹. Dans chaque conscience individuelle ou sociale, il se formerait des durées intérieures à elles-mêmes, se maintenant sans s'immobiliser en dehors du temps : les *moments*. Le terme n'était pas encore conçu dans le sens hégélien, dont traiterait Lefebvre plus tard⁴²², mais il ne devait pas se borner à sa signification purement psychologique. Les moments désignaient plutôt des *modalités de la présence*. L'engagement dans le PCF écartait toutefois Lefebvre de réflexions si hétérodoxes : « je soupçonnai la théorie des « moments », considérée comme philosophie unique et comme ontologie, d'éliminer l'historicité de l'humain que je découvrais chez Marx. Ce qui n'était pas complètement faux »⁴²³. Après avoir quitté le Parti, Lefebvre se voit libre de revisiter sa théorie : « Je me demande aujourd'hui si cette théorie des moments ne pourrait pas se reprendre, dans une investigation sur ces plans délaissés, pour lesquels nous n'avons pas de bons instruments de recherche : l'esthétique, l'éthique »⁴²⁴. N'étaient-ce pas les plans concernés par l'action situationniste ?

⁴²⁰ Cf. BACHELARD, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1932.

⁴²¹ LEFEBVRE, *La Somme et le reste*, *op.cit.*, p.226.

⁴²² Notamment dans son ouvrage de 1947, *Logique Formelle, Logique Dialectique*. Cf. LEFEBVRE, *À la lumière du matérialisme dialectique, I : Logique formelle, logique dialectique*, Paris, Éditions Sociales, 1947.

⁴²³ LEFEBVRE, *La Somme et le reste*, *op.cit.*, p.228-229.

⁴²⁴ *Idem*, p.229.

Ce n'est pas un hasard alors si la théorie des moments a vite attiré l'attention des situationnistes. D'abord Jorn, puis Frankin, recommandent tous les deux à Debord la lecture du livre de Lefebvre. Le 2 juillet 1959, il écrit à Jorn : « Je n'ai pas encore lu *La Somme et le Reste*, mais je suis intéressé par la critique que tu fais de la théorie des « moments ». Ne pourrais-tu la développer en quelques pages ? »⁴²⁵ Jorn ne pouvant réaliser cette tâche, il la propose alors à André Frankin : « Ne veux-tu rien écrire sur les moments, à partir par exemple de la théorie de Lefebvre, dont tu m'avais parlé ? Je lis actuellement *La Somme et le Reste*. Cela est très intéressant ; et proche de nous – ici je veux dire : la théorie des moments. »⁴²⁶ Après avoir lu l'ouvrage de Lefebvre, Debord envoie des notes à Frankin, pour que celui-ci puisse s'occuper de la rédaction d'un texte destiné à comparer les notions de moment et de situation. Le texte apparaît au numéro 4 de *l'Internationale Situationniste*, sous le titre *Théorie des moments et construction des situations*⁴²⁷. Nous ne pouvons pas savoir qui a été effectivement l'auteur du texte final, mais il est évident qu'il porte l'empreinte forte de Debord. Plusieurs réflexions contenues dans ses notes y sont reprises dans les mêmes termes⁴²⁸.

Avant de considérer le texte, partons d'abord des fiches de lecture de Debord. En tête de la fiche inédite conservée au Fonds, Debord écrit « Lefebvre, la théorie des moments – comme psychologie *sit[uationniste]* ». Ceci montre déjà que Debord reconnaît dans la théorie de Lefebvre un support utile pour développer ses propres réflexions, et qu'il en retient notamment son caractère psychologique, c'est-à-dire concernant les états de la conscience. Ensuite, Debord prélève un long paragraphe du texte de Lefebvre. Dans la première partie de ce paragraphe, on lit :

⁴²⁵ DEBORD, *Correspondance*, vol.1, *op.cit.*, p.242.

⁴²⁶ *Idem*, p.313.

⁴²⁷ « Théories des moments et construction des situations », *Internationale Situationniste*, n°4, juin 1960, p.10-11.

⁴²⁸ Voir notamment la lettre du 22 février où l'on trouve déjà presque toutes les idées reprises dans le texte paru dans la revue, en plus de la citation qui sert d'épigraphe. DEBORD, *Correspondance*, vol.1, *op.cit.*, p.317-319.

Ces « moments » devaient donc à mon avis se considérer comme essentiels ou substantiels, bien que non définissables sur le modèle classique de la substantialité (de l'être). Ils ne me paraissaient ni des accidents ni des opérations de l'intériorité (subjective) mais des modes de communication spécifiques, des *modalités de la présence*. (Je n'aurais pas dit des catégories de l'existence ou des « existentiels ». Je n'employais pas ce vocabulaire ; et cependant il s'agissait un peu de cela, chaque « moment » à mon sens n'ayant pas à se légitimer et à s'authentifier et ne se fondant comme moment que sur soi, sur son existence, fait et valeur coïncidant)⁴²⁹.

La conceptualisation de Lefebvre n'est pas simple à saisir. Le moment est essentiel, mais non comme « substantialité de l'être » - il n'est pas donc une essence ontique, mais il est essence tout de même. Le moment n'est pas un accident, mais il n'est pas non plus réductible à la volonté subjective. Il est finalement définissable comme « modalités de la présence ». Lefebvre tente ainsi de donner une définition de la présence au-delà de la pure intériorité ou de la pure extériorité. Il cherche une « structure intelligible et pratique à la fois, réelle et normative »⁴³⁰, structure à introduire dans le devenir – et c'est dans ce sens que le devenir peut « se formuler conceptuellement »⁴³¹. Le moment est conçu alors comme un « mode de communication », un effort pour surmonter les nombreuses contradictions nommées (intériorité/accidents, intelligibilité/pratique). Ceci ne laisse pas de rappeler la pensée de Breton et son envie de trouver les « vases communicants » entre l'ordre de l'esprit et l'ordre des choses – Lefebvre n'était pas étranger à la pensée surréaliste. Dans *La Somme et le Reste* il reconnaît qu'il avait failli rejoindre le surréalisme, et avait d'ailleurs été un des signataires

⁴²⁹ LEFEBVRE, *La Somme et le reste, op.cit.*, p.226.

⁴³⁰ *Idem*, p.227.

⁴³¹ *Idem*, p.226.

de *La Révolution d'abord et toujours*, texte paru dans le numéro 5 de *La Révolution Surréaliste* – fait remarqué par Debord dans ses fiches de lecture.

Au-delà du rapport avec le surréalisme, il faut noter dans ce passage le dialogue évident avec l'existentialisme. Comme l'explique Lefebvre lui-même, parler de « modalités de la présence » était une autre façon de parler des « existentiels » ; il évitait le lexique existentialiste, mais avouait la proximité des concepts. D'ores et déjà, nous pouvons apercevoir en quel sens la pensée de Lefebvre offre à Debord un repère important. Les deux auteurs partagent de nombreuses interrogations communes avec l'existentialisme, mais ne veulent pas être assimilés à une mouvance intellectuelle à laquelle, pour différentes raisons, ils ne souscrivent pas entièrement. Debord prélève encore un autre passage du texte de Lefebvre qui fait montre de cette intention : « Je ne croyais donc alors, en tant que philosophe, ni à un moment unique, absolu, révélateur (angoisse, joie) et point de départ d'une description de l'existence, ni à une multiplicité indéfinie d'instant, mais à cette *pluralité de moments relativement privilégiés* »⁴³². Le refus de concevoir l'angoisse comme moment révélateur et point de départ pour la compréhension de l'existence est encore une opposition nette à la pensée existentialiste. En même temps, la phrase soulignée par Debord, où Lefebvre parle des « moments privilégiés », ne peut manquer de faire penser à *La Nausée* de Sartre où, comme nous l'avons déjà vu, le personnage parle des « situations privilégiées » et des « moments parfaits ». Ceci a amené Donné à affirmer que la référence de Debord à la théorie des moments de Lefebvre n'était qu'une tentative de « brouiller les pistes » pour occulter l'influence sartrienne⁴³³. L'assertion ne tient pas car, comme je l'ai déjà dit, ce sont d'abord Jorn et Frankin qui s'intéressèrent à la théorie de Lefebvre. Il faut abandonner l'obsession paranoïaque de « l'occultation des sources », et remettre les rapports intellectuels dans une perspective historique : des auteurs qui partagent une contemporanéité, partagent un ensemble

⁴³² *Idem*, p.227. Phrase soulignée par Debord.

⁴³³ DONNÉ, [*Pour Mémoires*], *op.cit.*, p.127.

de questionnements en commun, parfois inconsciemment. Sartre et Lefebvre partageaient des affinités et des différences, manifestées d'ailleurs publiquement⁴³⁴. Debord avait assurément été touché par les préoccupations existentialistes dans sa jeunesse, qu'il connaissait surtout à travers la littérature existentialiste alors à la mode. Quand, des années plus tard, il commence à s'intéresser sérieusement à la philosophie, et que des camarades lui signalent l'œuvre de Lefebvre, il n'est pas surprenant qu'il puisse se trouver à l'aise devant une pensée qui pose la question des modalités de l'existence. Il n'est pas surprenant, non plus, qu'il puisse être davantage intéressé par un auteur qui le faisait tout en critiquant une mode intellectuelle qui avait été marquée par « [l]e divorce [...] entre une conscience publique et politique empruntant la terminologie marxiste, et une conscience privée vouée à l'existentialisme »⁴³⁵ – et qui, de plus, venait de quitter le PCF, apparaissant dès lors comme un marxiste hétérodoxe.

Reprenons le paragraphe prélevé par Debord. Après le passage cité, s'ensuivent quelques exemples de « moments » : « Ainsi le moment de la contemplation, le moment de la lutte, le moment de l'amour, le moment du jeu ou celui du repos, celui de la poésie et de l'art, etc... », ce à quoi Debord ajoutait ce bref commentaire : « C'est la *généralité* [du] moment ainsi conçu qui fait sa répétition ». Ensuite, Lefebvre écrivait que « [c]hacun d'eux ayant une ou des propriétés essentielles et notamment celle-ci, que la conscience pourrait s'y engager, y rester prisonnière d'une « substantialité » absolue, l'acte libre se définissant alors par la capacité de se dépendre, de changer de « moment » dans une métamorphose, et peut-être d'en créer »⁴³⁶, et Debord ajoutait en marge un deuxième commentaire : « étant dans la persp[ective] de cette création même, nous voulons faire passer le « moment » au niveau de l'objectivité *artistique* ». La possibilité de créer des moments seraient alors l'apanage de la

⁴³⁴ Lefebvre avait manifesté ses désaccords avec l'existentialisme dans son texte *L'existentialisme* de 1946. Il revient sur ce débat précisément dans *La Somme et le Reste*, notamment au chapitre XIII.

⁴³⁵ LEFEBVRE, *La Somme et le reste*, op.cit., p.502.

⁴³⁶ *Idem*, p.227.

liberté. C'est ce que cherche Debord avec la situation construite ; toujours dans la perspective de rendre effectives les idées, la situation est comprise ici comme l'objectivation, par le biais de l'art, de ce que Lefebvre conçoit idéalement avec la notion de moment. Ne risquerait-on pas par là d'éliminer la spécificité de l'expérience, en en faisant une simple objectivation des moments dont l'essence est prédéfinie ? Ne tomberait-on pas dans une forme de néoplatonisme si opposée à une philosophie de la *praxis* ? C'est ce risque que Debord désigne comme la « généralité » du moment, et qui semble effectivement pousser Lefebvre vers le ciel des idées. L'auteur l'avoue lui-même, lorsqu'il soulève le problème d'une typologie des moments : « Comme pour la théorie platonicienne des Idées, se posait la question du nombre des moments »⁴³⁷. À ce propos, Debord écrit :

La question effectivement délicate du « nombre de moments » ne se pose à H.L. que parce que les moments sont conçus en termes de catégories générales retrouvables.

La théorie des moments n'est pas, en effet, à considérer « comme philosophie unique et ontologie ». Elle éliminerait l'historicité. (peut-être)

Mais elle est vraiment à placer sur le plan esthétique-éthique. Mais là : chercher à bien voir *les limites de cette stabilité* allant (idées situationnistes) jusqu'à refuser la perspective même de l'œuvre durable.

Les moments construits en « situations » sont les points/moments de rupture, les *révolutions de la vie quotidienne*. (individuelle) »

Debord prend ainsi ses distances avec le caractère néo-platonicien de la théorie de Lefebvre. Ce qui l'intéresse n'est pas l'ontologie qui peut découler de cette théorie, mais ses

⁴³⁷ *Idem*, p.238.

implications sur les plans esthétique et éthique. C'est là qu'intervient la situation en tant qu'objectivation artistique du moment. Mais là aussi le problème de la « généralité » intervient, car si l'on veut faire l'objectivation de quelque chose qui puisse être répété, il faut que cela s'objective en objet durable. En d'autres termes, il faudrait que la situation se constitue en œuvre d'art. Voilà précisément ce que les situationnistes ne peuvent accepter :

La situation, comme le moment, « peut s'étendre dans le temps ou se condenser ». Mais elle veut se fonder sur l'objectivité d'une production artistique. Une telle production artistique rompt radicalement avec les œuvres durables. Elle est inséparable de sa consommation immédiate, comme valeur d'usage essentiellement étrangère à une conservation sous forme de marchandise⁴³⁸.

Plutôt que répétition, la situation est rupture. Son caractère éphémère est une limite à toute stabilité et c'est par là même qu'elle peut « révolutionner » la vie quotidienne des individus. Si « [l]a difficulté, pour Henri Lefebvre, est de dresser une liste de ses moments (pourquoi en citer dix plutôt que quinze, ou vingt-cinq, etc. ?). La difficulté quant au « moment situationniste » est, au contraire, de marquer sa fin exacte »⁴³⁹. La différenciation exposée dans le texte de l'I.S. est présentée aussi dans la lettre adressée à Frankin, et suit le même raisonnement que celui que nous avons trouvé dans les fiches de Debord : « En effet, le « moment » posé comme catégorie générale retrouvable implique à la longue l'établissement d'une liste de plus en plus complète. La situation, plus indifférenciée, se prête à une infinité de combinaisons. De sorte que l'on ne peut définir exactement une situation, et sa

⁴³⁸ « Théories des moments et construction des situations », *art.cit.*, p.10.

⁴³⁹ *Idem, ibidem.*

frontière »⁴⁴⁰. Il s'agit, en effet, d'opposer à une pensée catégoriale une philosophie de la *praxis* : « Ce qui caractérisera la situation, c'est sa praxis même, sa formation délibérée »⁴⁴¹.

Les situationnistes essaient de clarifier davantage en quoi consiste cette différence :

Par exemple, Lefebvre parle du « moment de l'amour ». Du point de vue de la création des moments, du point de vue situationniste, il faut envisager le moment de tel amour, de l'amour de telle personne. Ce qui veut dire : de telle personne en de telles circonstances. On pourrait ainsi imaginer un « moment construit » comme « la série de situations rattachée à un même thème ». Mais « un « thème situationniste » est un désir réalisé », il est « particularisé, et irrépétable, en comparaison du moment d'Henri Lefebvre », car il n'est pas « l'amour », mais « cet amour de telle personne »⁴⁴².

En somme, ce qui rend une situation construite « irrépétable », c'est le fait que la situation n'existe pas sans ses sujets. L'évocation des « quartiers états d'âme » imaginés par Chtcheglov dans son *Formulaire pour un urbanisme nouveau* – comme « un urbanisme qui correspond assez exactement aux moments de Lefebvre »⁴⁴³ – est, certes, éclairante. Les quartiers seraient aménagés de façon à produire un certain affect, et les habitants de cette ville imaginaire pourraient y passer pour jouir momentanément de cette sensation. De même, nous pouvons imaginer les situations comme les « objectivations artistiques » des moments mentionnés par Lefebvre. Ainsi, une situation pourrait être construite, avec l'emploi « unitaire » des moyens artistiques, pour permettre à ceux qui y participent de vivre le moment de l'amour ou de l'amitié. La situation n'est cependant pas simplement le décor ; elle

⁴⁴⁰ *Idem*, p.10-11.

⁴⁴¹ *Idem*, p.11.

⁴⁴² *Idem, ibidem*.

⁴⁴³ *Idem, ibidem*.

enveloppe les « gestes » des sujets qui y agissent. C'est en ce sens qu'elle ne peut pas être répétée. La situation comporte une dimension subjective, et aussi intersubjective, qui ne peut pas être fixée.

La liberté de la situation, son aspect « révolutionnaire » pour l'individu, se trouverait précisément dans cette part d'instabilité. La situation est, pour le sujet qui la vit, une expérience de subjectivation temporaire. Pour Lefebvre, les moments impliquent une modalité de la présence, ce qui veut dire en d'autres termes qu'ils impliquent une forme d'être sujet : dans le moment du jeu, je suis joueur ; dans le moment de l'amour, je suis amant. Chaque moment comporte donc une « aliénation spécifique »⁴⁴⁴, un mode d'être de la conscience subjective. Cela comporte aussi un risque, car « chaque moment, modalité de la présence, offre à la pensée et au vivre un absolu »⁴⁴⁵. Ainsi, « le moment de l'amour ou bien celui du jeu pouvant saisir la conscience, l'enferme dans une totalité partielle mais pour elle saisissante dès qu'elle se laisse prendre ou se veut prise »⁴⁴⁶. Le risque se trouve alors en ce que l'aliénation spécifique d'un moment devient une aliénation absolue ; poussé aux dernières conséquences, « [l']aliéné s'enferme dans le moment ; il s'y perd ; il y égare sa conscience et son être. [...] La modalité de la présence se métamorphose en modalité de l'absence »⁴⁴⁷.

La liberté consisterait alors à ne jamais se laisser prendre entièrement par l'aliénation d'un seul moment, d'où la conception d'une création des moments comme un « acte de liberté ». De façon analogue, la situation peut être ainsi considérée comme une expérience de désaliénation et une pratique de liberté, puisqu'elle est un moment factice et nécessairement fini. Ainsi, on lit dans le texte paru dans *Internationale Situationniste* : « Lefebvre, en analysant le « moment », a montré plusieurs des conditions fondamentales du nouveau terrain

⁴⁴⁴ LEFEBVRE, *La Somme et le reste*, op.cit., p.636.

⁴⁴⁵ *Idem*, p.645.

⁴⁴⁶ *Idem*, p.227. Passage prélevé par Debord.

⁴⁴⁷ *Idem*, p.646.

d'action où va maintenant une culture révolutionnaire. Ainsi, quand il remarque que le moment tend à l'absolu, et s'en défait. Le moment, comme la situation, est en même temps proclamation d'absolu et conscience du passage ».

Phénoménologie et phénoméno-praxis

En dépit de toutes les réflexions faites à propos de la situation construite, on pourrait encore écrire qu'en 1960 « [I]a notion centrale de la pensée sit[uationniste] (celle de *situation*) est aussi la moins claire, la plus ouverte, en question »⁴⁴⁸, comme le faisait Debord dans une lettre « longue et confuse » adressée le 25 octobre 1960 à Patrick Straram. Celui-ci, ancien camarade de Debord à l'époque de l'Internationale Lettriste, se trouvait alors en Amérique du Nord, où il dirigeait lui aussi une publication d'avant-garde intitulée *Cahier pour un paysage à inventer*, et dont il avait fait parvenir un exemplaire à Debord. Intéressé par la publication et par les idées de Straram, Debord essaie de le convaincre de se rapprocher de l'Internationale Situationniste. Il insiste sur le fait qu'il n'existe aucune doctrine situationniste, et que si Straram décide d'en créer une section, il n'y aurait « guère de restriction à votre liberté »⁴⁴⁹. C'est dans ce contexte qu'il écrit sur l'ouverture du concept de situation, en montrant qu'il serait possible d'échelonner les différentes conceptions du terme partagées par les membres de l'I.S. :

À des niveaux différents, plus ou moins complémentaires, on a les notions d'A. Frankin, Kotányi, Jorn, moi-même (non par ordre chronologique, mais par ordre d'amplitude décroissante, de la définition du terrain qu'elle embrasse, de ses limites plus ou moins

⁴⁴⁸ DEBORD, *Correspondance*, vol.2, *op.cit.*, p.35.

⁴⁴⁹ *Idem, ibidem.*

immédiates). Celle du *Cahier[pour un paysage à inventer]*, encore différente (ce qui est très légitime du point de vue de l'I.S., la liste déjà n'étant pas limitative) paraît à placer *entre Frankin et Kotányi*.⁴⁵⁰

La notion de situation apparaît dans l'œuvre de Debord depuis 1952. Elle est sans doute une idée qui lui est propre. Néanmoins, à l'époque de l'Internationale Situationniste, celle-ci étant une entreprise collective, Debord accepte volontiers que d'autres définitions soient données au mot situation. Les situationnistes ne manifestent pas même l'envie d'arriver à une définition commune. Chaque membre peut développer l'idée dans le sens qui lui semble convenable, et avec l'amplitude qui lui plaît. Il est tout de même curieux que Debord, l'auteur initial de la notion de situation, soit celui qui en présente la conception ayant le moins d'« amplitude », à en juger par l'échelle qu'il dresse lui-même. Plus loin, il revient sur la question, et explicite mieux sa propre conception de la situation :

Pour ne parler que de la mienne, même limitée à la construction d'un moment pour un individu (ou une micro-société de complices), il est évident qu'elle peut déjà englober toutes les expressions artistiques préexistantes : les détourner, ou les consommer honnêtement. Pourquoi pas ?

- Ex[emple] de ma sit[uation] cette nuit (au sens le + primaire : non-construit). Table orientée à l'ouest, devant 2 fenêtres : camions des Halles, écoutant 8 concerti de l'opus 6. Écrivant à P[atrick] S[traram], buvant rosé. Dans cet exemple sommaire... « éclate la plus violente

⁴⁵⁰ *Idem, ibidem.*

manifestation de la sit[uation] non-construite, en régime cap[italiste] : la distance, la séparation »⁴⁵¹.

Dans sa définition la plus réduite, la situation peut être conçue comme la construction d'un *moment* (nous y retrouvons le mot de Lefebvre) vécu par un individu ou une « micro-société de complices », en d'autres termes, un groupe d'individus « réunis par affinité passionnelle » (pour reprendre les propos de Jean et Mezei). Comme d'habitude, Debord réitère l'idée de l'emploi unitaire des moyens artistiques existants, c'est-à-dire l'usage des œuvres d'art choisies non pour leur valeur esthétique mais pour leur valeur affective, pour l'effet qu'elles peuvent avoir dans l'expérience de la situation. Ensuite, pour éclaircir son point de vue en négatif, Debord donne l'exemple d'une « situation non-construite ». Il s'agit de la situation dans laquelle il se trouve au moment où il écrit la lettre. La description est faite de manière presque phénoménologique, se structurant à partir des perceptions du sujet. Le sujet est d'abord situé dans l'espace (orienté vers l'ouest) ; puis s'ensuivent ses différentes perceptions sensibles : il voit les deux fenêtres, il entend le bruit des camions qui se mêle à la musique du concert de Vivaldi, il sent le goût du vin rosé. La différence est que la situation enveloppe l'action du sujet : il écrit une lettre. L'action n'est pas la contemplation des phénomènes apparents du monde objectif, ni le raisonnement sur les manifestations conscientes du sensible. Pour parler en termes husserliens, il n'y a pas de « mise entre parenthèses ».

Pour les phénoménologues héritiers de Husserl, comme Sartre, la situation était recoupée par l'intention : au moment de la perception, le sujet opère un cadrage cognitif en choisissant les objets de son intérêt, et il établit par là, dans sa conscience, un ordonnement du monde objectif, c'est-à-dire de ses manifestations. La description de ce qui était une

⁴⁵¹ *Idem*, p.35-36.

« situation non-construite », révèle combien le raisonnement de Debord était proche de la phénoménologie. À partir de là, il veut tenter un pas supplémentaire. Avec la notion de situation construite, Debord suggère que la mise en ordre du monde objectif qui encadre l'action du sujet doit aller au-delà de la perception des phénomènes et devenir le cœur même de la pratique. Quelques années plus tard, les situationnistes reviendront sur leur rapport avec la phénoménologie et définiront leur projet comme celui d'une « phénoméno-praxis » : « Notre temps va remplacer la frontière fixe des situations-limites que la phénoménologie s'est complue à décrire, par la création pratique des situations ; va déplacer en permanence cette frontière avec le mouvement de l'histoire de notre réalisation. Nous voulons une phénoméno-praxis »⁴⁵². Pour les situationnistes, le mot situation désigne une « activité » et non une « valeur explicative », et « [c]eci à tous les niveaux de la pratique sociale, de l'histoire individuelle »⁴⁵³. Le rapport des situationnistes à la phénoménologie – et notamment à sa version sartrienne / existentialiste – serait alors comparable à l'appropriation que Marx avait faite du hégélianisme, au moins à en juger par le détournement employé : « Nous remplaçons la passivité existentielle par la construction des moments de la vie, le doute par l'affirmation ludique. *Jusqu'à présent, les philosophes et les artistes n'ont fait qu'interpréter les situations ; il s'agit maintenant de les transformer* »⁴⁵⁴.

Il s'agissait, en somme, d'une tentative d'appropriation pratique de la phénoménologie, d'un renversement du « doute » existentialiste en « affirmation ludique »⁴⁵⁵. Ceci n'allait sans un changement radical de perspective. La liberté ne trouvait pas sa place dans l'affirmation de l'intention subjective, dans l'élaboration du « projet ». Il fallait d'abord reconnaître que le sujet était un produit du monde objectif. « Puisque l'homme est le produit

⁴⁵² « Le questionnaire », *Internationale Situationniste* n°9, août 1964, p.24.

⁴⁵³ *Idem, ibidem.*

⁴⁵⁴ *Idem, ibidem.* Je souligne.

⁴⁵⁵ *Idem, ibidem.*

des situations qu'il traverse, il importe de créer des situations humaines »⁴⁵⁶, écrivaient les situationnistes, révélant par là que le « situationnisme » pourrait être lui aussi un humanisme. L'action sur le monde objectif n'était pas conçue comme la réalisation de la volonté subjective, mais plutôt comme ce qui créait les conditions pour une transformation du sujet. Là encore, il faut convenir que nous ne sommes pas entièrement éloignés de Sartre, celui-ci affirmant à propos du sujet qu' « en 'faisant' la situation, il 'se fait', et inversement »⁴⁵⁷. Comme l'a noté Marcolini, la situation de Sartre était, elle aussi, « pensable comme une unité sujet-objet, inscrite dans l'espace et dans le temps »⁴⁵⁸. En mettant l'accent sur la nécessité de transformer le monde objectif, les situationnistes insistaient cependant davantage sur la nécessité d'une transformation sociale et collective, l'individu ne pouvant pas trouver son accomplissement dans la société capitaliste, quel que soit son projet existentiel. Ce n'est pas un hasard si la description que fait Debord de la situation non-construite se termine par l'éclatement de « la plus violente manifestation de la sit[uation] non-construite, en régime cap[italiste] : la distance, la séparation ». La séparation est, certes, un problème capital pour Debord qui, au moment même où il écrivait à Straram, préparait son deuxième court-métrage, intitulé précisément *Critique de la séparation*. La séparation qui éclate dans la situation non-construite pourrait être celle de la séparation entre les sujets et leur monde objectif, celui-ci étant composé par une « immense accumulation de spectacles »⁴⁵⁹, les marchandises et les images résultants d'un processus de production aliéné et qui sont « l'affirmation omniprésente du choix *déjà fait* dans la production »⁴⁶⁰. En réalité, la séparation à laquelle Debord semble faire référence est plutôt celle qui le sépare de son interlocuteur. Il s'agit donc d'une séparation intersubjective, qu'il tente de combler par une forme de communication médiatisée

⁴⁵⁶ *Idem, ibidem.*

⁴⁵⁷ SARTRE, *L'Être et le Néant, op.cit.*, p.596, cité par MARCOLINI, *Le Mouvement situationniste, op.cit.*, p.67.

⁴⁵⁸ MARCOLINI, *Le Mouvement situationniste, op.cit.*, p.67.

⁴⁵⁹ DEBORD, *La Société du spectacle*, §1.

⁴⁶⁰ *Idem*, §6.

(la lettre). Nous voyons apparaître là une dimension fondamentale de la conception que se fait Debord de la situation : elle serait un moment dans lequel pourrait s'établir une véritable communication intersubjective, une communication directe qui permettrait aux sujets de se reconnaître. Ce problème reviendra dans *Critique de la séparation*, et il sera également au cœur de *La Société du spectacle*. Même le choix politique de Debord pour les « conseils ouvriers », en opposition avec la formation d'un parti ouvrier, trouve là une de ses motivations principales. Pour Debord, seuls les conseils offraient la possibilité d'instaurer un processus de communication directe auquel tous les ouvriers pourraient participer.

Le sujet de la situation

Après tous ces nombreux détours par les dialogues entretenus entre la pensée de Debord et celle d'autres auteurs, est-on capable de mieux préciser ce qu'est la situation construite ? Il convient de revenir maintenant à ce qu'était la définition affichée dans le *Rapport sur la construction des situations* :

Notre idée centrale est celle de la construction de situations, c'est-à-dire la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure. Nous devons mettre au point une intervention ordonnée sur les facteurs complexes de deux grandes composantes en perpétuelle interaction : le décor matériel de la vie ; les comportements qu'il entraîne et qui le bouleversent.⁴⁶¹

⁴⁶¹ DEBORD, *Rapport sur la construction des situations*, in : *Œuvres, op.cit.*, p.322.

La situation était donc conçue comme la confluence entre la construction du milieu et les actions qui s'y déroulaient pendant une période de temps limitée. Pour penser la constitution du décor, Debord proposait la notion d'urbanisme unitaire, avec laquelle il prétendait surmonter les limitations de l'architecture, de l'urbanisme ou de l'écologie. En effet, l'urbanisme unitaire devait envelopper le milieu dans son intégralité la plus complète – « L'urbanisme unitaire devra dominer aussi bien, par exemple, le milieu sonore que la distribution des différentes variétés de boisson ou de nourriture »⁴⁶² – tout comme il devait « tenir compte des réalités affectives »⁴⁶³ déterminées par l'espace. L'action qui se déroulait dans cet espace spécialement aménagé devait suivre le modèle du jeu, un ensemble déterminé de règles qui laissent aux participants les possibilités d'une action libre et dont le résultat est incertain. Ces « jeux d'une essence nouvelle »⁴⁶⁴, ludiques et non compétitifs, devaient s'organiser autour de « sujets poétiques »⁴⁶⁵, ils pouvaient se servir de provocations, ou s'approcher du jeu théâtral avec l'emploi temporaire de scénarios.

Le résultat de cette interaction entre le décor et le jeu, qui composait la situation construite, devait être l'apparition de nouveaux modes de comportements. Dans les conditions du décor urbain déjà existant, la dérive en avait été un exemple : « Un essai primitif d'un nouveau mode de comportement a déjà été obtenu avec ce que nous avons nommé la dérive, qui est la pratique d'un dépaysement passionnel par le changement hâtif d'ambiances, en même temps qu'un moyen d'étude de la psychogéographie et de la psychologie situationniste »⁴⁶⁶. La situation, pourtant, cherchait des objectifs plus audacieux : « l'application de cette volonté de création ludique doit s'étendre à toutes les formes connues

⁴⁶² *Idem*, p.323.

⁴⁶³ *Idem, ibidem*.

⁴⁶⁴ *Idem*, p.324.

⁴⁶⁵ *Idem*, p.326.

⁴⁶⁶ *Idem*, p.325.

des rapports humains, et par exemple influencer l'évolution historique de sentiments comme l'amitié et l'amour »⁴⁶⁷.

En s'attaquant à une « révolution des mœurs » et des sentiments, Debord prônait une conception de la révolution radicalement diverse de celle soutenue jusque-là par la gauche traditionnelle : « La révolution n'est pas toute dans la question de savoir à quel niveau de production parvient l'industrie lourde, et qui en sera maître. Avec l'exploitation de l'homme doivent mourir les passions, les compensations et les habitudes qui en étaient les produits »⁴⁶⁸. Il défendait une conception non essentialiste et historique du désir : « Il faut définir de nouveaux désirs, en rapport avec les possibilités d'aujourd'hui »⁴⁶⁹, et, paraphrasant Marx, définissait ainsi la tâche immédiate des situationnistes : « On a assez interprété les passions : il s'agit maintenant d'en trouver d'autres »⁴⁷⁰.

Dans le texte *Problèmes préliminaires à la construction d'une situation*, de telles préoccupations sont à nouveau soulignées. La situation y est définie comme « une unité de comportement dans le temps [...] faite de gestes contenus dans le décor d'un moment »⁴⁷¹. Ces gestes « sont le produit du décor et d'eux-mêmes » et ils « produisent d'autres formes de décor et d'autres gestes »⁴⁷². La situation acquiert ainsi la forme d'une expérimentation continue dont le but s'attaque, encore une fois, à la problématique du désir :

La direction réellement expérimentale de l'activité situationniste est l'établissement, à partir de désirs plus ou moins nettement reconnus, d'un champ d'activité temporaire favorable à ces désirs. Son établissement peut seul entraîner l'éclaircissement des désirs primitifs, et

⁴⁶⁷ *Idem, ibidem.*

⁴⁶⁸ *Idem, p.320-321.*

⁴⁶⁹ *Idem, p.321.*

⁴⁷⁰ *Idem, p.328.*

⁴⁷¹ Cf. « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », *art.cit.*, p.11.

⁴⁷² *Idem, ibidem.*

l'apparition confuse de nouveaux désirs dont la racine matérielle sera précisément la nouvelle réalité constituée par les constructions situationnistes⁴⁷³.

Pour partir des « désirs plus ou moins nettement reconnus », il fallait, comme d'habitude, avoir recours aux sciences déjà existantes. On pouvait alors « envisager une sorte de psychanalyse à des fins situationnistes, chacun de ceux qui participent à cette aventure devant trouver des désirs précis d'ambiances pour les réaliser, à l'encontre des buts poursuivis par les courants issus du freudisme »⁴⁷⁴. Chaque situationniste engagé dans la construction des situations devait également prendre en considération sa propre expérience et « chercher ce qu'il aime, ce qui l'attire »⁴⁷⁵. Cette combinaison de psychanalyse et d'auto-connaissance pourrait devenir, néanmoins, dangereusement surréaliste, et on anticipait tout de suite une mise en garde : « là encore, au contraire de certaines tentatives d'écriture moderne – Leiris par exemple –, ce qui nous importe n'est pas la structure individuelle de notre esprit, ni l'explication de sa formation, c'est son application possible dans les situations construites »⁴⁷⁶. Il ne devrait s'agir donc que d'une « méthode » – mot-clef cartésien si employé par les situationnistes – pour « recenser [...] des éléments constitutifs des situations à édifier »⁴⁷⁷. Il s'agit, enfin, d'une inversion de la logique psychanalytique, car on ne s'intéresse pas à l'éclaircissement des conflits psychiques des individus. Il s'agit plutôt de repérer des désirs reconnus comme socialement existants, et de les objectiver dans l'ambiance de la situation pour qu'ils puissent être collectivement partagés. Même à ce stade, ce partage n'était pas conçu comme une fin en soi, car il pouvait donner lieu à des désirs inconnus.

⁴⁷³ *Idem, ibidem.*

⁴⁷⁴ *Idem, ibidem.*

⁴⁷⁵ *Idem, ibidem.*

⁴⁷⁶ *Idem, ibidem.*

⁴⁷⁷ *Idem, ibidem.*

Nous retrouvons ici une conception complexe du désir. D'un côté il y aurait des désirs « primitifs », qui renvoient peut-être aux nécessités de l'individu, ou tout simplement à des désirs moins raffinés, simples à satisfaire – les situationnistes n'offrent pas de précisions à ce propos. Il est clair, néanmoins, que la situation veut satisfaire un autre genre de désirs. On y cherche « l'apparition confuse de nouveaux désirs » qui serait produite par l'ordre objectif de la situation construite. Nous rencontrons là, comme dans le *Rapport*, une conception éminemment historique du désir. Celui-ci n'est pas inhérent au sujet, il ne renvoie pas à la nécessité ; il est plutôt le produit de l'interaction du sujet avec le milieu environnant. Le fait que le mot désir soit employé montre aussi qu'une telle satisfaction, bien que nouvelle, n'est pas moins profonde. Dans *La Société du spectacle*, Debord fait en effet une distinction entre le désir et le besoin. Par besoin, Debord désigne l'attachement des consommateurs aux marchandises, dont la satisfaction est toujours fruste. S'il parle de « faux besoin » cependant, ceci ne doit pas être compris dans une opposition vis-à-vis du naturel ou des nécessités innées. L'opposition est d'ordre qualitatif, le désir correspondant à une satisfaction réelle. Rien n'empêche pourtant que le désir renvoie à un ordre artificiel ; il ressort toujours de la civilisation et non de la nature.

Prendre le parti de la civilisation signifiait aussi abandonner l'opposition entre individu et société. Pour Freud, le développement de la civilisation avait pour contrepartie le malheur de l'individu, qui était obligé de renoncer à la satisfaction immédiate de ses désirs. Pour les surréalistes, cela revenait à condamner la logique de la civilisation occidentale, ce qui ouvrait la voie à la mise en valeur de l'irrationalisme et des sociétés dites primitives. Pour les situationnistes, il s'agissait plutôt d'une insuffisance de civilisation. La tâche revendiquée dans le *Rapport* était claire : « Il faut faire reculer partout le malheur »⁴⁷⁸. Pour Debord, l'accomplissement de cette tâche passait par l'accroissement de la raison, et non par le

⁴⁷⁸ *Idem*, p.320.

contraire. Il faudrait pousser plus loin le projet cartésien de domination de la nature tout comme l'éclaircissement kantien – les deux voies qui persistaient au sein de la philosophie marxienne, à laquelle se rattachait Debord lui-même. En ce sens, les situationnistes proposaient que « [l]'accomplissement réel de l'individu, également dans l'expérience artistique que découvrent les situationnistes, passe forcément par la domination collective du monde : avant elle, il n'y a pas encore d'individus, mais des ombres hantant les choses qui leur sont anarchiquement données par d'autres »⁴⁷⁹.

L'individu n'est pas alors en contradiction avec la société ; il est plutôt ce qui doit résulter de cette société. Debord se montre ainsi méfiant face à l'individualité bourgeoise qui produit un « 'individu-unique' préfabriqué qui ressemble précisément à tous les autres »⁴⁸⁰. L'individu de la société capitaliste est compris par Debord comme appauvri, d'où également sa critique de la surestimation de l'inconscient. Pour Debord, l'accomplissement de l'individu repose moins sur la méconnaissance de ses conflits psychiques que sur son manque de prise sur le monde extérieur. C'est le fait qu'il ne soit pas conscient de la façon dont le monde civilisé s'organise autour de lui, et qu'il n'ait donc pas de contrôle sur son monde objectif, qui empêche l'individu de s'épanouir. En sortant les individus de leur vie courante, en les insérant dans un nouveau cadre de rapports intersubjectifs et de rapports avec le milieu, la situation devrait leur permettre d'entrevoir la possibilité d'une nouvelle forme de vie : « Nous rencontrons, dans des situations occasionnelles, des individus séparés qui vont au hasard. Leurs émotions divergentes se neutralisent et maintiennent leur solide environnement d'ennui. Nous ruinerons ces conditions en faisant apparaître en quelques points le signal incendiaire d'un jeu supérieur »⁴⁸¹.

⁴⁷⁹ « Problèmes préliminaires... », *art.cit.*, p.12.

⁴⁸⁰ DEBORD, *Correspondance*, vol.1, *op.cit.*, p.376.

⁴⁸¹ « Problèmes préliminaires... », *art.cit.*, p.12.

Accomplissement de l'individu, apparition de nouveaux désirs, découverte de nouveaux modes de comportements : la situation construite se révèle être ainsi une expérience de subjectivation. L'insertion dans un cadre objectif et intersubjectif hors-norme devait avoir pour effet l'apparition de nouvelles formes de subjectivité. Ces formes n'étaient ni définies *a priori* ni recherchées dans la masse du refoulé. Elles devaient résulter, avant tout, de l'expérience. Curieusement, à peu près à la même époque, un philosophe très éloigné de Debord donnait une formulation qui pourrait bien servir à ce projet : il ne s'agit plus de comprendre comment le donné est donné à un sujet, mais de savoir comment « le sujet se constitue dans le donné »⁴⁸². Le rapprochement entre Debord et Deleuze est, certes, inhabituel ; il est pourtant, dans ce cas, fort synchronique. Cela pourrait s'expliquer par une volonté commune de proposer quelque chose de nouveau en s'éloignant de l'existentialisme dominant de l'époque. Aucun des deux, d'ailleurs, ne tombera dans l'extrême opposé, le structuralisme, dont ils se feront critiques⁴⁸³.

Il faut convenir, toutefois, que l'idée selon laquelle le sujet se définit par son expérience est déjà présente dans l'existentialisme, et partage son présupposé philosophique de base, à savoir que l'existence précède l'essence. Comme le proposait Sartre dans sa célèbre conférence, *L'existentialisme est un humanisme*, « l'homme existe d'abord, il se rencontre, surgit dans le monde et [...] se définit après »⁴⁸⁴. En affirmant aussi que l'homme « ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait »⁴⁸⁵, la philosophie existentialiste laissait au premier plan l'intention du sujet (son « projet »), à partir duquel il attribuait du sens au monde, et se définissait soi-même. Pour les situationnistes, c'est la situation qui définit le sujet ; et « [p]uisque l'individu est défini par sa situation, il veut le pouvoir de créer des situations

⁴⁸² DELEUZE, *Empirisme et subjectivité*, Paris, PUF, 1953, p.92.

⁴⁸³ Voir à ce propos. DEBORD, *La Société du spectacle*, §201-202. Et DELEUZE, « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? », in : *L'Île déserte et autres textes*, Paris, Les éditions de Minuit, 2002, p.238-269.

⁴⁸⁴ SARTRE, *L'Existentialisme est un humanisme* [1946], Paris, Gallimard, 1996, p. 23.

⁴⁸⁵ *Idem, ibidem*.

dignes de son désir »⁴⁸⁶. Ceci ramenait Debord vers le chemin de la dialectique marxiste – et sur ce point il s'éloigne définitivement de Deleuze – selon laquelle le sujet se forme par le processus même de transformation du monde objectif. La nature humaine y est conçue dans une dimension proprement historique. L'homme est le produit de son monde, mais celui-ci est déjà un produit de l'action de l'homme. La nature que l'homme civilisé rencontre est déjà une « seconde nature » qui porte l'empreinte de la transformation entreprise par les sociétés passées sur la nature. C'est à partir de ce constat historique que Debord situe son action. Il veut ramener la transformation du monde objectif au présent, la rendre accessible à l'histoire individuelle. Voilà pourquoi il déplace l'accent vers le monde objectif. Il ne s'agit pas de montrer la surdétermination de l'action du sujet pour dire que celui-ci n'est pas le vrai sujet de ses actes – comme cela peut arriver, dans une certaine mesure, avec le structuralisme. Au contraire, il veut élargir le champ de possibilités du sujet, en le sortant de la cage de la conscience contemplative pour le faire agir sur l'ordre des choses. Il s'agit, en somme, d'instaurer un rapport dialectique dans lequel la transformation du monde objectif va de pair avec l'accomplissement du sujet. Ainsi, selon Marx, que nous retrouvons parmi les fiches de Debord, l'homme, « en agissant par ses mouvements sur la nature extérieure et en la transformant... transforme en même temps sa propre nature ». Ces propos seront repris dans un article de l'I.S. pour définir le sujet « constructeur des situations »⁴⁸⁷. Pour les situationnistes, ceci signifiait aussi une rupture avec le projet cartésien de « nous rendre maîtres et possesseurs de la nature », qui n'était qu'une « idée abstraite du progrès rationaliste »⁴⁸⁸. Chez Descartes, le sujet est abstraction, il est coupé du monde ; la conscience y est opposée à la *res extensa*, celle-ci n'étant conçue que comme de la matière manipulable. Pour les situationnistes, l'action sur le monde ne devrait plus être conçue dans un seul sens

⁴⁸⁶ « Le questionnaire », *Internationale Situationniste* n°9, août 1964, p.24.

⁴⁸⁷ Cf. « Le sens du dépérissement de l'art », *Internationale situationniste* n°3, décembre 1959, p.7.

⁴⁸⁸ *Idem, ibidem.*

comme l'imposition de la volonté subjective. Il s'agirait plutôt de trouver « une pratique de l'arrangement du milieu qui nous conditionne »⁴⁸⁹.

Une petite situation, pour l'avenir ?

Aussi contradictoire que cela puisse paraître, la principale proposition expérimentale de l'avant-garde situationniste, avec laquelle Debord prétendait dépasser le principe de la « non-intervention » qui commandait le « vieux monde du spectacle », n'a jamais été véritablement mise en pratique. Des situations ont été certes imaginées, mais les rapports conflictuels du groupe avec les institutions artistiques ont empêché que les situations trouvent leur place dans les musées⁴⁹⁰. Ainsi, dans l'histoire de l'IS., on ne compte pas un seul exemple de « situation construite » digne de ce nom, c'est-à-dire d'une quelconque construction expérimentale qui soit à la hauteur des ambitieuses réflexions théoriques à propos de la situation. Le fait même qu'il n'y ait pas eu de véritables situations a peut-être permis à cette idée de garder une certaine « fraîcheur », de façon à sembler digne d'intérêt encore de nos jours. Le manque d'exemples pratiques a servi à conserver l'ouverture que la notion présentait dès le début. C'est du moins ainsi que l'a pensée Debord. En lisant l'ouvrage de Jacques Schérer à propos de Mallarmé, les pages sur le projet inachevé du « Livre » mallarméen lui font reconsidérer la valeur du projet inachevé de la situation construite :

Il valait mieux que Fourier n'essaie pas ses phalanstères ; il valait mieux que Mallarmé rêve du livre sans en venir à ces « représentations » réelles ; il valait mieux pour nous en 54-60

⁴⁸⁹ *Idem, ibidem.*

⁴⁹⁰ Voir par exemple le cas de l'intervention qui aurait dû avoir lieu au *Stedelijk Museum* d'Amsterdam en 1959, et dont les raisons de l'échec sont rapportées dans l'article « Die Welt als Labyrinth », *Internationale situationniste* n°4, juin 1960, p.5.

parler de situations qu'essayer d'en bâtir. Dans tous ces cas, la lumière du but a un sens, éclaire une direction sociale, alors que le but même, prétendu et forcé, serait ridicule *sans la société*. Aurons-nous cette société ? Les constructeurs des situations sont en fait *constructeurs de fêtes*. Mais pas aujourd'hui !

L'intérêt que la notion de situation construite peut susciter encore aujourd'hui serait-il le signe que notre société est plus proche de cette société de « constructeurs de fêtes » rêvée par Debord⁴⁹¹ ? Il est peu probable que l'auteur des *Commentaires sur la société du spectacle* puisse en convenir. Il avait pourtant sans doute raison de croire que le but visé par la situation éclairait une direction sociale. La situation construite manifestait la volonté d'une vie marquée par le changement constant et par une accumulation interminable d'expériences. Ceci est sans doute proche de la « vie liquide » qui caractérise, pour Zygmunt Bauman, la contemporanéité⁴⁹². Dans ce cas cependant, où les expériences apparaissent comme autant de marchandises toutes prêtes pour la consommation, l'accumulation des expériences apparaît toujours comme une accumulation de spectacles.

⁴⁹¹ À titre d'exemple, on peut penser à la reprise de la notion de situation dans l'art contemporain. En France, les artistes qui se réunissaient, à la fin des années 80, autour du critique d'art Nicolas Bourriaud, comme Pierre Huygue et Philippe Parreno, présentaient une œuvre qui reprend à plusieurs égards des idées situationnistes : l'usage de l'art dans la construction d'une ambiance avec l'emploi unitaire de médiums artistiques variés, ou même la critique du travail. La théorie esthétique de Bourriaud, basée sur la notion d'esthétique relationnelle, s'est aussi beaucoup nourrie des idées de Debord. Cf. BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, les Presses du réel, 1998.

⁴⁹² Cf. BAUMAN, *La Vie liquide*, traduit de l'anglais par Christophe Rosson, Rodez, Le Rouergue-Chambon, 2006.

DEUXIÈME PARTIE :

LA REPRÉSENTATION CONTRE L'EXPÉRIENCE :

LE SPECTACLE OU LA REPRÉSENTATION

SÉPARÉE

CHAPITRE I – LA THÉORIE DU SPECTACLE

Marqué en partie par l'atmosphère existentialiste, touché en profondeur par l'art surréaliste, Debord avait été sensible à l'appel pour une libération du sujet. La quête de ceux qui le précédèrent restant, pourtant, inachevée, la réflexion de Debord se tourna vers tout ce qui conditionnait l'action subjective. Il se lança d'abord dans l'étude du milieu, avec la dérive, et il proposa sa transformation, avec la situation construite. Un nouveau sujet, plein et réalisé, ne pourrait surgir simplement d'un « projet » subjectif ; ceci devrait passer par la transformation du monde objectif qui déterminait le processus même de subjectivation. C'est cette préoccupation pour les conditions objectives, comprises dans leur dimension socio-historique, qui a porté Debord vers la théorie critique. Ce mouvement de mise en question du volontarisme existentialiste, qui va vers la mise en évidence des déterminations objectives – et souvent inconscientes – de l'action du sujet, est commun à toute la pensée des années 1950-1960. C'est ce qui caractérise l'émergence du structuralisme comme mouvance intellectuelle prédominante de cette période. Toutefois, Debord ne partage pas le présupposé fondamental des structuralistes : là où ceux-ci voient des « structures » préexistantes entièrement hors de la portée du sujet, Debord voit des objectivités socio-historiques qui peuvent être transformées par l'action révolutionnaire d'un sujet social, le « sujet historique », d'où sa critique dans la thèse 201 de *La Société du spectacle* : « Le point de vue où se place la pensée anti-historique du structuralisme est celui de l'éternelle présence d'un système qui n'a jamais été créé et qui ne finira jamais. » (§201) Il va encore plus loin et accuse le structuralisme d'être une « pensée intégralement enfoncée dans l'éloge émerveillé du système existant, [qui] ramène platement toute réalité à l'existence du système. » En d'autres termes, Debord croit que le structuralisme hypostasie ce qui est la condition spécifique de la modernité capitaliste. S'il semble qu'il y ait

des structures qui nous dominent, cela tient au fait que les hommes, agissant en société, ont objectivé leurs puissances dans des créations qui se sont autonomisées et semblent maintenant dominer leurs vies. Debord s'insère ainsi dans la lignée hégélo-marxiste et élabore une théorie de l'aliénation.

En ceci, la médiation de Henri Lefebvre a été, encore une fois, fondamentale. C'est ce philosophe qui introduit le concept d'aliénation en France, à un moment où le marxisme officiel était dominé par une interprétation économiciste centrée exclusivement sur le développement des forces productives. Dans *La Somme et le Reste*, livre que, comme on l'a déjà vu, Debord appréciait particulièrement, Lefebvre souligne le rôle essentiel du concept d'aliénation dans la théorie marxiste. D'après le philosophe, le concept aurait une « origine lointaine, mystico-théologique, ou même magique »⁴⁹³. Il aurait ensuite « traversé toute l'histoire de la pensée philosophique, pour se rationaliser peu à peu »⁴⁹⁴. Le point d'achèvement de ce processus de rationalisation du concept d'aliénation ne serait autre que le système hégélien, où « l'Idée absolue s'aliène, et sort de soi en autre que soi sans s'y perdre entièrement »⁴⁹⁵. Un tournant fondamental s'opère, néanmoins, avec la philosophie marxienne : « Marx humanise et concrétise le concept d'aliénation ; il montre dans la *praxis* et dans l'histoire comment les hommes, effectivement s'aliènent ou sont aliénés. (...) La critique de la théorie spéculative de l'aliénation chez Hegel représente donc un aspect essentiel de la critique marxiste »⁴⁹⁶.

Essayons de mieux comprendre ce passage de Hegel à Marx. Chez Hegel c'est le monde sensible, en tant qu'objectivité extérieure au sujet, qui constitue l'aliénation. Cela veut dire qu'est aliénation tout ce qui n'est pas un attribut du sujet. Le monde concret apparaît ainsi

⁴⁹³ LEFEBVRE, *La Somme et le Reste*, op.cit., p.110.

⁴⁹⁴ *Idem, ibidem.*

⁴⁹⁵ *Idem, ibidem.*

⁴⁹⁶ *Idem, ibidem.*

comme lieu de l'aliénation, tandis que l'abstraction de la pensée – où la spéculation – peut acheminer le sujet vers la vérité de l'Esprit, celui-ci étant conçu comme le vrai Sujet de l'Histoire. Il est facile d'apercevoir combien on reste ici proche de la théologie. Le concept d'aliénation sera repris par les « hégéliens de gauche », dont Feuerbach, Moses Hess et le jeune Marx, tous comprenant l'aliénation comme une inversion entre sujet et attribut, entre concret et abstrait, même s'ils la concevront dans le sens inverse de Hegel. Désormais, la vérité est du côté de l'homme dans son existence sensible et concrète. C'est lui le sujet. L'aliénation a lieu lorsque l'homme devient l'attribut d'une abstraction qui a été créée par lui, mais qu'il ne peut plus reconnaître comme telle. Il devient ainsi l'attribut de son propre produit, qui lui apparaît comme un sujet. C'est cette inversion qu'on appelle désormais l'aliénation, et qui peut se manifester sous différentes formes. Pour Feuerbach, par exemple, la religion serait l'exemple le plus net de l'aliénation des puissances humaines, qui apparaissent projetées hors du monde sensible. On pourrait dire de même de la philosophie idéaliste, qui réduit l'homme concret à une forme phénoménologique de l'Esprit. Pour Moses Hess et pour le jeune Marx, ce sont l'État et l'argent qui apparaissent comme des aliénations fondamentales.

Dans toutes les formes d'aliénation, l'individu concret n'a de valeur que pour autant qu'il participe de l'abstrait, c'est-à-dire qu'il possède de l'argent, qu'il soit un citoyen de l'État, un homme devant Dieu, un « soi » au sens philosophique. Les activités de l'homme n'ont pas de but en soi, mais servent exclusivement à lui faire atteindre ce que lui-même a créé et qui, bien que conçu seulement comme un moyen, s'est transformé en une fin⁴⁹⁷.

⁴⁹⁷ JAPPE, *Guy Debord, op.cit.*, p.31.

Plus tard, Marx s'éloigne de la réflexion spéculative des jeunes hégéliens et abandonne leur vocabulaire. Il formule une approche à la fois matérialiste et historique de la problématique de l'aliénation, et il porte des attaques à ses anciens compagnons philosophiques pour bien garder ses distances. Ce faisant, « Marx abandonne peu à peu le terme d'aliénation. Dès l'*Idéologie allemande* (1845) il s'en méfie, peut-être sous l'influence d'Engels, beaucoup plus « positif » et moins philosophe, mais aussi pour éviter de rester sur le terrain des philosophes allemands que critique ce livre, et qui usaient et abusaient de l'aliénation »⁴⁹⁸. L'approche matérialiste de Marx n'équivaut pas simplement à un changement d'angle philosophique, mais à une nouvelle posture devant la philosophie. Cela revient à une rupture avec la philosophie spéculative qui projette le philosophe vers l'engagement dans le présent. Dans *L'Idéologie Allemande*, il dénonce les jeunes hégéliens qui « luttent uniquement contre une « phraséologie ». Ils oublient seulement qu'eux-mêmes n'opposent rien qu'une phraséologie à cette phraséologie et qu'ils ne luttent pas le moins du monde contre le monde qui existe réellement, en se battant uniquement contre la phraséologie de ce monde. »⁴⁹⁹ Ce n'est pas un hasard si le célèbre appel à la réalisation de la philosophie – revendiqué plus tard par Debord – se fera dans ce contexte de polémique contre les jeunes hégéliens, et plus particulièrement contre Ludwig Feuerbach⁵⁰⁰. L'abandon de la perspective spéculative a cependant été compris par beaucoup de marxistes comme une prise de partie pour une science positive, représentée dans l'analyse économique du *Capital*. Ceux-ci semblent avoir oublié le sous-titre de l'ouvrage qui spécifiait qu'il s'agissait d'une « critique de l'économie politique » et non d'une adhésion à cette discipline. Quoiqu'il en soit, il reste que l'idée d'une rupture à l'intérieur de l'œuvre de Marx s'est consolidée dans la tradition marxiste. Au moment même où écrivaient Lefebvre et Debord, Louis Althusser, figure de

⁴⁹⁸ LEFEBVRE, *La Somme et le Reste*, op.cit., p.112.

⁴⁹⁹ MARX ; ENGELS, *L'Idéologie allemande, Première partie : Feuerbach*, traduction de Renée Cartelle et Gilbert Badia, Paris, Éditions Sociales, 1971, p.15.

⁵⁰⁰ Cf. *Idem*, Annexe : « Thèses sur Feuerbach ».

proue du structuralisme, insistait sur l'existence d'une « coupure épistémologique » dans l'œuvre de Marx, qui séparait radicalement *Le Capital* des écrits de jeunesse⁵⁰¹. Henri Lefebvre, en revanche, soutenait une continuité entre les différents « moments » de l'œuvre de Marx : « j'ai toujours essayé de montrer le *mouvement* de la pensée marxiste : le dépassement de ses « moments » successifs, qui ne les abolit pas purement et simplement, mais en dégage l'essentiel. J'ai donc voulu montrer que le *Capital* enveloppait encore les notions philosophiques du début, à un niveau supérieur, la notion de fétichisme économique ne pouvant se comprendre sans celle d'aliénation, mais s'en dégageant »⁵⁰². Ce que l'on voit chez Debord est que ce mouvement peut se faire dans les deux sens. Pour décrire le capitalisme avancé, le situationniste revient aux écrits du jeune Marx et insiste davantage sur l'aliénation.

1. Marx

Pour Marx, le capitalisme apparaissait comme une « immense accumulation de marchandises »⁵⁰³, donc une accumulation de choses, d'objets, qui sont les produits d'un travail. « Le produit du travail est le travail qui s'est fixé, concrétisé dans un objet, il est *l'objectivation du travail*. »⁵⁰⁴ Dans le capitalisme, le travail n'est pas un acte de liberté. Le travailleur est contraint à travailler pour trouver de la subsistance. Les moyens lui échappent, la forme de l'activité est prédéterminée et, finalement, les produits ne sont pas à lui, de sorte

⁵⁰¹ D'après Althusser, cette coupure s'introduit à partir de 1845 avec *L'Idéologie Allemande*. De ce fait, les *Manuscrits de 1844* sont rejetés comme « idéologiques ». Cf. ALTHUSSER, *Pour Marx*, Paris, F. Maspero, 1965.

⁵⁰² LEFEBVRE, *La Somme et le Reste*, *op.cit.*, p.114.

⁵⁰³ Cette expression, que Marx emploie au début du *Capital*, et que Debord détourne au début de *La Société du spectacle*, apparaît en réalité pour la première fois dans la *Contribution à la Critique de l'Économie politique*, de 1859. Cf. MARX, *Contribution à la Critique de l'Économie politique*, Paris, Éditions Sociales, 1977, p.7.

⁵⁰⁴ MARX, *Manuscrits de 1844 (Économie politique & philosophie)*, présentation, traduction et notes d'Émile Bottigelli, Paris, Les Éditions Sociales, 1972 ; numérisé sous la responsabilité de Jean-Marie Tremblay, dans le cadre de la collection: « Les classiques des sciences sociales », Université du Québec à Chicoutimi, p.52.

que « l'objet que le travail produit, son produit, l'affronte comme un *être étranger*, comme une *puissance indépendante* du producteur. »⁵⁰⁵ C'est la raison pour laquelle Marx caractérise ce travail comme un « travail aliéné ». Ce qui est aliéné n'est en effet pas simplement le produit du travail, mais le travail lui-même, compris par Marx comme « activité vitale ». Pour le philosophe, ce qui fait l'essence générique de l'homme est précisément la capacité de transformer librement la nature et, de surcroît, le fait que cette activité soit elle-même objet de la volonté de l'homme, c'est-à-dire un acte conscient. Toutefois, « le travail aliéné renverse le rapport de telle façon que l'homme, du fait qu'il est un être conscient, ne fait précisément de son activité vitale, de son essence qu'un moyen de son existence »⁵⁰⁶ puisque, dans le capitalisme « le travail, l'activité vitale, la vie productive n'apparaissent eux-mêmes à l'homme que comme un moyen de satisfaire un besoin, le besoin de conservation de l'existence physique »⁵⁰⁷. Cela veut dire, en somme, que l'homme est dérobé à sa nature. Le concept d'*aliénation* présuppose donc une *essence*, et cette essence est définie par l'« activité vitale » de l'homme qui, au contraire de celle de l'animal, doit être libre et consciente. L'essence qui lui est dérobée par l'aliénation du travail se retrouve cependant fixée ailleurs. L'aliénation du travail est donc aliénation *dans* le produit du travail, *dans* la marchandise, et ceci n'est pas dépourvu de conséquences : « L'aliénation de l'ouvrier dans son produit signifie non seulement que son travail devient un objet, une existence *extérieure*, *mais* que son travail existe en *dehors de* lui, indépendamment de lui, étranger à lui, et devient une puissance autonome vis-à-vis de lui, que la vie qu'il a prêtée à l'objet s'oppose à lui, hostile et étrangère. »⁵⁰⁸ La logique dialectique de ce raisonnement implique une spirale croissante. Plus l'homme produit de marchandises, plus son essence est aliénée dans les marchandises ; plus il transforme le monde par le travail aliéné, plus son monde lui devient hostile et étranger. Cette

⁵⁰⁵ *Idem, ibidem.*

⁵⁰⁶ *Idem, p.57.*

⁵⁰⁷ *Idem, p.56.*

⁵⁰⁸ *Idem, p.53.*

logique implique aussi une forme, un style, qui apparaît de manière d'autant plus évidente dans les écrits du jeune Marx, comme on peut le voir, par exemple, dans la citation suivante :

Plus l'ouvrier produit, moins il a à consommer; plus il crée de valeurs, plus il se déprécie et voit diminuer sa dignité ; plus son produit a de forme, plus l'ouvrier est difforme ; plus son objet est civilisé, plus l'ouvrier est barbare ; plus le travail est puissant, plus l'ouvrier est impuissant ; plus le travail s'est rempli d'esprit, plus l'ouvrier a été privé d'esprit et est devenu esclave de la nature.⁵⁰⁹

Cette forme et ce contenu seront repris par Debord dans *La Société du spectacle*. L'« aliénation achevée » dont il parle dans le premier chapitre de son ouvrage n'est autre que la continuation de cette spirale : « L'homme séparé de son produit, de plus en plus puissamment produit lui-même tous les détails de son monde, et ainsi se trouve de plus en plus séparé de son monde. D'autant plus sa vie est maintenant son produit, d'autant plus il est séparé de sa vie. »⁵¹⁰ La société du spectacle est celle où l'aliénation capitaliste a atteint un nouveau degré qualitatif. De ce fait, Debord ne veut pas simplement reprendre les explications de Marx ; mais il croit nécessaire aussi de le « corriger », ce qu'il fait par le moyen du détournement. Ainsi, par exemple, il écrit dans la thèse 30 :

L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. » Le détournement se réfère à l'affirmation suivante de Marx : « Moins tu es,

⁵⁰⁹ *Idem*, p.54.

⁵¹⁰ DEBORD, *La Société du spectacle*, §33.

moins tu manifestes ta vie, plus tu *possèdes, plus ta vie aliénée* grandit, plus tu accumules de ton être aliéné.⁵¹¹

Si l'on revient, avec plus d'attention, au texte de Marx, on voit que le choix de Debord n'est pas fortuit. Dans ce passage Marx parle de la morale qui découle de l'économie politique : « Cette science de la merveilleuse industrie est aussi la science de *l'ascétisme* et son véritable idéal est l'avare *ascétique*, mais *usurier*, et l'esclave *ascétique*, mais *producteur*. »⁵¹² Elle est, par là, une « science morale » dont la « thèse principale » est « le renoncement à soi-même, le renoncement à la vie et à tous les besoins humains »⁵¹³. Cette ascèse moderne, dont le but est l'accumulation de capital, est résumée ainsi par Marx : « Moins tu manges, tu bois, tu achètes des livres, moins tu vas au théâtre, au bal, au cabaret, moins tu penses, tu aimes, tu fais de la théorie, moins tu chantes, tu parles, tu fais de l'escrime, etc., plus tu *épargnes, plus tu augmentes* ton trésor que ne mangeront ni les mites ni la poussière, ton *capital*. »⁵¹⁴. C'est dans ce contexte qu'il conclut : « Moins tu *es*, moins tu manifestes ta vie, plus tu *possèdes, plus ta vie aliénée* grandit, plus tu accumules de ton être aliéné. »⁵¹⁵ Or comment ne pas noter que dans ce passage Marx parle précisément des spectacles ? Ce dont il parle est le monde du travail du XIXe siècle, celui qui impliquait le travail pour la subsistance et rien de plus. L'ascèse qu'il critique est celle qui ne permet pas le loisir, qui ne laisse de place à aucune activité qui ne soit le travail. L'économie calcule les coûts, les prix, les salaires, en ignorant toujours la nécessité du loisir ; elle ne conçoit le travailleur qu'en tant que producteur. L'argumentation de Marx présentée ici marque bien la distance historique qui sépare Debord de l'auteur du *Capital*. À l'époque où écrit le

⁵¹¹ DEBORD, *La Société du spectacle*, §30.

⁵¹² MARX, *Manuscrits de 1844, op.cit.*, p.87.

⁵¹³ *Idem, ibidem.*

⁵¹⁴ *Idem, ibidem.*

⁵¹⁵ *Idem, ibidem.*

situationniste, les loisirs sont devenus, eux aussi, l'objet des calculs des économistes. La consommation et la culture sont devenues un complément nécessaire au processus de production capitaliste ; elles ne sont plus le contraire du travail. Comme l'aperçoit Debord, le spectacle « est l'affirmation omniprésente du choix *déjà fait* dans la production, et sa consommation corollaire »⁵¹⁶.

Voilà ce dont parle Debord dans son livre. L'aliénation s'achève précisément quand elle n'est plus bornée aux limites du travail. La fin de la thèse 30 garde pour cela encore un autre détournement. Pour Marx, « l'ouvrier n'a le sentiment d'être auprès de lui-même qu'en dehors du travail et, dans le travail, il se sent en dehors de soi. Il est comme chez lui quand il ne travaille pas et, quand il travaille, il ne se sent pas chez lui »⁵¹⁷. Pour Debord, « le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout. »⁵¹⁸ L'aliénation a dépassé les limites du travail, et s'est emparée de l'intégralité de la vie du travailleur : « L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant » a accaparé toute sa subjectivité, et « ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. » Dorénavant, ce qui caractérise la vie des sociétés modernes n'est plus l'accumulation d'objets, mais l'« immense accumulation de spectacles ». Ce ne sont plus simplement les choses qui apparaissent comme des puissances étrangères et autonomes, mais aussi les représentations des choses, toutes les « images du monde »⁵¹⁹. Ceci n'est que la conséquence ultime du processus de soumission de la vie par l'économie, processus décrit par Marx et dont Debord explique ainsi la continuité:

⁵¹⁶ DEBORD, *La Société du spectacle*, §6

⁵¹⁷ MARX, *Manuscrits de 1844, op.cit.*, p.55.

⁵¹⁸ DEBORD, *La Société du spectacle*, §30.

⁵¹⁹ *Idem*, §2.

La première phase de la domination de l'économie sur la vie sociale avait entraîné dans la définition de toute réalisation humaine une évidente dégradation de l'*être* en *avoir*. La phase présente de l'occupation totale de la vie sociale par les résultats accumulés de l'économie conduit à un glissement généralisé de l'*avoir* au *paraître*, dont tout « avoir » effectif doit tirer son prestige immédiat et sa fonction dernière.⁵²⁰

Le spectacle est ainsi conçu en ligne de continuité avec le développement du capitalisme. Si Marx avait proposé que le capitalisme avait été précédé par une étape d'« accumulation primitive » de capital, accumulation qui aurait permis finalement un saut qualitatif vers le mode de production capitaliste, Debord, pour sa part, écrira à la fin du premier chapitre de son livre que « [l]e spectacle est le capital à un tel degré d'accumulation qu'il devient image. »⁵²¹ Cette continuité se prolonge dans le deuxième chapitre de l'ouvrage, où Debord parle de la « marchandise comme spectacle ». Dans le spectacle, « nous reconnaissons notre vieille ennemie qui sait si bien paraître au premier coup d'œil quelque chose de trivial et se comprenant de soi-même, alors qu'elle est au contraire si complexe et si pleine de subtilités métaphysiques, *la marchandise* »⁵²², écrit Debord en détournant à nouveau l'auteur du *Capital*⁵²³.

Il convient de rappeler que l'œuvre de Marx commençait par l'analyse *logique* de la *forme* de la marchandise, que Marx considérait être la « cellule vivante » du corps du capitalisme⁵²⁴. Celle-ci se caractérise par une double valeur : la *valeur d'usage*, qui correspond à ses qualités concrètes ; et la *valeur d'échange*, abstraction qui institue une

⁵²⁰ *Idem*, §17.

⁵²¹ *Idem*, §34.

⁵²² *Idem*, §35.

⁵²³ MARX, *Le Capital. Critique de l'économie politique. Livre Premier : Le procès de production du capital*, ouvrage publié sous la responsabilité de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Quadrige / PUF, 1993 [première éd. Éditions Sociales, 1982], p.81.

⁵²⁴ Voir la « Préface à la première édition allemande », in : *Idem*, p.4.

équivalence entre les objets, et rend ainsi possible l'échange d'objets avec des qualités concrètes différentes. Cette abstraction n'est pas arbitraire, mais socialement déterminée. La valeur d'échange, comme le montre Marx, est déterminée par le « temps de travail socialement nécessaire à la fabrication d'une valeur d'usage »⁵²⁵. Cela veut dire que la valeur est basée sur le temps de travail, et que donc seul le travail humain crée de la valeur. Pourtant, ce travail n'est pas considéré ici dans sa dimension concrète, une habileté nécessaire à la fabrication d'une valeur d'usage spécifique. Au contraire, il n'est pris que sous l'aspect d'une dépense d'énergie pendant un certain intervalle de temps. Ce travail, considéré exclusivement comme calcul de temps, est ce que Marx appelle le « travail humain abstrait ». Dans la marchandise, le travail abstrait prend le pas sur le travail concret : « Le corps de la marchandise qui sert d'équivalent vaut toujours comme incarnation de travail humain abstrait, et est toujours le produit d'un travail concret et utile déterminé. C'est donc ce travail concret qui devient l'expression de travail humain abstrait. »⁵²⁶

Toujours marqué par la dialectique hégélienne, Marx présente le capitalisme comme une inversion entre le concret et l'abstrait. En effet, ce qui se produit dans le capitalisme est précisément l'inversion du rapport entre les deux dimensions, concrète et abstraite, de la production des objets. Ceux-ci ne sont plus produits pour satisfaire les besoins humains, c'est-à-dire en considérant leur valeur d'usage, mais, au contraire, pour permettre l'accumulation de capital. La valeur d'échange cesse d'être un simple moyen et devient le but de la production. On produit désormais pour accumuler de la valeur ; et voilà que les hommes sont, encore une fois, dominés par une abstraction. Debord reprend la thèse de Marx, écrivant, dans la thèse 46 de son livre :

⁵²⁵ *Idem*, p.44.

⁵²⁶ *Idem*, p.66.

La valeur d'échange n'a pu se former qu'en tant qu'agent de la valeur d'usage, mais sa victoire par ses propres armes a créé les conditions de sa domination autonome. Mobilisant tout usage humain et saisissant le monopole de sa satisfaction, elle a fini par *diriger l'usage*. Le processus de l'échange s'est identifié à tout usage possible, et l'a réduit à sa merci. La valeur d'échange est le condottiere de la valeur d'usage, qui finit par mener la guerre pour son propre compte.⁵²⁷

La « *baisse tendancielle de la valeur d'usage* », comme le dit Debord⁵²⁸, est à la base du « *caractère fétiche de la marchandise* ». En effet, l'affirme Marx, « [t]ant qu'elle est valeur d'usage, [la marchandise] ne comporte rien de mystérieux, soit que je la considère du point de vue des propriétés par où elle satisfait des besoins humains, ou du point de vue du travail humain qui la produit et lui confère ainsi ces propriétés. »⁵²⁹ Ces « objets d'usage » sont des « travaux privés menés indépendamment » et dont « les caractères spécifiquement sociaux de leurs travaux privés n'apparaissent eux-mêmes également que dans [l']échange »⁵³⁰. C'est au sein de l'échange que s'opère la scission de l'objet « en chose utile et chose de valeur »⁵³¹ ; il acquiert ainsi une autre objectivité, une « objectivité de valeur socialement identique »⁵³², qui est distincte de son « objectivité d'usage et de sa diversité sensible. »⁵³³ Pourtant, cette objectivité de valeur, qui trouve sa source dans les rapports sociaux qui structurent la production et l'échange de biens, apparaît comme une qualité appartenant à l'objet. C'est de là que provient tout son caractère nébuleux :

⁵²⁷ DEBORD, *La Société du spectacle*, §46.

⁵²⁸ Dans la thèse 47 de *La Société du spectacle*, toujours détournant Marx, qui formule le concept de « baisse tendancielle du taux de profit ».

⁵²⁹ MARX, *Le Capital*, *op.cit.*, p.81.

⁵³⁰ *Idem*, p.83.

⁵³¹ *Idem*, p.84.

⁵³² *Idem*, *ibidem*.

⁵³³ *Idem*, *ibidem*.

Ce qu'il y a de mystérieux dans la forme-marchandise consiste donc simplement en ceci qu'elle renvoie aux hommes l'image des caractères sociaux de leur propre travail comme des caractères objectifs des produits du travail eux-mêmes, comme des qualités sociales que ces choses posséderaient par nature : elle leur renvoie ainsi l'image du rapport social des producteurs au travail global, comme un rapport social existant en dehors d'eux, entre des objets. C'est ce quiproquo qui fait que les produits du travail deviennent des marchandises, des choses sensibles suprasensibles, des choses sociales. Les objets d'usage ne deviennent marchandises que parce qu'ils sont les produits de travaux privés menés indépendamment les uns des autres.⁵³⁴

Comme dans les écrits de jeunesse de Marx, il s'agit là d'objets qui restent étrangers à l'homme parce qu'ils sont produits par le travail aliéné. Or dans le *Capital*, ce qui importe n'est plus l'extériorisation de l'essence humaine qui reste fixée dans l'objet, mais le processus social à la base d'une abstraction et qui, demeurant incompris et inconscient, fait que cette abstraction apparaît comme une réalité indépendante. La production de la marchandise est dirigée par la valeur. La valeur est une abstraction basée sur les rapports sociaux de production – comme on l'a vu, elle est déterminée par le temps de travail. Mais la valeur ne se manifeste que dans l'échange, donc dans la confrontation entre les marchandises. Elle apparaît ainsi comme un produit du rapport des objets entre eux-mêmes, et non pas comme le résultat du rapport entre les hommes. Les objets apparaissent ainsi dotés d'une puissance autonome, détachés de la pratique sociale de leur production – tout comme les objets-fétiches. Par une curieuse inversion, la valeur d'échange, qui est le propre de la forme-marchandise – et donc de la forme de production matérielle la plus moderne – est aussi à l'origine de son caractère mystique. On pourrait dire, avec Debord, que « le plus moderne y est aussi le plus

⁵³⁴ *Idem*, p.82-83.

archaïque. »⁵³⁵ C'est précisément le triomphe de cet archaïsme que Debord voit s'accomplir, et devenir visible, dans le spectacle :

C'est le principe du fétichisme de la marchandise, la domination de la société par « des choses suprasensibles bien que sensibles », qui s'accomplit absolument dans le spectacle, où le monde sensible se trouve remplacé par une sélection d'images qui existe au-dessus de lui, et qui en même temps s'est fait reconnaître comme le sensible par excellence.⁵³⁶

Ce que le spectacle achève est donc, à la fois, l'aliénation de l'homme et la domination de la valeur d'échange, ce que Debord voit comme un seul et même processus. Ceci est significatif du rapport de Debord à la pensée de Marx. Il est intéressant de remarquer que, quoiqu'il détourne la première phrase du premier chapitre du *Capital* au début de *La Société du spectacle*, dans son livre Debord ne procède pas directement à une analyse de la marchandise comme spectacle, ce qu'il réserve au deuxième chapitre. Il préfère commencer par la problématique de l'aliénation, et revient en arrière vers les textes de jeunesse de Marx. Quand il passe, ensuite, à l'analyse marxienne de la marchandise, il instaure une continuité dans l'œuvre de Marx qui va à contre-courant de la « coupure épistémologique » entre le « jeune Marx » et le « Marx de la maturité » revendiquée, à la même époque, par Althusser. Cette continuité s'établit grâce à la théorie du « caractère fétiche de la marchandise », qui est la manière par laquelle la thématique de l'aliénation fait son retour chez Marx, sous une nouvelle forme.

⁵³⁵ DEBORD, *La Société du spectacle*, §24.

⁵³⁶ *Idem*, §36.

2. Lukács

Reconnaître une continuité dans l'œuvre de Marx permet en fait un mouvement en deux sens. D'une part, Debord peut revenir en arrière vers le premier concept marxien d'aliénation ; d'autre part, il peut aller vers les dérivations de ce concept dans les notions de fétichisme et de réification. Après la mort de Marx, le concept de fétichisme « tombe dans l'oubli quasi-total : Engels dans sa dernière période ne lui accorde guère d'importance, pas plus que Rosa Luxemburg, Lénine et Kautsky ; ils fondent la condamnation du capitalisme sur la paupérisation croissante, les difficultés d'accumulation ou la baisse du taux de profit. »⁵³⁷ Faisant figure d'exception, le philosophe hongrois Georg Lukács reconnaît, en 1923, que « le chapitre du *Capital* sur le caractère fétiche de la marchandise recèle en lui tout le matérialisme historique ».⁵³⁸ Il reprend alors ce concept pour développer, dans *Histoire et conscience de classe*, les fondations d'une *théorie de la réification*. Le livre de Lukács sera pourtant condamné, l'année suivante, par la Troisième Internationale et l'auteur prendra par conséquent ses distances avec son propre ouvrage. Le livre ne sera redécouvert qu'après le décès officiel du stalinisme, et cela en dépit de la volonté de l'auteur. Quelques chapitres de l'ouvrage paraîtront pour la première fois en France entre 1957 et 1958, publiés dans la revue *Arguments*, dont Debord était lecteur. En 1959, Lucien Goldmann, qui sera un des principaux diffuseurs de la pensée de Lukács, publie dans *Les Temps modernes* un article sur la théorie de la réification⁵³⁹. Debord envoie l'article à Jorn, qui préparait à l'époque un texte sur la valeur, et lui demande de faire « si possible la critique du livre de Lukács que tu peux lire en allemand », en ajoutant une remarque à la fin : « Lukács devient ici très à la mode »⁵⁴⁰. Finalement, l'année suivante, un des animateurs d'*Arguments*, Kostas Axelos, qui dirigea la

⁵³⁷ JAPPE, *Guy Debord, op.cit.*, p.41.

⁵³⁸ LUKÁCS, *Histoire et conscience de classe. Essai de dialectique marxiste*, traduit de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1960, p.212.

⁵³⁹ Cf. GOLDMANN, « La réification », *Les Temps Modernes*, n°156-157, Février-Mars 1959.

⁵⁴⁰ DEBORD, *Correspondance, vol.1, op.cit.*, p.244.

collection homonyme aux Éditions de Minuit, y fait paraître la première traduction intégrale d'*Histoire et conscience de classe*.

Le débat autour de l'œuvre de Lukács a sans doute joué un rôle de grande importance dans l'élaboration de la théorie du spectacle. En lisant *Histoire et conscience de classe*, Debord a pu y trouver une première caractérisation du travailleur moderne comme « spectateur ». L'importance de la théorie de la réification est même explicitement reconnue, puisque Debord place une longue citation de Lukács en exergue du deuxième chapitre de *La Société du spectacle* :

Car ce n'est que comme catégorie universelle de l'être social total que la marchandise peut être comprise dans son essence authentique. Ce n'est que dans ce contexte que la réification surgie du rapport marchand acquiert une signification décisive, tant pour l'évolution objective de la société que pour l'attitude des hommes à son égard, pour la soumission de leur conscience aux formes dans lesquelles cette réification s'exprime... Cette soumission s'accroît encore du fait que plus la rationalisation et la mécanisation du processus de travail augmentent, plus l'activité du travailleur perd son caractère d'activité pour devenir une attitude *contemplative*.⁵⁴¹

On voit dans cette citation que Lukács tient la marchandise pour une « catégorie universelle de l'être social total ». Il cherchera à élargir ainsi le concept du fétichisme de la marchandise, en cherchant à comprendre les conséquences aussi bien objectives que subjectives de la mise en place du mode de production capitaliste. C'est à partir de là qu'il peut élaborer une théorie de la réification, qui tient compte des formes de conscience qui

⁵⁴¹ Debord rassemble ici dans un seul paragraphe deux passages du texte de Lukács. J'y reviendrai. Cf. LUKÁCS, *Histoire et conscience de classe*, *op.cit.*, p. 113 et 117.

découlent du processus de production industrielle. À contre-courant de l'orthodoxie, le philosophe hongrois s'éloigne de l'économisme, et ne se refuse pas à croiser les enseignements de Marx avec d'autres matrices théoriques. Il incorpore notamment l'analyse de Max Weber, pour qui la rationalisation du monde moderne implique la spécialisation des « systèmes partiels » de rationalité. À l'époque où il écrivait, Lukács observait la mise en place du modèle de production fordiste fondé sur une décomposition rationnelle des tâches productives, soigneusement calculée dans le but de réduire le temps nécessaire à la production. La théorie wébérienne l'aide à comprendre ce processus de rationalisation de la production industrielle, et c'est à partir de là qu'il va expliquer la réification de la conscience.

Pour Lukács, la rationalisation du processus de production opère une « double dislocation » : autant sur l'objet que sur le sujet de ce processus. D'abord, la production n'est plus orientée par la « totalité organique irrationnelle » de l'objet, c'est-à-dire par l'objet que l'on veut produire pour satisfaire un usage spécifique : « Le produit formant une unité, comme objet du processus du travail, disparaît. »⁵⁴² Le processus de production est décomposé en « systèmes partiels rationalisés » et son unité objective est « déterminée par le pur calcul ». Cela veut dire que « l'unité du produit comme marchandise ne coïncide plus avec son unité comme valeur d'usage. »⁵⁴³ De plus, la « dislocation de l'objet de la production est nécessairement aussi la dislocation de son sujet »⁵⁴⁴, car à l'égard d'un processus préalablement rationalisé, et où le but final devient inaccessible aux réalisateurs des tâches partielles, l'homme n'apparaît pas comme « le véritable porteur de ce processus »⁵⁴⁵. Au contraire, il y est tout simplement « incorporé comme partie mécanisée dans un système mécanique qu'il trouve devant lui, achevé et fonctionnant dans une totale indépendance par rapport à lui, aux lois duquel il doit se soumettre. Cette soumission s'accroît encore du fait

⁵⁴² LUKÁCS, *Histoire et conscience de classe*, op.cit., p.116.

⁵⁴³ *Idem, ibidem*

⁵⁴⁴ *Idem, ibidem.*

⁵⁴⁵ *Idem*, p.117.

que plus la rationalisation et la mécanisation du processus du travail augmentent, plus l'activité du travailleur perd son caractère d'activité pour devenir une attitude contemplative. »⁵⁴⁶

La rationalisation du processus de production industrielle achève la chosification du travailleur moderne. Il est réifié au départ, car il doit vendre sa force de travail – donc une partie de lui-même – tout comme on vend une chose. La rationalisation du processus fait que les « propriétés et particularités humaines du travailleur apparaissent de plus en plus comme de simples sources d'erreurs, face au fonctionnement calculé rationnellement d'avance »⁵⁴⁷. Il est ainsi incorporé à un processus de production industrielle au même titre qu'une machine. De ce fait, incorporé dans un processus rationalisé qui fonctionne en dépit de lui, le travailleur n'agit pas en tant que sujet ; il répond tout simplement aux sollicitations des machines, réalise les tâches dont la forme et le rythme ont été calculés au préalable, et reste ainsi un objet parmi les objets de la production mécanisée. Cette objectivation du travailleur n'abolit pas la conscience subjective, mais la mutile. Le capitalisme opère une *scission dans la personnalité* du travailleur, en séparant l'activité réifiée de la conscience subjective. En tant que sujet, ne reste au travailleur qu'une seule expérience possible : la *contemplation*. Il regarde passivement le processus auquel il prend part lui-même, sans pouvoir rien y changer. Le travailleur moderne est donc *un spectateur de son propre travail*.

L'analyse de Lukács évoque le travailleur industriel tel qu'il existait au début du XXe siècle. Néanmoins, certaines de ses assertions s'orientaient déjà vers une signification plus générale. Ainsi, il affirmait que « cette attitude contemplative » vis-à-vis du processus de production, « transforme aussi les catégories fondamentales de l'attitude immédiate des

⁵⁴⁶ *Idem, ibidem*. On retrouve ici la dernière partie du paragraphe qui sert d'épigraphe au deuxième chapitre de *La Société du spectacle*.

⁵⁴⁷ *Idem*, p.116.

hommes vis-à-vis du monde »⁵⁴⁸. L'homme « devient le spectateur impuissant de tout ce qui arrive à sa propre existence »⁵⁴⁹. À presque quarante ans de distance, Debord pouvait apprécier combien les perceptions du philosophe hongrois s'étaient avérées précises. Entre temps, le développement de l'industrie avait permis une réduction des journées de travail et une importance croissante du temps libre dans la vie des travailleurs. Toutefois, cela n'a pas signifié une rupture avec l'attitude contemplative dont parlait Lukács. Bien au contraire, l'industrie des divertissements, qui avait été mise en place depuis pour occuper le temps libre des travailleurs, reposait toujours sur la contemplation passive. Le vieux principe de la « non-intervention », dont parlait Debord, trouvait donc sa source dans le processus de production décrit par Lukács. Tout se passe comme si les spectateurs étaient déjà là avant l'arrivée du spectacle. On pourrait dire, ainsi, qu'en décrivant la personnalité scindée du travailleur, Lukács avait déjà décrit ce qui fait le sujet de la société du spectacle.

Le concept de spectacle sera forgé donc en complémentarité avec la théorie de la réification. Le spectacle apparaît comme un dédoublement du processus décrit par Lukács, tenant compte des modifications historiques survenues depuis 1923. Si Lukács avait montré que la production industrielle défaisait les liens communautaires entre les travailleurs, Debord montrera ainsi que le spectacle recompose ces liens, de manière faussée, sous la forme d'une « pseudo-communauté » imaginaire. D'après Lukács, avec la croissante spécialisation des tâches productives, les opérations partielles n'ont plus besoin d'être en rapport entre elles. Cela implique une perte de toute « liaison *traditionnelle d'expériences concrètes* du travail », et la conséquente dissolution de toute forme de communauté entre les travailleurs :

⁵⁴⁸ *Idem*, p.117.

⁵⁴⁹ *Idem*, p.118.

la décomposition mécanique du processus de production rompt aussi les liens qui, dans la production «organique », reliaient à une communauté chaque sujet du travail, pris un à un. La mécanisation de la production fait d'eux, à cet égard aussi, des atomes isolés et abstraits que l'accomplissement de leur travail ne réunit plus de façon immédiate et organique et dont la cohésion est bien plutôt, dans une mesure sans cesse croissante, médiatisée exclusivement par les lois abstraites du mécanisme auquel ils sont intégrés.⁵⁵⁰

Les liens de communauté entre les travailleurs étaient jadis établis directement grâce à l'expérience même du travail ; désormais, ils ne peuvent être donnés que de manière médiatisée. Debord accepte le diagnostic de Lukács : « Avec la séparation généralisée du travailleur et de son produit, se perdent tout point de vue unitaire sur l'activité accomplie, toute communication personnelle directe entre les producteurs. Suivant le progrès de l'accumulation des produits séparés, et de la concentration du processus productif, l'unité et la communication deviennent l'attribut exclusif de la direction du système. »⁵⁵¹ Il porte cette perception plus loin, en voyant dans les divertissements une forme de maintien de l'isolement des individus :

L'intégration au système doit ressaisir les individus isolés en tant qu'individus *isolés ensemble* : les usines comme les maisons de la culture, les villages de vacances comme les « grands ensembles », sont spécialement organisés pour les fins de cette pseudo-collectivité qui accompagne aussi l'individu isolé dans la *cellule familiale* : l'emploi généralisé des

⁵⁵⁰ *Idem*, p.118.

⁵⁵¹ DEBORD, *La Société du spectacle*, §26.

récepteurs du message spectaculaire fait que son isolement se retrouve peuplé des images dominantes, images qui par cet isolement seulement acquièrent leur pleine puissance.⁵⁵²

Les images du spectacle tirent leur puissance de l'isolement des individus. Dans ce contexte, le spectacle peut apparaître alors comme une compensation de la dissolution des liens communautaires, car il établit une « pseudo-collectivité ». Ce qui relie les individus « isolés ensemble » est la contemplation des images du spectacle ; ce n'est pas le rapport des individus entre eux, mais le rapport au centre qui « concentre tout regard »⁵⁵³ : « Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*. »⁵⁵⁴

De ce fait, les individus peuvent même avoir la sensation d'appartenir à une collectivité : les supporters d'une équipe, les électeurs d'un parti, les fans d'une star, en sont autant d'exemples. Une telle communauté reste cependant une fausse communauté, car elle n'est pas donnée par la pratique réelle, mais par une adhésion imaginaire au champ symbolique du spectacle. Ceci implique chez Debord un changement par rapport à la problématique de la conscience de classe telle qu'elle était exposée par Lukács. Pour le philosophe hongrois, la réification était un phénomène social total qui touchait aussi bien la bourgeoisie que le prolétariat, car tous les deux étaient, quoique de façon différente, des objets du processus de valorisation de la valeur : « pour le capitaliste aussi existe ce dédoublement de la personnalité, cette dislocation de l'homme en un élément du mouvement des marchandises et en un spectateur (objectivement impuissant) de ce mouvement »⁵⁵⁵. Il y avait, néanmoins, une différence fondamentale entre les deux classes concernant leurs consciences :

⁵⁵² *Idem*, §172.

⁵⁵³ *Idem*, §3.

⁵⁵⁴ *Idem*, §29.

⁵⁵⁵ LUKÁCS, *Histoire et conscience de classe, op.cit.*, p.207.

Mais pour la conscience elle prend nécessairement la forme d'une activité, à vrai dire objectivement de pure apparence, d'un produit du sujet. Cette apparence lui cache la véritable situation, tandis que pour le travailleur à qui est refusée cette marge intérieure d'une activité illusoire, la dislocation du sujet conserve la forme brutale d'un asservissement tendanciellement sans limite. Il est par suite contraint de supporter qu'on le réduise à l'état de marchandise, à une pure quantité, comme objet du processus.⁵⁵⁶

La bourgeoisie était donc la classe de la fausse conscience ; en occupant la position dominante de la société, elle devenait prisonnière d'une fausse représentation du monde, en se croyant être le sujet d'un processus dont elle était devenue, en réalité, un objet. Le prolétariat, en revanche, ne connaissait que le côté amer de la réalité. Il était la classe exploitée, et aucune fausse conscience ne pouvait cacher ce fait. Ce qui faisait le contenu de la classe ouvrière était précisément son exploitation, sa réification. Pour redevenir sujet, le prolétariat devrait nécessairement rompre avec son état présent d'objet dans le processus de production du capital. C'est pour cette raison que le prolétariat était défini comme *la classe révolutionnaire*. Devenir sujet, pour le prolétariat, était impossible sans rupture avec sa réification ; et rompre avec sa réification impliquait de révolutionner le mode de production capitaliste.

Debord reste fidèle à la thèse du prolétariat comme classe révolutionnaire. Si toutefois la révolution du prolétariat reste, pour lui, une nécessité, elle est moins une conséquence logique que chez Lukács. Pour le situationniste, la société du spectacle est celle de la fausse conscience généralisée. Si le travailleur reste l'objet du processus de production, il a désormais l'impression d'être le sujet de la consommation. Il apprend à supporter l'« objectification » dans le travail pour pouvoir être « sujet » dans son temps libre. Or être

⁵⁵⁶ *Idem, ibidem.*

« sujet » dans le temps libre ne veut dire autre chose que consommer des *spectacles*. De ce fait, il ne suffit plus au prolétariat de prendre conscience de son exploitation ; désormais, il doit aussi être capable de rompre avec sa fausse conscience. La critique du spectacle, formulée par Debord, serait donc une contribution à la révolution du prolétariat, celle-ci étant une rupture avec toute forme de pouvoir séparé, et notamment avec les partis politiques – que Lukács voyait encore comme une forme privilégiée d'organisation⁵⁵⁷.

3. L'aliénation du temps

Il convient de revenir avec plus d'attention aux conséquences subjectives du processus de production capitaliste. D'après Lukács, la production rationalisée moderne n'implique pas simplement l'attitude contemplative du travailleur ; plus que cela, elle « transforme aussi les catégories fondamentales de l'attitude immédiate des hommes vis-à-vis du monde : elle ramène l'espace et le temps à un même dénominateur, elle ramène le temps au niveau de l'espace »⁵⁵⁸. Qu'est-ce que Lukács entend par là ? Il essaie de fonder sa constatation à l'aide d'une citation de la *Misère de la philosophie* :

Par la subordination de l'homme à la machine, dit Marx, surgit un état tel que « les hommes s'effacent devant le travail, que le balancier de la pendule est devenu la mesure exacte de l'activité relative de deux ouvriers, comme il l'est de la célérité de deux locomotives. Alors, il

⁵⁵⁷ Voir à ce propos notamment le dernier chapitre d'*Histoire et conscience de classe*, « Remarques méthodologiques sur la question de l'organisation ». Debord attaque ouvertement les conceptions de Lukács à ce propos dans la thèse 112 de *La Société du spectacle* : « Quand Luckàcs, en 1923, montrait dans cette forme la médiation enfin trouvée entre la théorie et la pratique, où les prolétaires cessent d'être « des *spectateurs* » des événements survenus dans leur organisation, mais les ont consciemment choisis et vécus, il décrivait comme mérites effectifs du parti bolchevique tout ce que le parti bolchevique *n'était pas*. Lukács était encore, à côté de son profond travail théorique, un idéologue, parlant au nom du pouvoir le plus vulgairement extérieur au mouvement prolétarien ». DEBORD, *La Société du spectacle*, §112.

⁵⁵⁸ LUKÁCS, *Histoire et conscience de classe*, *op.cit.*, p.117.

ne faut pas dire qu'une heure [de travail] d'un homme vaut une heure d'un autre homme, mais plutôt qu'un homme d'une heure vaut un autre homme d'une heure. Le temps est tout, l'homme n'est plus rien ; il est tout au plus la carcasse du temps. Il n'y est plus question de la qualité. La quantité seule décide de tout : heure par heure, journée par journée.⁵⁵⁹

Il n'est pourtant pas évident que la citation de Marx puisse indiquer une soumission du temps à l'espace. István Mészáros soutient que ce passage sert plutôt à montrer le contraire de ce qu'affirme Lukács⁵⁶⁰. S'il est vrai que dans la philosophie de Marx le capitalisme est caractérisé par la subversion du rapport dialectique entre le concret et l'abstrait – ce qui se manifeste dans la production matérielle par le triomphe de la valeur d'échange sur la valeur d'usage – Mészáros croit qu'en ce qui concerne les dimensions fondamentales de l'expérience humaine, le temps et l'espace, la critique de Marx indique la dégradation de l'espace sous le capitalisme, soumis à la domination du temps abstrait. D'après lui, l'espace chez Marx doit être compris comme « l'espace vivant des interactions productives de l'homme », lieu de l'activité concrète de transformation de la nature. L'espace est donc l'équivalent du concret et du qualitatif et le temps ne peut être que le correspondant de l'abstrait et du quantitatif. Tel serait le sens véritable de la citation de la *Misère de la philosophie* : quand le travail abstrait triomphe, c'est le temps qui l'emporte sur l'espace, et l'homme devient le prisonnier de cette abstraction. Mészáros ne voit pas en effet chez Marx un temps qui ne soit pas le temps abstrait. Il tient donc l'interprétation de Lukács pour erronée, car elle serait toujours marquée par la théorie wébérienne de la rationalisation. L'accusation d'hétérodoxie de Mészáros n'est pas fautive : la présence wébérienne y est évidente puisque la dégradation du temps dont parle Lukács apparaît toujours comme une conséquence de la rationalisation du processus de

⁵⁵⁹ MARX, *La Misère de la philosophie*, cité par LUKÁCS, *Histoire et conscience de classe, op.cit.*, p.117.

⁵⁶⁰ Cf. MESZAROS, *Beyond capital: towards a theory of transition*, London, Merlin Press, 1995.

Malheureusement ce texte n'a pas été traduit en français. Toutes mes références à Mészáros se rapportent à ce même ouvrage.

production. Pourtant, au lieu d'insister encore une fois sur l'empreinte de Weber dans l'ouvrage de 1923, je voudrais suivre une autre piste, suggérée par Joseph Gabel.

Dans son livre *La Fausse Conscience*, Gabel affirme que le bergsonisme avait joué « un rôle important et ... plutôt progressiste » dans le débat intellectuel en Hongrie au début du XX^e siècle, et que le travail de Lukács avait été aussi touché par cette influence⁵⁶¹. De Bergson, Lukács aurait reçu l'idée d'un temps fluide, hétérogène et qualitatif. En outre, la piste donnée par Gabel nous permet de reconnaître une distinction entre l'expérience du temps et la représentation du temps. C'est grâce à cette distinction que Lukács peut penser un temps qui n'est pas le temps abstrait. En effet, Bergson reproche à la tradition philosophique d'avoir privilégié la catégorie de l'espace à celle du temps, et d'avoir établi une représentation spatialisée du temps.⁵⁶² Ce n'est que dans l'espace que les choses peuvent être extérieures les unes aux autres ; il n'y a que l'espace qui puisse être divisé de façon homogène. Le temps de l'horloge, basé sur des paradigmes inhérents à l'espace physique, est donc une représentation faussée du temps. Pour Bergson, le vrai temps est un flux continu dont les moments ne peuvent pas être nettement divisés, ils sont intérieurs les uns aux autres, il n'y a pas de vide. Dans cette perspective, le temps est qualité, il ne peut pas être divisé en parcelles homogènes. La quantité est ici un attribut de l'espace. La méthode de Bergson pour se défaire de la représentation spatialisée du temps et le retrouver en tant que donnée immédiate ne nous concerne pas ici. Il importe seulement de relever combien la notion de temps esquissée dans le commentaire de Lukács reste proche de celle du philosophe français. Selon Lukács, dans le capitalisme « [l]e temps perd ainsi son caractère qualitatif, changeant, fluide : il se fige en un

⁵⁶¹ GABEL, *La fausse conscience. Essai sur la réification*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1962, p.16.

⁵⁶² Le philosophe traite de ce sujet dans plusieurs de ses œuvres. Voir, par exemple, BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 1991.

continuum exactement délimité, quantitativement mesurable, rempli de « choses » quantitativement mesurables (...) : [il se fige] en un espace »⁵⁶³.

Ayant cela en vue, nous pouvons faire une lecture de Lukács moins « rigide » que celle de Mészáros. Il faut remarquer d'abord que pour Lukács le temps abstrait n'est pas le temps en tant que tel, mais le temps sous une forme déterminée ; il est le temps de l'époque capitaliste. Nous ne trouvons cependant pas chez lui une critique établie à partir de l'analyse historique⁵⁶⁴, mais plutôt à l'aide de la tradition philosophique. Ce sont d'abord des distinctions d'ordre ontologique qui lui permettent de différencier le temps en tant que tel – conçu comme fluide, qualitatif, changeant – du temps réifié de la production capitaliste, un temps « figé en espace », c'est-à-dire transformé en chose soumise au calcul rationnel et, par là, quantitativement divisible et mesurable.

Guy Debord s'attaquera lui aussi à la problématique de la réification du temps, en donnant suite aux réflexions de Lukács. Remarquons qu'il avait aussi lu l'ouvrage de Gabel – lecture sur laquelle je reviendrai plus loin – et qu'il avait reconnu que l'idée de la spatialisation du temps était analogue à sa propre conception de la réification du temps. Il écrit dans ses fiches : « Gabel appelle « temps spatialisé » le *temps* de la prod[uction] mesuré quantitativement : mon temps linéaire réifié ». Dans *La Société du spectacle*, ce « temps linéaire réifié » sera nommé « temps-marchandise », dont il sera question dans la thèse 147 :

Le temps de la production, le temps-marchandise, est une accumulation infinie d'intervalles équivalents. C'est l'abstraction du temps irréversible, dont tous les segments doivent prouver

⁵⁶³ LUKÁCS, *Histoire et conscience de classe*, op.cit., p.117.

⁵⁶⁴ Pour cela on peut consulter le cinquième chapitre de l'ouvrage de POSTONE, *Temps, travail, et domination sociale*, traduit de l'anglais par Olivier Gauthier et Luc Mercier, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2009.

sur le chronomètre leur seule égalité quantitative. Ce temps est, dans toute sa réalité effective, ce qu'il est dans son caractère *échangeable*.⁵⁶⁵

Les propositions de Debord font, bien sûr, écho à celles de Lukács. En choisissant l'expression « temps-marchandise », Debord souligne le processus de réification du temps qui apparaît encore une fois comme une chose divisible en segments homogènes. Il fait, lui aussi, appel à la citation de Marx dans la *Misère de la philosophie*, mais il le fait en délimitant le contexte de sa validité : « C'est dans cette domination sociale du temps-marchandise que « le temps est tout, l'homme n'est rien ; il est tout au plus la carcasse du temps » (*Misère de la Philosophie*). »⁵⁶⁶ Ce n'est alors que dans le cadre de la généralisation du temps abstrait que l'homme peut être défini comme « la carcasse du temps ». L'effort de Debord est clair : il s'agit de limiter la critique de Marx, pour éviter que le temps puisse être considéré comme négatif en soi ; il veut sauvegarder une acception positive du temps qui puisse être mise en opposition avec celle du temps abstrait. Le « temps-marchandise » est donc « l'inversion complète du temps comme « champ de développement humain ». »⁵⁶⁷

Le concept de « temps-marchandise » veut ainsi rendre compte de ce processus d'aliénation du temps. Grâce à cette notion, Debord porte plus loin que Lukács l'idée de la réification du temps. La division quantitative du temps crée des intervalles non pas simplement homogènes, mais aussi échangeables. En effet, si le temps devient une chose, il doit être, comme toute autre chose sous le capitalisme, soumis à la valeur d'échange. C'est en ce sens que le temps devient une marchandise. Un bloc de temps peut ainsi être échangé contre un autre bloc de temps.

⁵⁶⁵ DEBORD, *La Société du spectacle*, §147.

⁵⁶⁶ *Idem, ibidem.*

⁵⁶⁷ *Idem, ibidem.*

De cette façon, si l'aliénation de la force de travail dans le processus de production revient au travailleur sous la forme de marchandises, la même chose se produit avec le temps qui est aliéné dans la journée de travail et qui revient comme divertissement, comme temps de loisir consommable. Debord parle alors d'un « temps pseudo-cyclique », « déguisement » du temps-marchandise dans la sphère de la consommation, qu'il définit ainsi :

Le temps pseudo-cyclique est celui de la consommation de la survie économique moderne, la survie augmentée, où le vécu quotidien reste privé de décision et soumis, non plus à l'ordre naturel, mais à la pseudo-nature développée dans le travail aliéné ; et donc ce temps retrouve *tout naturellement* le vieux rythme cyclique qui réglait la survie des sociétés pré-industrielles. Le temps pseudo-cyclique à la fois prend appui sur les traces naturelles du temps cyclique, et en compose de nouvelles combinaisons homologues : le jour et la nuit, le travail et le repos hebdomadaire, le retour des périodes de vacances⁵⁶⁸.

Nous trouvons là un trait constant de la pensée de Debord : celui d'identifier dans le spectacle la recombinaison artificielle, en tant que pure représentation, de ce qui existait concrètement dans les sociétés précapitalistes, et qui aurait été dissout par la modernité. Ainsi, si le capitalisme a permis d'émanciper la production des cycles de la nature, il a néanmoins recomposé des cycles artificiels qui structurent la vie quotidienne et qui ont pour base la division entre le temps de travail et le temps « libre »⁵⁶⁹. Le spectacle est, en ce sens, « la *fausse conscience du temps* »⁵⁷⁰.

⁵⁶⁸ *Idem*, §150.

⁵⁶⁹ Pour une analyse éclairante du processus historique de séparation du temps de travail et du temps libre, voir : THOMPSON, *Temps, discipline de travail et capitalisme industriel*, Paris, La Fabrique, 2004.

⁵⁷⁰ *Idem*, §158.

Finalement, il convient de remarquer que Debord reste, dans sa caractérisation du temps, proche de la perspective hégélienne du temps comme aliénation nécessaire, comme lieu de développement du sujet : « Le temps est l'aliénation *nécessaire*, comme le montrait Hegel, le milieu où le sujet se réalise en se perdant, devient autre pour devenir la vérité de lui-même. »⁵⁷¹ Il voit dans le spectacle la subversion de ce processus par la marchandisation du temps. Dans ce cas, c'est le temps lui-même qui est aliéné à son tour. Cette aliénation est comprise, selon les modèles de la spatialisation du temps, comme une « aliénation spatiale » : « Dans cette *aliénation spatiale* », écrit Debord, « la société qui sépare à la racine le sujet et l'activité qu'elle lui dérobe, le sépare d'abord de son propre temps. L'aliénation sociale surmontable est justement celle qui a interdit et pétrifié les possibilités et les risques de l'aliénation *vivante* dans le temps. »⁵⁷²

En reconnaissant le temps comme une objectivation positive, Debord s'éloigne de ce qui est, selon Lukács lui-même⁵⁷³, un des problèmes majeurs de *Histoire et conscience de classe* : le postulat du sujet-objet identique. Dans l'œuvre du philosophe hongrois, il n'est pas facile de distinguer ce qui est de la simple objectivité de ce qui ressort de l'aliénation capitaliste. En critiquant la séparation de l'homme et de son produit, Lukács semble critiquer toute séparation entre le sujet et l'objet, dualisme qui serait pour lui l'erreur fondamentale de la philosophie occidentale⁵⁷⁴. Dans son autocritique postérieure, Lukács évoque la définition marxienne de l'objectivation comme « mode naturel – positif ou négatif, selon le cas – de maîtrise humaine du monde, tandis que l'aliénation en est une déviation spéciale dans des

⁵⁷¹ *Idem*, §160.

⁵⁷² *Idem*, §161.

⁵⁷³ Lukács présenta l'autocritique de son œuvre dans la préface à l'édition allemande de 1967. Ce texte a paru postérieurement dans la réédition française d'*Histoire et conscience de classe*, sous la forme d'une postface. Cf. LUKÁCS, « En guise de postface », dans *Histoire et conscience de classe. Essai de dialectique marxiste*, traduit de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois, nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p.383-417.

⁵⁷⁴ Voir le chapitre « Les antinomies de la pensée bourgeoise » dans LUKÁCS, *Histoire et conscience de classe*, *op.cit.*, p. 142-188.

conditions sociales déterminées »⁵⁷⁵. Debord, pour sa part, ne connaissait pas la postface de Lukács. Néanmoins, il ne semble pas être victime de la même confusion conceptuelle. En réalité, le temps et le langage apparaissent dans *La Société du spectacle* comme autant d'objectivations nécessaires à la réalisation du sujet ; ce qu'il dénonce est précisément leur aliénation dans le spectacle.

4. L'aliénation du langage

L'analyse que Debord donne du spectacle tire sa force, d'une part, de l'attention portée par l'auteur aux modifications de la vie quotidienne et à l'industrie culturelle – des questions que les marxistes traditionnels jugeaient de moindre importance par rapport au développement économique. D'autre part, Debord a été le seul, parmi tant d'autres qui ont parlé des *mass media*, à avoir su tirer profit des enseignements de la théorie marxiste pour comprendre ce nouveau phénomène. Cela lui a permis de comprendre l'apparition du spectacle non tant comme un phénomène à part produisant un effet sur la société, mais, au contraire, comme un phénomène occupant une place dans la société capitaliste, qui est un effet du développement de cette société. Le sujet du livre est bien la *société* du spectacle, et non le spectacle pris isolément. Par le terme spectacle, d'ailleurs, Debord ne désigne pas simplement les « moyens de communication de masse », qui ne sont que « sa manifestation superficielle la plus écrasante »⁵⁷⁶.

⁵⁷⁵ LUKÁCS, « En guise de postface », *op.cit.*, p.414. Selon Lukács, c'est la lecture des *Manuscrits de 1844* qui lui a permis de voir l'erreur d'*Histoire et conscience de classe* : « je peux me rappeler encore aujourd'hui l'effet bouleversant que me procurèrent les phrases de Marx sur l'objectivité comme propriété matérielle primaire de toutes choses et de toutes relations. [...] Les fondements théoriques de ce qui fait la particularité d'*Histoire et conscience de classe* s'effondrèrent définitivement. Le livre m'est devenu complètement étranger ». *Idem, ibidem*.

⁵⁷⁶ DEBORD, *La Société du spectacle*, §24.

Ce qui fait la spécificité de la critique debordienne du spectacle est, en somme, le fait que son auteur a su montrer le rapport entre la nouvelle industrie de divertissements et l'appauvrissement de l'expérience produit par le capitalisme. On l'aperçoit notamment dans la théorisation de la vedette comme « vécu apparent ». Pour Debord, le spectacle doit rendre la représentation d'une vie à ceux pour qui la vie s'est réduite à la réalisation continuelle et répétitive d'une tâche ennuyeuse et dépourvue de sens à l'intérieur d'un processus productif fragmenté. Tandis que d'autres discutaient du talent des vedettes⁵⁷⁷ ou de la sémantique de leur visage⁵⁷⁸, Debord affirmait que : « La condition de vedette est la spécialisation du *vécu apparent*, l'objet de l'identification à la vie apparente sans profondeur, qui doit compenser l'émiettement des spécialisations productives effectivement vécues. »⁵⁷⁹

La vedette trouve aussi sa place dans le processus de spécialisation croissante des activités sociales. Celui-ci serait arrivé à un point tel que la mise en scène du « vécu apparent » serait devenue une tâche à part, dont le rôle serait de « compenser » la fragmentation de l'expérience. Représentation d'une vie jamais vécue par personne, « les vedettes existent pour figurer des types variés de styles de vie »⁵⁸⁰. La vedette est, de surcroît, une marchandise spectaculaire privilégiée, car ce qu'elle offre aux spectateurs qui la consomment est le spectacle même de la consommation. Voilà pourquoi Debord affirme que les vedettes « incarnent le résultat inaccessible du *travail social* » (SdS, §60). Avec un accès illimité au royaume de la marchandise, la vedette donne à voir la jouissance absolue de tout ce qui est produit par la société. Elle peut ainsi « compenser l'émiettement des spécialisations productives effectivement vécues », puisque par le biais de l'identification on peut partager imaginativement cette jouissance. Néanmoins, quand Debord affirme que les vedettes «

⁵⁷⁷ Comme le faisait Edgar Morin dans *Les Stars*. Cf. MORIN, *Les Stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.71.

⁵⁷⁸ Voir l'analyse que faisait Barthes du visage de Greta Garbo dans *Mythologies*. Cf. BARTHES, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p.65.

⁵⁷⁹ DEBORD, *La Société du spectacle*, §60.

⁵⁸⁰ *Idem, ibidem*.

incarnent le résultat inaccessible du *travail* social » il ajoute encore une précision : « Elles incarnent le résultat inaccessible du *travail* social, en mimant des sous-produits de ce travail qui sont magiquement transférés au-dessus de lui comme son but : le *pouvoir* et les *vacances*, la décision et la consommation qui sont au commencement et à la fin d'un processus indiscuté »⁵⁸¹.

Dans la perspective marxiste, le « processus indiscuté » dont parle Debord est celui de la production des marchandises, le cycle de reproduction du capital qui semble orienter toute la vie sociale. Or on sait que Marx avait bien montré qu'à la base de ce processus on ne trouve rien d'autre que le travail – puisque la grandeur de la valeur est mesurée par le temps de travail abstrait. Si cela est vrai, le pouvoir de décider sur la production des marchandises, et la possibilité de les consommer en abondance, ne sont que des conséquences du travail social. Pourtant, c'est le contraire qui prédomine. Pouvoir et consommation, simples résultats du travail, apparaissent comme le but de ce travail – on travaille pour consommer et on songe à accéder aux postes de commande dans n'importe quel métier. On retrouve ici la « fausse conscience » anticipée par Lukács et généralisée par Debord. Le pouvoir et les vacances résument les moments où l'on peut avoir la fausse impression d'une activité ; où l'on peut croire être le sujet d'un processus qui, en vérité, fonctionne seul.

« Ce qui croît avec l'économie se mouvant pour elle-même ne peut être que l'aliénation qui était justement dans son noyau originel », écrit Debord dans la thèse 32 de son livre.⁵⁸² Le processus de production capitaliste est compris comme celui de la séparation entre l'homme et son produit, où le travailleur ne se subjective pas en transformant la nature, mais où il est plutôt réduit à l'objectification, à n'être qu'un élément dans le cycle de production des marchandises. Le progrès de cette forme de production ne peut qu'étendre constamment

⁵⁸¹ *Idem, ibidem.*

⁵⁸² *Idem, §32.*

l'aliénation. C'est donc pour cet homme « séparé de sa vie »⁵⁸³ que la vedette met en scène un vécu apparent. À l'aide de cet exemple, on peut comprendre mieux l'idée qui est affirmée depuis la première thèse du livre. Quand il écrit que « tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation », Debord ne veut pas postuler l'existence d'un vécu dépourvu de représentation, ou bien d'une sphère de l'expérience qui puisse être au-delà de tout langage. Un reniement du langage serait en fait aux antipodes de la pensée de Debord, et la pratique esthétique du détournement le met bien en évidence. Il a pourtant été parfois reproché à Debord d'être en quête d'un endroit mythique, où l'expérience puisse se passer de la représentation, seule l'expérience permettant d'éviter la falsification du langage. Bien au contraire, le problème s'insinue précisément quand le vécu n'est plus accompagné de sa représentation.

L'éloignement du vécu dans une représentation n'est que le complément de l'aliénation du monde matériel. Si à l'époque « spectaculaire » l'homme ne trouve plus les moyens de représenter son monde, c'est parce que « [t]out le temps et l'espace de son monde lui deviennent *étrangers* avec l'accumulation de ses produits aliénés » (SdS, §31). C'est la raison pour laquelle la marchandise spectaculaire exige un langage spécialisé, c'est-à-dire une sorte de médiation qui puisse donner aux objets une familiarité apparente – fonction exercée notamment par la publicité. Ce que le spectacle achève est l'aliénation même des puissances représentatives de l'homme. Si Debord peut parler d'une société passée comme celle qui avait « maîtrisé une technique et un langage »⁵⁸⁴, la société capitaliste serait celle de l'aliénation de la technique, et la société du spectacle celle de l'aliénation du langage⁵⁸⁵.

En somme, si ce qui a été directement vécu peut être éloigné dans une représentation, c'est d'abord parce que « ce vécu individuel de la vie quotidienne séparée reste sans

⁵⁸³ *Idem*, §33.

⁵⁸⁴ *Idem*, §126.

⁵⁸⁵ C'est dans le même sens que l'a compris Giorgio Agamben, pour qui le spectacle est « l'aliénation de l'être linguistique » de l'homme, la séparation de la communicabilité dans une sphère autonome. Cf. AGAMBEN, *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris, Rivages, 1995, p.96.

langage ». ⁵⁸⁶ Le spectacle offre donc un langage destiné à combler cette absence, sans pourtant apporter un quelconque changement à cette vie quotidienne. Il apparaît ainsi comme un langage commun qui établit un rapport entre les individus socialement séparés, mais sans changer leur rapport social effectif ; leur relation reste toujours dépendante de la médiation de ces images-objets industriellement produites et qui ne concernent pas directement leurs activités quotidiennes. Voici en quoi consiste la quatrième thèse du livre, où intervient un nouveau détournement de Marx : « Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. » ⁵⁸⁷

Le spectacle est défini ainsi comme « le langage commun de [la] séparation » ⁵⁸⁸, un ensemble symbolique qui apparaît aux gens comme une représentation de leur monde, mais qui ne représente pas vraiment leur vie. La « séparation achevée » du spectacle est donc l'achèvement de l'aliénation dans l'éloignement entre le vécu et le langage. En comprenant le spectacle comme une aliénation du langage, on saisit mieux la raison pour laquelle l'esthétique de Debord a été tellement marquée par des formes de réappropriation langagière, comme le collage, le montage et la citation, tout ce qui était travaillé par Debord sous la notion de *détournement*. Debord reviendra sur le détournement dans *La Société du spectacle*, en le définissant comme le « style de la négation » dans une claire référence à Barthes : « Il n'est pas un « degré zéro de l'écriture » mais son renversement. Il n'est pas une négation du style, mais le style de la négation. » ⁵⁸⁹ « La théorie critique doit *se communiquer* dans son propre langage », écrit encore Debord, pour qui le détournement n'est plus formulé en termes de procédé esthétique mais plutôt comme une forme de *communication*, un langage critique unifié qui « domine le tout de la culture – sa connaissance comme sa poésie » ⁵⁹⁰, et qui « doit

⁵⁸⁶ DEBORD, *La Société du spectacle*, §157.

⁵⁸⁷ *Idem*, §4.

⁵⁸⁸ *Idem*, §29.

⁵⁸⁹ *Idem*, §204.

⁵⁹⁰ *Idem*, §211.

exprimer la domination de la critique présente *sur tout son passé* »⁵⁹¹. Le détournement est ainsi une actualisation poétique du langage théorique, une remise en jeu désabusée des concepts qui, toujours inspirée par le « plagiat nécessaire » de Lautréamont⁵⁹², ne reconnaît aucune autorité :

Le détournement est le contraire de la citation, de l'autorité théorique toujours falsifiée du seul fait qu'elle est devenue citation ; fragment arraché à son contexte, à son mouvement, et finalement à son époque comme référence globale et à l'option précise qu'elle était à l'intérieur de cette référence, exactement reconnue ou erronée. Le détournement est le langage fluide de l'anti-idéologie. Il apparaît dans la communication qui sait qu'elle ne peut prétendre détenir aucune garantie en elle-même et définitivement. Il est, au point le plus haut, le langage qu'aucune référence ancienne et supra-critique ne peut confirmer⁵⁹³.

Le détournement apparaît ainsi comme un langage en situation, un acte de parole dont l'effet de vérité est contextuel et ne peut être garanti en dehors du moment de l'énonciation. Il est, néanmoins, un acte de parole qui veut mettre en évidence l'actualisation qu'il fait de la langue. Il faudrait supposer alors l'existence d'un ensemble de références partagées. Cette langue peut être, comme elle l'est en l'occurrence, une langue théorique. Ce n'est que grâce au partage d'une culture *en commun* que la remise en jeu de ce passé peut devenir une forme véritable de *communication*. Comme l'écrivait Lefebvre à la même époque, en partie inspiré par Debord et les situationnistes, « au fondement du concept de communication, en deçà ou

⁵⁹¹ *Idem*, §206.

⁵⁹² Lautréamont étant détourné dans la thèse 207.

⁵⁹³ *Idem*, §208.

au-delà des champs sensibles, il y a les situations partagées. Le *sens* provient de situations et renvoie à des situations. »⁵⁹⁴

Les concepts de « situation » et de « détournement », concepts-clés de la période avant-gardiste de Debord, sont transposés ici à l'intérieur de sa théorie révolutionnaire. Le détournement n'est plus un simple procédé d'écriture. La reformulation que Debord en donne dans *La Société du spectacle* puise son sens dans la critique du spectacle – le spectacle compris comme séparation du langage et isolement des individus ; le spectacle compris encore comme dissolution de toute communauté et de toute communication. Si Debord souscrit à cette époque à la thèse du communisme des conseils, qui postule les conseils ouvriers comme forme privilégiée de l'organisation révolutionnaire, c'est bien parce qu'il voit dans les conseils la possibilité de rétablir un espace-temps commun. Le « conseil ouvrier » est, en ce sens, l'héritier de l'idée de situation, et c'est cette situation qui peut donner lieu à la vraie communication. Les rapports entre les gens ne seraient plus médiatisés par les marchandises et les images, mais se structureraient autour d'une pratique collective et d'un échange intersubjectif où chacun aurait le droit à la parole.

⁵⁹⁴ LEFEBVRE, *Le Langage et la société*, Paris, Gallimard, 1966, p.328. Lefebvre entreprend dans ce livre une critique de la linguistique structuraliste, et propose l'étude d'une « fonction situationnelle » du langage. Debord a également lu cet ouvrage de Lefebvre. Le passage que je viens de citer est prélevé dans ses fiches de lecture.

CHAPITRE II – FREUDO-MARXISME

Le rapport de Debord à la psychanalyse reste parfois ambigu. Il connaît Freud d'abord à travers le surréalisme, ce qui n'est pas dépourvu de conséquences. Comme je l'ai déjà souligné dans la première partie de ce travail, la réception des théories freudiennes en France avait été médiatisée par la psychologie française – et ceci avait été vrai aussi dans le cas d'André Breton, dont la notion d'inconscient restait plus proche de celle de Janet que de celle de Freud. La quête de la véritable personnalité intérieure avait été un des aspects que Debord avait le plus reproché aux surréalistes. Il avait tenté de s'en éloigner avec un art expérimental qui ouvrait le sujet aux influences du monde extérieur. Debord ne savait pas que cet inconscient, dont Breton revendiquait la dictée automatique, n'était pas vraiment freudien ; il conserva ainsi l'impression d'un noyau idéaliste caché sous l'association entre le surréalisme et la psychanalyse. Debord redécouvrira toutefois la psychanalyse par la suite, cette fois-ci par la médiation du freudo-marxisme. Même si ce dernier devait attendre l'après-Mai pour connaître son succès auprès du lectorat français⁵⁹⁵, l'intérêt de Debord pour cette mouvance de pensée est bien antérieur à cette date. Ceci peut avoir été motivé en partie par l'amitié avec André Frankin, membre de l'Internationale Situationniste, qui publia en 1960 un texte sur les théories de Wilhelm Reich dans la revue *Arguments*.⁵⁹⁶ Dans une lettre de la fin de 1964, à la demande d'un lecteur de l'*Internationale Situationniste*, Debord prépare « au hasard » un « programme d'étude », et y inclut, parmi d'autres ouvrages, *La fonction de l'orgasme* de

⁵⁹⁵ JAPPE, *Guy Debord, op.cit.*, p. 204.

⁵⁹⁶ FRANKIN, « Wilhelm Reich et l'économie sexuelle », *Arguments* n°18, 2^e trimestre 1960, p.29-35.

Wilhelm Reich et *Éros et civilisation* de Herbert Marcuse⁵⁹⁷. Rappelons encore que l'ouvrage de Joseph Gabel, *La Fausse Conscience. Essai sur la réification* (Paris, Minit, 1962), est cité dans *La Société du spectacle*. Dans le Fonds Guy Debord de la Bibliothèque nationale, nous trouvons en effet des fiches de lecture à propos des ouvrages de Reich, Marcuse et Gabel, qui témoignent de l'attention portée par Debord au freudo-marxisme⁵⁹⁸. Dans le chapitre qui suit, j'analyserai ces lectures, et le rapport de ces œuvres avec la pensée de Debord.

1. Reich

Guy Debord avait lu avec intérêt *La Fonction de l'orgasme*, paru en France en 1952⁵⁹⁹. S'il croyait que le progrès de la modernité capitaliste impliquait une séparation croissante entre l'homme et sa vie, il a pu y trouver une perception commune de la part de Reich, pour qui « [l]es être humains ont adopté une attitude hostile contre ce qui, en eux-mêmes, représente la vie et se sont éloignés d'elle »⁶⁰⁰. Cela n'était pas tout simplement un conflit moral contre les pulsions, une hostilité vis-à-vis de la nature biologique de l'homme. Selon Reich, « [l]a structure caractéristique de l'homme d'aujourd'hui [...] est marquée par *une cuirasse contre la nature en lui-même et contre la misère sociale extérieure à lui-même*. »⁶⁰¹ Ce qui distinguait la pensée de Reich était le fait qu'il insistait sur l'existence de fondements proprement historiques – et donc modifiables – à ce qui, pour Freud et la majorité de ses continuateurs, n'était qu'un conflit entre la civilisation et la nature. Pour Reich, il s'agit d'une civilisation spécifique, structurée sur des bases patriarcales et autoritaires – et c'est de cette organisation patriarcale et autoritaire que découle tout le malaise de cette civilisation :

⁵⁹⁷ DEBORD, *Correspondance*, vol.2, septembre 1960 – décembre 1964, Paris, Fayard, 2001, p. 75.

⁵⁹⁸ Curieusement, ces fiches ne se trouvent pas dans le dossier « Marxisme », mais dans celui classé « Philosophie, sociologie ».

⁵⁹⁹ REICH, *La Fonction de l'orgasme*, traduction de l'anglais revue par l'auteur, Paris, L'Arche, 1952.

⁶⁰⁰ *Idem*, p.15. Phrase prélevée par Guy Debord dans ses fiches de lecture.

⁶⁰¹ *Idem*, *ibidem*. Prélevé par Guy Debord.

Cette cuirasse du caractère est à la base de la solitude, de l'insécurité, de la recherche de l'autorité, de la peur de la responsabilité, de la quête d'une mystique, de la misère sexuelle, de la révolte impuissante, de la résignation à un type de comportement pathologique et contraire à la nature. [...] Cette aliénation n'est pas d'origine biologique mais d'origine sociale et économique. On ne la trouve pas dans l'histoire humaine avant l'établissement de l'ordre social patriarcal⁶⁰².

Reich avait étudié l'orgasme, et à partir de ses recherches il avait cru nécessaire de remettre en question l'écart freudien du principe de plaisir : « On ne peut pas en tirer la conclusion de Freud que le 'principe de plaisir ne peut simplement pas être mis à exécution'. Aujourd'hui j'ai une preuve expérimentale de l'inexactitude de cette affirmation »⁶⁰³. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait rencontré une opposition foncière de Freud à ses découvertes : « je sentis seulement que Freud cachait une réalité derrière une phrase. Admettre la possibilité du bonheur humain, c'était effacer les théories de la répétition-obsession et de l'instinct de mort »⁶⁰⁴. Tandis que Freud se maintenait dans une « position de résignation », et « invoqua des arguments qu'il emprunta à la situation existante sans se demander néanmoins si la situation était par nature inévitable et immuable »⁶⁰⁵ Reich, pour sa part, revendiquait une « critique des institutions sociales qui détruisent le bonheur dans la vie »⁶⁰⁶. De cette façon, les découvertes de Freud pourraient acquérir une coloration plus révolutionnaire que ne le croyait l'inventeur de la psychanalyse. « Je ne voyais pas comment Freud pouvait croire que la découverte de la sexualité infantile ne put avoir aucun effet sur les tentatives de changer le

⁶⁰² *Idem, ibidem*. Prélevé par Guy Debord.

⁶⁰³ *Idem*, p.171.

⁶⁰⁴ *Idem, ibidem*.

⁶⁰⁵ *Idem, ibidem*.

⁶⁰⁶ *Idem, ibidem*.

monde », écrivait Reich (et le notait Debord)⁶⁰⁷. Il s'agissait de se débarrasser du pessimisme freudien, pour porter plus loin la capacité de la psychanalyse de remédier aux maux de la civilisation. Les thèses de *Malaise dans la civilisation*, comme le raconte Reich, avaient été formulées pour contrecarrer les conclusions que le jeune psychanalyste présenta à Freud : « *Malaise dans la civilisation* contient des phrases entières que Freud avait employées dans notre discussion pour s'opposer à mes théories. »⁶⁰⁸ La réponse de Reich est donnée dans *La Fonction de l'orgasme*, et Debord préleva une longue citation à ce propos :

Dans ce livre, qui ne parut qu'en 1931, Freud, bien qu'il reconnût que le plaisir sexuel naturel fût le but du désir humain, essayait en même temps de démontrer que ce principe n'était pas tenable. Sa formule fondamentale théorique et pratique était toujours : L'être humain – normalement ou par nécessité – progresse du « principe de plaisir » au « principe de réalité ». *Il doit renoncer au plaisir et s'adapter*. Freud ne questionnait pas l'aspect irrationnel de cette « réalité ». Et il ne se demandait pas non plus *quelle sorte de plaisir est compatible avec la socialité et quelle espèce ne l'est pas*. Aujourd'hui, je constate que ce fut là une chose fort heureuse pour l'hygiène mentale réelle que ce problème fût porté au jour. Tout devenait plus clair. Il était impossible de considérer plus longtemps la psychanalyse comme une force capable de réformer la civilisation ; sans une *critique pratique* des conditions de l'éducation et sans une tentative de les *changer*.⁶⁰⁹

Pour Reich il manquait chez Freud une critique de l'éducation dans la société occidentale ; il faudrait envisager d'autres paradigmes pour la formation sociale des individus, faute de quoi la psychanalyse s'avérerait impuissante. Je me permets d'ouvrir une parenthèse

⁶⁰⁷ *Idem, ibidem.*

⁶⁰⁸ *Idem*, p.166.

⁶⁰⁹ *Idem*, p.166-167. Je dois remarquer que Debord n'a pas voulu prélever la dernière phrase de ce paragraphe, à savoir : « Sinon que signifie ce mot dont on abusa tant : 'le progrès' ? ».

pour remarquer que cette idée de Reich résonne dans la lecture que fait Debord de la *Propédeutique philosophique* de Hegel. Dans une fiche, Debord écrit « sur l'éducation (la civilisation de Freud) » ; et note ensuite cette citation du philosophe allemand :

... il faut qu'il apprenne à obéir, car son vouloir n'est pas encore rationnel. Grâce à cette obéissance, on arrive au résultat négatif que l'homme apprenne à renoncer aux désirs sensibles, et c'est par cette seule obéissance que l'homme acquiert son autonomie. À ce niveau il suit toujours un autre, aussi bien quand il obéit à son propre vouloir, qui est encore totalement sensible, que lorsqu'il obéit au vouloir d'un autre. Comme essence naturelle, il se trouve en partie sous l'empire des choses extérieures, mais, d'autre part, ces inclinations et ces désirs sont une réalité immédiate, limitée, non-libre, autre chose que son véritable vouloir.⁶¹⁰

Il établit donc un rapport entre l'apprentissage décrit par Hegel, qui implique la renonciation des désirs sensibles, et l'éducation morale comprise par Freud comme contrôle des pulsions. Debord y voit une fausse autonomie, dont le caractère insuffisant devient évident dans la société du spectacle : « La mystification de cette « autonomie » éclate dans la Société du Spectacle avec son *éducation permanente*, toujours soumise à la rationalité cybernétique du changement des machines (c'est-à-dire de la même machinerie). Il faut toujours apprendre plus l'infini déroulement de la raison des machines : par *l'image* du monde des machines de la production marchande. »

Reich avait perçu que l'éducation était en effet une éducation *pour* quelque chose ; elle suivait la logique de l'organisation autoritaire de la société. Debord voit, dans le même sens, que l'éducation est une éducation pour le travail aliéné, qu'elle suit la logique de la

⁶¹⁰ HEGEL, *Propédeutique philosophique*, traduit et présenté par Maurice de Gandillac, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p.38.

production industrielle rationalisée. Cela implique un autre rapport avec la morale et les objectifs de l'éducation morale, notamment l'idée de bonheur. Il note encore un autre passage de Hegel à ce propos :

Comme adéquation de l'extérieur à notre intérieur, nous donnons aussi à ce bien-être le nom de *plaisir*. Le *bonheur* n'est pas seulement un plaisir singulier, mais un état durable, d'une part, du plaisir effectif, d'autre part aussi, des circonstances et moyens qui permettent, à volonté, de provoquer du plaisir. Ce dernier est ainsi le plaisir de la représentation. Mais bonheur et plaisir font également place au concept de chance, car c'est par accident que les circonstances extérieures sont accordées aux déterminations intérieures des tendances. Le propre de la *béatitude* est, au contraire, de ne faire aucune place à la chance ; c'est-à-dire qu'en elle, entre présence extérieure et attente intérieure, l'accord n'est pas fortuit.⁶¹¹

Debord remarquait que « [l]e point de vue situationniste – artistique et historique – est le dépassement délibéré et constructif de cet accident. Mais sans définition permanente du bonheur. Le jeu dérivant des plaisirs singuliers... ». En opposition, il voulait « [m]ontrer la Société du Spectacle comme projet de réaliser non en vérité un projet de *bonheur humain*, mais une pseudo-béatitude religieuse. L'accord *n'est pas fortuit*, et c'est par adéquation autoritaire de l'intériorité en l'image extérieure « déjà là ». »

⁶¹¹ *Idem*, p.39.

2. Marcuse

Parenthèse close, cette observation sert à révéler que, quoiqu'il s'intéresse aux problèmes psychanalytiques, Debord garde toujours une perspective prioritairement sociologique. Reich était un psychanalyste, et son but premier était de créer une nouvelle pratique psychanalytique. Pour les intérêts du penseur situationniste, il allait peut-être trop loin dans les questions propres à cette discipline. On peut supposer alors que les écrits de Herbert Marcuse aient pu sembler, à Debord, plus proches de ses préoccupations. Marcuse n'était pas un psychanalyste, mais un philosophe avec une solide base marxiste qui se lança dans une relecture de la théorie freudienne⁶¹². Tout comme Reich, il voulait retrouver le fondement historique de la théorie de Freud, car cela aurait permis de reconnaître la portée révolutionnaire de la psychanalyse – ce que Marcuse appelait sa « tendance cachée »⁶¹³. Sa délimitation historique était plus proprement liée à la modernité capitaliste que ne l'était celle de Reich, pour qui il était question d'une « civilisation patriarcale et autoritaire vieille de quelques quatre à six millénaires »⁶¹⁴.

En effet, dans la lecture que Debord a fait de *Éros et civilisation*, on voit s'instaurer un rapport de reconnaissance. Ceci peut être résumé par la contradiction suivante pointée par Marcuse, et que dans ses notes Debord considère comme une « thèse I.S. de base » : « Les

⁶¹² Il était notamment membre de l'Institut de Recherches Sociales de l'Université de Francfort, connu sous le nom de l'École de Francfort. Les chercheurs de l'Institut s'exilèrent aux États-Unis durant la Seconde Guerre mondiale, et c'est dans ce pays que Marcuse écrivit la plupart de ses œuvres, dont *Éros et civilisation*. Pour l'histoire de l'École de Francfort, on peut consulter JAY, *L'Imagination dialectique, l'École de Francfort : 1923-1950*, trad. de l'anglais américain par E.E. Moreno et A. Spiquel, Paris, Payot, 1989.

⁶¹³ MARCUSE, *Éros et civilisation. Contribution à Freud*, Paris, Minuit, 1963, Chapitre 1, « La tendance cachée de la psychanalyse ».

⁶¹⁴ REICH, *La Fonction de l'orgasme, op.cit.*, p.15.

ressources disponibles rendent possible un changement qualitatif des besoins humains » et « la civilisation doit se défendre contre le spectre d'un monde qui pourrait être libre ». La contradiction résumée par Debord avec deux phrases de Marcuse synthétise l'essentiel du projet d'émancipation de la pensée critique des deux auteurs à cette époque. Debord et Marcuse partageaient un pari sur les possibilités positives résultant du progrès industriel. Le processus d'automatisation du travail aurait permis à l'homme de se débarrasser de la malédiction d'Adam ; laissant tout le travail aux machines, il serait finalement libre pour jouir du temps de sa vie sans devoir se soucier des problèmes de la survivance. Le fait que la tendance de l'industrialisation était la libération à l'égard du travail était signalé par l'augmentation du temps libre face au temps de travail. Comme l'affirmait Marcuse au début de son ouvrage, « l'automatisation menace de rendre possible l'inversion de la relation entre temps libre et temps de travail sur laquelle repose la civilisation actuelle : elle menace d'offrir la possibilité de voir le temps de travail devenir marginal et le temps libre essentiel »⁶¹⁵.

Le premier signe de cette inversion, Debord l'identifiait dans « l'augmentation continue et rapide des loisirs », comme il l'écrivait dans le document fondateur de l'Internationale situationniste, le *Rapport sur la construction des situations*⁶¹⁶. Si, en proclamant la « consommation libre de son temps »⁶¹⁷, les situationnistes se croyaient alors une avant-garde, c'était bien pour être les premiers à s'adonner à l'usage entièrement non-utilitaire du temps, ce qui deviendrait dans le futur une condition pour tout un chacun. Comme le remarquait Marcuse, « le résultat [de cette inversion de la relation entre temps de travail et temps libre] serait une transformation radicale du contenu des valeurs et un mode de vie incompatible avec la civilisation traditionnelle »⁶¹⁸. Avec leurs recherches

⁶¹⁵ MARCUSE, *Éros et civilisation*, op.cit., p. 10.

⁶¹⁶ DEBORD, *Rapport sur la construction des situations...*, repris dans *Œuvres*, op.cit., p. 309-328.

⁶¹⁷ Voir le film de Guy Debord, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959.

⁶¹⁸ MARCUSE, *Éros et civilisation*, op. cit., p.10.

psychogéographiques ou bien le projet de la construction de situations, les situationnistes étaient en quête d'un mode de vie plus adéquat à la civilisation future, c'est-à-dire à celle qui aurait dépassé le travail.

Pour Marcuse, cette inversion avait néanmoins des implications plus profondes. Elle mettait en question la structure instinctuelle de l'homme, au moins telle que Freud l'avait conçue. D'après lui, on doit se demander si la thèse de Freud, selon laquelle la civilisation est fondée sur l'assujettissement des instincts, correspond effectivement au *principe* de la civilisation ou d'une organisation *historique* de l'existence basée sur la nécessité du travail. Marcuse sait bien que « [l]a notion selon laquelle une civilisation non-répressive est impossible est la pierre angulaire de la théorie freudienne », mais il croit en même temps que « sa théorie contient des éléments qui nient cette rationalisation »⁶¹⁹. Afin de le prouver, Marcuse a recours notamment aux derniers écrits de Freud, qui composent sa « métapsychologie ». Freud y élargit l'horizon de la psychanalyse, délaissant les problèmes purement thérapeutiques pour une réflexion générale sur l'homme et son histoire. Ceci permet à Marcuse de traiter les catégories freudiennes comme des catégories historiquement déterminées, afin de soutenir la possibilité d'une civilisation non-répressive.

La principale thèse freudienne que Marcuse veut remettre en question est celle de l'incompatibilité entre le principe de plaisir et le principe de réalité. Si l'organisme est initialement orienté par un principe de plaisir primaire, tendant vers la satisfaction, le contact avec le monde extérieur lui apprend que la satisfaction est impossible sans des renoncements et des accommodations. Le principe de plaisir doit alors laisser la place au principe de réalité. Marcuse note toutefois que l'argumentation de Freud en faveur du principe de réalité a pour fondement l'affirmation de la pénurie (*Lebensnot*), c'est-à-dire le fait que « la lutte pour l'existence se situe dans un monde trop pauvre pour que les besoins humains soient satisfaits

⁶¹⁹ *Idem*, p. 28.

sans des restrictions, des renoncements et des reports perpétuels »⁶²⁰. C'est la raison pour laquelle « pour être possible, toute satisfaction exige du *travail* »⁶²¹. Marcuse soutient qu'un tel argument est « fallacieux dans la mesure où il applique au fait brut "pénurie" ce qui est en réalité la conséquence d'une *organisation* spécifique de cette pénurie et d'une attitude existentielle spécifique rendue obligatoire par cette organisation »⁶²².

Marcuse croit donc que la perpétuation de la pénurie est le résultat de la distribution inégale des produits du travail qui résulte de la domination « exercée par un groupe ou un individu particulier en vue de se maintenir dans une situation privilégiée et de s'y élever »⁶²³. Loin d'être un fait naturel, la pénurie serait le résultat d'une organisation historique de la vie sociale, que Marcuse n'identifie pas avec le capitalisme mais avec la « civilisation occidentale », celle-ci ayant toujours été conduite par une « rationalité de la domination ». Le fait que la pénurie soit surmontable est montré par le développement technique de la société industrielle, qui aurait permis aux hommes d'obtenir les biens nécessaires à leur survie sans trop d'efforts. La rationalité répressive, jusqu'ici utile au progrès de l'ensemble social, serait ainsi devenue anachronique. Marcuse soutient que les conditions matérielles sont réunies pour une organisation non répressive de la société, capable de réconcilier le principe de réalité avec le principe de plaisir. C'est le sens de la phrase prélevée par Debord, qui fait partie du paragraphe suivant : « Les ressources disponibles rendent possible un changement qualitatif des besoins humains. La rationalisation et la mécanisation du travail tendent à diminuer la quantité d'énergie instinctuelle canalisée vers le labeur (travail aliéné), libérant ainsi de l'énergie pour la réalisation des objectifs fixés par le jeu libre des facultés individuelles »⁶²⁴.

⁶²⁰ *Idem*, p. 42-43.

⁶²¹ *Idem, ibidem*.

⁶²² *Idem, ibidem*.

⁶²³ *Idem, ibidem*.

⁶²⁴ *Idem*, p. 88.

Comme le note Debord lui-même, ce qu'il rencontre chez Marcuse est une « idée de base I.S., en termes psychanal[ytiques] ». La recherche des « jeux supérieurs » à laquelle s'adonnaient les situationnistes s'avérait justifiée par la libération de l'énergie instinctuelle qui, grâce à la mécanisation, n'était plus canalisée vers le labeur. Les situationnistes n'étaient cependant pas les seuls à vouloir donner un nouveau sens aux énergies libérées. Debord s'est rapidement rendu compte de l'existence d'une gigantesque puissance qui éloignait cette énergie dans le domaine séparé de la représentation, neutralisant les possibilités émancipatrices qui pourraient advenir de la libération du temps. À cette puissance, il a donné le nom de « spectacle ». C'est en essayant de la définir qu'il est passé par la lecture de Marcuse. Chez cet auteur, il a rencontré non seulement la constatation que l'augmentation du temps libre générerait une possibilité nouvelle, mais aussi l'idée que, comme nous l'avons vu, « la civilisation doit se défendre contre le spectre d'un monde qui pourrait être libre »⁶²⁵.

C'est surtout cette dimension qui correspond au contrôle imposé sur le temps libre qui semble avoir intéressé Debord. Le passage suivant porte sur ce point, Marcuse évoquant des « mécanismes de défense par lesquels la société fait face à la menace [de liberté] » : « Cette défense consiste principalement en un renforcement du contrôle, non plus tant sur les instincts que sur la conscience qui, si elle était laissée libre, pourrait déceler le travail de la répression dans une satisfaction des besoins plus grande et meilleure. La manipulation de la conscience qui s'est produite dans l'ère de la civilisation industrielle contemporaine a été décrite dans les diverses interprétations des "cultures populaires" et totalitaires : elle consiste dans la coordination de l'existence privée et publique, des réactions spontanées et conditionnées. La promotion des activités de loisir abêtissantes, l'organisation monopoliste de l'information,

⁶²⁵ *Idem*, p. 89. Passage prélevé par Debord.

l'anéantissement de toute véritable opposition au système établi, le triomphe des idéologies anti-intellectuelles sont des exemples de cette tendance »⁶²⁶.

Ce passage a dû plaire à Debord, qui a noté à ce propos : « Marcuse décrit la S[ociété] d[u] S[pectacle] »⁶²⁷. Ce rapprochement avec Marcuse nous permet donc de comprendre le spectacle dont parle Debord comme une sorte de mécanisme de défense de la société qui permet de neutraliser (ou de « récupérer », pour employer le mot des situationnistes) les forces disruptives qui émergent des changements socio-historiques. Peut-être le cas le plus exemplaire est-il celui de la sexualité. La constitution de nouvelles formes de rapports affectifs était au cœur des revendications des soixante-huitards. La théorie même de Marcuse semblait fournir des arguments convaincants en ce sens en soutenant la possibilité d'une libération de *l'Éros* dans une société non-répressive. Mais le même Marcuse anticipait déjà les risques d'une apparente libération de la sexualité à l'intérieur d'une société répressive. Ainsi, dans la suite du paragraphe supra-cité, nous pouvons lire : « Cette extension du contrôle à des régions de la conscience et des loisirs auparavant libres, autorise un relâchement des tabous sexuels (qui étaient avant plus importants parce que les contrôles sur l'ensemble de la personnalité étaient moins efficaces). Si l'on compare la période actuelle aux périodes puritaine et victorienne, la liberté sexuelle a sans aucun doute augmenté [...]. En même temps cependant, les relations sexuelles elles-mêmes ont été bien davantage assimilées à des relations sociales. La liberté sexuelle s'est harmonisée avec un conformisme profitable »⁶²⁸.

La formulation que Debord donne de l'idée du spectacle comme une sphère représentative séparée qui prend le pas sur l'expérience directe aide beaucoup à comprendre le

⁶²⁶ *Idem, ibidem.*

⁶²⁷ Dans ce passage, on trouve d'ailleurs les échos des analyses de Theodor W. Adorno à propos de l'industrie culturelle, auxquelles Marcuse se réfère en bas de page.

⁶²⁸ *Idem*, p. 89.

phénomène décrit par Marcuse. Debord présente toujours le spectacle comme ce qui récupère dans la représentation ce qui se perd de la réalité – il reproduit par exemple une « pseudo-communauté » quand tout lien communautaire a été dissout. Ne pourrions-nous pas dire aussi qu’il anticipe certaines aspirations qui n’ont pas encore été satisfaites, en les étouffant du même coup ? En approfondissant le parallèle avec la psychanalyse, nous pourrions dire que le spectacle fonctionne à la manière du rêve – d’ailleurs Debord lui-même le caractérise comme un « mauvais rêve ». D’après Freud, le rêve possède la fonction psychique de réaliser les désirs inaccomplis dans la réalité⁶²⁹. De façon analogue, le spectacle réalise sur le plan purement représentatif les promesses de bonheur inachevées dans le monde réel – et il suffirait pour en avoir un exemple de prendre une publicité quelconque, comme celles que Debord détourne dans ses propres films. C’est la raison pour laquelle Debord caractérise le spectacle comme le « gardien » du « mauvais rêve de la société enchaînée »⁶³⁰. Ce passage est en réalité un détournement de Freud, qui écrit dans *Le Rêve et son interprétation* : « À l’inverse de ce qui est admis par l’opinion courante qui veut voir dans le rêve le perturbateur du sommeil, nous arrivons à cette singulière conclusion que le rêve sert au sommeil de gardien »⁶³¹.

Encombrant le temps libre avec des « activités de loisir abêtissantes », l’industrie culturelle empêche que l’individu « laissé à lui-même » puisse devenir « conscient de la possibilité de se libérer de la réalité répressive »⁶³², affirme Marcuse. La théorisation de Debord semble toutefois nous donner une piste plus intéressante, au moins si l’on accepte ce fonctionnement du spectacle comme un mécanisme de compensation, qui réalise imaginairement des aspirations inachevées dans le réel, et dont l’effectuation serait

⁶²⁹ Cf. FREUD, *Cinq leçons sur la psychanalyse* suivi de *Contribution à l’histoire du mouvement psychanalytique*, Paris, Payot, 1966, p. 39-41.

⁶³⁰ DEBORD, *La Société du spectacle*, § 21.

⁶³¹ Nous trouvons cette phrase parmi les fiches de lecture de Debord à propos de Freud, également conservées au Fonds Guy Debord à la Bibliothèque nationale de France.

⁶³² MARCUSE, *Éros et civilisation. Contribution à Freud*, *op. cit.*, p. 51.

probablement disruptive à l'ordre social établi. Ceci nous permet de mieux comprendre l'assimilation non problématique de la libération sexuelle, si vite « harmonisée avec un conformisme profitable », comme le dit Marcuse dans le passage que nous venons de citer. L'exemple le plus convaincant peut être celui de l'usage que fait le spectacle de la nudité féminine, et dont les images sont si souvent employées par Debord, comme ces belles jeunes femmes qu'il désigne dans ses notes par des « filles-marchandises » et qui, dans la version cinématographique de *La Société du spectacle*, défilent devant nos yeux pour représenter le « devenir-monde de la marchandise, qui est aussi bien le devenir-marchandise du monde »⁶³³.

Ce n'est pas par hasard que Debord, qui ne cesse de penser à sa pratique cinématographique, même en lisant, note qu'il pourrait utiliser dans un futur film une citation de Marcuse « sur une séquence de filles ». La capture du corps par le spectacle serait alors une bonne image de ce que Marcuse désigne par « désublimation répressive », « c'est-à-dire d'une libération de la sexualité dans des modes et sous des formes qui diminuent et affaiblissent l'énergie érotique »⁶³⁴. En effet, la libération d'*Éros* imaginée par Marcuse ne refuse pas la sublimation, ni ne s'identifie au renforcement de la sexualité⁶³⁵. Elle ne se résumait pas à un paradigme transgressif qui serait satisfait par la simple suppression de certains tabous. Au contraire, il croit à la possibilité d'une « sublimation non répressive », dans laquelle « les pulsions sexuelles, sans rien perdre de leur énergie érotique, dépassent leur objet immédiat et érotisent les relations non érotiques et anti-érotiques entre les individus, et entre eux et leur milieu »⁶³⁶. Debord ne s'approprie pas la terminologie de Marcuse, mais il ne serait pas erroné de rapprocher le spectacle de la désublimation répressive, celui-ci permettant une extension de

⁶³³ DEBORD, *La Société du spectacle*, § 66.

⁶³⁴ MARCUSE, *Éros et civilisation. Contribution à Freud*, op. cit., p. 12.

⁶³⁵ En ce sens, Marcuse reprend la distinction faite par Freud dans ses derniers écrits, où *Éros* correspond à une pulsion générale de tout l'organisme, tandis que la sexualité ne serait qu'une pulsion partielle et spécialisée. Voir, à ce propos, le développement donné par Marcuse au concept de « désublimation répressive » dans *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Minuit, 1968, p. 82-107.

⁶³⁶ MARCUSE, *Éros et civilisation. Contribution à Freud*, op. cit., p. 12.

l'érotique dans le domaine de la représentation (produits culturels, expressions langagières, habillement, etc.), tout en consolidant l'isolement entre les gens (réunissant le séparé « *en tant que séparé* »⁶³⁷).

Il convient, enfin, de remarquer que la libération préconisée tant par Debord que par Marcuse renvoyait à un changement si profond qu'il tendait vers un avenir plutôt incertain. Comme nous l'avons vu, dans le passage prélevé par Debord, Marcuse parle d'un « changement qualitatif des besoins humains ». Il ne s'agirait donc pas d'une satisfaction sans limites des besoins dit « naturels ». Les besoins sont reconnus comme historiquement déterminés, et par là modifiables avec les changements sociaux. La « situation construite », imaginée par Debord comme une « unité de comportement dans le temps », serait en ce sens une sorte de laboratoire pour l'apparition confuse de « nouveaux désirs »⁶³⁸.

L'abolition du travail

Le pari de Marcuse et Debord sur le potentiel émancipateur du développement technique nous paraît aujourd'hui plus difficile à accepter – surtout depuis que la constatation d'une crise environnementale, occasionnée par ce même développement technique, est devenue évidente. Il faut remarquer pourtant que les deux auteurs n'ignoraient pas complètement les contradictions inhérentes à l'évolution technologique sous le capitalisme. Dans *La Société du spectacle*, Debord avait souligné le fait que toute la technique du capitalisme spectaculaire était une technique de l'isolement : « L'isolement fonde la

⁶³⁷ Comme le dit Debord dans *La Société du Spectacle*, § 29.

⁶³⁸ Comme le proposent les situationnistes dans le texte *Problèmes préliminaires à la construction d'une situation*, paru dans *Internationale Situationniste*, n° 1, juin 1958.

technique, et le processus technique isole en retour »⁶³⁹. Marcuse constatera, dans *L'Homme unidimensionnel*, qu'il « n'est plus possible de parler de "neutralité" de la technologie. Il n'est plus possible d'isoler la technologie de l'usage auquel elle est destinée »⁶⁴⁰.

Cela ne les empêchait pas cependant de voir le progrès de l'industrie moderne comme chargé d'une potentialité positive – ce qui d'ailleurs avait été le cas de Marx lui-même. L'auteur du *Capital* était toutefois bien conscient des contradictions que cela comportait au sein d'un système économique dont la forme spécifique de richesse – la valeur – était basée sur l'appropriation du travail vivant et dont la mesure était le temps de travail. Dans les manuscrits de 1857-1858, les *Grundrisse*, Marx relevait déjà qu'au lieu de libérer le travailleur des tâches devenues non nécessaires à la production de la valeur, le capital tendait à les incorporer dans la réalisation du « travail superflu » : « Le capital est lui-même la contradiction en procès, en ce qu'il s'efforce de réduire le temps de travail à un minimum, tandis que d'un autre côté il pose le temps de travail comme seule mesure et source de la richesse. C'est pourquoi il diminue le temps de travail sous la forme du travail nécessaire pour l'augmenter sous la forme du travail superflu ; et pose donc dans une mesure croissante le travail superflu comme condition – *question de vie et de mort* – pour le travail nécessaire »⁶⁴¹.

Debord n'avait probablement pas lu les *Grundrisse* avant de rédiger *La Société du spectacle*⁶⁴². Il n'était pourtant pas insensible à cette contradiction, dont il situait la solution provisoire dans l'accroissement du secteur tertiaire⁶⁴³. Marcuse, pour sa part, connaissait le

⁶³⁹ DEBORD, *La Société du spectacle*, § 28. Il est vrai, cependant, que la critique de la technologie reste ici inachevée. Comme l'a montré Patrick Marcolini, ce n'est qu'après la dissolution de l'I.S. que Debord évolue vers une critique frontale de la modernité industrielle. Cf. MARCOLINI, *Le Mouvement situationniste...*, *op.cit.*, p.191-202.

⁶⁴⁰ MARCUSE, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, *op. cit.*, p.23.

⁶⁴¹ MARX, *Manuscrit de 1857-1858, « Grundrisse »*, Jean-Pierre Lefebvre (sous la responsabilité de), Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 194.

⁶⁴² Les *Grundrisse* parurent pour la première fois en France entre les années 1967 et 1968, édités en deux volumes par Anthropos, sous le titre *Fondements de la Critique de l'Économie politique*. Les fiches de Debord révèlent qu'il n'avait pas l'habitude de lire en allemand.

⁶⁴³ Cf. DEBORD, *La Société du spectacle*, § 45.

manuscrit de Marx. Dans *L'Homme unidimensionnel*, il cite un passage de la même section du texte, mais toujours pour donner appui à l'argument selon lequel l'automatisation signifierait un bouleversement total de la production capitaliste, qui rendrait possible la libération du temps du travailleur⁶⁴⁴. L'insistance sur les potentialités émancipatrices du développement technique est, certes, une marque de l'époque qui peut nous sembler aujourd'hui étrangère. Il faut néanmoins relativiser le reproche de naïveté, en rappelant que la libération à l'égard du travail n'était pas présentée par ces auteurs comme un résultat spontané du processus de développement industriel, mais restait dépendante de l'opposition consciente au système établi. Cette opposition devait surtout être consciente des transformations historiques qui altéraient le statut même du travail.

Il faut convenir qu'en préconisant un monde libéré du travail, Marcuse et Debord faisaient figure d'exception dans le cadre de la tradition marxiste. Au lieu de soutenir le triomphe du travail sur le capital, les deux se mettaient du côté de « l'abolition du travail » – ce que Marcuse considère comme le sujet de Marx⁶⁴⁵, et ce sur quoi Debord insistait depuis son jeune âge⁶⁴⁶. Or, comme l'a montré Moishe Postone, le marxisme traditionnel avait formulé une critique du capitalisme « faite du point de vue du travail et non une critique du travail sous le capitalisme »⁶⁴⁷, ceci parce que la tradition marxiste avait toujours compris le capitalisme comme un problème de distribution des richesses, prenant la défense des travailleurs en tant que véritables responsables de la production de la richesse, mais dont le produit serait approprié par les élites. Le travail en tant que tel a donc été érigé en positivité au-delà de tout questionnement. C'est pourtant bien là que nous trouvons la spécificité de la

⁶⁴⁴ MARCUSE, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, op. cit., p. 61-62. Rappelons que les *Grundrisse* parurent en langue allemande à Moscou entre les années 1939 et 1941, et furent republiés à Berlin en 1953. Marcuse se réfère à l'édition berlinoise. Voir, à ce propos, le texte de Jorge Semprun, écrit à l'occasion de la parution de l'édition française : « Économie politique et philosophie dans les "Grundrisse" de Marx », in *L'Homme et la société*, volume VII, 1968, p. 57-68.

⁶⁴⁵ MARCUSE, *L'Homme unidimensionnel*, op. cit., p. 41.

⁶⁴⁶ Comme dans son désormais célèbre graffiti de 1952 « Ne travaillez jamais », ou dans la « Directive n° 4 », tableau de 1963 où nous pouvons lire « Abolition du travail aliéné ». Voir DEBORD, *Œuvres*, op. cit., p. 655.

⁶⁴⁷ POSTONE, *Temps, travail et domination sociale*, op.cit., p. 19.

production capitaliste, car ce n'est que dans le capitalisme que nous rencontrons une forme de travail qui n'est plus orientée vers la réalisation d'une tâche concrète mais déterminée par un *quantum* de temps abstrait. C'est donc le travail abstrait qui produit de la valeur ; l'un ne va pas sans l'autre. La critique du capitalisme – c'est-à-dire de la domination de toute la vie sociale par la production de la valeur – ne peut alors se passer d'une critique du travail.

Bien entendu, cela ne veut pas dire que le problème de distribution de la richesse soit faux, et Debord n'abandonne pas non plus la thèse de la lutte de classes. Il ne croit toutefois pas que le capitalisme puisse être dépassé par une simple distribution plus équitable des produits du travail. On le voit notamment dans sa critique de l'Union Soviétique et des pays socialistes, dont l'économie serait d'après lui, en réalité, une forme de capitalisme d'État – par là il rejoint la critique de Castoriadis et de *Socialisme ou Barbarie*. Cela tient d'abord à l'appropriation étatique de la richesse produite par la masse de travailleurs, mais la critique de Debord va plus loin, comme il l'affirme dans la thèse 104 de son livre : « elle [la *bureaucratie*] est la continuation du pouvoir de l'économie, le sauvetage de l'essentiel de la société marchande maintenant le travail-marchandise. C'est la preuve de l'économie indépendante, qui domine la société au point de recréer pour ses propres fins la domination de classe qui lui est nécessaire : ce qui revient à dire que la bourgeoisie a créé une puissance autonome qui, tant que subsiste cette autonomie, peut aller jusqu'à se passer d'une bourgeoisie »⁶⁴⁸.

En présentant le capitalisme comme une puissance autonome qui peut même se passer de sa classe dominante – la bourgeoisie –, Debord s'approche de Marx quand celui-ci caractérise le capitalisme comme un « sujet automate »⁶⁴⁹. Dans le cas de Marcuse,

⁶⁴⁸ DEBORD, *La Société du spectacle*, § 104.

⁶⁴⁹ C'est-à-dire comme « auto-mouvement » de valorisation du capital. Voir MARX, *Le Capital*, Paris, Éditions Sociales, 1981, p.172-174. Cette idée a été reprise de nos jours par les auteurs de la critique de la valeur (*Wertkritik*). Voir KURZ, *Critique de la démocratie balistique*, édition établie par Olivier Galtier et Luc Mercier, Paris, Mille et une nuits, 2006, p.59 ; et JAPPE, *Les Aventures de la marchandise. Pour une nouvelle critique de*

l'argument de la distribution des richesses semble avoir un poids plus important. Comme nous l'avons déjà mentionné, le philosophe soutient que la permanence de la pénurie s'explique par la distribution inégale des produits du travail, qui est le résultat de la domination sociale exercée par un groupe ou par un individu. Cependant, il n'en résulte pas que le capitalisme puisse être réglé par une distribution plus égale. Au contraire, Marcuse situe les contradictions du capitalisme dans la profondeur même de la psyché de l'homme.

3. Gabel

Joseph Gabel, philosophe d'origine hongroise installé en France, est un exemple moins célèbre de rencontre entre marxisme et psychanalyse, mais il est le seul à avoir été explicitement cité dans *La Société du spectacle*. Ceci tient sans doute à ce qu'il faisait figure de « penseur solitaire », comme le remarque Debord dans ses fiches, reconnaissant aussi que « beaucoup de ce que dit Gabel engloberait aussi bien l'I.S. ». Une fois encore, un rapport de reconnaissance s'établit entre Debord et l'auteur qu'il lit. Cette identité n'est certes jamais complète, et Debord remarque aussi que Gabel est « lui-même un médecin, un spécialiste, de ce seul fait, un penseur réifié. Amusant qu'il ne dise rien sur le rapport réification et spécialisation – ni dans la société industrielle, ni parmi ses critiques idéologiques. ».

Gabel avait, en effet, étudié la psychopathologie avec Eugène Minkowski. Ayant un parcours particulier, il procède à une approche hétérodoxe de la théorie marxiste, et essaye de rapprocher la dialectique marxienne de la critique de la spatialisation du temps chez Bergson – sans se soucier, d'ailleurs, des reproches possibles de la part des marxistes orthodoxes : « Nous avons être personnellement peu sensible à l'importance des problèmes

la valeur, Paris, Denoël, 2003, p.96 et suivantes. Il faut préciser pourtant que Jappe poursuit avec l'idée d'une « domination sans sujet », ce qui n'est pas le cas chez Debord, qui reste attaché à la thèse de la lutte de classes.

d' « appellation contrôlée » ; le reproche possible de lèse-marxisme que pourrait nous valoir l'introduction de la dialectique bergsonienne dans ce contexte, nous est indifférent »⁶⁵⁰. Son véritable objectif, pourtant, n'était pas tant de rapprocher Marx de Bergson, que de croiser la théorie de la réification lukácsienne avec la psychopathologie de Minkowski. Le bergsonisme – explicite chez Minkowski, et diffus chez Lukács – rendrait possible un tel rapprochement hétérodoxe. D'après Gabel, ceci permettrait d' « enrichir nos [...] connaissances dans les deux sens »⁶⁵¹. D'une part, on pourrait procéder à « une réévaluation « matérialiste – sociologisante » des conceptions de Minkowski »⁶⁵²; d'autre part, la schizophrénie en tant que « réalité vivante, tangible » – aiderait à la compréhension de la fausse conscience « qui est en fin de compte une abstraction »⁶⁵³.

Si le temps et l'espace étaient les catégories de base de l'expérience du sujet, elles ne demeuraient pas inchangées, pour Lukács, avec la généralisation du mode de production capitaliste. Au contraire, la réification se caractérisait aussi par la perte de la différence qualitative entre ces deux catégories, le temps étant dépouillé de son caractère fluide et changeant, pour se « coaguler » en unités homogènes et interchangeables. Le temps rationalisé de la production capitaliste était donc un temps spatialisé – et Gabel retrouvait ici, avec raison, l'écho de la philosophie bergsonienne⁶⁵⁴.

La perspective de Minkowski était, néanmoins, plus ouvertement bergsonienne, et celui-ci mettait l'accent notamment sur la « perte du contact vital », ce qui « apparaît essentiellement comme une perte de contact avec la durée »⁶⁵⁵. Dans ce contexte, affirme

⁶⁵⁰ GABEL, *La fausse conscience, op.cit.*, p.28.

⁶⁵¹ *Idem*, p.58.

⁶⁵² *Idem*, p.70.

⁶⁵³ *Idem*, p.58.

⁶⁵⁴ J'ai déjà traité plus haut de la réification du temps chez Lukács et chez Debord. Voir le sous-chapitre intitulé « L'aliénation du temps ».

⁶⁵⁵ GABEL, *La fausse conscience, op.cit.*, p.70.

Gabel, « le schizophrène est un être envahi par la spatialité »⁶⁵⁶. Ainsi, si la réification, comprise comme un phénomène social total, signifiait la généralisation d'une expérience spatialisée du temps, cela voulait dire que le capitalisme produisait une personnalité non seulement « contemplative », mais plus précisément schizophrène.

La lecture de Gabel offrait donc à Debord la possibilité d'envisager le caractère psychopathologique de la société du spectacle, et l'on voit qu'il a fait de nombreuses réflexions à ce propos dans ses notes. Il remarque qu'« une absence totale d'espace équivaut à un envahissement par l'espace » et ajoute entre parenthèses : « (le monde de la T.V.) ». Il note aussi le rapport entre la « *présentification de la durée et journalisme* », indiqué par Gabel, où « la temporalité de l'information prisonnière de l'actualité politique (pas seulement !) tend alors vers une succession non structurée de moments présents pour aboutir, à la limite, à un continuum, de type spatial. »⁶⁵⁷ Plus loin, il arrive à la conclusion suivante : « En somme la Société du Spectacle serait schizophrénique dans toute sa production – y compris la production du spectacle au sens partiel ; du sp[ectacle] apparent – et hystérique dans toute sa consommation ». Vers la fin de sa lecture, il s'essaye même à une nosographie de la société du spectacle :

Le spectacle doit normalement répandre maladies mentales suivantes: *

Schizophrénie – en rapport *l'hallucinoïse alcoolique* (l'univers de l'homme assiégé)

Manies mélancoliques

Hystérie (mythomanie = ? pseudologie)

Gabel y voit quelque peu la paranoïa (*des phénomènes de *Verweltlichung* sérieuses) « effacement des limites du Moi et du Monde » ; la pseudologie étant effacement] des limites du vrai et du faux.

⁶⁵⁶ *Idem, ibidem.*

⁶⁵⁷ Dans cette phrase Debord mêle ses mots aux propos de Gabel. La citation originelle est : « La temporalité de l'information politique tend alors vers une succession non structurée de moments présents pour aboutir, à la limite, à un continuum, de type spatial. » GABEL, *La fausse conscience, op.cit.*, p.93.

*Toutes du côté sub-réaliste de Gabel (trop de réification)

Pourtant, cette terminologie psychiatrique ne sera pas reprise telle quelle dans *La Société du spectacle*. Dans les manuscrits on voit que Debord avait même envisagé de s'en servir plus largement.⁶⁵⁸ Dans un des rares passages rayés encore lisibles dans le manuscrit, nous pouvons lire ce qui aurait été la continuation de la thèse 158 : « La répétition du temps spectaculaire est la part névrotique de l'histoire, devenue ici dominante, et organisée comme instrument de domination. La coexistence de deux temps sociaux qui ne se reconnaissent plus, l'accumulation irréversible abstraite de la production et la survie pseudo-cyclique des producteurs, culmine dans une histoire psychotique »⁶⁵⁹.

On voit que Debord prévoyait ici l'emploi métaphorique des termes qui renvoient aux pathologies mentales : névrotiques, psychotiques ; termes lourds qui ne seront pas employés dans la version finale de l'œuvre. La seule maladie mentale qui sera évoquée sera l'autisme, précisément dans les thèses où Debord évoque l'œuvre de Joseph Gabel. Il affirme donc dans la thèse 218 :

La conscience spectatrice, prisonnière d'un univers aplati, borné par *l'écran* du spectacle, derrière lequel sa propre vie a été déportée, ne connaît plus que les *interlocuteurs fictifs* qui l'entretiennent unilatéralement de leur marchandise et de la politique de leur marchandise. Le spectacle, dans toute son étendue, est son « signe du miroir ». Ici se met en scène la fausse sortie d'un autisme généralisé.⁶⁶⁰

⁶⁵⁸ Dans le Fonds Guy Debord sont conservés trois cahiers autographes qui contiennent le texte de *La Société du spectacle*. Voir la cote 28603, boîte 13.

⁶⁵⁹ Voir la cote 28603, boîte 13, cahier n° 3, p. 10. Le passage rayé aurait fait partie de la thèse 158 du livre.

⁶⁶⁰ DEBORD, *La Société du spectacle*, §218.

On retrouve la source de ce passage dans les fiches de lecture de Debord. Il y note qu'à la page 148, Gabel parle du « signe du miroir » comme « illusion de rencontre : fausse sortie de l'autisme, dans la schizo[phrénie] ». Le « signe du miroir », aliénation de l'image spéculaire, dans laquelle le sujet regarde avec perplexité sa propre image dans le miroir, est un symptôme de dépersonnalisation qui peut accompagner la schizophrénie. Cette aliénation peut toutefois donner la fausse impression d'une rencontre, elle peut apparaître comme une ruse où le dédoublement sert à soulager l'isolement. Ce qui est intéressant, c'est que Gabel fait ici une dérivation de ce concept psychiatrique pour comprendre, à travers un déplacement analogique, la falsification des États totalitaires. Ce point a davantage attiré l'attention de Debord, qui recopie ce passage :

[...] nous pouvons constater qu'il existe un comportement étatique assez proche phénoménologiquement du « signe du miroir » des psychiatres. C'est lorsqu'un État – généralement totalitaire – choisit un interlocuteur fictif pour faire entériner sous la forme d'une négociation supposée un acte de violence ou une conquête territoriale. C'est – tout comme le phénomène clinique en question – une *illusion de rencontre* avec un interlocuteur factice ; au comportement de structure schizophrénique.⁶⁶¹

À propos de ce passage, il écrit « appliquer au *spectacle social* », et ajoute encore en marge : « (*Tout le sp[ectacle] à tout instant*) ». La société du spectacle serait donc celle d'un « autisme généralisé », maladie faussement soulagée par une « fausse rencontre » avec les images qui ne montrent autre chose que des locuteurs fictifs, parce qu'il n'y a pas de dialogue possible entre le sujet qui contemple et l'image qu'il voit. Le sujet a donc l'impression d'une rencontre avec un autre, qui est représenté devant lui, mais il ne peut établir une

⁶⁶¹ GABEL, *La fausse conscience, op.cit.*, p.198.

communication avec cet autre ; il reste pris dans un rapport d'identification vide avec l'image. Ce qui y est absent, c'est l'altérité. Voilà pourquoi, pour Gabel et pour Debord, il s'agit d'un rapport *anti-dialectique*. Le rapport dialectique serait celui du conflit des consciences, qui mène à la reconnaissance mutuelle. Devant l'image, on ne peut reconnaître ni être reconnu. Ce qui reste est donc « l'illusion de la rencontre », expression employée par Gabel et que Debord reprend à son compte :

La désinsertion de la praxis, et la fausse conscience anti-dialectique qui l'accompagne, voilà ce qui est imposé à toute heure de la vie quotidienne soumise au spectacle ; qu'il faut comprendre comme une organisation systématique de la « défaillance de la faculté de rencontre », et comme son remplacement par un *fait hallucinatoire social* : la fausse conscience de la rencontre, l'« illusion de la rencontre »⁶⁶².

Il convient de noter que c'est Debord qui élargit ici le concept plus restreint de Gabel. L'illusion de la rencontre est comprise, en termes psychiatriques, comme un fait hallucinatoire. Dans ses notes, Debord remarque que cette hallucination devient socialement organisée : « Le fait hallucinatoire est une fausse conscience de la rencontre (« illusion de la rencontre ») » Ainsi tout le spectacle, étant organisé collectivement (socialement) est bien un fait hallucinatoire *social*. » Voilà l'idée qu'il reprend dans la thèse supra-citée. Ceci implique de considérer la société du spectacle comme une société d'une folie généralisée, où la fausse représentation du monde objectif n'est pas le fruit de l'erreur subjective. Au contraire, il s'agit bien d'une représentation collectivement partagée, qui est donc une réalité objectivement existante, bien qu'elle soit fausse. Cette hallucination sociale ne serait donc pas une projection

⁶⁶² DEBORD, *La Société du spectacle*, §217.

du moi sur la réalité, qui la déforme, mais inversement, la soumission du moi à l'image distordue du monde – et qui finirait par mettre en échec la capacité même du sujet de discerner entre le vrai et la faux.

Le spectacle, qui est l'effacement des limites du moi et du monde par l'écrasement du moi qu'assiège la présence-absence du monde, est également l'effacement des limites du vrai et du faux par le refoulement de toute vérité vécue sous la *présence réelle* de la fausseté qu'assure l'organisation de l'apparence. Celui qui subit passivement son sort quotidiennement étranger est donc poussé vers une folie qui réagit illusoirement à ce sort, en recourant à des techniques magiques⁶⁶³.

Quand il parle d'un moi assiégé et de l'effacement des limites entre le Moi et le Monde, Debord semble anticiper en partie les thèses de Christopher Lasch, qui parlera plus tard de la société capitaliste comme de celle où prédomine la subjectivité narcissique⁶⁶⁴. Cependant, Debord ne fait aucune référence au narcissisme. On n'en rencontre pas non plus dans les auteurs qu'il lit à cette époque.⁶⁶⁵ Dans la note citée plus haut, on voit que pour Gabel l'effacement des limites entre le Moi et le Monde était associée, plutôt qu'au narcissisme, à la paranoïa, tandis que l'effacement des limites entre le vrai et le faux renvoyait à la « pseudologie » (c'est-à-dire à la mythomanie).

⁶⁶³ *Idem*, §220.

⁶⁶⁴ Voir à ce propos l'ouvrage de Lasch, désormais classique, *The Culture of Narcissism*, de 1979 ; et aussi son ouvrage postérieur *The Minimal Self*, de 1984, tous les deux traduits en français. LASCH, *La Culture du narcissisme : la vie américaine à un âge de déclin des espérances*, traduction de l'anglais par Michel L. Landa, Paris, Flammarion, 2006 ; LASCH, *Le moi assiégé : essai sur l'érosion de la personnalité*, traduction de l'anglais de Christophe Rosson, Paris, Climats, 2008.

⁶⁶⁵ Marcuse, au contraire, présente le mythe de Narcisse comme une figure positive qui pourrait inspirer la libération d'Éros. Voir MARCUSE, *Éros et civilisation*, *op.cit.*, Chapitre 8, « Les mythes d'Orphée et de Narcisse ».

Pour Debord, dans sa théorie, l'élément fondamental reste l'absence d'une véritable communication entre les sujets, qui est ici remplacée par une rencontre illusoire avec l'image : la « pseudo-réponse à une communication sans réponse »⁶⁶⁶ La sortie de ce stade pathologique dans lequel la société capitaliste s'était égarée devrait nécessairement passer par la redécouverte du vrai dialogue, l'instauration d'un processus de communication qui puisse donner lieu à la reconnaissance intersubjective. Debord anticipe ici en partie sur ce qui sera le problème fondamental de la théorie de l'agir communicationnel de Habermas⁶⁶⁷. Il reste toutefois toujours dans le cadre de la perspective révolutionnaire, et le lieu privilégié du vrai dialogue est encore le « conseil ouvrier ».

4. Freud

On pourrait s'attendre à ce que la lecture des auteurs freudo-marxistes ait motivé Debord à se lancer dans l'étude des textes de Freud. Les références à l'inventeur de la psychanalyse dans les archives de Guy Debord sont toutefois assez rares. Les seuls textes fichés par le situationniste sont les *Cinq leçons sur la psychanalyse* et *Le rêve et son interprétation*, ce à quoi s'ajoutent quelques citations éparses. On voit combien l'empreinte du surréalisme se fait encore sentir. Debord lit un texte de Freud sur le rêve, et des *Cinq leçons* retient également des formules sur le rêve, comme la célèbre affirmation de Freud pour qui « l'interprétation des rêves est, en réalité, la voie royale de la connaissance de l'inconscient, la base la plus sûre de nos recherches ». Comme je l'ai déjà mentionné plus haut, dans *La Société du spectacle*, Debord détourne finalement un passage du *Rêve et son interprétation* à propos de la fonction du rêve, qui « sert au sommeil de gardien ». Dans son

⁶⁶⁶ DEBORD, *La Société du spectacle*, §219.

⁶⁶⁷ Cf. HABERMAS, *Théorie de l'agir communicationnel*, trad. de l'allemand par Jean-Marc Ferry et Jean-Louis Schlegel, Paris, Fayard, 1987.

livre, rappelons-le, c'est le spectacle qui apparaît comme le gardien du « mauvais rêve » de la société.

Ce qui est intéressant dans ce passage, c'est qu'il met en évidence le rapport que Debord établit dans son ouvrage avec la psychanalyse de manière générale – et qui le distingue irrémédiablement des auteurs qui ont tenté de croiser Freud et Marx, comme Marcuse et Gabel. En effet, même si Debord a recours à la psychanalyse dans la préparation de son livre, il choisit de ne pas trop se servir directement de ses concepts. Dans un ouvrage qui privilégie comme ossature théorique la critique matérialiste de l'aliénation, les expressions psychanalytiques sont souvent récupérées et utilisées métaphoriquement. Le meilleur exemple est sans doute le célèbre mot de Freud : « Wo Es war, soll Ich werden », qu'on pourrait traduire par « Là où était le *ça*, doit venir le *je* », et que Debord détourne de la façon qui suit : « Là où était le *ça* économique doit venir le *je* »⁶⁶⁸. La version de Debord nous montre que pour lui, s'il existe une force inconsciente qui détermine les actions des individus, c'est d'abord celle de l'économie, dans son « auto-mouvement » de valorisation ininterrompue.

⁶⁶⁸ DEBORD, *La Société du spectacle*, § 52.

TROISIÈME PARTIE :

LA REPRÉSENTATION AVEC L'EXPÉRIENCE :

LE LANGAGE DÉTOURNÉ ET LA

REPRÉSENTATION DE SOI

CHAPITRE I – ÉCRITS SUR LE CINÉMA

1. La théorie du détournement

Les bases théoriques du détournement, le procédé compositionnel défendu par Debord pendant la plus grande partie de sa vie, ont été formulées lorsque l'auteur était le chef de file de l'Internationale Lettriste. Le principal texte sur le sujet est le *Mode d'emploi du détournement*, écrit par Debord et son compagnon lettriste Gil Joseph Wolman⁶⁶⁹. Le texte commence par une mise en contexte de la culture, révélatrice de la compréhension que les auteurs avaient de leur contemporanéité. Selon Debord et Wolman, il est évident que l'art ne peut plus être soutenu comme « activité supérieure »⁶⁷⁰. Ce diagnostic du dépérissement de l'art repose sur une constatation de fond marxiste : « l'apparition de forces productives qui nécessitent d'autres rapports de production et une nouvelle pratique de la vie »⁶⁷¹. En d'autres termes, le déroulement historique, déterminé par les changements des conditions matérielles de la vie humaine, serait ainsi responsable de la fin du statut privilégié de l'art. Ce processus historique aurait rendu possible, ou plutôt nécessaire, une nouvelle utilisation de la culture : « Dans son ensemble, l'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins de propagande partisane »⁶⁷². Les jeunes artistes s'engageaient ainsi dans la même voie signalée par Benjamin deux décennies auparavant, à savoir celle de « la liquidation de la

⁶⁶⁹ L'article parut pour la première fois en mai 1956 dans le numéro 8 de la revue *Les lèvres nues*, périodique du groupe surréaliste belge édité par Marcel Mariën. Cf. DEBORD, *Œuvres*, Paris, Éditions Gallimard, 2006, p.221-229.

⁶⁷⁰ DEBORD et WOLMAN, *Mode d'emploi...*, in : DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.221.

⁶⁷¹ *Idem, ibidem.*

⁶⁷² *Idem, ibidem.*

valeur traditionnelle de l'héritage culturel »⁶⁷³. Son but était pourtant celui de la « propagande partisane », ce qui s'expliquait aussi par la compréhension que les auteurs avaient de leur époque : « nous pouvons considérer que tous les moyens d'expression connus vont confluer dans un mouvement général de propagande qui doit embrasser tous les aspects, en perpétuelle interaction, de la réalité sociale »⁶⁷⁴.

En réalité, Debord revendiquait un art de propagande depuis sa jeunesse. Dans une lettre à Hervé Falcou, déjà citée, Debord propose que « [t]oute manifestation néo-artistique se range désormais dans la catégorie *Propagande* »⁶⁷⁵. De ce fait, il disait travailler à un manifeste qui « définit une nouvelle poésie – en dehors du surréalisme ou du lettrisme »⁶⁷⁶. Il est vrai qu'il s'éloignait ainsi de Breton, qui revendiquait la particularité de l'acte poétique dans *Misère de la poésie*.⁶⁷⁷ Il n'était guère plus proche d'Isou et de sa quête d'une poésie pure renouvelée par le cisèlement lettriste – « J'affirme la mort de l'idée de création artistique (chère à mon ami Jean-Isidore) », écrivait-il encore⁶⁷⁸. Avec de telles aspirations, Debord serait peut-être à ranger aux côtés des formalistes russes, pour qui l'usage de l'art comme propagande politique avait été une préoccupation centrale. Néanmoins, quand il résume l'histoire de l'avant-garde dans le *Rapport sur la construction de situations*, Debord ne dit mot de ces avant-gardes russes. Il limite ses références au futurisme, au dadaïsme et au surréalisme. Ceci indique qu'il ignorait probablement ce qui s'était passé, à la même époque, dans l'Est de l'Europe⁶⁷⁹. Leurs idées lui arrivent, pourtant, de manière fragmentée, à travers la connaissance de quelques artistes. Ainsi, on nommait Eisenstein dans le *Mode d'emploi*, ce

⁶⁷³ BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in : *Œuvres*, volume III. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, « Collection Folio », p. 73.

⁶⁷⁴ DEBORD ; WOLMAN, *Mode d'emploi...*, p.221.

⁶⁷⁵ DEBORD, *Le Marquis de Sade...*, *op.cit.*, p.104.

⁶⁷⁶ *Idem, ibidem*.

⁶⁷⁷ Cf. BRETON, *Œuvres complètes*, tome II, *op.cit.* Voir la première partie de ce travail.

⁶⁷⁸ DEBORD, *Le Marquis de Sade...*, *op.cit.*, p.104.

⁶⁷⁹ Constant, quant à lui, attirera l'attention des situationnistes vers le constructivisme, qui n'était pas non plus pris en compte par Debord dans son *Rapport*. Voir à ce propos le texte *Sur nos moyens et nos perspectives*, dans *Internationale Situationniste* n°2, Décembre 1958, p.23-26.

cinéaste ayant soutenu lui aussi l'idée d'un art de propagande⁶⁸⁰. Brecht, dont la notion de distanciation avait été en partie inspirée par la notion de défamiliarisation (*ostranénie*) du théoricien formaliste Victor Chklovski⁶⁸¹, apparaissait dans le texte de Debord et Wolman comme un exemple à suivre, ceci parce que les auteurs jugeaient nécessaire de dépasser les stratégies des avant-gardes historiques – « il s'agit [...] de passer au-delà de toute idée de scandale »⁶⁸², écrivaient-ils – toujours dépendantes d'une critique rebattue du « génie », et dont les réalisations majeures avaient été déjà incorporées aux nouveaux canons de l'art : « les moustaches de la Joconde ne présentent aucun caractère plus intéressant que la première version de cette peinture »⁶⁸³. En opposition avec la réification du geste de rupture avant-gardiste, c'est l'actualisation désabusée du passé artistique qui surgit comme la voie à exploiter. L'exemple du dramaturge allemand semblait ainsi bien plus prolifique que celui de la négation dadaïste de Marcel Duchamp : « Bertolt Brecht révélant, dans une interview accordée récemment à l'hebdomadaire *France-Observateur*, qu'il opérait des coupures dans les classiques du théâtre pour en rendre la représentation plus heureusement éducative, est bien plus proche que Duchamp de la conséquence révolutionnaire que nous réclamons »⁶⁸⁴.

Quoiqu'il se soit proclamé partisan de l'usage propagandiste de l'art, il convient de noter, cependant, que Debord avait été trop marqué par la poésie moderne et son « plaisir aristocratique de déplaire »⁶⁸⁵, pour tomber dans le didactisme. Son œuvre demeurera toujours le produit d'un montage complexe qui sollicite la participation intellectuelle du récepteur, et

⁶⁸⁰ Je reviendrai sur le rapport de Debord à Eisenstein plus loin.

⁶⁸¹ CHKLOVSKI, « L'art comme procédé » [1917], dans T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 76-97.

⁶⁸² DEBORD ; WOLMAN, *Mode d'emploi...*, *op.cit.*, p.221.

⁶⁸³ *Idem, ibidem*.

⁶⁸⁴ L'interview de Brecht à laquelle se réfèrent Debord et Wolman a été accordée à Claude Bourdet et Ernst Sello après une représentation du *Cercle de craie caucasien*, lors de la seconde tournée du Berliner Ensemble à Paris, en 1955. Cf. « Une heure avec Bertold Brecht », *France-Observateur*, 30 juin 1955, p.27-29. Il faut prendre en compte le fait que, comme je l'ai déjà souligné au chapitre précédent, l'œuvre du dramaturge allemand était en plein processus de découverte de la part du public français au milieu des années cinquante. L'année de parution du *Mode d'emploi* coïncide avec l'année de la disparition de Brecht. On peut consulter à ce propos l'ouvrage de Nicolas FERRIER, *Situations avec spectateurs*, *op.cit.*

⁶⁸⁵ FRIEDRICH, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Collection « Le livre de poche », Librairie Générale Française, 1999, p.58.

qui présuppose même que celui-ci ait déjà un certain degré de connaissances. Plus tard, dans *In Girum*, il affirmera sans réserve : « On m'avait parfois reproché, mais à tort je crois, de faire des films difficiles : je vais pour finir en faire un »⁶⁸⁶. Sa conception de l'art comme propagande ne tenait pas à la formule habituelle de la vulgarisation, ce qui équivaut à simplifier la forme pour faire passer le contenu politique. Il faut briser les habitudes des spectateurs, donc rompre les formes artistiques conventionnelles, faute de quoi aucune propagande politique véritablement révolutionnaire ne peut être communiquée. L'appropriation de la culture populaire et des éléments des *mass media*, si importants pour faire appel à la sensibilité esthétique la plus commune, doit être compensée par l'appropriation d'éléments issus d'une culture érudite.

Le détournement avait donc ses propres règles de composition artistique, explicitées dans le *Mode d'emploi du détournement*. Les auteurs y distinguent deux catégories de détournement : les *détournements mineurs* et les *détournements abusifs*. Le détournement mineur « est le détournement d'un élément qui n'a pas d'importance propre et qui tire donc tout son sens de la mise en présence qu'on lui fait subir. Ainsi des coupures de presse, une phrase neutre, la photographie d'un sujet quelconque »⁶⁸⁷. Le détournement abusif « est au contraire celui dont un élément significatif en soi fait l'objet ; élément qui tirera du nouveau rapprochement une portée différente. Un slogan de Saint-Just, une séquence d'Eisenstein par exemple »⁶⁸⁸. Il y a donc une sorte de hiérarchie par rapport au matériel détourné, qui est déterminée par le contexte originel. En principe, un extrait de Shakespeare n'est pas identique à une phrase de journal, même si la suppression des guillemets annule l'autorité du nom. L'élément détourné est toujours porteur d'un certain aspect qualitatif, et « les œuvres

⁶⁸⁶ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1353.

⁶⁸⁷ DEBORD ; WOLMAN, *op.cit.*, p.223-224.

⁶⁸⁸ *Idem*, p.224.

détournées d'une certaine envergure » devraient être composées par le dosage soigné d'« une ou plusieurs séries de détournements abusifs-mineurs ». ⁶⁸⁹

Ce principe, qui met en équilibre les deux types de matériaux détournés, semble envisager aussi le dépassement de leur contradiction première et, par conséquent, de tout effet comique qui pourrait en découler. Debord et Wolman remarquent que les « 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 » ⁶⁹⁰. Toujours en envisageant de dépasser les limites de la critique avant-gardiste, ils réclament un art qui ne se borne plus à « susciter l'indignation ou le rire en se référant à la notion d'une œuvre originale » ⁶⁹¹. L'effet comique de la parodie présuppose en effet la référence à l'original, et donc accepte et réitère l'originalité comme valeur. Pour surmonter ce cadre de références, il faudrait envisager une création qui s'assume comme parodique au lieu d'être originale, sans être pourtant la parodie d'un modèle. « Il faut donc concevoir », écrivent les auteurs, « un stade parodique-sérieux où l'accumulation d'éléments détournés [...] s'emploierait à rendre un certain sublime » ⁶⁹². On garde alors la quête du sublime – bien que relativisée – comme le propre de l'art, à ceci près qu'elle ne découle plus de l'expressivité originelle de l'artiste, mais plutôt de sa capacité de retravailler et de recombinaison les formes existantes. Le détournement était donc également en opposition foncière à toute notion de propriété intellectuelle ou d'autorité littéraire. « Le bon marché de ses produits est la grosse artillerie avec laquelle on bat en brèche toutes les murailles de Chine de l'intelligence » ⁶⁹³, écrivaient Debord et Wolman en détournant un passage célèbre du *Manifeste du Parti Communiste* de Karl Marx et

⁶⁸⁹ *Idem, ibidem.*

⁶⁹⁰ *Idem, p.222.*

⁶⁹¹ *Idem, ibidem.*

⁶⁹² *Idem, p.223.*

⁶⁹³ *Idem, p.225.* La même sentence sera détournée dans la thèse 165 de *La Société du spectacle* : « Cette puissance d'homogénéisation est la grosse artillerie qui a fait tomber toutes les murailles de Chine ». Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.837.

Friedrich Engels⁶⁹⁴. Le *Mode d'emploi du détournement* était en ce sens une sorte de manifeste communiste de la culture, voulant proposer un communisme d'un nouveau type : un « *communisme littéraire* »⁶⁹⁵.

Le refus de l'autorité littéraire et des paradigmes traditionnels de l'expression artistique n'impliquait pourtant pas l'affirmation d'une pure objectivité du langage. Bien au contraire, comme on le verra plus longuement au cours de ce travail, la prise subjective de la parole et la symbolisation de l'expérience par le sujet seront au cœur de l'art de Guy Debord. Le travail du sujet sur le langage ne se fait cependant tout simplement pas comme une extériorisation. L'expression est toujours détournement, donc un travail de subjectivation à partir de la masse de langage déjà existante. Ce n'est pas un hasard si le premier ouvrage entièrement réalisé avec des « éléments esthétiques préfabriqués » est marqué par l'autobiographie. *Mémoires*, livre d'art réalisé en collaboration avec Asger Jorn en 1958, reprend l'expérience de Debord à Saint-Germain de Prés entre les années 1951 et 1953⁶⁹⁶. Le travail de collage qui compose cet ouvrage ne peut pourtant faire allusion à la vie de l'auteur qu'indirectement, par la médiation des phrases et images détournées. Élaboré peu d'années après l'écriture du *Mode d'emploi du détournement*, *Mémoires* est aussi un bon exemple d'application de la théorie formulée dans ce texte. Il peut être éclairant d'y prélever un exemple. À la première page du livre nous trouvons deux phrases de Shakespeare, une phrase tirée d'un roman policier, une autre extraite d'un livre de « souvenirs d'un dadaïste », de

⁶⁹⁴ À propos de la vocation impérialiste de la bourgeoisie, Marx et Engels écrivent : « Le bon marché de ses produits reste la grosse artillerie qui bat en brèche toutes les murailles de Chine, et contraint à capituler les barbares les plus opiniâtrement hostiles aux étrangers ». MARX ; ENGELS, *Manifeste du parti communiste*, Paris, Éditions Sociales, 1962, p.25.

⁶⁹⁵ *Idem, ibidem*, souligné par les auteurs.

⁶⁹⁶ DEBORD, *Mémoires*, en collaboration avec Asger JORN. Copenhague, Permild & Rosengreen, 1959, pour l'édition originale ; Paris, Allia, 2004, pour l'édition fac-similé. Rappelons que ce livre est le deuxième travail de collaboration entre Debord et Jorn, le premier étant *Fin de Copenhague*, édité en 1957, également par Permild & Rosengreen à Copenhague. Cf. JORN, *Fin de Copenhague*, avec la collaboration de Guy Debord, Paris, Allia, 2001.

même qu'un extrait d'une critique cinématographique, un passage d'un « roman sur un thème médical », et une phrase prise dans un manuel de physique. Ces sources, telles que je les présente, ont été identifiées *a posteriori* par Debord lui-même. C'est en effet en 1986 que Debord a essayé de retrouver les sources de son livre. Il les a notées sur les pages d'un exemplaire original qu'il possédait⁶⁹⁷. Ce travail ayant été réalisé seulement d'après une remémoration spontanée, les origines des détournements sont souvent identifiées de manière imprécise. Néanmoins, grâce au travail de Boris Donné, on peut ajouter quelques éléments. Donné a repéré les phrases de Shakespeare dans *Hamlet* et *Macbeth* ; le « roman sur un thème médical » est *Place des angoisses*, de Jean Reverzy, sorti en 1956, tandis que les « souvenirs d'un dadaïstes » renvoient en fait au texte *Avant Dada*, de Georges Ribemont-Dessaignes, paru dans le numéro 32 de la revue *Lettres nouvelles* (novembre 1955)⁶⁹⁸. Donné n'a pas réussi à trouver le « roman policier » mentionné, dont les détournements sont d'ailleurs nombreux dans le livre, toujours autour du personnage « Barbara », et toujours en suivant une finalité érotique⁶⁹⁹. Plusieurs questions restent à souligner. D'abord, on voit bien comment Debord cherche à établir la « série de détournements abusifs-mineurs », mais cette série semble pencher plutôt vers les détournements mineurs. Du côté des détournements abusifs il n'y a que les deux passages de Shakespeare : « Me souvenir de toi ? Oui, je veux » et « pleine de discorde et d'épouvante ». Le fait que Debord lui-même n'ait pas réussi à se rappeler le nom de Ribemont-Dessaignes et du titre de l'œuvre de Reverzy, indique qu'il ne tenait pas ces détournements pour abusifs, c'est-à-dire significatifs en eux-mêmes. En revanche, les détournements de Shakespeare sont de sa part « dévalorisés ». Au contraire du détournement de Marx dont nous avons parlé, qui est reconnaissable pour un lecteur du *Manifeste*

⁶⁹⁷ Ces notes ont été reproduites à la fin de l'édition fac-similé. Cf. DEBORD, *Mémoires*. Paris: Allia, 2004, (Édition Fac-similé), texte non paginé.

⁶⁹⁸ Cf. DONNÉ, [*Pour Mémoires*] : un essai d'élucidation des *Mémoires de Guy Debord*, Paris, Éditions Allia, 2004.

⁶⁹⁹ Le personnage renvoie à Barbara Rosenthal, amante de Debord à cette époque, et qui est aussi une des locutrices de *Hurléments en faveur de Sade*.

Communiste, les deux passages de Shakespeare ne se trouvent pas parmi les plus marquants de l'auteur – au contraire de celui que Debord détourne quelques pages plus loin : « c'est une histoire dite par un idiot, pleine de fracas et de furie, et qui ne signifie rien ». Deux problèmes différents en découlent : le premier tient à la *dévalorisation* ; le second à la *reconnaissance*.

En effet, même si Debord et Wolman soutiennent que le détournement marque « notre indifférence pour un original vidé de sens et oublié »⁷⁰⁰, ils ne cessent pas de revendiquer la mise en jeu de la mémoire. Ils donnent ainsi un rôle d'importance à la reconnaissance, de la part du récepteur, des modifications effectuées, ce qui ne peut avoir lieu si l'on ne connaît pas l'origine. La deuxième « loi » sur le détournement porte précisément sur ce sujet : « *Les déformations introduites dans les éléments détournés doivent tendre à se simplifier à l'extrême, la principale force d'un détournement étant fonction directe de sa reconnaissance, consciente ou trouble, par la mémoire* »⁷⁰¹.

La reconnaissance est donc bien une force agissante, mais qui reste toujours évoquée de manière ponctuelle ou fragmentaire. Le détournement envisage, avant tout, de garder une liberté complète face à l'original. Quelques années plus tard, le peintre situationniste Asger Jorn écrivait : « Le détournement est un jeu dû à la capacité de *dévalorisation*. Celui qui est capable de dévaloriser, peut seul créer de nouvelles valeurs »⁷⁰². Extraire quelque chose de son contexte originel est donc un effort de dévalorisation qui se réalise au moment où la chaîne sémantique originelle est rompue. Comme l'a bien formulé Donné : « Le détournement abusif vise à briser la cohérence de l'ordre esthétique ancien par appropriation désinvolte des bribes et des scories d'une littérature classique dont les avant-gardes proclament la liquidation – ruines d'un passé que l'on refuse de contempler passivement »⁷⁰³. Pourtant, la

⁷⁰⁰ DEBORD et WOLMAN, *Mode d'emploi...*, *op.cit.*, p.223.

⁷⁰¹ DEBORD et WOLMAN, *op.cit.*, p.224.

⁷⁰² Cf. « Le détournement comme négation et comme prélude », *Internationale Situationniste* n°3, décembre 1959, p.10.

⁷⁰³ DONNÉ, *[Pour Mémoires]...*, *op.cit.*, p.13.

dévalorisation n'est pas une fin en soi, mais le pas préalable et nécessaire à une nouvelle valorisation, comme l'indique la phrase de Jorn citée plus haut. La nouvelle valeur naît de la nouvelle mise en contexte de l'élément détourné. Le détournement serait ainsi le produit d'un double mouvement de « dévalorisation-revalorisation ». Ce faisant, le détournement refuse la dimension purement destructive du geste avant-gardiste, et propose une nouvelle voie constructive après la fin de l'Esthétique.

Les situationnistes reconnaissaient que « le réemploi dans une nouvelle unité d'éléments artistiques préexistants, est une tendance permanente de l'actuelle avant-garde, antérieurement à la constitution de l'I.S. comme depuis »⁷⁰⁴. Ils insistaient, néanmoins, sur le fait que « l'I.S. est un mouvement très particulier, d'une nature différente des avant-gardes artistiques précédentes »⁷⁰⁵. En réalité, la théorisation du détournement, avec sa série de règles et de lois, servait à différencier ce procédé esthétique de toutes les autres formes de composition artistique qui lui étaient voisines. La réappropriation et la re-signification d'éléments préexistants étaient au cœur de l'art d'avant-garde depuis les dadaïstes, avec la pratique du collage et l'emploi des ready-mades. Tout ce passé était en train d'être redécouvert, ou parfois réinventé, par les nouvelles avant-gardes de l'après-Deuxième-Guerre. Dans le cas parisien, ce retour était souvent l'œuvre des artistes qui côtoyaient Debord dans les mêmes cafés de la Rive Gauche, comme les nouveaux réalistes qui se voulaient « 40° au-dessus de Dada »⁷⁰⁶. Sur le plan plus spécifiquement littéraire, William Burroughs et Brion Gysin allaient retrouver, avec la technique du « cut up », la recette que Tristan Tzara avait déjà donnée pour faire des poèmes à partir d'une recombinaison hasardeuse des phrases

⁷⁰⁴ Cf. « Le détournement comme négation et comme prélude », *Internationale Situationniste* n°3, décembre 1959, p.10.

⁷⁰⁵ *Idem, ibidem.*

⁷⁰⁶ Comme le proposait le titre du deuxième manifeste du groupe, lancé en 1961. Cf. RESTANY, Pierre, *Le nouveau réalisme*, Paris, Transédition, 2007.

découpées dans un journal⁷⁰⁷. La même logique serait étendue à la musique avec John Cage. Pour ce qui est du cinéma, Bruce Conner ouvrait la voie du cinéma dit de « found footage » en 1958, avec son *A Movie*, et quelques années plus tard Alberto Griffi recherchait, dans *Verifica Incerta* (1964), la manière de faire un cinéma de montage, sans usage de la caméra.

Dans ce contexte, le détournement risque d'être subsumé dans le flot d'expérimentations analogues, surtout si l'on embrasse une perspective généraliste qui tend à homogénéiser la diversité de telles expérimentations sous un même nom. Les situationnistes s'insurgent contre ce risque, qu'ils identifient notamment dans la théorisation d'Aragon : « Aragon développe depuis quelque temps sa théorie du collage, dans tout l'art moderne, jusqu'à Godard. Ce n'est rien d'autre qu'une tentative d'interprétation du détournement, dans le sens d'une récupération par la culture dominante »⁷⁰⁸. Ils essaient ainsi de distinguer le détournement du collage :

En fait le collage, rendu fameux par le cubisme dans la dissolution de l'art plastique, n'est qu'un cas particulier (un moment destructif) du détournement : il est déplacement, infidélité de l'élément. Le détournement, primitivement formulé par Lautréamont, est un retour à une fidélité supérieure de l'élément. Dans tous les cas, le détournement est dominé par la dialectique dévalorisation-revalorisation de l'élément, dans le mouvement d'une signification unifiante. Mais le collage de l'élément simplement dévalorisé a connu un vaste champ d'application, bien avant de se constituer en doctrine *pop'art*, dans le snobisme moderniste de l'objet déplacé (la ventouse devenant boîte à épices, etc.).⁷⁰⁹

⁷⁰⁷ Voir le texte « Pour faire un poème dadaïste », publié en 1924 dans les *Sept manifestes dada*. Repris in : TZARA, *Dada est Tatou. Tout est Dada*. Paris : Flammarion, 1996.

⁷⁰⁸ Cf. « Le rôle de Godard », in : *Internationale situationniste*, mars 1966, p.58-59.

⁷⁰⁹ *Idem*, p.59.

Debord marque la spécificité du détournement par ce travail conscient de recherche et de montage d'éléments qualitativement divers. Il y a toujours un sens consciemment visé qui dirige tout aussi bien le prélèvement que l'assemblage de tels éléments. En nette opposition avec la recette dadaïste, le hasard et le non-sens sont bannis. L'origine du matériel détourné n'est pas neutre, et la remise en contexte n'est pas arbitraire : le simple geste de déplacement, qui caractérisait le ready-made, ne suffit plus. Le travail du détournement est toujours soumis à l'emprise du *logos* : il s'agit, avant tout, de créer de nouvelles significations. Ce n'est pas un hasard si Debord place Lautréamont, un écrivain, à l'origine du détournement. Il se distancie ainsi de l'expérimentation d'avant-garde, en soulignant que la poésie moderne avait déjà montré le chemin pour la construction de nouveaux sens à partir des associations. Il s'approchait ainsi de l'idée de création poétique proposée par Breton dans le *Manifeste du surréalisme*. Comme pour les surréalistes, c'était Lautréamont qui apparaissait comme mythe fondateur, même si pour Debord, il s'agit d'un tout autre Lautréamont. Au lieu des associations inouïes des *Chants de Maldoror*, qui semblent dévoiler la logique de l'inconscient, on retrouve le plagiat rationnel et moraliste des *Poésies*.

Un autre Lautréamont

Dans le *Mode d'emploi du détournement*, Lautréamont était présenté comme le seul à avoir compris les conséquences des « découvertes de la poésie moderne »⁷¹⁰. Il les aurait même poussées plus loin. Selon Debord et Wolman, ce que la poésie moderne avait mis en évidence était « la structure analogique de l'image », d'où advenait la possibilité d'établir

⁷¹⁰ DEBORD ; WOLMAN, *Mode d'emploi...*, *op.cit.*, p.222.

toujours un rapport « entre deux éléments, d'origines aussi étrangères qu'il est possible »⁷¹¹. Dans l'optique des auteurs, les deux mots d'ordre de Lautréamont – « la poésie qui doit être faite par tous » et « le plagiat est nécessaire, le progrès l'implique » – allaient de pair, renvoyaient au même fond, étant couramment « mal compris »⁷¹² pour des raisons identiques. Or la poésie moderne avait déjà montré que « s'en tenir au cadre d'un arrangement personnel des mots ne relève que de la convention »⁷¹³. Dans ce contexte, la poésie faite par tous n'était pas la revendication de l'expressivité de tout un chacun dans ce cadre conventionnel de l'« arrangement personnel des mots »⁷¹⁴. Au contraire, l'idée tenait plus au fait que chaque poésie devrait renvoyer, en elle-même, à toute une série d'autres poésies, d'autres textes, d'autres pensées, tout cela grâce aux possibilités du plagiat, qui permettait encore de « corriger une œuvre », de « changer le sens de fragments » et de « truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations »⁷¹⁵. Debord et Wolman soulignaient donc « l'évidence du procédé appliqué dans *Poésies*, particulièrement sur la base de la morale de Pascal et Vauvenargues, au langage théorique – dans lequel Lautréamont veut faire aboutir les raisonnements, par concentrations successives, à la seule maxime »⁷¹⁶.

En effet, la fin de la deuxième partie des *Poésies* est rédigée à l'aide des *Pensées* de Pascal et des maximes de Vauvenargues ; les maximes de ses auteurs étant « corrigées » par Lautréamont. Rappelons, pourtant, que les auteurs choisis étaient déjà eux-mêmes de célèbres « correcteurs ». Pascal avait fait de son mieux pour remettre la génialité cynique de

⁷¹¹ *Idem, ibidem*. J'ai déjà remarqué plus haut la proximité entre cette affirmation et la définition de l'acte poétique par Pierre Reverdy, que cita Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme*. Voir la première partie de cette thèse, où j'analyse la lecture que réalisa Debord des *Manifestes* de Breton.

⁷¹² DEBORD ; WOLMAN, *op.cit.*, p.223.

⁷¹³ *Idem*, p.222

⁷¹⁴ *Idem, Ibidem*.

⁷¹⁵ *Idem, ibidem*.

⁷¹⁶ *Idem*, p.223.

Montaigne dans le droit chemin de la morale chrétienne. Vauvenargues, de sa part, avait souligné que « [n]ul ne trouve tout dans son propre fonds »⁷¹⁷, raison pour laquelle, croyait-il :

Il ne faut pas craindre non plus de redire une vérité ancienne, lorsqu'on peut la rendre plus sensible par un meilleur tour, ou la joindre à une autre vérité qui l'éclaircisse, et former un corps de raisons. C'est le propre des inventeurs de saisir le rapport des choses, et de savoir les rassembler; et les découvertes anciennes sont moins à leurs premiers auteurs qu'à ceux qui les rendent utiles⁷¹⁸.

En appliquant « la thèse de Vauvenargues – à la thèse de Vauvenargues »⁷¹⁹, Lautréamont reprendra cette maxime avec une légère modification. Dans leur *Genèse de la pensée moderne*, ouvrage lu par Debord et dont j'ai déjà traité plus haut, les surréalistes Jean et Mezei remarquaient à propos de l'œuvre de Ducasse : « Voilà une des idées fondamentales de *Poésies* : le *plagiat*, déjà très recommandable selon Vauvenargues, est, pour Lautréamont, *nécessaire*. »⁷²⁰ Dans ses fiches de lecture, Debord prélève cette phrase, tout comme il note aussi la célèbre citation de Lautréamont sur le plagiat, qu'il plagiera maintes fois lui-même :

« Citations Ducasse : »

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

⁷¹⁷ VAUVENARGUES, *Œuvres*, maxime 701, in : *Les moralistes français : textes soigneusement révisés, complétés et annotés à l'aide des travaux les plus récents de l'érudition et de la critique* / précédés d'une notice sur chacun de ces écrivains par Sainte-Beuve, Paris, Frères Garnier, 1875, p.689.

⁷¹⁸ *Idem*, Maxime 703, p.690.

⁷¹⁹ JEAN et MEZEI, *Genèse de la pensée moderne*, *op.cit.*, p.107.

⁷²⁰ *Idem*, *ibidem*.

idée fausse, la remplace par une idée juste... Un raisonnement se complète à mesure qu'il s'approche de la maxime.

Devenu maxime, sa perfection rejette les preuves de sa métamorphose. »

Il convient de remarquer que le passage de Lautréamont sur le plagiat est cité de manière éparpillée entre trois pages du livre, et que c'est Debord qui recompose l'ensemble, ce qui montre qu'il connaît déjà le texte. Il reste néanmoins probable que la lecture de l'ouvrage de Jean et Mezei ait jouée un rôle dans l'appréciation de Debord pour Lautréamont. Même s'il déclare à la fin de ses notes qu'il est « impossible de les suivre dans les trois quarts de leurs conclusions », Debord semble être d'accord avec les deux écrivains en ce qui concerne les *Poésies* de Lautréamont. Les auteurs avancent d'ailleurs une autre idée intéressante à propos de cet ouvrage : « Avec les *Poésies* de Lautréamont vont être posés les fondements d'une science qui synthétisera la morale, la philosophie, la poésie », affirment-ils, évoquant à leur appui une citation de Ducasse : « Une philosophie pour les sciences existe. Il n'en existe pas pour la poésie. Je ne connais pas de moraliste qui soit poète de premier ordre. C'est étrange, dira quelqu'un. ».⁷²¹ Jean et Mezei ajoutent encore que « [l]e prédicat d'une telle science – mieux, son sujet et son objet, c'est l'homme. Les *Poésies* sont une irréductible affirmation de l'homme. Et, entre tous les hommes, sans doute Lautréamont s'affirme-t-il lui-même, et son propre génie. »⁷²²

Si Lautréamont choisit de corriger les maximes morales, cela tient au fait qu'il ressent l'autonomisation de l'art, la perte de force morale de la littérature. Il veut donc retrouver le lien entre l'art, la morale et la connaissance, lien dissout dans la modernité. Le projet de Debord s'insère dans la même lignée. Il va en outre mettre sa propre subjectivité au centre de

⁷²¹ *Idem*, p.105.

⁷²² *Idem*, p.106.

ses œuvres. Le portrait que Jean et Mezei présentent de Ducasse a dû augmenter son identification avec ce poète, d'autant plus que les *Poésies* sont présentées comme porteuses d'un projet rationaliste. Pour Breton et les surréalistes, c'est notamment le Lautréamont des *Chants de Maldoror* qui compte le plus ; celui qui dévoile l'inconscient et refoule la réalité : « ... la dualité psychologique du héros des *Chants*, Maldoror, est *inverse* de celle que, plus tard, étudiera la psychanalyse. L'unité de l'homme moral, dit Freud, s'établit par un refoulement de l'inconscient au bénéfice du conscient, tandis que dans les *Chants de Maldoror*, l'individu s'identifie avec son inconscient : c'est alors *le conscient qui est refoulé*. »⁷²³ Comme le dit le poète au sixième chant de son ouvrage : « Je jette un long regard sur la dualité qui me compose, et je me trouve beau ! »⁷²⁴

Debord, de sa part, dénonçait le rejet du réel chez les surréalistes, et revendiquait, en revanche, un art qui se servît de la raison afin de modifier la réalité concrète. Pour Jean et Mezei, les *Poésies* portent la marque « d'un intellectualisme pratique : le monde ne comporte pas d'éléments irrationnels, l'intelligence humaine peut le comprendre. »⁷²⁵ – et non pas seulement le comprendre mais, qui plus est, le modifier :

Par une volonté spécifiquement poétique de relier les réalités, parfois les plus distantes en apparence, sous un seul signe qui les illumine et les transfigure, et en opérant sur la matière première originelle : le langage, en changeant l'ordre, ou plutôt l'orientation des mots. Lautréamont, l'alchimiste de la pensée, atteint aux dernières conséquences de la science hermétique ; le réel réorganisé devient l'expression parfaite d'un rationalisme pur⁷²⁶.

⁷²³ *Idem*, p.59. Passage prélevé par Guy Debord.

⁷²⁴ Cité par Jean et Mezei, *ibidem*.

⁷²⁵ JEAN ; MEZEI, *Genèse de la pensée moderne, op.cit.*, p.89-90.

⁷²⁶ *Idem*, p.108-109.

Le sens des *Poésies* est donc bien l'inverse des *Chants de Maldoror* – tel que le revendiquent les surréalistes. Au lieu de se replier sur soi-même pour découvrir la vérité d'un langage intérieur qui serait caché sous les barrières de la conscience, il s'agit ici de retrouver la vérité du langage dans la masse du langage existant. Le langage est ainsi compris comme une réalité extérieure et objective de laquelle on peut *disposer*, au sens strict : c'est-à-dire par la re-disposition, par la mise en ordre. Il s'agit d'un projet rationnel de modification du dicible, qui devient par là projet de modification du réel.

Le langage volé

Il y a encore un dernier rapport contextuel que je voudrais mettre en évidence. Il s'agit du rapport entre la pratique du détournement et l'idée de « mythologie » formulée par Roland Barthes⁷²⁷. Les deux notions sont tout à fait contemporaines : Debord donne la formulation théorique du détournement en 1956 ; l'essai de Barthes paraît en 1957, réunissant des articles publiés par l'auteur dans différentes revues entre 1954 et 1956, dont notamment les *Lettres Nouvelles*. Debord était, pour sa part, lecteur de cette revue. Comme l'a remarqué Donné, on retrouve de nombreux détournements des *Lettres Nouvelles* de cette époque dans *Mémoires*⁷²⁸, et il est certain que le situationniste n'ignorait pas les « petites mythologies » qu'y publiait, chaque mois, le critique littéraire. D'ailleurs, Barthes continua à écrire sa rubrique des *Lettres Nouvelles* après la parution de son livre, et l'on trouve une fiche concernant un de ses articles dans les archives de Debord. Il s'agit d'un texte de Barthes sur Cook, intitulé *Au Wagon-Restaurant*, et paru dans *Lettres Nouvelles* n°3, en mars 1959⁷²⁹. Le

⁷²⁷ BARTHES, *Mythologies*, *op.cit.*

⁷²⁸ DONNÉ, [*Pour Mémoires*]..., *op.cit.*, p.19.

⁷²⁹ Remarquons à titre de curiosité que, d'après Claude Burgelin, ce petit texte aurait « sans doute été à la source des derniers mots des *Choses* » de George Pérec. Cf. BURGELIN, « *Les Choses*, un devenir-roman des *Mythologies* ? », *Recherches & Travaux*, n° 77, 2010, p.57-66.

passage prélevé porte sur le voyage, et Debord avait probablement l'intention de le détourner ou de le citer dans un texte sur la dérive ou sur la psychogéographie. Même si la fiche n'est pas d'un grand intérêt, elle confirme que Debord connaissait les analyses que Barthes publiaient dans la revue à l'époque. Quelques décennies plus tard, Debord mentionne encore dans une lettre qu'il avait « relu » *Mythologies*.⁷³⁰ Il ne fait pas de remarques élogieuses à propos du livre. Cependant, je voudrais montrer que, dans une certaine mesure, le détournement réalise pratiquement ce que Barthes théorisait avec sa notion de « mythologie ».

L'ouvrage de Barthes était divisé en deux parties : dans la première, l'auteur analysait divers produits et pratiques culturelles (publicité, cinéma, voitures, l'astrologie, le strip-tease etc.) afin d'identifier le processus de création des « mythes » à l'intérieur de la culture de masse moderne ; dans la seconde, il essayait d'établir les bases d'une science critique fondée notamment sur l'étude sémiologique du matériel langagier dont était composée l'idéologie bourgeoise. C'était cette science de démystification qu'il appelait « Mythologie ». L'effort de Barthes consistait donc à renouveler la critique de l'idéologie, inaugurée par Marx cent ans auparavant avec *L'Idéologie allemande*, par le biais d'une critique du langage dont la possibilité puisait dans l'apport théorique de la linguistique de Saussure: « Je venais de lire Saussure et j'en retirai la conviction qu'en traitant les 'représentations collectives' comme des systèmes de signes on pouvait espérer sortir de la dénonciation pieuse et rendre compte *en détail* de la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle. »⁷³¹

Le point de départ du théoricien était ainsi ouvertement anti-idéologique. Son analyse avait de surcroît pour cible le système de représentations. La notion de « mythe » véhiculée par Barthes n'était donc pas définissable par rapport à un objet spécifique. Ceci devient clair

⁷³⁰ Cf. DEBORD, *Correspondance vol.6, janvier 1979 – décembre 1987*, Paris, Arthème Fayard, 2007, p.405-406.

⁷³¹ BARTHES, *Mythologies, op.cit.*, p.7.

si l'on considère l'hétérogénéité des éléments abordés dans le livre : quelle est la caractéristique commune qui permet à l'auteur de désigner le cerveau d'Einstein, le visage de Garbo, la pratique du strip-tease et la nouvelle Citroën comme étant tous des « objets mythiques » ? Cela tient d'emblée au fait que « *le mythe est une parole* », c'est-à-dire un « système de communication, c'est un message »⁷³². Ceci veut dire que lorsque Barthes utilise le mot de *mythe*, il pense à une forme spécifique d'emploi du langage, voire à une forme spécifique de transformation des objets en langage. Ce qui reste invariable est donc le *mode de signification* : « Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère: il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles »⁷³³. La conclusion que Barthes extrait de cette définition du mythe comme forme n'est pas moins radicale : « puisque le mythe est une parole, tout peut être mythe, qui est justiciable dans un discours »⁷³⁴.

Barthes comprend par discours « toute unité ou toute synthèse significative, qu'elle soit verbale ou visuelle »⁷³⁵, c'est-à-dire tout ce qui renvoie à une signification et qui peut par conséquent être approché à partir du modèle sémiologique de Saussure. La spécificité du mythe en tant que mode de signification est « qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui : *c'est un système sémiologique second* »⁷³⁶. En d'autres termes, le mythe est une façon de signifier qui passe nécessairement par l'appropriation d'un discours préexistant. Si l'on pense au schéma de Saussure, cela veut dire que « ce qui est signe (c'est-à-dire total associatif d'un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second »⁷³⁷. Barthes montre ici qu'il y a deux systèmes sémiologiques

⁷³² *Idem*, p.181.

⁷³³ *Idem, ibidem*.

⁷³⁴ *Idem, ibidem*.

⁷³⁵ *Idem, ibidem*.

⁷³⁶ *Idem*, p.187.

⁷³⁷ *Idem, ibidem*. Le système sémiologique proposé ici par Barthes sera également repris par Genette dans son texte « L'envers des signes ». Cf. GENETTE Gérard, *Figures : essais*, Paris, Éditions du Seuil, coll.« Tel quel »,1966.

opérant à l'intérieur du mythe. Le premier système est celui de la langue, ou les modes de représentation qui lui sont assimilés. Il s'agit en tout cas d'un *langage-objet*, qui tient à la représentation du monde. Le mythe, au contraire, ne renvoie plus au monde, il part d'une représentation déjà élaborée. Il est ainsi un *métalangage*, « parce qu'il est une seconde langue, dans laquelle on parle de la première »⁷³⁸.

Il convient de remarquer encore comment Barthes caractérise le passage entre les deux systèmes. C'est là, dans ce jeu entre forme et sens qui définit le mythe, que l'on rencontre l'opération fondamentale de ce système sémiologique:

Le signifiant du mythe se présente d'une façon ambiguë: il est à la fois sens et forme, plein d'un côté, vide de l'autre. [...] Le sens est *déjà* complet, il postule un savoir, un passé, une mémoire, un ordre comparatif de faits, d'idées, de décisions. En devenant forme, le sens éloigne sa contingence; il se vide, il s'appauvrit, l'histoire s'évapore, il ne reste plus que la lettre. [...] Sa pauvreté nouvelle appelle une signification qui la remplisse.⁷³⁹

Le passage entre les deux systèmes est caractérisé ainsi comme un mouvement de *dévalorisation*: il faut vider le signe pour qu'une nouvelle signification la remplisse. Cette dévalorisation n'est pourtant pas complète, le signifiant du mythe n'est pas seulement forme, il est toujours sens, il reste « plein d'un côté ». Ici Barthes ajoute une observation très importante: « le point capital en tout ceci, c'est que la forme ne supprime pas le sens [...] elle

⁷³⁸ *Idem*, p.188.

⁷³⁹ *Idem*, p.190-191.

le tient à sa disposition [...] le sens perd sa valeur, mais garde la vie, dont la forme du mythe va se nourrir »⁷⁴⁰.

En élaborant la notion de « mythologie », Barthes visait à créer un instrument théorique pour la critique culturelle. L'activité de Debord, en revanche, était fondée « sur l'objectivité d'une production artistique »⁷⁴¹. Dans le *Mode d'emploi du détournement*, Debord affirmait déjà que « dans le cadre cinématographique [...] le détournement peut atteindre à sa plus grande efficacité, et sans doute, pour ceux que la chose préoccupe, à sa plus grande beauté »⁷⁴². Comme on le verra par la suite, il mettra cette proposition à l'épreuve en réalisant cinq films dont le montage était guidé par le principe du détournement. Ces films étaient donc composés du montage d'une vaste « poussière d'images »⁷⁴³: photos personnelles et publicitaires, classiques du cinéma français, américain et soviétique, extraits d'émissions de télévision, tout pouvait servir. En parlant plus tard des séquences cinématographiques qu'il détournait dans ses films, Debord les désigna comme des « films volés »⁷⁴⁴. Si « le mythe est toujours un vol de langage »⁷⁴⁵, on pourrait dire que le détournement ne l'est pas moins. Mais que vole exactement le détournement ? Est-ce qu'il s'agit toujours d'un vol du langage-objet, visant à constituer un métalangage ?

En effet, le détournement semble opérer de façon comparable au mythe. Comme on l'a déjà remarqué, le détournement est lié à une dialectique de dévalorisation/revalorisation. On pourrait donc dire que le détournement, comme le mythe, transforme le sens en forme. Il est appropriation de signes, et en tant que tel il doit vider le signe de son sens premier pour le remplir d'une signification nouvelle. Cependant, l'efficacité du détournement reste aussi liée à la reconnaissance, par la mémoire du récepteur, de la modification introduite dans le matériel

⁷⁴⁰ *Idem*, p.191.

⁷⁴¹ *Internationale Situationniste*, n°4, juin 1960, pp.10.

⁷⁴² DEBORD ; WOLMAN, *Mode d'emploi...*, *op.cit.*, in : DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.226-227.

⁷⁴³ Pour utiliser l'expression de Debord dans son film *In Girum imus nocte et consumimur igni*, de 1978.

⁷⁴⁴ Cf. DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.1411.

⁷⁴⁵ BARTHES, *Mythologies*, *op.cit.*, p.204.

détourné⁷⁴⁶. Cela revient au fait que le détournement n'abolit pas le sens premier : tout comme le mythe, il s'en sert. La différence entre le mythe et le détournement s'introduit à partir de la matière sur laquelle ils agissent : tandis que le mythe s'approprie du langage-objet pour constituer un métalangage, le détournement s'attaque d'emblée à un métalangage. *Ce que vole le détournement, c'est le mythe.*

Quand Debord parlait des films volés, il parlait d'« exproprier les expropriateurs »⁷⁴⁷. Il s'agissait donc de voler ce qui avait déjà été volé auparavant ; il s'agissait de composer un nouveau langage à partir d'un métalangage. Le détournement correspond donc à un troisième système sémiologique. Il est la mythification du mythe, ce que Barthes appelle « mythe artificiel » :

À vrai dire, la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un *mythe artificiel* : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie. Puisque le mythe vole du langage, pourquoi ne pas voler le mythe? Il suffira pour cela d'en faire lui-même le point de départ d'une troisième chaîne sémiologique, de poser sa signification comme premier terme d'un second mythe.⁷⁴⁸

Le détournement est une *mythologie pratique* ; il déchiffre le mythe au moment même où il se l'approprie ; il le désactive en lui donnant une nouvelle signification. Certes, on n'a pas besoin de conserver ces termes de « mythe », « mythologie »⁷⁴⁹ : l'important est de reconnaître l'enjeu de l'opération. Il s'agit de comprendre le langage de la culture de masse

⁷⁴⁶ DEBORD ; WOLMAN, *Mode d'emploi...*, *op.cit.*, in : DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.224.

⁷⁴⁷ DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.1412.

⁷⁴⁸ BARTHES, *Mythologies*, *op.cit.*, p.210.

⁷⁴⁹ Termes, d'ailleurs, dont l'usage qu'en fait Barthes est déjà « mythique », car il s'agit de l'appropriation d'un concept – celui de « mythe » – dont la signification habituelle est fort différente de celle que Barthes lui attribue. Le concept barthésien opère lui aussi un vol de langage.

moderne essentiellement comme un métalangage, et le détournement comme une pratique qui s'attaque à ce métalangage pour composer un nouveau discours. Le cinéma de Debord en offre, on le verra par la suite, un assez grand nombre d'exemples.

2. Avec et contre le cinéma

Le projet situationniste était dans une large mesure une reprise de la lutte avant-gardiste contre l'autonomie de l'art qui avait connu son apogée dans l'entre-deux-guerres. Depuis, un changement de grande importance était survenu dans le monde de l'art : le « septième art » s'était consolidé et établi comme le principal moyen de consommation culturelle. Si les situationnistes voulaient être des artistes de leur temps, leurs projets ne pouvaient se passer du cinéma. Dès le premier numéro de leur revue, les situationnistes voulurent préciser le rapport qu'ils envisageaient d'entretenir avec l'art cinématographique. *Avec et contre le cinéma*, était le titre très significatif de leur article⁷⁵⁰. Au tout début du texte, ils reconnaissent que « [l]e cinéma est l'art central de notre société »⁷⁵¹. Cependant, en continuité avec les lettristes, les situationnistes considéraient la destruction formelle comme une marque majeure de modernité artistique. Le cinéma était ainsi jugé arriéré vis-à-vis d'autres arts, puisqu'on pouvait y constater « [l]e retard de l'apparition des symptômes modernes de l'art [...] par exemple certaines œuvres formellement destructrices, contemporaines de ce qui est accepté depuis vingt ou trente ans dans les arts plastiques ou l'écriture, sont encore rejetées même dans les ciné-clubs »⁷⁵². Ceci s'explique par « l'importance positive de l'art cinématographique dans la société moderne », car « il apporte des pouvoirs inédits à la force réactionnaire usée du spectacle sans participation »⁷⁵³. En ce sens, les situationnistes trouvent dans le cinéma existant le revers de la situation construite :

⁷⁵⁰ « Avec et contre le cinéma », *Internationale Situationniste* n°1, juin 1958, p.8-9.

⁷⁵¹ *Idem*, p.8.

⁷⁵² *Idem*, p.9.

⁷⁵³ *Idem*, *ibidem*.

« le cinéma se présente ainsi comme un substitut passif de l'activité artistique unitaire qui est maintenant possible »⁷⁵⁴.

On voit bien en quel sens les situationnistes étaient « contre » le cinéma. Comme le titre de l'article l'énonce cependant, ils voulaient aussi être « avec » le cinéma. Le texte dissocie alors la technique de l'usage qu'on en fait habituellement. Le « développement [du cinéma] est cherché dans un mouvement continu d'intégration de nouvelles techniques mécaniques »⁷⁵⁵, mais il s'agit « d'inventions anarchiques juxtaposées (non articulées, simplement additionnées) »⁷⁵⁶. Les situationnistes énumèrent des exemples, et discutent d'une invention toute récente :

Après l'écran large, les débuts de la stéréophonie, les tentatives d'images en relief, les États-Unis présentent à l'exposition de Bruxelles un procédé dit « Circarama », au moyen duquel, comme le rapporte *Le Monde* du 17 avril, « on se trouve au centre du spectacle et on le vit, puisqu'on en fait partie intégrante. Quand la voiture à bord de laquelle sont fixées les caméras de prises de vues fonce dans le quartier chinois de San Francisco on éprouve les réflexes et les sensations des passagers de la voiture ». On expérimente, par ailleurs, un cinéma odorant, par les récentes applications des aérosols, et on en attend des effets réalistes sans réplique⁷⁵⁷.

Ces innovations sont dirigées dans le but de donner une impression de réalité, de créer une image plus complète du réel, ce qui pourrait même toucher d'autres sens comme dans le cas de l'emploi des aérosols, sans pourtant altérer le statut du spectateur qui demeure un contemplateur passif de ce qu'il voit. Néanmoins, les mêmes techniques pourraient être

⁷⁵⁴ *Idem, ibidem.*

⁷⁵⁵ *Idem, p.8.*

⁷⁵⁶ *Idem, ibidem.*

⁷⁵⁷ *Idem, ibidem.*

détournées vers un tout autre usage, et servir ainsi à la construction d'une situation. Le combat « contre » le cinéma existant trouve son sens dans ce que, autrement, on pourrait faire « avec » lui : « ceux qui veulent construire ce monde doivent à la fois combattre dans le cinéma la tendance à constituer l'anti-construction de situation (la construction d'ambiance de l'esclave, la succession des cathédrales) et reconnaître l'intérêt des nouvelles applications techniques valables en elles-mêmes (stéréophonie, odeurs) »⁷⁵⁸.

Pour Benjamin, le cinéma était comparable à l'architecture en ce que les deux arts évoquent une perception qui dépasse les limites du seul regard, réception à la fois visuelle et tactile, qui permet une appréhension distraite et collective de l'œuvre⁷⁵⁹. Debord et les situationnistes semblent le concevoir pareillement. La comparaison avec l'architecture s'impose à deux reprises. D'abord, de manière dépréciative, dans le passage supra-cité, où le cinéma apparaît comme héritier de la cathédrale. Comme celle-ci, le cinéma est un art environnant et qui intègre d'autres arts et savoirs techniques, mais qui est encore asservi à la contemplation religieuse (ou spectaculaire, la religion étant une forme de spectacle). À la fin du texte, le parallèle est à nouveau évoqué, mais cette fois pour souligner les possibilités positives :

Le cinéma est ainsi comparable à l'architecture par son importance actuelle dans la vie de tous, par les limitations qui lui ferment le renouvellement, par l'immense portée que ne peut manquer d'avoir sa liberté de renouvellement. Il faut tirer parti des aspects progressifs du cinéma industriel, de même qu'en trouvant une architecture organisée à partir de la fonction

⁷⁵⁸ *Idem*, p.9.

⁷⁵⁹ BENJAMIN, *L'Œuvre d'art...*, *op.cit.*, p.108.

psychologique de l'ambiance on peut retirer la perle cachée dans le fumier du fonctionnalisme absolu⁷⁶⁰.

Le cinéma et l'architecture apparaissent donc comme des arts privilégiés pour dépasser le rapport spectaculaire, à cause des affects qu'ils mettent en jeu et qui sollicitent bien plus que le regard – la notion de perception tactile conservant ici tout son sens. Ils s'équivalent aussi en ce qu'ils sont des arts très liés au capital. Intégrant des techniques et des savoir-faire industriels, ils finissent par rester asservis à la logique marchande – et le succès du fonctionnalisme architectonique en est un exemple convaincant⁷⁶¹. Les situationnistes insistent ainsi sur la nécessité de « lutter pour s'emparer d'un secteur réellement expérimental dans le cinéma », et envisagent deux formes d'action possibles : « d'abord son emploi comme forme de propagande dans la période de transition pré-situationniste ; ensuite son emploi direct comme élément constitutif d'une situation réalisée »⁷⁶².

Avec Resnais

Si le cinéma ne peut trouver le plein développement de ses potentialités qu'à l'intérieur d'un art de situations, ceci n'empêche pas son usage « pré-situationniste ». Cela veut dire qu'on ne renie pas la possibilité de faire des films, ce qui sera notamment le cas de Guy Debord. En effet, dans une lettre adressée à Patrick Straram en 1960, Debord affirmait, à propos des situationnistes : « nous ne sommes pas absents de l'expression, dans et contre les

⁷⁶⁰ « Avec et contre le cinéma », *art.cit.*, p.9.

⁷⁶¹ Comme le reconnaît Habermas, qui se fait néanmoins défenseur de ce style architectonique. Cf. HABERMAS, « Modern and Postmodern Architecture », in: *The New Conservatism: Cultural Criticism and the Historians' Debate*, trans. Shierry Weber Nicholzen, Cambridge, MIT Press, 1989.

⁷⁶² « Avec et contre le cinéma », *art.cit.*, p.9.

cadres actuels »⁷⁶³. De surcroît, il avouait trouver un exemple louable d'usage du cinéma dans l'œuvre d'Alain Resnais, *Hiroshima, mon amour* : « J'aime R[esnais] autant que l'on peut aimer un artiste aujourd'hui [...] R[esnais] « a bien fait, très bien fait » de réaliser *H[iroshima]*. Aucun progrès ne peut venir de la suppression d'un moyen d'intervention existant. À nous d'en faire le meilleur usage »⁷⁶⁴.

Avant cela, l'œuvre de Resnais avait déjà fait le sujet d'un texte de l'Internationale Situationniste, publié en 1959, dont le titre suggestif était *Le cinéma après Alain Resnais*⁷⁶⁵. L'article commence par une attaque railleuse contre les cinéastes de la Nouvelle Vague :

LA « NOUVELLE VAGUE » de réalisateurs qui effectue en ce moment la relève du cinéma français est définie d'abord par l'absence notoire et complète de nouveauté artistique, fût-ce simplement au stade de l'intention. Moins négativement, elle est caractérisée par quelques conditions économiques particulières dont le trait dominant est sans doute l'importance prise en France, depuis une dizaine d'années, par une certaine critique de cinéma qui représente une force d'appoint non négligeable pour l'exploitation des films. Ces critiques en sont venus à employer cette force directement à leur usage, en tant qu'auteurs de films. Ceci constitue leur seule unité. Les valorisations respectueuses qu'ils plaquaient sur une production dont tout leur échappait servent désormais pour leurs propres œuvres, devenues réalisables à bon marché dans la mesure même où ce jeu de valorisation peut remplacer, pour un public assez étendu, les coûteuses attractions du star system. La « nouvelle vague » est principalement l'expression des intérêts de cette couche de critiques⁷⁶⁶.

⁷⁶³ DEBORD, *Correspondance vol.2, op.cit.*, p.39.

⁷⁶⁴ *Idem*, p.35.

⁷⁶⁵ « Le cinéma après Alain Resnais », *Internationale Situationniste* n°3, décembre 1959, p.8-9.

⁷⁶⁶ *Idem*, p.8.

Toujours attentifs à la soumission de la culture à la logique marchande, les situationnistes reconnaissaient dans l'expérience de la Nouvelle Vague la mise en évidence de la complémentarité entre production et critique ; complémentarité d'autant plus profitable dans ce cas, une fois que la critique servait à justifier devant le public la mise en place d'un cinéma peu coûteux. Au milieu de cette vague dépourvue de toute innovation artistique cependant, un film se faisait remarquer : à propos de *Hiroshima, mon amour* les situationnistes écrivaient : « Il est facile de reconnaître sa supériorité »⁷⁶⁷ – mais « peu de gens se préoccupent de définir la nature de cette supériorité »⁷⁶⁸, tâche assumée par les auteurs de l'article. Si le film de Resnais est « celui qui contient le plus d'innovations depuis l'époque de l'affirmation du cinéma parlant »⁷⁶⁹, ceci tient au fait que

Hiroshima, sans renoncer à une maîtrise des pouvoirs de l'image, est fondé sur la prééminence du son : l'importance de la parole procède non seulement d'une quantité et même d'une qualité inhabituelles, mais du fait que le déroulement du film est beaucoup moins présenté par les gestes des personnages filmés que par leur récitatif (lequel peut aller jusqu'à faire souverainement le sens de l'image, comme c'est le cas pour le long travelling dans les rues qui termine la première séquence)⁷⁷⁰.

Une fois encore, on entend l'écho des arguments lettristes. La prééminence du récitatif rappelle l'idée du « montage discrément » d'Isidore Isou, et les situationnistes remarquent que le film de Resnais s'approche des expériences « du groupe lettriste vers 1950, quant aux recherches formelles (Isou, Wolman, Marc'O – les correspondances du premier, surtout avec

⁷⁶⁷ *Idem, ibidem.*

⁷⁶⁸ *Idem, ibidem.*

⁷⁶⁹ *Idem, ibidem.*

⁷⁷⁰ *Idem, ibidem.*

Resnais, n'étant curieusement signalées par personne) »⁷⁷¹. La téléologie de l'histoire de l'art fait à nouveau irruption, et l'on définit ainsi « l'importance objective d'*Hiroshima* : l'apparition dans le cinéma « commercial » du mouvement d'auto-destruction qui domine tout l'art moderne »⁷⁷². Néanmoins, la mise en valeur du récitatif garde toute son importance pour comprendre le cinéma de Debord, car cet auteur va toujours travailler l'autonomie du texte. Si les situationnistes ont remarqué les propos de Resnais qui, dans une interview, avait défini son film « comme un « long court-métrage » commenté », ceci n'est pas un hasard : cette formule ne pourrait-elle pas bien s'appliquer aux films réalisés par Guy Debord ?

La proximité entre ce que réalisa Resnais et ce que Debord avait à l'époque l'intention de réaliser n'échappa pas au situationniste, comme en témoignent aussi bien ses lettres que ses notes inédites. Debord voyait « Resnais lié à Breton, à l'écriture post-joycienne (Robbe-G[rillet]) »⁷⁷³, avant même que celui-ci ne réalise *L'Année dernière à Marienbad* ; il était, d'après lui, « le seul qui ait une *culture générale* de l'art moderne, alors que les autres « auteurs » N[ouvelle] V[ague] n'ont de « culture » *que cinématographique* »⁷⁷⁴ Le film de Resnais était pour Debord l'exemple d'un usage poétique du cinéma, ou d'un prolongement de la poésie moderne dans le cadre cinématographique – ce qu'il ne cessera de chercher à réaliser lui-même. Quand il envisage de faire, pour la première fois, un long-métrage, Debord pense à la « *possibilité* de faire une séquence issue du *Lautréamont* « beau comme » - mais à l'échelle du rapport – image », ce à quoi il ajoute « ce serait donc très lyrique (gare au ton *Hiroshima*) ». Bien des années après, au moment où il se lance dans l'entreprise d'*In Girum*, il garde toujours le souvenir de ce film à l'esprit. S'il veut « rechercher, avec cette *force* du cinéma, ce que serait un emploi du langage au niveau de Mallarmé », Debord ne laisse pas de rappeler, entre parenthèses, « cf. la demi-dose d'*Hiroshima* ».

⁷⁷¹ *Idem, ibidem.*

⁷⁷² *Idem, p.9.*

⁷⁷³ DEBORD, *Correspondance vol.2, op.cit., p.35.*

⁷⁷⁴ *Idem, p.35.*

Contre Godard

On pourrait s'attendre sans doute à une reconnaissance semblable de l'œuvre de Jean-Luc Godard, réalisateur de la Nouvelle Vague dont l'emploi dosé des références à la culture de masses et au passé littéraire rappelle à bien des égards le détournement théorisé par Debord. Pourtant, bien au contraire, Godard sera la cible de féroces attaques de la part des situationnistes. Le groupe ne peut accepter qu'un réalisateur vedette comme Godard prône une esthétique apparemment si proche de la leur. Il faut bien marquer les différences qui les séparent, et les situationnistes n'épargneront pas leurs efforts.

Debord a été lui-même l'auteur d'une polémique à propos du premier film du réalisateur suisse, *À bout de souffle*. Le désaccord de Debord ne tenait pas tellement au contenu du film de Godard, mais à la lecture que Sébastien Chatel (alias Sébastien de Diesbach) en présenta dans son article paru dans le numéro 31 de la revue *Socialisme ou Barbarie*⁷⁷⁵. Debord, qui fréquentait alors le groupe de *Socialisme ou Barbarie*, a trouvé nécessaire de répondre à l'article de Chatel, ce qu'il fit dans un texte intitulé *Pour un jugement révolutionnaire de l'art*⁷⁷⁶. Davantage que sur *À bout de souffle*, son article portait sur la fonction de la critique d'art en tant que telle. Ce que Debord dénonçait comme un mal à éviter, c'était l'institution d'une « critique d'art révolutionnaire », qui chercherait à dégager les motifs « révolutionnaires » dans les travaux artistiques, décernant aux artistes une reconnaissance sur la base du potentiel politique de leurs œuvres. En opposition à cela,

⁷⁷⁵ CHATEL, « 'À bout de souffle' de Jean-Luc Godard », *Socialisme ou Barbarie, Organe de critique et d'orientation révolutionnaires*, n°31, décembre 1960-février 1961, p.104-107.

⁷⁷⁶ Le texte parut d'abord à Bordeaux dans *Notes critiques bulletin de recherche et d'orientation révolutionnaires* n°3 (2^e trimestre 1962) avant d'être publié séparément. Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.558-563. Dans une lettre à Daniel Blanchard, également membre de *Socialisme ou Barbarie*, Debord remarque que son texte « n'a pas rencontré un très grand écho du côté « officiel » de l'organisation, mais qu'il a circulé assez bien en manuscrit ». Cf. *Idem*, p.564.

Debord revendiquait une « critique révolutionnaire de l'art », ce qui équivaldrait à mettre en échec l'autonomie du champ esthétique et le statut séparé de l'artiste, dont la figure du critique, savant révélateur du sens des œuvres, était le complément nécessaire. Le cœur de l'argumentation de Debord porta prioritairement sur l'activité du critique spécialisé :

La critique d'art est un spectacle au deuxième degré. Le critique est celui qui donne en spectacle son état de spectateur même. Spectateur spécialisé, donc spectateur idéal, énonçant ses idées et sentiments *devant* une œuvre à laquelle il ne participe pas réellement. Il relance, remet en scène, sa propre non-intervention sur le spectacle. La faiblesse des jugements fragmentaires, hasardeux et largement arbitraires, sur des spectacles qui ne nous concernent pas vraiment est notre lot à tous dans beaucoup de discussions banales de la vie privée. Mais le critique d'art fait étalage d'une telle faiblesse, *rendue exemplaire*.⁷⁷⁷

Certes, on vient de le voir, le fait que la Nouvelle Vague était un mouvement fondé par des réalisateurs qui avaient été, d'abord, des critiques du cinéma, n'avait pas échappé aux situationnistes. Néanmoins, à ce moment, Godard est épargné, voire défendu, en tant que réalisateur et en opposition avec la critique. C'est lui qui doit avoir la parole sur sa propre œuvre. L'explicitation des intentions politiques devrait être partie intégrante de l'œuvre, et si elle ne l'était pas, ce ne serait pas aux « spécialistes » de la mettre en évidence : « Chatel ne prend jamais la peine de préciser que Godard n'a pas *explicitement* fait le procès « du délire culturel dans lequel nous vivons » ; n'a pas *délibérément voulu* « placer les gens devant leur propre vie ». On traite Godard comme un phénomène de la nature, un objet à conserver. On

⁷⁷⁷ *Idem*, p.560.

ne songe pas plus à la possibilité de positions politiques, philosophiques, etc., propres à Godard qu'à discerner l'idéologie d'un typhon »⁷⁷⁸.

Godard ne sera pas épargné pour longtemps. Quelques années plus tard ses opinions politiques avaient été mieux explicitées, et les situationnistes pourraient se référer à lui comme « le plus célèbre des Suisses pro-chinois », ou encore comme « enfant de Mao et du coca-cola »⁷⁷⁹. Le cinéaste fera notamment l'objet d'un texte non signé paru dans le numéro 10 de l'*Internationale Situationniste*, sous le titre *Le rôle de Godard*⁷⁸⁰. Il y est accusé de prôner une culture superficielle et de trouver la base de son succès dans l'inculture partagée avec le public : « La « critique » dans Godard ne dépasse jamais l'humour intégré d'un cabaret, d'une revue *Mad*. L'étalage de sa culture recoupe celle de son public, qui a lu précisément les mêmes pages aux mêmes *pocket books* vendus à la bibliothèque de la gare »⁷⁸¹. À ceux qui attribuaient au cinéma de Godard « l'expression d'une subjectivité », sans craindre les arguments d'allure élitiste, les situationnistes répliquaient : « mais cette subjectivité se trouve être au niveau courant du concierge informé par les *mass media* »⁷⁸². Le cœur de la critique situationniste consistait à voir en Godard la représentation de « la pseudo-liberté formelle et la pseudo-critique des habitudes et des valeurs, c'est-à-dire les deux manifestations inséparables de tous les *ersatz* de l'art moderne récupéré »⁷⁸³. Il s'agit donc de l'art moderne récupéré, transformé en « pacotille vendable »⁷⁸⁴. Les situationnistes élargissaient cette critique à tout le champ intellectuel, au-delà du seul art :

⁷⁷⁸ *Idem, ibidem.*

⁷⁷⁹ Les propos sont de René Viénet dans *Les situationnistes et les nouvelles formes d'action contre la politique et l'art*, texte paru dans *Internationale Situationniste* n°11, octobre 1967, p.35.

⁷⁸⁰ « Le rôle de Godard », *Internationale Situationniste*, mars 1966, p.58-59.

⁷⁸¹ *Idem*, p.58.

⁷⁸² *Idem, ibidem.*

⁷⁸³ *Idem, ibidem.*

⁷⁸⁴ *Idem, ibidem.*

Godard est l'équivalent cinématographique de ce que peuvent être Lefebvre ou Morin dans la critique sociale ; il *possède l'apparence* d'une certaine liberté dans son propos (ici, un minimum de désinvolture par rapport aux dogmes poussiéreux du récit cinématographique). Mais *cette liberté même, ils l'ont prise ailleurs* : dans ce qu'ils ont pu saisir des expériences avancées de l'époque⁷⁸⁵.

Les situationnistes accusaient ces intellectuels, notoires pour leur « radicalités » tout en étant entièrement intégrés aux institutions culturelles, de se nourrir des expériences vraiment radicales qui restaient dans l'ombre, à cause de leur radicalité même. Cette récupération bien intégrée servirait, dans la perspective situationniste, à anéantir les effets disruptifs de telles expériences, les rendant assimilables à l'ordre existant. En ce sens, ils concluent qu'« [e]n dernière analyse, la fonction présente du godardisme est d'empêcher l'expression situationniste au cinéma »⁷⁸⁶ – la dernière exigeant le dépassement de l'art séparé. Les situationnistes doivent alors mener une guerre ouverte contre le réalisateur, guerre dont Godard ne sortira pas intact. Selon Antoine De Baecque, les « lapidations situ atteignent Godard de plein fouet, car il se sent proche d'un mouvement critique avec lequel il partage des points communs. Comme s'il avait trouvé ses égaux, sinon meilleurs que lui, dans la critique de la société de consommation et l'art de la formule qui fait mouche »⁷⁸⁷. C'est surtout en mai 1968, lors de son passage à la Sorbonne occupée, qu'il ressentira ces attaques. Venu dans la cour pour filmer un concert de jazz qui devait avoir lieu dans les locaux occupés, Godard a dû faire face à la réaction adverse des étudiants et notamment au célèbre graffiti d'inspiration situationniste : « Godard le plus con des Suisses pro-chinois »,

⁷⁸⁵ *Idem, ibidem.*

⁷⁸⁶ *Idem, p.59.*

⁷⁸⁷ DE BAECQUE, *Godard : biographie*, Paris, B. Grasset, 2010, p.378.

détournement insolent de la phrase de Viénet supra-citée⁷⁸⁸. Les situationnistes crieront victoire peu après, en affirmant que « Godard a été immédiatement *démodé* par le mouvement de mai 68 »⁷⁸⁹. Dans *Le cinéma et la révolution*, aux propos de Godard qui « dans un court métrage intitulé *L'Amour*, avoue [...] que l'on ne peut « mettre la révolution en images », parce que « le cinéma est l'art du mensonge », les situationnistes rétorquaient que « [l]e cinéma n'a pas plus été un « art du mensonge » que tout le reste de l'art, qui était mort dans sa totalité longtemps avant Godard »⁷⁹⁰. Le constat du décès de l'art ne revient toutefois pas à l'abandon du cinéma. Au contraire, l'I.S. s'oppose ici à Godard pour soutenir la possibilité effective d'un usage « révolutionnaire » du cinéma, celui-ci compris non plus dans le cadre des valeurs esthétiques mais comme un « moyen de communication »⁷⁹¹. À Debord de le prouver : « dès que possible, Guy Debord réalisera lui-même une adaptation cinématographique de *La Société du Spectacle*, qui ne sera certainement pas en-deçà de son livre »⁷⁹².

Avec Eisenstein

Le projet d'adapter un ouvrage théorique au cinéma évoquait pourtant un autre célèbre précédent, ce qui était rappelé par les situationnistes avec une dose d'humour et très peu de modestie : « On sait qu'Eisenstein souhaitait tourner *Le Capital*. On peut d'ailleurs se demander, vu les conceptions formelles et la soumission politique de ce cinéaste, si son film eût été fidèle au texte de Marx. Mais, pour notre part, nous ne doutons pas de faire mieux »⁷⁹³. À la veille de la consécration définitive du cinéaste russe auprès du public français – cette

⁷⁸⁸ *Idem.*, p.422.

⁷⁸⁹ Cf. « Le cinéma et la révolution », *Internationale Situationniste* n°12, septembre 1969, p.104-105.

⁷⁹⁰ *Idem.*, p.104.

⁷⁹¹ *Idem, ibidem.*

⁷⁹² *Idem.*, p.105.

⁷⁹³ *Idem, ibidem.*

même année, les *Cahiers du cinéma* initient la publication d'une série de dossiers dédiés à Eisenstein, avec la publication des écrits théoriques du réalisateur qui étaient jusque-là peu connus en France⁷⁹⁴ – les situationnistes marquent à la fois leur rapprochement et leur éloignement d'avec cet habile cinéaste, qui s'était pourtant soumis au stalinisme.

Il convient de remarquer, néanmoins, que Debord nourrit une réelle admiration pour les œuvres d'Eisenstein depuis sa jeunesse. Il voit les films du cinéaste dans un ciné-club à Antibes, fréquenté aussi par Georges Sadoul, Yves Montand et Simone Signoret, et le relate dans une lettre à Hervé Falcou : « l'autre soir à Antibes chez Don j'ai vu deux films d'Eisenstein *Le cuirassé Potemkine* et surtout *Que Viva Mexico*, absolument suprêmes »⁷⁹⁵. La reconnaissance devient publique lorsque Debord inclut *Le cuirassé Potemkine* dans l'« aide-mémoire pour une histoire du cinéma » qui ouvre son premier film, *Hurllements en faveur de Sade*.⁷⁹⁶

On rencontre encore bien d'autres références à Eisenstein dans les textes lettristes et situationnistes, dont plusieurs de l'année 1956. Dans le *Mode d'emploi du détournement*, Debord et Wolman indiquent « une séquence d'Eisenstein » comme exemple de détournement abusif au cinéma. Le cinéaste est évoqué à nouveau, et toujours de façon positive, dans l'enregistrement *Histoire de l'Internationale Lettriste*⁷⁹⁷. Finalement, dans le numéro 25 de *Potlatch*, bulletin de l'Internationale Lettriste paru au début de 1956, nous retrouvons une référence directe à la théorie du montage d'Eisenstein. Dans un article non signé, intitulé « Au vestiaire », les lettristes-internationaux s'attaquent au premier film d'Agnès Varda, *La pointe*

⁷⁹⁴ Entre 1969 et 1971, *Les Cahiers du cinéma* publieront une série d'écrits de Sergei Eisenstein. Cf. *Les Cahiers du Cinéma*, du numéro 209 (février, 1969) au numéro 227 (février 1971). Les numéros 226 (janvier 1971) et 227 (février 1971) sont dédiés au cinéma du réalisateur russe. D'après Jacques Aumont, cette redécouverte d'Eisenstein était encore une conséquence de Mai 68. Cf. AUMONT, *Montage Eisenstein*, Paris, Éd. Images Modernes Cinéma, 2005 [1978], p.9.

⁷⁹⁵ DEBORD, *Le Marquis de Sade...*, *op.cit.*, p.58.

⁷⁹⁶ Cf. DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.61.

⁷⁹⁷ Cf. DEBORD, *Enregistrements magnétiques (1952-1961)*, éd. établie et présentée par Jean-Louis Rançon, Paris, Gallimard, 2010, pp.41-69.

courte, sortie l'année précédente. Cherchant à questionner l'originalité du travail de Varda, ils écrivent :

La Pointe courte ne présente pas le moindre apport cinématographique, même si Agnès Varda a naïvement redécouvert quelques effets que son inculture lui faisait passer pour neufs. Non seulement les rapports d'images dont elle use avec les intentions symboliques les plus indigestes font l'objet, comme on l'a dit, de la théorie d'Eisenstein sur le montage des attractions, mais encore ils sont la base du langage cinématographique des productions franchement commerciales⁷⁹⁸.

Le passage révèle que l'expression « montage des attractions » avait été incorporée au débat cinématographique de l'époque, alors que l'œuvre théorique d'Eisenstein ne connaîtra une traduction systématique en France qu'après 1968. Avant cette date, le seul recueil de textes d'Eisenstein traduit en français était *Réflexions d'un cinéaste*, traduit à partir de l'anglais en 1958, c'est-à-dire deux ans après l'article de *Potlatch*. Dans ce contexte, une œuvre qui aurait pu jouer un rôle non négligeable dans l'introduction des idées eisensteiniennes était la petite monographie de Jean Mitry, éditée en 1955 par les Éditions Universitaires au sein de la collection « Classiques du cinéma ». Le cinquième chapitre de l'ouvrage, intitulé précisément « Le 'montage des attractions' et les théories du cinéma », permettait une première approche de l'apport théorique du cinéaste. L'aperçu que donnait Mitry de la théorie d'Eisenstein n'était cependant pas très élogieux : il accusait le cinéaste d'être « hypnotisé par l'idée » et d'imposer des analogies qui faussaient la réalité. Cette compréhension du montage des attractions comme une sorte de montage symbolique est donc

⁷⁹⁸ « Au Vestiaire », *Potlatch* n°25, 26 janvier 1956. Repris dans DEBORD, *Potlatch*, Paris, Gallimard, 1996, p.222.

proche de la conception du terme qui apparaît dans *Potlatch*. Il est pourtant très partiel et ne rend pas compte des points les plus importants de la théorie d'Eisenstein.

Il convient donc de retourner brièvement à la théorie d'Eisenstein. *Le montage des attractions*, texte paru dans la revue *LEF*, n.3, 1923, fut écrit par Eisenstein lorsque celui-ci dirigea le théâtre du Proletkoul't. L'article portait alors initialement sur le théâtre, mais les idées qui y sont présentées seront prolongées vers le cinéma par l'auteur lui-même, d'autant plus que dans le texte « [l]e spectateur est promu au rang de matériau essentiel »⁷⁹⁹. Ainsi, deux ans plus tard, le cinéma sera conçu en continuité avec le théâtre à cause de la « similarité de son matériau *fondamental* : *le spectateur* », tout comme par « la communauté de l'orientation de son but : *le façonnage de ce spectateur dans le sens désiré* »⁸⁰⁰. Le concept d'attraction était donc formulé dans la perspective d'un art de propagande que revendiquait le réalisateur. Eisenstein définissait la notion d'attraction de la façon suivante :

*Est attraction (du point de vue du théâtre) tout moment agressif du théâtre, c'est-à-dire tout élément de celui-ci soumettant le spectateur à une action sensorielle ou psychologique vérifiée au moyen de l'expérience et calculée mathématiquement pour produire chez le spectateur certains chocs émotionnels qui, à leur tour, une fois réunis, conditionnent seuls la possibilité de percevoir l'aspect idéologique du spectacle montré, sa conclusion idéologique finale. (Mode de connaissance - "par le jeu vivant des passions" - spécifique au théâtre.)*⁸⁰¹

L'idée de conditionnement que l'on retrouve ici chez Eisenstein est marquée par l'air du temps et subit notamment l'influence de la réflexologie, qui détermina aussi la psychologie

⁷⁹⁹ EISENSTEIN, « Le montage des attractions », traduction de Sylviane Mossé, in : EISENSTEIN, *Au-delà des étoiles, Œuvres Tome I*, Paris, U.G.E, 10/18, 1974, p.115-121.

⁸⁰⁰ *Idem*, p.127-144.

⁸⁰¹ *Idem*, p.117.

pavlovienne⁸⁰². Elle n'est pas sans rapport avec la notion de conditionnement que l'on retrouve dans un texte de l'Internationale situationniste, *La lutte pour le contrôle des nouvelles techniques de conditionnement*, où le groupe affirme que « nous allons assister, participer, à une *course de vitesse entre les artistes libres et la police pour expérimenter et développer l'emploi des nouvelles techniques de conditionnement.* »⁸⁰³ Ils écrivaient encore que « le cinéma, ou aussi la chanson, ont par eux-mêmes des pouvoirs de conditionnement du spectateur ; des beautés, si l'on veut, qui sont à la disposition de ceux qui ont actuellement la parole. Ils peuvent faire jusqu'à un certain point un usage habile de ces pouvoirs »⁸⁰⁴. Le « conditionnement » évoqué ici s'approche, plus simplement, de l'effet non-rationnel de l'œuvre, ce qui affecte le spectateur au-delà du contenu discursif véhiculé. C'est plutôt cette idée qui réapparaît dans les fiches de Debord, qui, comme on le verra plus loin, pense toujours à « choquer », mais aussi à « émouvoir », considérant ces deux effets comme analogues.

Pour l'instant, il suffit de souligner que la conception que Debord retient de la notion d'attraction est plus particulièrement liée à l'effet de choc que celle-ci doit provoquer. Ainsi, il écrit dans une note préparatoire au film *La Société du spectacle* :

Question *strat[égique]* fondam[entale] (*effet*, et sous effets ult[érieurs] du film)

Partout où il faut choisir, ne pas faire beau, FAIRE SCANDALEUX, choquant, dur, révoltant...

(ceci par montage « attraction-détournem[ent] », placards style Potlatch ou début I.S., allusions polit. lourdes, mauvais goût)

⁸⁰² « Pour la réflexologie (et le pavlovisme qui en est issu), tout comportement humain peut-être considéré comme la réponse, plus ou moins complexe, plus ou moins conditionnée, à une série d'excitants, de stimuli ; la thèse essentielle est qu'il est théoriquement envisageable [...] de déterminer, de *calculer* ces processus de réponse à des stimuli (et, par voie de conséquence, de déterminer les stimuli nécessaires à l'obtention de telle réponse). C'est évidemment cette dernière proposition de la réflexologie qu'Eisenstein s'appropriera volontiers ». AUMONT, *Montage Eisenstein, op.cit.*, p.71.

⁸⁰³ « La lutte pour le contrôle des nouvelles techniques de conditionnement », *Internationale Situationniste* n°1, juin 1958, p.8.

⁸⁰⁴ Cf. « Le rôle de Godard », *art.cit.*, p.58.

On voit que Debord n'est pas attaché au calcul mathématique ni au résultat idéologique revendiqué par Eisenstein. Pour lui, la notion d'attraction est comprise dans l'optique avant-gardiste du scandale. Il est intéressant de remarquer aussi que le concept eisensteinien apparaît couplé avec le concept debordien de détournement. Ceci montre que Debord incorpore la référence à Eisenstein alors que dans le même temps celle-ci est considérée comme insuffisante pour exprimer son travail de montage. La particularité du cinéma de Debord consiste dans le fait que celui-ci découle de la réappropriation des images ; il ne tourne pas, il *dé-tourne*, mais, de ce fait même, il avance un pas plus loin dans la route ouverte par Eisenstein. En effet, par la notion d'attraction, Eisenstein postulait le travail par « fragments » du montage cinématographique⁸⁰⁵. Ce qui était fondamental n'était pas dans les phénomènes représentés, mais dans les « enchaînements d'associations » qui se produisaient dans l'esprit du spectateur⁸⁰⁶. On peut reconnaître le même mouvement dans le détournement de Debord, qui met au centre l'association entre les différents éléments et qui fait appel à l'action intellectuelle du spectateur. Il convient, pourtant, d'y souligner une différence. Le cinéma de Debord ne se borne pas aux associations voulues : il garde un aspect lacunaire, voire parfois d'interdiction. Certaines images ont un sens personnel qui n'est pas livré aux spectateurs, qui ne concerne que l'auteur. L'information cachée laisse un espace vide qui peut sans doute être occupé par le spectateur. On aurait là une association personnelle, de la part du spectateur, qui échappe aux intentions initiales du montage ; ce qui, par conséquent, ne se conforme pas à la théorisation d'Eisenstein.

⁸⁰⁵ EISENSTEIN, « Le montage des attractions au cinéma », *op.cit.*, p.130.

⁸⁰⁶ *Idem, ibidem.*

CHAPITRE II – LE TEMPS PERDU OU LE PREMIER CINÉMA DE GUY DEBORD

Dans le *Passage* (malgré sa pauvreté de moyens, et la grande difficulté d'une partie de mon propos – la dérive...) *on savait ce que je détournais !* (flèche) un documentaire – et son commentaire (*Critique* est plus « contre le cinéma », *son sujet plus limité*, et ses thèses théoriques plus modernes – ainsi plus compréhensible *mais moins fort*)

Guy Debord, note inédite datée de la « nuit du 4 au 5 juin [19]73 »

Quand Debord revient à son activité cinématographique en 1973, pour réaliser son premier long-métrage, *La Société du spectacle*, il revient aux deux courts-métrages qu'il avait réalisés en 1959 et 1961. En les revoyant à dix ans de distance, Debord résume ainsi les deux films : une tentative de détournement du genre documentaire, plus réussie et plus forte dans le premier essai, *Sur le passage de quelques personnes*, et plus théorique et plus lisible dans *Critique de la séparation*. La difficulté de représenter la dérive, et la précarité des moyens, sont aussi remarquées. Les deux films furent réalisés grâce à l'aide financière d'Asger Jorn, qui créa une maison de production danoise à cette seule fin. Tant que durera l'Internationale Situationniste, les films ne sortiront pas en salle, restant pour longtemps un document peu connu de la conception que Debord se faisait de l'art et du cinéma à l'époque. Ils offrent le modèle que Debord reprendra dans ses long-métrages, et présentent de manière condensée les traits caractéristiques du cinéma de l'auteur. Tournant autour de la problématique de la

mémoire et du passage du temps, ils sont marqués notamment par la quête d'une nouvelle forme de représentation de l'expérience dans l'art.

1. Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps

Le premier plan de *Sur le passage* est un plan panoramique du boulevard Saint-Germain-des-Prés, sur lequel s'inscrit le sous-titre : « Paris 1952 ». Nous voyons ensuite d'autres images de ce quartier qui était habité alors par la jeunesse bohème, et qui était par conséquent un terrain de prédilection des lettristes⁸⁰⁷. Après le boulevard, on voit la bouche du métro, avec les voyageurs qui sortent, puis un plan rapproché des façades haussmanniennes. Sur ces images nous entendons ce commentaire en voix-off :

Ce quartier était fait pour la dignité malheureuse de la petite bourgeoisie, pour les emplois honorables et le tourisme intellectuel. La population sédentaire des étages était abritée des influences de la rue. Ce quartier est resté le même. Il était l'environnement étranger de notre histoire⁸⁰⁸.

Délimitation de l'époque, délimitation du lieu, le début du documentaire suit un modèle de représentation tout à fait traditionnel. Il ne reste qu'à présenter les personnages de « notre histoire », ce qui se fait tout de suite après. On voit alors une photographie sur laquelle figurent quatre personnes autour d'une table, fumant des cigarettes et buvant du vin. On

⁸⁰⁷ Et cela même avant Debord. Il convient de rappeler que le film d'Isidore Isou, *Traité de bave et d'éternité*, s'ouvre sur une errance du personnage Daniel dans le quartier, après que celui-ci est sorti d'un ciné-club. Le quartier avait été également l'objet d'un livre d'artiste intéressant, de la main du lettriste Gabriel Pomérand : *Saint Ghetto des Prêts. Grimoire*, Paris, OLB, 1950.

⁸⁰⁸ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.470.

commence à sortir de la représentation traditionnelle, car les personnages ne sont pas nommés – nous ne pouvons pas même savoir s’il s’agit de personnages vrais ou fictionnels. Tout ce que nous apprenons, c’est l’activité qui les occupe : « Ici était mis en actes le doute systématique à l’égard de tous les divertissements et travaux d’une société, une critique globale de son idée de bonheur »⁸⁰⁹. L’affirmation est nébuleuse et la représentation se complexifie. Celle-ci reste, néanmoins, proche d’un cadrage narratif classique. À en juger par ce début, le film doit nous raconter les actes de ces personnages « ici », à Paris, en 1952. La séquence de photographies qui s’ensuit semble correspondre à cette attente, mais la complexité de la représentation continue de s’accroître : on entend aussitôt d’autres narrateurs prendre la parole, et aux photographies et aux panoramiques de Paris, s’ajoutent des images d’actualité et des plans tournés de jeunes qui boivent dans un café. Finalement, presque à la moitié du film, le flou d’images est interrompu par un écran blanc. La voix du réalisateur déclare alors : « On ne conteste jamais réellement une organisation de l’existence sans contester toutes les formes de langage qui appartiennent à cette organisation »⁸¹⁰.

On peut deviner l’embarras qu’auraient éprouvé les spectateurs désarmés de ce film, s’il avait été présenté dans les salles de cinéma en 1959⁸¹¹. La difficulté de compréhension est liée à deux facteurs principaux : d’une part, on ne livre pas tous les éléments nécessaires à la compréhension de l’histoire qui y est racontée ; d’autre part, le film tente de critiquer la forme même qu’il emploie, à savoir la forme documentaire. Il y a d’abord l’instauration d’un récit à propos de ces personnages qui habitaient Saint-Germain-des-Prés autour de 1952. La date est une référence à la fondation de l’Internationale Lettriste. L’histoire que nous raconte Debord est donc celle de la préhistoire de l’Internationale Situationniste. Le son qui accompagne le générique d’ouverture, composé par des extraits d’enregistrements de la troisième Conférence

⁸⁰⁹ *Idem, ibidem.*

⁸¹⁰ *Idem, p.474.*

⁸¹¹ Même si Debord évoque dans quelques lettres le projet d’une exploitation en salles, voire de sa distribution en Angleterre, tout indique que le film n’est pas sorti sur les écrans à cette époque.

de l'Internationale Situationniste, tenue à Munich du 17 au 20 avril 1959, nous situe dans le présent du tournage du film. Par la suite, le sous-titre « Paris 1952 » nous transporte dans un passé qu'il s'agit de reconstituer, un passé qui précède et prépare la fondation de l'I.S. Avant la constitution de ce mouvement, les lettristes-internationaux auraient tenté de fonder une « micro-société provisoire »⁸¹² mais « quand elle est exercée dans un circuit fermé, la liberté se dégrade en rêve, devient simple représentation d'elle-même »⁸¹³. En retrouvant « partout des obstacles » liés par une « cohérence », le groupe avait appris qu' « il fallait *tout changer* par une lutte unitaire »⁸¹⁴. Telle était la tâche du nouveau groupe fondé à Cosio d'Arroscia. Comment cependant réaliser un documentaire sur une avant-garde qui s'est dissoute, sur des activités qui ne s'exercent plus, sur des gens qui ne sont plus là ? S'il s'agissait d'un film d'art, la réponse serait simple : par leurs œuvres. Toutefois « un film d'art sur cette génération »⁸¹⁵, qui s'était adonnée à la « consommation libre de son temps »⁸¹⁶, ne pourrait être « qu'un film sur l'absence de ses œuvres »⁸¹⁷, nous prévient la voix. Pour surmonter cette « difficulté », trois solutions se présentent à l'esprit de Debord : montrer l'espace jadis traversé par les lettristes ; avoir recours aux photographies anciennes ; reconstituer les actions du groupe par la mise en scène. Les deux premières solutions seront employées de façon positive, et la dernière d'une façon critique.

Comme nous l'avons déjà vu, le film commence par une série de prises de vue du quartier de Saint-Germain. Même si le sous-titre nous indique l'année 1952, il est évident que les prises ont été réalisées en 1959. Ceci est acceptable car, comme on l'entend dans le commentaire, « ce quartier est resté le même ». La distance temporelle n'est pas masquée, au contraire, elle est mise en évidence par l'emploi de l'imparfait : le quartier « était

⁸¹² *Idem*, p.474.

⁸¹³ *Idem*, p.475.

⁸¹⁴ *Idem*, p.479.

⁸¹⁵ *Idem*, p.477.

⁸¹⁶ *Idem*, p.472.

⁸¹⁷ *Idem*, p.477.

l'environnement étranger de notre histoire ». S'il était « étranger », c'est à cause du fait qu'il avait été « fait pour la dignité malheureuse de la petite bourgeoisie », pour que « la population sédentaire des étages » puisse s'abriter « des influences de la rue ». En diamétrale opposition au mode de vie « petit bourgeois », les lettristes-internationaux prônaient un comportement nomade et recherchaient volontiers l'influence de la rue. Le film porte ainsi sur la dérive, le comportement expérimental par lequel le groupe mettait en acte le « doute systématique » à l'égard de la société. Les prises des quartiers de Paris se succèdent, et on y reconnaît d'autres quartiers de prédilection de Debord et son groupe, notamment celui des Halles⁸¹⁸. On comprend alors qu'un des buts visés par le court-métrage est de trouver une forme capable de représenter la dérive. Ceci avait été cherché par les juxtapositions du collage dans les plans psychogéographiques, et revient ici avec les juxtapositions du montage cinématographique. Ce que l'on voit cependant à la fin n'est que la mise en scène d'un décor, où les personnages ne peuvent se faire remarquer que par leur absence. Ce décor est de plus « étranger », car il n'a pas été fait pour la dérive, il est le contraire de ce « prestigieux décor édifié spécialement à cet usage » promis dans un carton qui apparaît plus loin dans le film. *Sur le passage* est un film sur la dérive, sur ses aspirations, mais aussi sur son échec et sur les raisons de cet échec :

Nous voulions sortir de ce conditionnement, à la recherche d'un autre emploi du paysage urbain, de passions nouvelles. L'atmosphère de quelques lieux nous faisait sentir les pouvoirs à venir d'une architecture qu'il faudrait créer pour être le support et le cadre de jeux moins médiocres. Nous ne pouvions rien atteindre de ce que nous n'aurions modifié nous-mêmes. Le milieu urbain proclamait les ordres et les goûts de la société dominante avec une violence égale à celle des journaux. C'est l'homme qui fait l'unité du monde, mais l'homme est

⁸¹⁸ À propos du Quartier des Halles, voir plus haut l'analyse de la lecture que Debord a faite de Chombart de Lauwe. Pour une description plus détaillée de la représentation de la ville de Paris dans le film, voir DANESI, *Le cinéma de Guy Debord (1952-1994)*, Paris, Paris Expérimental, 2011, p.72-74.

répandu partout. Les hommes ne peuvent rien voir autour d'eux qui ne soit leur visage, tout leur parle d'eux-mêmes. Leur paysage même est animé⁸¹⁹.

On peut reconnaître dans cette dernière phrase la citation de Marx déjà employée dans la *Théorie de la dérive*. On y reconnaît aussi la marque de la lecture de Huizinga, la dérive étant conçue comme un jeu, et l'architecture comme le cadre de ce jeu. Les propos de Huizinga sont repris notamment dans un autre passage du commentaire du film, où nous retrouvons les concepts d'« ambiance ludique » et de « vie courante » notés par Debord dans ses fiches de lecture : « L'ambiance du jeu est par nature instable. À tout moment la « vie courante » peut reprendre ses droits... La limitation locale du jeu est plus frappante encore que sa limitation temporelle. Tout jeu se déroule dans les contours de son domaine spatial »⁸²⁰.

Les prises de vue de Paris servent à montrer l'espace dans lequel Debord et son entourage avaient vécu leur voyage. C'est la raison pour laquelle, au moment où l'on voit précisément le quartier des Halles, on entend la voix de Debord qui énonce un morceau de la *Chanson des Gardes Suisses*, qu'il a l'habitude de détourner : « Notre vie est un voyage / dans l'hiver et dans la nuit / nous cherchons notre passage »⁸²¹. Toutefois, comme on vient de le remarquer, les plans de Paris ne révèlent que le décor de cette histoire, les personnages y étant absents : puisque cette histoire se déroule dans le passé, les personnages ne peuvent plus être présents. On ne peut les connaître alors qu'à travers des vestiges ou, dans le pire des cas, des reconstitutions.

⁸¹⁹ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.478.

⁸²⁰ *Idem*, p.475.

⁸²¹ Debord avait probablement trouvé ce passage de la *Chanson des Gardes Suisses* dans l'épigraphe du livre de Louis-Ferdinand Céline *Voyage au bout de la nuit* (1932).

C'est la photographie qui joue le rôle de vestige historique de cette expérience passée. Tout de suite après la présentation du quartier de Saint-Germain-des-Prés, s'enchaîne une séquence de photographies qui nous révèlent les gens qui fréquentaient ce lieu. Ce sont eux les héros de notre histoire. La première photographie est celle, déjà mentionnée, de quatre personnages autour d'une table de café. Il s'agit de Guy Debord, de sa femme Michèle Bernstein, de son amie Collette Gaillard et du peintre Asger Jorn. Le lent mouvement de la caméra nous donne à voir chacune des personnes représentées et tous les détails de la photo. La fixité de la photographie est envahie par le mouvement du temps. Tout dans cette photographie nous donne l'impression d'une activité qui se prolonge : le vin qui a été versé sur la table, le cendrier qui déborde. On voit là la « consommation libre de [leur] temps » dont nous parle le narrateur. Ensuite, une deuxième photo nous montre encore une fois les visages de Bernstein, Jorn et Gaillard, tour à tour, par le glissement de la caméra de gauche à droite. Ce travelling est entrecoupé par deux autres photos : la première, issue du *Traité de bave et d'éternité* (1951), nous montre le fondateur du lettrisme, Isidore Isou ; la deuxième, prélevée du livre d'Ed van der Elsken, *Love on the Left Bank* (1956), révèle le visage d'Eliane Papaï, proche de Debord à l'époque lettriste. Certes, le spectateur aurait difficilement pu reconnaître ces personnages qui ne sont pas nommés. Il reste tout de même que les photographies réussissent à transmettre la sensation de quelque chose qui émane du passé. De toute évidence, elles semblent relever du témoignage historique ; elles sont des vestiges de ce Paris de 1952. Cette impression s'accroît lorsque, peu après, on voit des plans-séquences qui nous montrent des jeunes qui boivent et fument dans un café. Le décor, les actes et les gestes, tout est analogue à ce qui était représenté dans les photographies, sauf qu'ici, il s'agit clairement d'une mise en scène. Dans un premier temps, ces plans ressemblent à une reconstitution de ce dont les photographies témoignaient : ce que l'on met en scène, c'est l'aventure vécue dans le passé. Cette même mise en scène devient cependant chaque fois plus ouvertement artificielle,

et l'insuffisance de la reconstitution va finalement être dénoncée par le commentaire. Une tension s'établit donc entre les photographies et la mise en scène. Elle éclate dans ce qui constitue la principale séquence tournée pour le film – d'ailleurs une des rares séquences tournées (et non détournées) dans les films de Debord. Il s'agit d'un travelling opéré par André Mrugalski, que Debord désigne comme un « travelling manqué ». En effet, Mrugalski avait rencontré des problèmes pour exécuter le pan-travelling. La caméra s'était bloquée à l'heure du panoramique et « ruinait » ainsi le plan-séquence. De plus, le cadrage laisse apparaître quelques personnes qui regardaient le tournage. Tout cela aurait suffi à exclure la séquence. Pourtant, Debord l'a trouvée encore plus adéquate à son propos. Il en parle dans une lettre à Mrugalski, datée du 5 mai 1959, dans laquelle il essaie de reconforter l'opérateur déçu par le résultat final de son travail :

Si nous faisons, dans des conditions normales, du cinéma classique, je devrais te donner les moyens de recommencer le travelling en éliminant les erreurs que nous avons découvertes à l'expérience, et qui tenaient des multiples difficultés de ce plan (proximité du rail, achèvement en pano[ramique], insuffisance de la régie quant au service d'ordre). Mais, dans la perspective généralement délirante – rebelle à toutes les lois du cinéma – où j'ai placé mon film, je peux te dire que les images de ce travelling sont très utilisables, et me plaisent. C'est-à-dire que je les utiliserai, avec un montage absolument prohibé (mais nécessaire en tout cas à quelques endroits du film) et qu'il sera impossible de savoir si j'ai ou non délibérément gâché et humilié un beau mouvement classique du cinéma.⁸²²

Debord affirme donc son intention d'utiliser la séquence avec un « montage absolument prohibé ». Il est difficile de lire cette formule employée ici par Debord, « montage

⁸²² Cf. DEBORD, *Correspondance*, vol. « 0 », *op.cit.*, p.194.

prohibé », et de ne pas penser à une autre expression, plus célèbre dans le milieu cinématographique de l'époque, à savoir celle de « montage interdit », formulée par André Bazin⁸²³. Dans un certain sens, on pourrait considérer la séquence du « travelling manqué » comme une critique de l'idée même de plan-séquence. Pour Bazin, le « plan-séquence en profondeur de champ » était la forme la plus achevée d'enregistrement cinématographique.⁸²⁴ Il permettrait, surtout grâce à la technique de la profondeur de champ, de reproduire à l'intérieur du film le choix du regard caractéristique de la réalité. La représentation contemporaine de plusieurs éléments restituerait ainsi aux spectateurs la possibilité de choisir les objets auxquels adresser son regard : « la profondeur de champ place le spectateur dans un rapport avec l'image plus proche de celui qu'il entretient avec la réalité (...) il est requis ici à un minimum de choix personnel. De son attention et de sa volonté dépend en partie le fait que l'image ait un sens »⁸²⁵.

La réponse de Debord dans le film vient de deux manières différentes. D'abord, il fait ce qu'il propose dans la lettre : il brise le plan-séquence avec un montage dans lequel il introduit une série de cartons. Ceux-ci imitent le style des bandes-annonces de films commerciaux : « les passions et les fêtes d'une époque violente » lit-on, ou encore « le plus émouvant suspense ». Le style publicitaire est vite contrasté par un deuxième carton écrit dans un style quelque peu soutenu « dans le cours du mouvement et conséquemment par leur côté éphémère ». Il s'agit là d'un détournement de Marx, dont la citation avait été trouvée par

⁸²³ BAZIN, « Montage Interdit », in : *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1981 [1958], p.49-61. L'argumentation de Bazin dans cet article était pourtant bien plus ciblée que l'expression peut nous le faire croire. Bazin y suggère tout simplement que « certaines situations n'existent cinématographiquement qu'autant que leur unité spatiale est mise en évidence » ; dans ces cas, défend le critique, le montage ne sert pas. Voir BAZIN, *op. cit.*, p.61.

⁸²⁴ BAZIN, « L'Évolution du Langage Cinématographique », in : *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op.cit.*, p.63-80.

⁸²⁵ *Idem*, p.75. Il faut souligner encore qu'il ne s'agit jamais chez Bazin d'exclure pour cela le montage. Comme il l'affirme dans le même article, « le plan-séquence en profondeur de champ du metteur en scène moderne ne renonce pas au montage – comment le pourrait-il sans retourner à un balbutiement primitif –, il l'intègre à sa plastique ». *Idem*, p.74-75.

Debord en lisant Lefebvre.⁸²⁶ L'introduction des cartons empêche le choix du regard préconisé par Bazin. Dans le même temps, il sert à occulter les défauts du plan-séquence. Dans un premier temps, c'est le montage interdit qui rend cette séquence utilisable. Cependant, un peu plus loin, Debord reprend le même plan-séquence, mais cette fois-ci sans l'interrompre. Le retour du plan-séquence fait partie d'une opération de distanciation⁸²⁷. D'abord, nous voyons l'équipe du film rue Mazarine, puis le « travelling manqué » est repris tel quel, sans qu'un quelconque travail de montage puisse cacher les défauts ; tous les problèmes y deviennent visibles : les curieux spectateurs du tournage qui envahissent le champ sur le bord droit du cadrage, les panoramiques peu réussis. De ce fait, la transparence de la représentation est brisée, et le spectateur peut prendre ses distances vis-à-vis de la mise en scène. Le commentaire qui accompagne le plan-séquence montre que son réalisateur s'oppose foncièrement à la volonté de reproduire la réalité à l'intérieur du cinéma : « Évidemment, on peut à l'occasion en faire un film. Cependant, même au cas où ce film réussirait à être aussi fondamentalement incohérent et insatisfaisant que la réalité dont il traite, il ne sera jamais qu'une reconstitution – pauvre et fausse comme ce travelling manqué »⁸²⁸.

Sur le passage se révèle ainsi un film sur l'insuffisance de toute entreprise cinématographique. En se proposant de raconter une histoire réelle, la préhistoire de l'I.S., il s'approche d'un film documentaire. C'est surtout ce genre que Debord veut « détourner ». Parfois, le genre semble plutôt être parodié, comme lors de la première mise en scène où le commentaire se sert du style journalistique : « notre objectif a saisi pour vous quelques aspects d'une micro-société provisoire »⁸²⁹. Au niveau du commentaire, il y a toujours un narrateur principal, Jean Harnois, qui joue le rôle du commentateur journalistique, celui qui

⁸²⁶ La fiche se trouve dans le dossier « Marx, marxismes », parmi les notes concernant les ouvrages d'Henri Lefebvre. Le titre de l'œuvre n'est pas indiqué. Dans la même fiche, on trouve encore une citation du *18 Brumaire*, de Marx, retenue toujours à travers le texte de Lefebvre.

⁸²⁷ J'ai déjà souligné l'importance de Brecht plus haut, voir le sous-chapitre « La situation et le théâtre ».

⁸²⁸ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p. 481.

⁸²⁹ *Idem*, p.474.

présente les images et raconte l'histoire. Deux autres voix s'ajoutent à la narration du film, une voix masculine, Debord, et une voix féminine, Claude Brabant. En principe, elles semblent jouer le rôle du témoignage, comme lorsque Debord proclame les vers de l'hymne de la garde suisse, énonçant ainsi une première personne au pluriel qui renvoie au groupe des dériveurs lettristes. Toutes les voix deviennent cependant aussitôt le véhicule d'un métalangage critique qui énonce l'insuffisance de la représentation cinématographique. Ceci se fait notamment au moment où le flou des images est interrompu par des écrans blancs – ce qui rappelle, certes, le premier film de Debord, *Hurlements en faveur de Sade*. La première interruption, on l'a déjà vu, est accompagnée par la voix de Debord qui affirme la nécessité d'une critique du langage : « On ne conteste jamais réellement une organisation de l'existence sans contester toutes les formes de langage qui appartiennent à cette organisation »⁸³⁰. De cette critique générale, on passe plus loin à une critique bien plus précise. La voix de Jean Harnois énonce alors une mise en question du cinéma documentaire :

Ce qui, le plus souvent, permet de comprendre les documentaires – c'est la limitation arbitraire de leur sujet. Ils décrivent l'atomisation des fonctions sociales, et l'isolement de leurs produits. On peut, au contraire, envisager toute la complexité d'un moment qui ne se résout pas dans un travail, dont le mouvement contient indissolublement des faits et des valeurs, et dont le sens n'apparaît pas encore. La matière du documentaire serait alors cette totalité confuse⁸³¹.

Ce dont Debord veut s'éloigner ici, c'est de la notion même de cinéma-vérité qui gagne en force à cette époque. Au contraire de ce que l'on croit, le documentaire ne serait pas la forme par excellence de la représentation du réel. Sa forme implique déjà une limitation, sa

⁸³⁰ *Idem, ibidem.*

⁸³¹ *Idem, p.476.*

lisibilité exige la délimitation du sujet, ce qui trahit l'expérience du réel en tant que telle. Pour s'approcher véritablement de la réalité, un véritable documentaire devrait se servir d'une « totalité confuse ». Est-ce bien le cas de *Sur le passage* ? Pour Thomas Levin, les courts-métrages de Debord sont dominés par la recherche d'une « *mimesis* de l'incohérence »⁸³², c'est-à-dire précisément par l'effort de reproduire la totalité confuse dont est faite l'expérience. Debord lui-même nous prévient contre la vanité d'une telle entreprise, comme on vient de le voir : « même au cas où ce film réussirait à être aussi fondamentalement incohérent et insatisfaisant que la réalité dont il traite, il ne sera jamais qu'une reconstitution – pauvre et fausse »⁸³³. On pourrait proposer, à plus juste titre, que le cinéma de Debord, plutôt que simuler le désordre du réel, veut montrer l'impossibilité de le faire. Ceci tient au fait que la diversité de l'expérience ne peut jamais être reproduite par un moyen qui implique une limitation des perceptions sensorielles – avec le net privilège du regard – et des activités psychomotrices, et qui, de surcroît, isole les spectateurs de leur entourage, empêchant tout échange intersubjectif. Le cinéma n'est donc qu'une des « formes aliénées de la communication » qui doivent être dépassées, car dans la perspective situationniste « [l]'unique entreprise intéressante, c'est la libération de la vie quotidienne, pas seulement dans les perspectives historiques, mais pour nous et tout de suite »⁸³⁴. Pour arriver à ce but, il faut envisager « la fin des arts de la passivité », et par conséquent « [l]e cinéma est à détruire aussi »⁸³⁵.

Le film de Debord se configure alors comme la mise en scène d'un refus. L'auteur voudrait bien nous raconter une histoire, son histoire, mais cela s'avère impossible. Ce qui fait

⁸³² « The film is unsatisfying because the world is unsatisfying ». Cf. LEVIN, « Dismantling the spectacle », in: SUSSMAN, *op.cit.*, p.90.

⁸³³ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p. 481.

⁸³⁴ *Idem*, p.482.

⁸³⁵ *Idem, ibidem*.

sa grandeur, c'est la conscience de son impossibilité, qui devient la matière à traiter et à exposer sur l'écran et finalement le distingue de ses contemporains :

Il y a maintenant des gens qui se flattent d'être auteurs de films, comme on l'était de romans. Leur retard sur les romanciers, c'est d'ignorer la décomposition et l'épuisement de l'expression individuelle dans notre temps [...]. On entend louer leur sincérité puisqu'ils mettent en scène, avec plus de profondeur personnelle, les conventions dont ils sont faits. On entend parler de libération du cinéma. Mais que nous importe la libération d'un art de plus, à travers lequel Pierre, Jacques ou François pourront exprimer joyeusement leurs sentiments d'esclaves ?⁸³⁶

Dans ce passage lu par Claude Brabant, on découvre une critique du cinéma d'auteur qui, s'opposant au modèle de production cinématographique des grands studios hollywoodiens, était en train de se mettre en place en France, notamment à travers les images et les paroles des réalisateurs de la « Nouvelle Vague ». La base de cette critique renvoie toujours à la volonté situationniste de dépasser la dimension représentative de l'art traditionnel en faveur d'un usage pratique de toutes les formes de langage. L'objectif, comme on vient de le voir, n'est pas de représenter le plus parfaitement possible la réalité telle qu'elle est, mais plutôt de transformer et d'enrichir cette réalité par l'emploi de l'art dans la vie quotidienne. Debord demeurera tout de même un auteur de cinéma, et un auteur qui tente de mettre en scène sa propre vie. Il lui faut pourtant trouver un moyen de le faire qui ne soit pas celui de la « prétendue profondeur subjective » et de « l'expression individuelle » périmée. Dans un premier temps, lors de la phase des courts-métrages, la solution privilégiée semble être de montrer la conscience de l'enjeu, d'énoncer les contradictions impliquées dans la

⁸³⁶ *Idem*, p.481-482.

représentation cinématographique et d'anticiper le caractère inévitable de l'échec. Aussi bien dans *Sur le passage*, que dans *Critique de la séparation*, dont on parlera plus loin, la représentation du sujet – c'est-à-dire du vécu de l'auteur – se fait seulement dans les interstices de la dissolution du sujet – compris comme le thème qui unifie le sens de la représentation. La complexification progressive du récit dans le film répond alors à l'envie de dépasser la « limitation arbitraire » du sujet, qui serait la caractéristique de la forme documentaire. Ceci est bien résumé par Debord dans une lettre qu'il écrit à André Frankin le 26 janvier 1960 :

Mon schéma était le suivant : le film commence comme un documentaire ordinaire, techniquement moyen. Il va doucement vers le peu clair, le décevant (qui pourrait tout d'abord être une manifestation de prétention « idéologique » sur un sujet clair) car le texte apparaît de plus en plus inadéquat et emphatiquement grossi par rapport aux images. La question est alors : quel est donc le sujet ? Ce qui est, je crois, une rupture de l'habitude au spectacle, rupture irritante et déconcertante⁸³⁷.

Debord se refuse, en somme, à « ajouter d'autres ruines au vieux monde du spectacle et des souvenirs », dit-il à la fin du film⁸³⁸. Cette identification entre le « spectacle » et le « souvenir » est tout à fait intrigante. Dans *Sur le passage* la représentation artistique se confond avec la représentation dans la mémoire. L'art ne serait que la matérialisation du souvenir. C'est d'ailleurs ce que suggère la voix de Debord dans l'enregistrement qui accompagne le générique au début du film : « Les souvenirs de Rembrandt, ce sont les tableaux dans les musées. Alors nous, nous avons beaucoup d'orgueil, mais pas celui d'être

⁸³⁷ *Idem*, p.489.

⁸³⁸ *Idem*, p.483.

Rembrandt dans les musées. » Le film s'ouvre et se clôt sur un double refus de l'art et de la mémoire. L'oubli y est la « passion dominante »⁸³⁹. Le film est, comme l'affirme son titre, une œuvre sur le passage : de quelques personnes, d'une unité du temps. Il porte sur l'éphémère et sur le passage inexorable du temps. Il y a là une valorisation du présent et de la présence. Seule la *praxis* actuelle est vraie ; le passé ne peut exister que comme représentation. Le passé est pourtant là. Il peut être le passé de la domination et du pouvoir qui veulent se maintenir à tout prix dans une société changeante, comme le pouvoir colonial de la France, représenté dans le film par le Général de Gaulle et les parachutistes, ces hommes qui « ont décoré leur système avec les pompes funèbres du passé »⁸⁴⁰, et qui ne veulent pas accepter l'indépendance du peuple algérien⁸⁴¹. Il peut s'agir aussi d'un passé, pour ainsi dire, positif, le passé de l'auteur lui-même, cette histoire qui se passe à Paris en 1952. Partout dans le film, ce passé s'insinue à travers des vestiges, des bribes et des absences ; il est évoqué par l'emploi constant de l'imparfait dans la voix du narrateur. Si l'on refuse la reconstitution intégrale de ce passé, la représentation figée du souvenir, des vestiges restent néanmoins, qui le font émerger. On peut penser là notamment au rôle joué par les photographies qui nous montrent les personnages réels de cette histoire : Debord, Bernstein, Jorn, Isou, Eliane Papaï. Cette dernière réapparaît plus loin dans le court-métrage, au moment où la voix de Debord énonce précisément une réflexion sur le passé :

⁸³⁹ *Idem*, p.471.

⁸⁴⁰ *Idem*, p.479.

⁸⁴¹ Les images détournées par Debord renvoient à la crise politique de mai 1958. En Algérie, les colons ont soutenu la montée des militaires français au pouvoir, mouvement qui a déclenché l'effondrement de la IV^e République en France, et le retour du Général de Gaulle. Les situationnistes ont produit un texte sur ces événements, paru à la fin du premier numéro d'*Internationale Situationniste* sous le titre « Une guerre civile en France ». Les situationnistes soulignaient le lien intime entre les deux côtés de cette lutte politique : le triomphe des colons en Algérie impliquait la défaite de la démocratie en France. Ils en tiraient la conclusion suivante : « Les forces démocratiques en France ... seront obligées d'aller jusqu'au bout de leur attitude : la liquidation du pouvoir des colons sur l'Algérie et sur la France, c'est-à-dire la République algérienne du F.L.N. ». Cf. *Internationale Situationniste* n°1, Juin 1958.

Ce qui différencie le passé du présent est précisément son objectivité hors d'atteinte ; il n'y a plus de devoir être ; l'être est à ce point consommé qu'il a perdu l'existence. Les détails sont déjà perdus dans la poussière du temps. Laquelle avait peur de la vie, avait peur de la nuit, avait peur d'être prise, avait peur d'être gardée ?⁸⁴²

Dans cet extrait, on voit combien le texte est aussi le produit d'un montage. Il est lu de manière ininterrompue par Debord, mais les phrases composent trois blocs de styles bien différents. La première est une définition philosophique du passé, au ton clairement hégélien. La deuxième renvoie plutôt à la mémoire, à l'impossibilité de se souvenir des détails de ce que l'on a vécu. La dernière, apparemment issue d'un texte littéraire, est ouvertement lyrique, et adressée à une femme. Il y a donc une tentative de définir le passé dans son essence comme le contraire de l'existence ; il y a l'affirmation de l'insuffisance de la mémoire ; et, néanmoins, la séquence est une dédicace poétique à une femme que l'auteur a connue. Ainsi, tout en condamnant le passé, Debord cherche un moyen de le représenter – un moyen indirect, et qui conserve volontiers les lacunes. À la fin de la séquence, Debord alterne les images d'une éruption solaire avec celles d'Anna Karina, qu'il détourne de la publicité de Monsavon. Comme l'a noté Fabien Danesi, dans cette séquence « [l]e “mensonge” publicitaire rencontre la “vérité” scientifique afin de créer une métaphore cinématographique de la sidération amoureuse »⁸⁴³. Cette « poésie grave », appuyée sur le thème musical de Michel-Richard Delalande (*Deuxième Caprice*, appartenant aux *Symphonies pour les Soupers du Roy Louis XIV*) serait « une ode à ce qui n'existe plus »⁸⁴⁴. Il est vrai que, d'une part, la séquence comporte une certaine universalité, présentant une métaphore visuelle de l'amour et affirmant l'inexistence du passé. Mais, d'autre part, elle est aussi particulière, et renvoie à un souvenir

⁸⁴² DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.480.

⁸⁴³ DANESI, *Le Cinéma de Guy Debord, op.cit.*, p.72.

⁸⁴⁴ *Idem, ibidem.*

spécifique : il faut rappeler que la séquence commence avec la photographie d'Eliane Papaï, que suit un plan des quais de la Seine durant la nuit. Il y a donc là une association entre un personnage et un endroit spécifique qui désignent la dimension du particulier dans cette réflexion universelle sur l'amour et le passage du temps. En procédant à un saut important dans notre chronologie, nous rencontrerons exactement la même association dans *Panegyrique Tome Second*. Au deuxième chapitre, « 1953 », nous trouvons côte à côte une photographie des quais de la Seine et la même photographie d'Eliane Papaï. En dessous de la photo, une citation extraite des *Mémoires* de François de Motteville porte précisément sur le particulier : « Un particulier que ceux qui écrivent l'histoire ne sauront point, ou ne trouveront point mériter d'y être mis. Cependant c'est ce particulier qui fait connaître si nous sommes dignes d'estime ou de blâme. »⁸⁴⁵

Il y a donc un « particulier » qui ne peut trouver de place dans le récit historique. Pour essayer de le restituer, Debord se sert de différents moyens. Il y a d'abord la photographie, comme vestige de l'existence d'un être, puis les lieux qu'il a traversés, qui sont « restés les mêmes » après son passage⁸⁴⁶. Cela implique un rapport entre certaines personnes, dans un certain lieu, à une certaine époque. Tout y est spécifique. On a déjà vu combien cette dimension spécifique était importante pour Debord, quand il critique la « généralité » du moment conçu par Lefebvre : « Lefebvre parle du « moment de l'amour ». Du point de vue de la création des moments, du point de vue situationniste, il faut envisager le moment de tel amour, de l'amour de telle personne. Ce qui veut dire : de telle personne en de telles circonstances ». ⁸⁴⁷

⁸⁴⁵ Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1705.

⁸⁴⁶ Il convient de remarquer pourtant que, si à l'époque de *Sur le passage* Debord peut encore dire que les quartiers étaient restés les mêmes, ceci changera après les réformes urbanistiques qui auront lieu à Paris au cours des années 60-70. Le plan des quais de la Seine dans le film n'a pas une signification identique à la photographie du même endroit dans *Panegyrique Tome Second*. Dans ce dernier, il s'agit aussi du vestige historique d'un endroit remodelé depuis.

⁸⁴⁷ « Théories des moments et construction des situations », *art.cit.*, p.11.

En revanche, il est vrai que l'on trouve dans cette séquence une métaphore de l'amour et une réflexion sur le passé, ceux-ci étant compris dans leur universalité. Il faut remarquer ici que chacune de ces deux dimensions sont représentées par des matériels différents. La « métaphore de la sidération amoureuse », pour retenir la formule de Danesi, est produite par la technique du détournement. Il s'agit, d'abord, de deux séquences détournées, et qui sont « rapprochées » pour produire une nouvelle signification – appliquant par là le principe de l'image poétique énoncé dans le *Mode d'emploi du détournement*. La représentation du particulier, c'est-à-dire de la dimension proprement autobiographique qui renvoie au rapport vécu par l'auteur, se sert ici d'images non détournées. C'est une distinction que nous trouverons souvent dans les films de Debord. Les photographies personnelles y jouent un rôle de vestige du passé et sont porteuses d'un contenu de vérité qui renvoie de manière « directe » à la vie de l'auteur. Elles peuvent pourtant jouer en complémentarité ou en opposition avec les images détournées, comme dans le cas analysé ici. Si les photographies personnelles sont toujours les véhicules d'une vérité historique, les images détournées peuvent servir tantôt à une représentation indirecte d'une « vérité », tantôt à dénoncer la « fausseté » du spectacle⁸⁴⁸. Ainsi, la même publicité de Monsavon est reprise deux autres fois dans le film, dans deux séquences qui anticipent la critique du spectacle. L'image d'Anne Karina ouvre la séquence où Debord fait la critique de la star. Après un morceau de la publicité détournée, où la caméra recadre le visage de Karina qui sort d'une voiture, on voit deux des actrices qui jouent dans les mises en scène de *Sur le passage*, l'assistant avec la claquette en main, au moment qui précède le début du tournage, puis un plan de la garde montée qui passe dans la rue. On voit donc une starlette qui fait déjà partie du spectacle, deux jeunes filles qui sont sur le seuil,

⁸⁴⁸ Dans les longs-métrages cette division deviendra plus nette, car ce sont les séquences détournées des films cinématographiques qui auront la fonction de représentation autobiographique indirecte. Dans la « fiche technique » de *Sur le passage*, parue dans *Contre le cinéma* (1964), on apprend que Debord avait déjà l'intention de faire un pareil usage des séquences cinématographiques « relevant du cinéma le plus courant », mais que ceci s'avéra impossible « parce que plusieurs distributeurs se refusèrent de vendre les droits de reproduction ». C'est aussi la raison pour laquelle « il a été fait, en revanche, le plus grand usage d'un film publicitaire produit par Monsavon, dont la vedette devait connaître un meilleur avenir. » Cf. Debord, *Œuvres, op.cit.*, p.487-488.

avant de devenir représentation, et finalement le caractère répressif du monde réel. La séquence est accompagnée de la voix de Debord, qui lit le texte suivant :

En dernière analyse, ce n'est ni le talent ni l'absence de talent, ni même l'industrie cinématographique ou la publicité, c'est le besoin qu'on a d'elle qui crée la star. C'est la misère du besoin, c'est la vie morne et anonyme qui voudrait s'élargir aux dimensions de la vie de cinéma. La vie imaginaire de l'écran est le produit de ce besoin réel. La star est la projection de ce besoin.

La critique de Debord est en rapport étroit avec le débat de l'époque. Seulement deux ans auparavant, Edgar Morin avait publié un livre sur les stars, dans lequel il affirmait qu'« être acteur n'exige ni apprentissage ni habileté »⁸⁴⁹. D'après lui, le « miracle » du cinéma résidait dans la capacité inhérente à cet art de transformer l'acteur stupide en homme efficace, de rendre pathétique l'acteur niais⁸⁵⁰. Il précisait davantage la source d'un tel miracle : « Ce miracle jaillit de la *projection* du spectateur »⁸⁵¹. Morin n'identifiait cependant pas les raisons de ce phénomène de projection dans la vie des spectateurs. Pour lui, importait plutôt le fait que le cinéma dispose d'un « système de techniques émouvantes et significatives [qui] travaille l'acteur comme une matière première (position de la caméra, durée de l'image, photographie) »⁸⁵². C'est grâce à cela que ces « personnes d'ombre semblent au spectateur plus réelles, plus humaines »⁸⁵³, et deviennent alors des réceptacles privilégiés des projections, arrivant à un point que n'avait pas atteint l'identification au théâtre. En revanche, pour Debord ce qui est fondamental ne se trouve pas dans les spécificités techniques de l'art

⁸⁴⁹ MORIN, *Les Stars*, *op.cit.*, p. 111.

⁸⁵⁰ *Idem*, p.112.

⁸⁵¹ *Idem, ibidem*.

⁸⁵² *Idem*, p.108.

⁸⁵³ *Idem*, p.112. Morin reprend ici une citation de Hampton, *A Story of the movies*.

cinématographique. C'est la qualité de la vie du spectateur qui importe ; c'est la pauvreté de la vie quotidienne qui porte le spectateur à se projeter dans les stars⁸⁵⁴. D'ailleurs, la compréhension de la star comme le produit « imaginaire » d'un « besoin réel », comme ce qui sert au rachat de la « vie morne et anonyme » de tout un chacun, présente une structure analogue à la critique de la vedette que l'on trouvera par la suite dans *La Société du spectacle*⁸⁵⁵. La relation de compensation entre les produits imaginaires et les besoins réels est la même qui plus tard sera construite autour des termes de « vécu » et de « représentation ».

Ceci réapparaît encore dans *Sur le passage*, dans une autre séquence où figure toujours la future starlette de Godard. La phrase du commentaire est une version un peu plus longue, et plus lyrique, de celle qui clôt la première thèse de *La Société du spectacle* : « Ce qui était immédiatement vécu reparaît figé dans la distance, inscrit dans les goûts et les illusions d'une époque, emporté avec elle »⁸⁵⁶. Dans la version de 1967 – « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation » – Debord a corrigé la phrase en bon dialecticien : il a remplacé l'« immédiatement vécu » par le « directement vécu », évitant ainsi de tomber dans un piège philosophique, car la catégorie de la médiation est fondamentale dans la pensée hégélienne, qui sert de modèle à son livre. On s'aperçoit que la distance dont parle Debord en 1959 est encore – et ce différemment de l'éloignement dénoncé en 1967 – très attachée à l'idée du passage du temps. La distance de la représentation se mêle toujours à la distance du passé.

⁸⁵⁴ Dans une certaine mesure, on peut considérer les propos de Debord comme une réponse à Morin. Même s'il n'y a pas de traces de cette lecture dans les archives, il n'est pas improbable que Debord ait lu l'ouvrage de Morin, car on retrouve plusieurs références au sociologue dans les correspondances de Debord à cette époque – en générale peu élogieuses. Dans la fiche technique du film présentée dans *Contre le cinéma* (1964), on apprend aussi que « le commentaire comprend une forte proportion de phrases détournées, relevées indifféremment chez de penseurs classiques, un roman de science-fiction, ou les pires sociologues à la mode ». L'ouvrage de Morin serait-elle à ranger dans la dernière catégorie ? Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.486.

⁸⁵⁵ Cf. *La Société du spectacle*, notamment dans la thèse 60. J'y reviendrai plus loin.

⁸⁵⁶ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.480.

Cette identification entre le spectacle et le passé, entre la représentation et la mémoire, n'est cependant pas dépourvue d'intérêt. C'est peut-être à ce film, plus qu'à tout autre film de l'auteur, que s'adapte le mieux l'idée qu'a avancée Giorgio Agamben à propos du cinéma de Debord. Le passé est défini dans *Sur le passage* comme ce qui est « hors d'atteinte ». Le principe du spectacle, selon la définition présentée dans le *Rapport sur la construction des situations*, était la « non-intervention ». Ce qu'il y a de commun, alors, entre le passé et le spectacle, est le fait que, devant eux, le sujet se trouve impuissant : tous les deux présentent une matière sur laquelle le sujet ne peut pas agir. Agamben rappelle néanmoins que, pour Walter Benjamin, la mémoire rendait possible de dépasser cette impuissance par rapport au passé. En actualisant le passé dans le présent, la mémoire restituait au passé ses possibilités, son devenir, dans un mouvement de modalisation du réel qui crée une zone d'indifférence entre « ce qui est » et « ce qui a été »⁸⁵⁷. Pour Agamben, le cinéma de Debord joue le même rôle en ce qui concerne les images spectaculaires. Dans les médias, l'actualité est toujours présentée comme un fait consommé, hors d'atteinte de l'action du sujet qui regarde passivement les images du monde. Les médias fonctionnent comme « la mauvaise mémoire, celle qui produit l'homme du ressentiment »⁸⁵⁸. En revanche, quand Debord détourne le spectacle, il fait ce qui fait la « bonne mémoire », la modalisation entre le réel et le possible dont parle Agamben. En détournant ces images, il les rend à nouveau actuelles dans un contexte où elles apparaissaient dotées de puissance, de possibilités ; leur matière réintègre le champ d'action possible du sujet, qui ne contemple plus un monde achevé, mais qui peut toujours être changé. Ceci se réalise dans le jeu même d'appropriation des images et de renversements de leur sens, qui constitue déjà une complète « profanation » du spectacle⁸⁵⁹.

⁸⁵⁷ AGAMBEN, « Le Cinéma de Guy Debord », in: *Image et mémoire. Essais sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p.91.

⁸⁵⁸ *Idem*, p.92.

⁸⁵⁹ Pour garder les termes mêmes du philosophe italien. Cf. AGAMBEN, *Profanations*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008.

2. Critique de la séparation

Critique de la séparation (1961), tournée seulement deux ans après, reprend en grande partie tant la forme que le fond de *Sur le passage*. Comme nous l'avons vu, celui-ci commence par un faux départ, « comme un documentaire ordinaire » dit Debord, pour se compliquer ensuite, jusqu'au point où le spectateur se voit devant une « irritante et déconcertante » question : « quel est donc le sujet ? »⁸⁶⁰. Dans *Critique de la séparation*, le faux départ est plus bref. Il a lieu pendant que la voix de Caroline Rittener lit le générique⁸⁶¹. Dans le même temps, nous voyons des tournages en extérieur, à Paris, avec une jeune fille qui tente de traverser un boulevard ou qui sort de la bouche du métro. Il s'agit de la même Caroline Rittener, qui dans ce film interprète « le personnage de la jeune fille »⁸⁶². Tout ceci a l'air d'un film dans l'esprit de la « Nouvelle Vague », un cinéma en direct, qui échappe à la platitude des tournages en studio et va chercher à capturer le mouvement de la vie moderne. En voyant cette jeune fille filmée furtivement sur un boulevard parisien par une caméra cachée dans une voiture en mouvement, ne pourrait-on songer à la scène, désormais classique, d'*À bout de souffle*, où l'on voit Jean Seberg, arborant la même coupe de cheveux que Rittener, vendre des journaux aux Champs-Élysées, le tout enregistré par une caméra cachée dans une poussette, pour que le caractère naturel de cette scène quotidienne soit conservée ?⁸⁶³

La dimension parodique de cette séquence initiale s'accroît avec l'emploi d'un procédé déjà

⁸⁶⁰ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.489.

⁸⁶¹ Procédé qui, comme le rappelle Danesi, avait été employé par Godard dans son court-métrage *Une histoire d'eau* (1958), puis repris dans *Le Mépris* (1963). Danesi, *Le Cinéma de Guy Debord, op.cit.*, p.75. On ne sait pas pourtant si Debord avait pris connaissance du court-métrage de Godard avant de réaliser *Critique de la séparation*.

⁸⁶² Comme le dit Debord dans la fiche technique du film, in : *Œuvres, op.cit.*, p.556.

⁸⁶³ Les prises sont effectuées par Raoul Coutard, chef opérateur du film ; originellement photographe de l'armée et photo-reporter correspondant de guerre, il n'a pas eu de difficultés à se « camoufler » dans la poussette. Cf. DE BAECQUE, *Godard : biographie, op.cit.*, p.125.

utilisé dans le court-métrage antérieur : les placards de style « bande-annonce ». Sur ceux-ci, on peut lire : « Bientôt sur cet écran / Critique de la séparation / Un des plus grands anti-films de tous les temps / des personnages VRAIS ! une histoire AUTHENTIQUE ! / Sur un thème comme le cinéma n'a jamais osé en traiter... ». Cette histoire « authentique » pourrait bien être racontée sous la forme d'une reconstitution fictionnelle, mais durant la lecture du générique, on comprend qu'il s'agit bien là d'un documentaire : « Le documentaire que vous allez voir s'appelle *Critique de la séparation*. Il a été écrit et réalisé par Guy Debord ». Ceci pourrait reconforter le spectateur inquiet par l'intromission, dans cette séquence initiale, d'images d'actualités montrant des émeutiers réprimés au Congo. On peut cependant deviner qu'il s'agit d'une fausse route grâce à la citation qui est lue à l'ouverture du film et qui fait fonction d'épigraphe :

« Quand on songe combien il est naturel et avantageux pour l'homme d'identifier sa langue et la réalité, on devine quel degré de sophistication il lui a fallu atteindre pour les dissocier et faire de chacune un objet d'études.» Ceci est une citation du livre d'André Martinet, *Éléments de linguistique générale*.

Critique de la séparation s'annonce ainsi comme un film qui porte sur la séparation entre la réalité et le langage. La citation de Martinet souligne la spécialisation du langage comme un objet d'étude à part entière, émancipé de son rapport direct avec le réel⁸⁶⁴. Le problème pour Debord est que, dans cette séparation, le langage puisse se constituer en compensateur du manque du réel. Une fois terminée la lecture du générique, c'est sa voix

⁸⁶⁴ Nous sommes ici plongés dans l'atmosphère intellectuelle de l'époque, car le langage devient à ce moment l'objet privilégié des sciences humaines, ce dont témoignent les textes d'auteurs tels que Lévi-Strauss, Lacan, Barthes et Foucault. Ce dernier s'attaque précisément à cette séparation entre l'ordre du discours et l'ordre du réel dans *Les Mots et les choses*, ouvrage contemporain de *La Société du spectacle*. Cf. FOUCAULT, *Les Mots et les choses – une archéologie des Sciences Humaines*, Paris, Gallimard, « NRF éditions », 1967.

qu'on entend lire le commentaire jusqu'à la fin du film. Ce qu'elle énonce au tout début fait allusion à l'insuffisance du langage dans la vie quotidienne : « On ne sait que dire. La suite des mots se refait, et les gestes se reconnaissent. En dehors de nous. [...] Quelle communication a-t-on désirée, ou connue, ou seulement simulée ? Quel projet véritable a été perdu ? »⁸⁶⁵. Ce n'est qu'après qu'il porte une attaque directe au « spectacle cinématographique » :

Le spectacle cinématographique a ses règles, qui permettent d'aboutir à des produits satisfaisants. Cependant, la réalité dont il faut partir, c'est l'insatisfaction. La fonction du cinéma est de présenter une fausse cohérence isolée, dramatique ou documentaire, comme remplacement d'une communication et d'une activité absentes⁸⁶⁶.

La critique avancée ici contre le « spectacle cinématographique », en particulier, suit le même raisonnement qui sera employé plus tard pour la « société du spectacle », en général, à savoir : le spectacle présente de manière cohérente dans le plan isolé de la représentation ce qui existe de manière dispersée dans la réalité – d'où les affirmations de 1967 : « partout où il y a représentation indépendante, le spectacle se reconstitue », ou « le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé* »⁸⁶⁷. Debord soutient qu'au lieu de compenser l'insuffisance de la réalité par les moyens artistiques – en l'occurrence, le cinéma documentaire – il faut s'attaquer à l'insatisfaction réellement existante. Il faudra pour cela d'abord ruiner les conventions du langage, faute de quoi celui-ci resterait toujours détaché de

⁸⁶⁵ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.541.

⁸⁶⁶ *Idem*, p.541-542.

⁸⁶⁷ Cf. DEBORD, *La Société du spectacle*, thèses 19 et 29 respectivement.

la réalité. Debord annonce alors son projet de défaire le genre dont il se sert momentanément : « Pour démystifier le cinéma documentaire, il faut dissoudre ce que l'on appelle son sujet »⁸⁶⁸.

Il s'agit donc toujours, comme dans le film de 1959, de dénoncer le documentaire comme une forme qui fausse son intention de vérité à cause de l'imposition d'une unité sémantique – le sujet – qui oriente le sens général de la matière traitée. Cette imposition arbitraire fausse le caractère intrinsèque de toute réalité, qui est précisément le manque d'unification, l'incohérence. Debord tente de contrecarrer cela par la complexification de la forme. Premièrement, il travaille l'autonomie des différents ordres sémantiques du film, en conservant la spécificité de la signification des images et la signification du texte⁸⁶⁹. Ceci rappelle, certes, le paradigme du « montage discrédant » d'Isou, appliqué par Debord à l'époque lettriste, mais Debord ne postule ici qu'une autonomie relative, et non une disjonction totale. La recherche d'un rapport indirect entre les différents éléments textuels et visuels qui composent la représentation est une question majeure pour Debord, qui réapparaît souvent dans ses réflexions. Pour *Critique de la séparation*, il suggère que « le rapport entre les images, le commentaire et les sous-titres n'est ni complémentaire ni indifférent. Il vise à être lui-même critique »⁸⁷⁰. Deuxièmement, il joue avec la surcharge sémantique produite par la juxtaposition de différents ordres de représentation. Ainsi, il introduit dans ce film l'emploi de sous-titres inscrits sur les images. Ces sous-titres n'ont pas la fonction d'une légende, ils n'éclairent pas les images. La juxtaposition des sous-titres, des images et du commentaire rend la compréhension moins aisée. Debord l'avoue lui-même dans la fiche technique du film : « Il n'est pas rare qu'elles [les images de *Critique de la séparation*] soient surchargées

⁸⁶⁸ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.542.

⁸⁶⁹ En ce sens, on peut considérer avec Barthes que l'image comporte aussi une « synthèse significative ». Cf. Barthes, *Mythologies, op.cit.*, p. 183.

⁸⁷⁰ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.556.

de sous-titres, très difficiles à suivre en même temps que le commentaire »⁸⁷¹. La raison en est donnée au sein même du film :

Une recette bien établie fait savoir que, dans un film, tout ce qui est dit autrement que par l'image doit être répété, sinon le sens en échappera aux spectateurs. C'est possible. Mais cette incompréhension est partout dans les rencontres quotidiennes. Il faudrait préciser, mais le temps manque, et l'on n'est pas sûr d'avoir été compris⁸⁷².

C'est donc l'incompréhension dans la communication de la vie courante qui justifie un montage qui tend à l'illisibilité. Une fois encore, nous nous approchons de la « *mimesis* de l'incohérence » identifiée par Levin⁸⁷³. Cependant, il faut remarquer que dans ce film, la critique adressée à la forme documentaire fait partie d'une critique plus générale du langage et de la communication, et de leur insuffisance dans la vie pratique. Il ne s'agit donc pas de transposer l'incommunicabilité à l'écran pour arriver à un portrait plus exact de la réalité. Au contraire, l'intention de Debord est d'utiliser le cinéma pour mettre en évidence l'incommunicabilité dans la vie quotidienne. Le cinéma ne doit pas compenser ce manque, mais il ne doit pas le réifier non plus – la réification de l'« absence » dans l'art étant maintes fois critiquée par les situationnistes⁸⁷⁴. Debord veut montrer l'état de choses actuel, mais qu'il s'agit de surmonter. La dénonciation de la fonction compensatrice du cinéma n'est qu'une étape de ce dépassement. Ceci ne veut pas dire, pourtant, que le dépassement de l'état actuel de l'incommunicabilité puisse être atteint par l'élaboration d'un nouveau langage cinématographique. Cela ne peut se faire que par la réalisation des projets expérimentaux de

⁸⁷¹ *Idem, ibidem.*

⁸⁷² *Idem, p.542.*

⁸⁷³ LEVIN, *op.cit.*, p.90.

⁸⁷⁴ Voir, par exemple, le texte « L'absence et ses habilleurs » dans *Internationale Situationniste* n°2, décembre 1958 ; ou encore le texte « L'avant-garde de la présence », dans *Internationale Situationniste* n°8, janvier 1963.

l'Internationale Situationniste. Ainsi, si d'une part le film est une « critique de la séparation » dans ses différentes dimensions – séparation entre les gens, autonomisation du langage, aliénation des pouvoirs techniques etc. – il est aussi, d'autre part, une présentation de l'Internationale Situationniste, en tant qu'avant-garde révolutionnaire de la culture.

Debord présente alors son groupe, passant à l'emploi de la première personne du pluriel : « La seule aventure, disions-nous, c'est contester la totalité, dont le centre est cette façon de vivre, où nous pouvons faire l'essai mais non l'emploi de notre force »⁸⁷⁵. L'aventure situationniste est donc celle de la « contestation de la totalité », tâche de ton clairement marxiste, mais « dont le centre » est légèrement déplacé, car Debord ne mentionne pas le conflit économique pour la domination des moyens de production, mais plutôt une « façon de vivre » limitée, où certaines potentialités ne peuvent pas être déployées. À ce moment précis, on voit sur l'écran l'alternance d'une photographie de chevaliers médiévaux, extraite du film *Les chevaliers de la table ronde* (1953) de Richard Thorpe, et des photographies des « situationnistes », comme les identifie Debord dans le scénario publié⁸⁷⁶. Une association s'établit logiquement entre les situationnistes et les chevaliers de la légende. Ceci est justifié aussi par le narrateur qui dit : « Finalement, aucune aventure ne se constitue directement pour nous. Elle participe d'abord, en tant qu'aventure, de l'ensemble des légendes transmises, par le cinéma ou autrement ; de toute pacotille spectaculaire de l'histoire »⁸⁷⁷. Ici l'Histoire elle-même est considérée comme un « spectacle », car elle est représentation du passé. Le Graal recherché par les situationnistes est la création des aventures dans le présent ; mais, avant d'y réussir, ils s'inspirent des modèles transmis, ils se conçoivent à l'image des aventuriers du passé, historique ou littéraire.

⁸⁷⁵ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.544.

⁸⁷⁶ *Idem, ibidem.*

⁸⁷⁷ *Idem, ibidem.*

Il faut noter, néanmoins, que la représentation que Debord donne de son groupe suit plutôt des critères affectifs que des critères historiques. Il ne nous montre pas ceux qui étaient les membres fondateurs de l'I.S., voire ceux qui étaient les membres les plus actifs à l'époque du tournage. Parmi les sujets photographiés qui apparaissent sur l'écran, seuls deux étaient de véritables « situationnistes » : Maurice Wyckaert et Asger Jorn, d'ailleurs les premiers à figurer dans la séquence. Les deux autres, Patrick Straram et Alexander Trocchi, avaient été des camarades de Debord à l'époque de l'Internationale Lettriste, et se trouvaient à l'époque en Amérique du Nord. Trocchi peut encore être considéré comme un membre de l'I.S., mais Straram n'a jamais assumé de lien avec le groupe. Debord était, pourtant, en contact avec lui au moment où il préparait *Critique*, et il en parle dans les lettres qu'il adresse à son ami. J'ai déjà cité une des lettres à Straram, écrite en octobre 1960, où Debord parle du concept de situation⁸⁷⁸. Nous avons vu que dans la « situation non construite » que décrit Debord, éclatait « la plus violente manifestation de la sit[uation] non-construite, en régime cap[italiste] : la distance, la séparation »⁸⁷⁹. Peut-être est-ce une des raisons pour laquelle il décide d'insérer les photos de Trocchi et Straram dans le film. Aurait-il jugé pertinent, pour une critique de la séparation, de donner une place aux amis séparés par la distance d'un océan ? Ceci rejoint d'ailleurs la critique de l'incommunicabilité dans la vie quotidienne qui a lieu dans le film : « Avant d'avoir su faire, ou dire, ce qu'il fallait, on s'est déjà éloigné. On a traversé la rue. On est allé outre-mer. On ne peut se reprendre »⁸⁸⁰.

Après la présentation des « situationnistes », on entend leur projet. En guise de commentaire, Debord lit un passage extrait du texte *Problèmes préliminaires à la construction d'une situation* :

⁸⁷⁸ DEBORD, *Correspondance*, vol.2, *op.cit.*, p.35.

⁸⁷⁹ *Idem*, p.36.

⁸⁸⁰ DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.542.

Avant la domination collective de l'environnement, il n'y a pas encore d'individus, mais des ombres hantant les choses qui leur sont anarchiquement données par d'autres. Nous rencontrons, dans des situations occasionnelles, des individus séparés qui vont au hasard. Leurs émotions divergentes se neutralisent et maintiennent leur solide environnement d'ennui⁸⁸¹.

À ceci s'ajoutent d'autres phrases issues des textes situationnistes, qui apparaissent dans les sous-titres, comme la phrase finale du *Rapport sur la construction des situations*, détournement de Marx : « On a assez interprété les passions. Il s'agit maintenant d'en trouver d'autres » ou le mot conclusif des *Prolégomènes à tout cinéma futur*, détournement de Breton maintes fois repris : « La beauté nouvelle sera de situation ». On peut y reconnaître aussi une autre citation de Marx, extraite de la *Sainte Famille* : « Si l'homme est formé par les circonstances, il importe de former des circonstances humaines »⁸⁸². On parle toujours de la séparation entre les gens, les « individus séparés qui vont au hasard ». Le projet situationniste serait de « former des circonstances humaines », c'est-à-dire de créer des situations, pour permettre « l'accomplissement de l'individu » ; mais cet accomplissement passe par le rapport à l'autre, par le rapport intersubjectif, par la recherche d'une communication où les émotions se rejoignent, au lieu de se neutraliser. À ce point du film, il devient clair combien ce projet se fait dans le sillage de la thématique surréaliste de la rencontre : « Et quelques rencontres, seules, furent comme des signaux venus d'une vie plus intense, qui n'a pas été vraiment

⁸⁸¹ *Idem*, p.544-545. Le même morceau a été cité dans l'enregistrement « Message de l'Internationale Situationniste », conçu en 1959 pour la manifestation des situationnistes au musée Stedelijk d'Amsterdam. Cf. *Idem*, p.466.

⁸⁸² Cette phrase sera détournée plus tard dans le « Questionnaire », détournement dont j'ai déjà discuté les implications dans la première partie. Voir le sous-chapitre « Phénoménologie et phénoméno-praxis ».

trouvée »⁸⁸³. Ce dialogue s'approfondit davantage, car la suite du commentaire porte sur la signification du rêve :

Ce qui n'a pu être oublié reparaît dans les rêves. À la fin de ce genre de rêve, dans le demi-sommeil, les événements sont encore tenus pour réels, un bref instant. [...] Ensuite vient la conscience que tout est faux ; que « ce n'est qu'un rêve » ; qu'il n'y a pas des faits nouveaux, pas de retour vers cela. Pas de prise. Ces rêves sont des éclats du passé non résolu. Ils éclairent unilatéralement des moments autrefois vécus dans la confusion et le doute. Ils font une publicité sans nuance pour ceux de nos besoins qui sont devenus sans réponse⁸⁸⁴.

La définition du rêve comme « publicité pour ... nos besoins qui sont devenus sans réponse » est sans aucun doute en consonance avec la définition freudienne du rêve comme réalisation des désirs inaccomplis dans la réalité. La façon dont Debord parle ici du rêve est en partie positive, on y reconnaît le plaisir du rêve, mais une fois encore, il s'agit de renverser la perspective surréaliste, d'échapper à sa « fuite idéaliste ». Aussi intéressant qu'il puisse être, le rêve « n'est qu'un rêve », il n'offre pas de prise sur la réalité. La vérité subjective dont il est porteur – les désirs insatisfaits – doit, selon Debord, trouver une réponse dans la réalité objective. Tel est le sens des recherches situationnistes, recherches qui peuvent en venir « à constituer quelques spécialisations nouvelles »⁸⁸⁵, notamment avec l'urbanisme unitaire, dont un « bureau » avait été créé à peu près à cette époque. L'urbanisme unitaire est nommé dans les sous-titres – « Camarades, l'urbanisme unitaire est dynamique, c'est-à-dire en rapport

⁸⁸³ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.545.

⁸⁸⁴ *Idem*, p.546.

⁸⁸⁵ *Idem*, p.545.

étroit avec des styles de comportement »⁸⁸⁶ – et ses recherches sont suggérées par une photographie filmée d'une vue aérienne du centre de Paris.

Différemment des surréalistes, qui opposaient les puissances du rêve à une société dominée par la raison, Debord ne voit dans son présent qu'une société qui « se rêve rationnelle », mais qui ne l'est pas. La déraison de cette société serait donnée par une contradiction : « Notre époque accumule des pouvoirs [...]. Mais personne ne reconnaît comme siens de tels pouvoirs »⁸⁸⁷. Cette critique de l'aliénation se teinte ici des couleurs kantienne de la critique de la minorité :

L'enfance ? Mais c'est ici ; nous n'en sommes jamais sortis. [...] Il n'y a nulle part d'accès à l'âge adulte : seulement la transformation possible, un jour, de cette longue inquiétude en sommeil mesuré. C'est parce que personne ne cesse d'être tenu en tutelle. La question n'est pas de constater que les gens vivent plus ou moins pauvrement ; mais toujours d'une manière qui leur échappe⁸⁸⁸.

Tout comme la critique des Lumières postulait la possibilité d'atteindre la majorité, et prenait part à la naissance du paradigme révolutionnaire typique de l'époque bourgeoise, la critique de Debord est elle aussi tournée vers l'horizon de l'émancipation. La société moderne, détachée de la tradition et caractérisée par son instabilité, ouvre toujours la voie au changement et, par conséquent, à la réappropriation des « pouvoirs aliénés » : « c'est un monde où nous avons fait l'apprentissage du changement. Rien ne s'y arrête. Il apparaît sans cesse plus mobile ; et ceux qui le produisent jour après jour contre eux-mêmes peuvent se

⁸⁸⁶ *Idem*, p.544.

⁸⁸⁷ *Idem*, p.543.

⁸⁸⁸ *Idem*, *ibidem*.

l'approprier, je le sais bien »⁸⁸⁹. C'est en ce sens que ce court-métrage est davantage un « cours d'économie politique », comme l'affirme Debord dans la note inédite de 1973 citée au début de ce chapitre. Rappelons qu'à cette époque Debord rencontre Lefebvre et fréquente notamment le groupe de *Socialisme ou Barbarie* ; les années 1960-1961 ont été cruciales dans son passage à la critique marxiste. En tout cas, attentif au « spectacle » comme il l'était, sa critique présente dès le début quelques particularités. Au fil du temps, Debord commence à relier les différentes sphères de l'aliénation : l'aliénation des « forces productives », comme disait le marxisme, l'aliénation artistique, l'aliénation des médias. Ainsi, s'il croit à la possibilité du changement, il ne cesse de dénoncer le changement qui devient spectacle :

Tout équilibre existant est remis en question chaque fois que des hommes inconnus essaient de vivre autrement. Mais toujours, ce fut au loin. On l'apprend par les journaux, par les Actualités. On reste à l'extérieur de ceci, comme devant un spectacle de plus. Nous en sommes séparés par notre propre non-intervention⁸⁹⁰.

Ce commentaire est dit sur fond d'images d'émeutes au Congo, qui ont eu lieu après l'indépendance, lors de la scission séparatiste de la province du Katanga sous l'égide de Moïse Tshombe (opposant à Patrice Lumumba, alors Premier Ministre)⁸⁹¹. Pour les Français, les luttes de décolonisation en Afrique n'étaient vécues qu'à travers la médiation des images diffusées par les médias. Bien qu'elles puissent provoquer une adhésion passionnée, il s'agissait toujours d'un rapport indirect et, par conséquent, d'une adhésion passive, sans possibilité d'action. Cette perception a certainement contribué à la formulation de la critique du spectacle, l'adhésion passive pouvant avoir lieu en dépit d'une séparation spatiale. Debord

⁸⁸⁹ *Idem*, p.543-544.

⁸⁹⁰ *Idem*, p.547.

⁸⁹¹ Cf. DANESI, *Le Cinéma de Guy Debord, op.cit.*, p.75.

commence donc à élargir les catégories qu'il emploie pour décrire l'aliénation artistique afin de comprendre le scénario politique. Ceci se voit dans le passage à peine cité, où il évoque la « non-intervention » qui, comme nous l'avons déjà vu, est une idée qu'il puise dans la séparation entre le public et les acteurs dans le spectacle théâtral. Dans un autre passage du film, la même transposition est faite, cette fois-ci avec le mécanisme d'identification :

L'information officielle est ailleurs. La société se renvoie sa propre image historique, seulement comme l'histoire superficielle et statique de ses dirigeants. Ceux qui incarnent la fatalité extérieure de ce qui se fait. Le secteur des dirigeants est celui-là même du spectacle. Le cinéma leur va bien. D'ailleurs, le cinéma propose partout des conduites exemplaires, fait des héros, sur le même vieux modèle que ceux-ci, avec tout ce qu'il touche⁸⁹².

La critique de Debord incorpore, d'abord, la critique de l'Histoire comme histoire politique, des « grands dirigeants », qui était menée en France, d'une part, par l'École des Annales qui voulait briser la tradition positiviste, et, d'autre part, par les marxistes, qui donnaient la préséance aux facteurs économiques. Un cas particulier était celui de Lefebvre qui, avec sa *Critique de la vie quotidienne*, avait anticipé l'histoire de la vie quotidienne, ou histoire de la vie privée, comme l'ont nommée les historiens de la « nouvelle histoire »⁸⁹³. Debord remarque, notamment, la similitude entre la représentation du jeu politique, avec les grands dirigeants, et le « vieux modèle » d'identification avec le héros. C'est peut-être en allant au cinéma que Debord s'est rendu compte de l'isomorphie qui existait entre la façon dont étaient présentés les hommes politiques de la « vie réelle » dans les « Actualités » et celle dont, tout de suite après, étaient représentés les héros des films de fiction. Dans ce

⁸⁹² DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.546-547.

⁸⁹³ Cf. DOSSE, *L'Histoire en miettes. Des Annales à la « nouvelle histoire »*, Paris, La Découverte, 1987.

contexte, la nécessité de ruiner les conventions du cinéma avait un but proprement politique. Il s'agissait de défaire une façon de voir les films, qui était aussi une façon de voir le monde.

Mémoire et subjectivité malheureuse

Dans son entreprise de critique du langage cinématographique, Debord se sert métaphoriquement du leitmotiv de l'ivresse – thème cher à la poésie moderne française et présente chez plusieurs auteurs appréciés par Debord, comme Baudelaire et Apollinaire. Ceci lui sert de modèle pour « dissoudre le sujet » – dissolution « alcoolique » pourrait-on dire : « Tout ceci, il faut en convenir, n'est pas clair. C'est un monologue d'ivrogne, tout à fait classique, avec ses allusions incompréhensibles, et son débit fatigant. Avec ses phrases vaines, qui n'attendent pas de réponse, et ses explications sentencieuses. Et ses silences »⁸⁹⁴, énonce l'auteur tandis que l'on voit des défilés militaires qui ne semblent avoir aucun rapport avec le texte, sauf par un biais trop idiosyncratique pour que le spectateur puisse le saisir⁸⁹⁵. Une fois encore, plus loin, c'est sur un écran noir qu'il nous affirme : « Comme dans la vision brouillée de l'alcool, la mémoire et le langage du film se défont ensemble. À l'extrême, la subjectivité malheureuse se renverse en une certaine sorte d'objectivité : un document sur les conditions de la non-communication. »⁸⁹⁶ L'impossibilité de communiquer une expérience qui reste trop personnelle est ici réitérée dans l'opposition toujours foncière aux arts du « passé » et du « souvenir ».

Il y a néanmoins une expression employée ici par Debord qui mérite notre attention, à savoir celle de « subjectivité malheureuse ». La formule renvoie à la notion de « conscience

⁸⁹⁴ *Idem*, p.549.

⁸⁹⁵ Aujourd'hui on peut comprendre que ces images, tel que le défilé des cadettes de l'académie militaire de West Point, renvoient certainement au goût personnel de Debord pour la stratégie et l'histoire militaire. On peut consulter à ce propos le catalogue de l'exposition *Guy Debord, un art de la guerre, op.cit.*

⁸⁹⁶ *Idem*, p.551.

malheureuse » qui, comme l'avait remarqué Kierkegaard, est traitée dans « toutes les œuvres systématiques de Hegel »⁸⁹⁷. Le philosophe allemand en parle notamment au quatrième chapitre de la *Phénoménologie de l'esprit*⁸⁹⁸. Laissant de côté la terminologie hégélienne et ses développements spécifiques, remarquons que la conscience malheureuse tient à la contradiction consciente mais non résolue (ou non dépassée) entre la subjectivité et la réalité extérieure – thème qui marque profondément la littérature romantique. Au XXe siècle, Philippe Chardin parle du « roman de la conscience malheureuse », en se référant à des auteurs comme Proust, Mann ou Musil⁸⁹⁹. Dans ces romans, Chardin identifie « deux perspectives de salut »⁹⁰⁰ qui se succèdent le plus souvent dans les dernières pages des œuvres : d'une part, transformation d'un subjectivisme insatisfait en un subjectivisme triomphal ; d'autre part, reniement des valeurs du subjectivisme et de l'individualisme. En d'autres termes, il y a, d'un côté, « assimilation 'idéaliste' du monde au moi », et d'autre part, adaptation 'réaliste' du moi au monde »⁹⁰¹. Le critique note encore que le cercle vicieux de la conscience malheureuse est brisé par une série d'« expériences extatiques » qui sont à la fin couronnées par une scène où elles trouvent leur sens. Le cas de Proust nous intéresse particulièrement, car les épiphanies y sont motivées par l'intromission de la mémoire involontaire (la célèbre madeleine qui fait resurgir le souvenir de Combray, ou les pavés mal équarris qui rappellent Venise etc.). L'irruption de la mémoire est ressentie comme une libération, car elle libère le narrateur du flux normal du temps : « aux moments épiphaniques, l'angoisse liée à la perception indifférenciée du temps cède la place à l'ivresse de la « bonne »

⁸⁹⁷ « Dans toutes les œuvres systématiques de Hegel, on trouve un chapitre qui traite de la conscience malheureuse. On se livre toujours à la lecture avec une inquiétude profonde et des battements de cœur, tout en craignant d'apprendre ou trop ou trop peu. » KIERKEGAARD, *Ou bien, ou bien*, trad. du danois par F. et O. Prior et M.H. Guignot, Tel Gallimard, 1984, p.173.

⁸⁹⁸ Cf. HEGEL, *La Phénoménologie de l'esprit*, traduction, introduction et notes de Jean Hyppolite, Paris, Aubier-Montaigne, 1939, p.167-192.

⁸⁹⁹ CHARDIN, *Le Roman de la conscience malheureuse*, 2^e édition corrigée, Genève, Droz, 1998.

⁹⁰⁰ *Idem*, p.309.

⁹⁰¹ *Idem, ibidem*.

atemporalité, celle qui rend la notion même de temps caduque »⁹⁰². Ces épiphanies éparses n'acquièrent toutefois leur sens qu'au moment de la révélation à l'hôtel des Guermantes, à la fin du dernier volume ; et leur sens n'est autre que de faire œuvre littéraire. C'est l'art qui permet le rachat du temps. Le salut est dans la possibilité de « retrouver » le « temps perdu » dans une œuvre durable qui échappe à la finitude inexorable de la vie d'un homme.

C'est précisément à cette conception proustienne de l'œuvre d'art que Debord semble s'opposer. Il avoue que son film porte sur la mémoire, dans ce jeu entre le particulier et l'universel qui caractérise son cinéma : « Cette critique générale de la séparation contient évidemment, et recouvre, quelques données particulières de la mémoire ». En ce sens, *Critique de la séparation* « concerne la sphère de la perte », à plusieurs niveaux : « c'est-à-dire aussi bien ce que j'ai perdu de moi-même, le temps passé ; et la disparition, la fuite ; et plus généralement l'écoulement des choses, et même au sens social dominant, au sens donc plus vulgaire de l'emploi du temps, ce qui s'appelle le temps perdu »⁹⁰³. Contrairement à ce que se passe chez Proust, le temps perdu ne peut cependant pas être retrouvé en tant que tel :

Et ce spectacle du passé fragmentaire et filtré, idiot, plein de bruit et de fureur, il n'est pas question de le transmettre maintenant – de le « rendre », comme on dit – dans un autre spectacle ordonné, qui jouerait le jeu de la compréhension réglée, et de la participation. Non. Toute expression artistique cohérente exprime déjà la cohérence du passé, la passivité. Il convient de détruire la mémoire dans l'art. De ruiner les conventions de sa communication. De démoraliser ses amateurs. Quel travail !⁹⁰⁴

⁹⁰² *Idem*, p.313.

⁹⁰³ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.548.

⁹⁰⁴ *Idem*, p.550.

Essayons de mieux comprendre ce passage à l'aide de la bande image. Au moment où Debord lit ce commentaire, on voit sur l'écran un travelling de la grille du musée de Cluny, puis deux « amants » qui s'embrassent avec le Panthéon à l'arrière-plan, ensuite quatre jeunes (deux hommes et deux femmes) qui boivent et fument autour d'une table de café ; puis on voit le portrait en photographie de deux jeunes hommes inconnus, et la prise de vue d'un policier armé sur le mirador d'une prison. Finalement, l'écran reste noir pendant les trois dernières phrases. Il y a ainsi un plan de la « réalité », les « gens qui vont au hasard » sur le boulevard Saint Michel. Ensuite, deux mises en scènes, qui pourraient servir comme « reconstitutions » artistiques d'un passé vécu – la vie de bohème à Saint-Germain. Par la suite, en opposition avec la mise en scène, on voit une photographie qui est un véritable vestige historique de ce passé. Dans le scénario, Debord identifie la photographie comme « deux des enfants perdus de Saint-Germain-des-Prés ». On sait aujourd'hui que le sujet principal de la photo est Jean-Michel Mension, ancien membre de l'Internationale Lettriste. L'image du policier rappelle encore une fois la pauvreté du monde réel, organisé par une structure répressive. Finalement, on voit que *Hurlements en faveur de Sade* reste toujours un modèle ; si dans *Sur le passage* c'est l'écran blanc qui introduit les critiques formelles, maintenant c'est l'écran noir qui est choisi. À cela s'ajoutent des sous-titres où l'on peut lire : « D'ailleurs, c'est moins de formes qu'il s'agit que de traces de formes, d'empreintes, de souvenirs »⁹⁰⁵. Paradoxalement, au moment même où Debord déclare la nécessité de « détruire la mémoire dans l'art », il nous suggère qu'il s'agit bien de « souvenirs ». Ce qu'il veut empêcher, pourtant, c'est que ses souvenirs, qui sont bel et bien suggérés dans le film, puissent acquérir un « sens », comme chez Proust ; c'est-à-dire qu'ils puissent être réordonnés de manière cohérente selon des conventions « réglées » qui composent le récit (romanesque, documentaire ou autre). Le dépassement de la conscience malheureuse, le double mouvement dont parle Chardin,

⁹⁰⁵ *Idem, ibidem.*

s'accomplit chez Debord avec la réalisation d'une objectivité artistique qui témoigne de l'impossibilité de communiquer l'expérience subjective.

Pour Proust, le conflit subjectivité-réalité tournait autour du temps. Le passage inexorable du temps objectif était en opposition avec l'appréhension subjective de ce passage, ce qui assumait parfois des traits bergsoniens de l'opposition entre un temps linéaire homogène et une durée qualitative. Le temps subjectif était en outre, dans une certaine mesure, réversible, puisque le passé pouvait resurgir grâce à l'irruption de la mémoire. En principe, la reviviscence du passé restait une expérience désordonnée, provoquée involontairement. Marcel apprend toutefois à la fin qu'il peut donner une forme à la matière que la mémoire lui fournit. Par l'œuvre littéraire, le temps subjectif gagne une forme objective et socialement reconnaissable. Le conflit est dépassé par la négation même de la durée, car l'œuvre est un objet durable détaché du passé qu'elle reconstitue. La subjectivité de l'artiste triomphe en ce qu'elle accepte l'objectivité artistique – en l'occurrence, les conventions du roman.

Dans le cas de Debord, inversement, la subjectivité de l'artiste se manifeste dans le refus de l'objectivité artistique. Il dénonce les conventions qui font l'œuvre. Le conflit semble alors irrésolu. Le film de Debord se clôt sur ce qui semble être un refus de l'activité cinématographique : « je commence à peine à vous faire comprendre que je ne veux pas jouer ce jeu-là »⁹⁰⁶. Il semble alors en harmonie avec le refus de l'œuvre d'art proclamé la même année comme une directive de l'Internationale Situationniste à la Conférence de Göteborg : « [i]l n'y a pas d'œuvre d'art situationniste »⁹⁰⁷. Néanmoins, Debord n'a jamais abandonné le cinéma – et je ne pense pas seulement à son retour à l'écran dans les années soixante-dix, mais aussi au fait que, peu après la réalisation de *Critique de la séparation*, Debord

⁹⁰⁶ *Idem*, p.553.

⁹⁰⁷ *Internationale Situationniste* n°7, avril 1962, p.26-27.

commence à formuler le projet d'un « film long-métrage »⁹⁰⁸. Ses courts-métrages, aussi, ne sont-ils pas des œuvres trop complexes pour avoir pour seule fonction d'attester le refus de l'auteur ? Paradoxalement, en affirmant le refus, Debord fait œuvre. Il trouve de plus une façon particulière de représenter ce qu'il refuse de représenter : la mémoire. La différence par rapport au projet proustien est qu'il ne veut pas soumettre la mémoire aux conventions artistiques, il ne veut pas ordonner les épiphanies pour leur donner un sens final. Il veut garder la mémoire dans son état lacunaire et incohérent. Plus qu'une *mimesis* de l'incohérence du réel, il y a là une *mimesis* de l'incohérence de la mémoire.

Il n'y a pas de rachat, le temps ne peut être retrouvé, ce qui exigerait de soustraire l'œuvre au temps. Debord, au contraire, veut placer l'œuvre dans le flux de la durée. Le passage du temps est toujours rappelé comme ce qui ruine les conventions artistiques et qui empêche qu'un sens soit fixé. Ainsi l'affirme Debord en nous montrant la vedette de son film : « Par exemple, je ne parle pas d'elle. Faux visage. Faux rapport. Un personnage réel est séparé de qui l'interprète, ne serait-ce que par le temps passé entre l'événement et son évocation, par une distance qui grandira toujours, qui grandit en ce moment. »⁹⁰⁹ Debord révèle ainsi que son personnage ne représente rien. Les « personnages vrais », promis au début, sont pourtant là, ils passent. Dans cette séquence, on voit, par exemple, la femme de Debord, Michèle Bernstein, à côté de l'actrice. Dans d'autres plans tournés on voit Debord avec Caroline Rittener, comme s'il mettait en scène sa propre histoire. Il renie toutefois cette possibilité. Cela s'avère impossible par le simple fait du passage du temps, qui introduit une séparation indépassable entre ce qui est et ce qui a été. Les actions du sujet se produisent dans un temps changeant, et par là, toute reconstitution est déjà une autre action. Debord opère donc une coupure nette entre la mémoire et l'action. Tout agir a lieu dans le présent, tandis que la mémoire est toujours représentation du passé. D'où l'identification qu'il fait entre

⁹⁰⁸ Je traiterai de ce projet inédit plus loin.

⁹⁰⁹ *Idem*, p.551.

passé et passivité, spectacle et souvenir. À l'époque de *Sur le passage* et de *Critique de la séparation*, le refus de la mémoire se confond avec le refus de l'œuvre d'art, au sein du projet situationniste de dépassement et de réalisation de l'art. Néanmoins, on peut reconnaître aujourd'hui l'effort de l'auteur pour trouver une nouvelle forme de représentation du passé et de la mémoire. Dans le cadre cinématographique, cela deviendra plus clair dans *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), grâce au recul temporel. Toutefois, le projet était déjà évident dans le livre d'art réalisé en collaboration avec Asger Jorn en 1958, et intitulé précisément *Mémoires*⁹¹⁰. Ce petit livre, fait pour être offert comme *potlatch* ou « cadeau somptuaire », commence par l'affirmation d'une volonté de mémoire : « Me souvenir de toi ? Oui, je veux », lit-on à la première page, extrait prélevé de *Macbeth* de Shakespeare. Le collage hétéroclite du livre, qui réunit les classiques de la littérature avec des matériaux extraits de l'industrie culturelle, exemplifie bien la variation entre détournements abusifs et mineurs théorisée peu avant par Debord⁹¹¹. Plus que cela, ce montage met ensemble ce qui renvoie plus directement à l'expérience personnelle – comme, encore une fois, les photographies des amis de l'époque lettriste – et ce qui ressort de l'époque – publicités, coupures de presse. Dans le même temps, la dispersion inégale de phrases et d'images collées sur les pages, les lignes et les tâches peintes par Jorn, tout donne au livre la sensation du mouvement incertain de la mémoire, les souvenirs fragmentaires qui reviennent et les passages qui deviennent illisibles⁹¹².

La personnalité étant le fruit de l'expérience, la recherche d'une nouvelle forme de représentation de la mémoire équivaut à la recherche d'une nouvelle forme de représentation de soi. Debord critique à maintes reprises l'expression subjective, car « l'expression

⁹¹⁰ Guy Debord, *Mémoires*, en collaboration avec Asger Jorn. Copenhague, Permild & Rosengreen, 1959, pour l'édition originale; Paris, Allia, 2004, pour le fac-similé de l'édition originale.

⁹¹¹ Voir plus haut la chapitre sur le détournement, où j'évoque aussi *Mémoires* comme un exemple de la théorie du détournement formulée par Guy Debord et Gil Wolman dans le *Mode d'emploi du détournement* (1956).

⁹¹² Pour une étude plus détaillée de cet ouvrage, voir DONNÉ, [*Pour Mémoires*], *op.cit.*

conservée reste elle-même en tout cas séparée de ceux qui l'entendent, abstraitement et sans pouvoir sur elle. »⁹¹³ La solution qu'il trouve, pour sa « subjectivité malheureuse », est d'afficher les « conditions de la non-communication », c'est-à-dire de nous livrer des vestiges et des indices qui restent toujours incomplets. Au-delà de l'intention affichée de l'auteur, qui est celle d'empêcher la représentation, il faut convenir du fait que, aussi fragmentaire soit-elle, la représentation se fait tout de même. Le passé de l'auteur est là et peut être mieux compris si l'on dispose d'informations supplémentaires. Pourtant, je ne voudrais pas considérer, comme on le fait trop souvent, que le cinéma de Debord se résume à un système crypté, exigeant un déchiffrement qui ne peut être fait que par des initiés. Au contraire, ne pourrait-on voir, dans ce qui manque, l'ouverture d'un espace dans lequel le spectateur peut jouer ? La zone vide que l'incommunicable instaure laisse la place à l'appropriation subjective de la part du sujet qui regarde. L'incommunicable de l'auteur rejoint l'incommunicable du spectateur, non par la communication d'un sens, mais par la manifestation d'une absence, qui exige ainsi que le spectateur remplisse ce vide en partant de sa propre expérience.

« Les secteurs d'une ville sont, à un certain niveau, lisibles. Mais le sens qu'ils ont eu pour nous, personnellement, est intransmissible, comme toute cette clandestinité de la vie privée, sur laquelle on ne possède jamais que des documents dérisoires »⁹¹⁴, nous dit Debord, au moment où l'on voit sur l'écran un panoramique du Quai d'Orléans, sur l'Île Saint-Louis, vu de la rive gauche, suivi des images d'une plage sous la pluie, de la photographie d'une fille se baignant dans la mer, puis d'une photographie aérienne de l'allée des Cygnes. Ces images que l'on voit sont, certes, chargées d'un sens subjectif que l'on ne peut saisir. À l'aide des documents et de la biographie de l'auteur, on peut aujourd'hui tenter de découvrir quel est le sens qu'elles recouvrent, à quelles expériences précises elles font allusion – mais ceci n'est

⁹¹³ *Idem, ibidem.*

⁹¹⁴ *Idem, p.546.*

pas nécessaire pour que le film ait un sens. L'espace laissé vide de la sémantique subjective non communicable crée un terrain sur lequel le spectateur peut avancer. Il peut lire ces images à partir de son expérience, les coloniser avec sa mémoire où avec son imagination. Il peut aussi retrouver le pouvoir d'agir sur la matière des images, fût-ce l'intention initiale de l'auteur ou non.

3. « FLM » : Projet pour un film long-métrage

Après la réalisation de *Critique de la séparation*, Debord ne reprendra l'activité cinématographique que dix ans plus tard, avec la réalisation de *La Société du spectacle* en 1973. Ceci pourrait être une conséquence de l'orientation prise par le mouvement situationniste, qui décide de s'éloigner des activités artistiques pour se dédier davantage à l'activité politique. La proscription proférée par Raoul Vaneigem à la conférence de Göteborg en août 1961 – « [i]l n'y a pas de situationnisme, ni d'œuvre d'art situationniste, ni davantage de situationnisme spectaculaire. Une fois pour toutes »⁹¹⁵ – est souvent vue comme la marque d'un tournant dans l'histoire du groupe. D'autres auteurs, pourtant, ont déjà relativisé cette division trop nette entre l'artistique et le politique dans l'histoire de l'I.S.⁹¹⁶. Non seulement le politique a toujours été au cœur des préoccupations de l'I.S., comme le montre déjà son document fondateur, mais l'activité artistique n'a pas non plus été complètement abandonnée après 1961 – l'exposition « Destruction of RSG6 », qui eut lieu en 1963 à Odense (Danemark), en est une preuve⁹¹⁷. Les notes personnelles de Guy Debord font également montre de la difficulté de séparer les deux dimensions de l'action situationniste. Même si dans les années soixante il se plonge dans le projet révolutionnaire, dont *La Société du spectacle* sera l'expression théorique, Debord ne laisse pas de penser à l'activité cinématographique. On peut l'apercevoir dans ses fiches de lecture, les mêmes qui ont servi à l'élaboration de son œuvre de 1967. Dans les notes prises pendant la lecture d'ouvrages philosophiques, tels que les œuvres de Hegel, ou *Éros et civilisation* de Marcuse, Debord signale déjà des citations qui pouvaient servir à un futur travail cinématographique.

⁹¹⁵ *Internationale Situationniste* n°7, avril 1962, p.26-27.

⁹¹⁶ Voir notamment DANESI, *Le Mythe brisé*, op.cit., p.25-27.

⁹¹⁷ *Ibid.* Sur l'exposition, cf. DEBORD, *Œuvres*, op.cit., p.642-655.

La preuve ultime que Debord n'avait pas délaissé le cinéma dans les années soixante est donnée par un ensemble de fiches identifiées par l'abréviation « FLM » qui, comme le révèle une de ces fiches, indique un « projet [de] *film long-métrage* ». On rencontre ces fiches parmi les documents préparatoires du film *In Girum imus nocte et consumimur igni*, de 1978.⁹¹⁸ Néanmoins, elles datent d'une période bien antérieure. Deux fiches sont datées d'octobre 1961. Une autre est datée du 25 janvier 64. Ceci montre qu'après avoir tourné son deuxième court-métrage, Debord envisageait la réalisation d'un premier long-métrage, même après Göteborg, ou après avoir entamé le travail pour la rédaction de *La Société du spectacle*. Si le projet n'a pas été mené jusqu'à son terme, la raison doit plutôt résider dans le manque de ressources matérielles pour sa réalisation, problème que Debord résoudra plus tard sous le mécénat de Gérard Lebovici – « manque 80-100 millions [de francs] », écrit Debord dans une fiche. L'auteur a pourtant conservé les notes prises au cours des années soixante, et il les a reprises dans les années soixante-dix, quand il est revenu au cinéma. Les idées qui y sont contenues concernent notamment la représentation de la vie de l'auteur, raison pour laquelle elles seront reprises surtout dans le tournage de *In Girum*, les fiches ayant donc été incorporées à l'ensemble des documents de ce film.

Il n'est pas facile de donner un ordre à cet ensemble de fiches. Il n'y en a que très peu qui soient datées. Tout semble commencer par un petit ensemble, numéroté de 1 à 5, où le « projet [de] *film long-métrage* » est nommé. Le projet était pensé par rapport à l'expérience à peine achevée du tournage de *Critique de la séparation*. Il s'agirait d' « étendre « Critique » sur 1h1/2 avec *plus de documents* (richesse, variété) comme réflexion sur moi-même (plus *décousu* même que Critique) ». En comparaison avec *Critique*, le long-métrage devait être encore plus radical dans la rupture avec le langage cinématographique traditionnel, rompant alors avec tout récit cohérent. Il devait être « [p]lus confus, heurté », « complètement *libre*, au

⁹¹⁸ Documents conservés actuellement au Fonds Guy Debord de la Bibliothèque nationale de France.

sens où À TRAVERS L'EUROPE était 'le poème le plus libre...' », « [m]ais sans *raconter une histoire*, même déchiquetée, comme MARIENBAD ». On voit bien là que Debord garde toujours la poésie comme modèle, et qu'il veut apporter au cinéma la liberté atteinte dans l'expérimentation littéraire – comme dans le poème d'Apollinaire, *À travers l'Europe* (1914), dont il est fait mention. Il voit également des exemples dans le cinéma, notamment dans le cinéma d'Alain Resnais qui, comme on l'a déjà vu, restait pour lui un exemple d'usage poétique du cinéma. Toutefois, Resnais n'est pas tout simplement un exemple à suivre – plutôt à dépasser. Il ne faut pas raconter des histoires, même par des procédés fragmentaires et anti-linéaires comme ceux de *L'Année dernière à Marienbad* (1961)⁹¹⁹.

Dans le même temps, Debord imaginait un déplacement par rapport au contenu. La dimension autobiographique, qui n'était qu'un des éléments des courts-métrages, et plutôt secondaire dans *Critique*, devait gagner désormais le premier plan. Le long-métrage devait être « moins "cours d'économie politique" que CRITIQUE » et conter avec « beaucoup de souvenirs personnels lyriques [et trouver toujours *le contrepoint fort*] ». Il faudrait « écrire d'abord cette mise au point, ce bilan de ma jeunesse ». En somme, le projet était conçu comme « un testament cinématogr[aphique] ».

Ce « testament » pourrait comprendre « des portraits de mes amis, montrés nommément. A. Jorn, Gilles Ivain, etc. Une explication des ruptures etc ». Ce faisant, « un tel film peut intégrer de vrais courts-métrages sur l'art d'aujourd'hui » :

Ex. sur A[sger] J[orn]

Il faisait cette peinture. Voici ce que j'en pensais (plutôt contre). Puis j'ai appris. J'ai vu vivre. (Asger avait ces conceptions du m[ouvemen]t – nous étions ensemble dans tel mouvement. Moi, ces autres. Voilà ce qui en est advenu.

⁹¹⁹ Il convient de rappeler que le texte du film est d'Alain Robbe-Grillet, un des auteurs majeurs du Nouveau Roman. Il est curieux que Debord reconnaisse la valeur du cinéma de Resnais, mais qu'il ne rende pas les mêmes hommages à la littérature qui lui sert de base.

Si je dis maintenant que j'aime cette peinture. Cette générosité... etc. Cet homme est mon ami, je ne lui ai jamais dit (peut-être prince de D[anemark])

L'idée d'incorporer des courts-métrages sur l'art ne laissait pas de soulever des problèmes, Debord se posant la question suivante « ou bien je cède aux conventions artistiques que j'ai essayé de dépasser ? », ce à quoi il donnait une réponse ironique : « Normal, si en ce moment je fais un film ». L'insouciance manifestée par la question semble avoir compté davantage que l'ironie de la réponse, car on ne trouvera jamais rien de tel dans les films de Debord. L'innovation formelle restait toujours au cœur des préoccupations de Debord. La poésie et le film de Resnais apparaissaient une fois encore comme des exemples :

Dans la confusion des thèmes, des phrases peuvent réapparaître (la *répétition*, excellent thème poétique peu utilisable dans les courts-métrages)

La *phrase* du début est encore le moins mauvais de « Marienbad ». Mais pas très bon. Cet emploi-là eut pu passer dans un *court-métrage* !

Cependant, Debord formule aussi une « loi » pour son film, qui semble aller à contre-sens de la complication narrative : « une loi : ce film doit être lisible, contrairement à “Critique”. Jamais trop surchargé. Compréhensible comme une recherche difficile, une “pensée questionnante” ». Il ne postulait pas seulement des lois, mais aussi une « directive fondamentale », concernant sa méthode de travail :

DIRECTIVE FONDAMENTALE

- Le commentaire doit être entièrement écrit (sur la référence 90 minutes de diction)
- Après, recherche très poussée de tous les genres d'*images possibles*.

Cette directive va bien être suivie par Debord dans la réalisation de ses films ultérieurs, comme nous allons le voir. Il prévoyait aussi « partout la critique du spectacle dans le film », ce qui va être un autre trait de ses longs-métrages. Toutefois, Debord pensait aussi à d'autres pratiques, dont il ne se servira pas, comme l'usage d'acteurs :

*question ouverte : *les acteurs*.

Peut-être un faux départ

Un bel acteur Je suis Guy etc. Je pense à ma vie.

Peut-être d'autres personnages qu'il [a] connus ?

moi disant : Je suis G. Debord, je fais ce film. Je ne peux déléguer cette « vérité » à des acteurs plus séduisants. C'est moi qui suis /qui me trouve dans ce miroir. Seul.

L'idée présentée dans ce passage est encore très proche de ce que Debord avait fait dans *Critique de la séparation* : l'idée d'employer des acteurs, et surtout des acteurs qui faussent les vrais sujets représentés – comme nous l'avons déjà noté pour le cas du personnage principal de *Critique de la séparation*, le « faux visage » qui peut renvoyer au « vrai rapport » avec Michèle Bernstein. D'autre part, l'idée de se présenter « seul » dans le « miroir » de l'écran est tout de même proche du monologue d'ouverture d'*In Girum*. En tout cas, ce qu'il importe de remarquer est que ces premières fiches contiennent déjà les principales questions soulevées par Debord dans son « projet de film long-métrage » et qui reviendront dans ses films des années 1970. Il s'agit, en somme, de trouver un langage cinématographique qui puisse lui permettre de représenter sa vie. Dans un premier moment, il est facile d'y reconnaître, encore une fois, l'empreinte de Breton. La représentation autobiographique qui incorpore l'histoire du mouvement artistique et un discours personnel sur les œuvres rappelle sans doute les livres du fondateur du surréalisme. Ce n'est pas un

hasard si dans une autre fiche où Debord pense à nouveau rendre un hommage à Jorn, il pense aussi à « peut-être parler d'André Breton (ce qu'il fut pour moi) ». C'est plutôt dans les fiches que cette influence se fait sentir, au moment où Debord formule ses idées initiales d'autoreprésentation d'une manière plus traditionnelle, avec l'emploi du récit à la première personne : « Je suis G. Debord, je fais ce film ». Dans les films réalisés dix années plus tard, on ne trouve rien de tel ; aucun récit direct, aucun discours sur l'art. Les sujets représentés n'y seront même pas nommés. Tout se fera par une représentation médiatisée, par le travail de montage (détournement et citation).

Cette construction d'une représentation indirecte apparaît d'abord comme un problème de rapport entre l'image et le texte. Il s'agit, certes, d'un héritage du montage discrédant formulé par Isou comme la dissociation complète entre la bande-image et la bande-son, qui rejoint toujours également des réminiscences surréalistes. Le seul moment où Debord emploie le mot « discrédant » dans les fiches est justement quand il envisage la « [p]ossibilité de faire une séquence issue du Lautréamont « beau comme » – mais à l'échelle du rapport – image ». La force d'association de l'image poétique revendiquée par les surréalistes pourrait trouver un équivalent cinématographique dans l'usage dissocié des bandes sonore et visuelle, comme dans le montage discrédant d'Isou. La poésie est donc prise à nouveau comme exemple d'avancée formelle à introduire dans le cinéma. Une fois encore également, le pendant en était le cinéma de Resnais : « ce serait donc très lyrique (gare au ton Hiroshima) ». Debord ne laisse pas d'imaginer un exemple. Voici la note dans son intégralité :

FLM

Possibilité de faire une séquence issue du Lautréamont « beau comme » - mais à l'échelle du rapport - image – ce serait donc très lyrique (gare au ton Hiroshima)

Exemple

COM.	Images
Je me souviens de toi	d'un personnage (Thal !)
Comme l'aube dans une ville l'hiver (peut-être + avec ses lumières sur l'eau de la Seine et la fraîcheur de la vie) (etc. le ton serait alors Michaux)	image (quelle ? Assez discrétante mais non sans rapport possible... Durée exacte de la phrase
Comme...	Autre plan Durée exacte d'une phrase
Comme... etc	3eme plan

Comme on peut le constater, la forme imaginée ici n'est pas loin de celle effectivement employée normalement par Debord. Il convient de remarquer, néanmoins, que le discrétant ne constitue que partiellement un modèle. La relation entre le texte et l'image doit être « assez discrétant[e], mais non sans rapport possible ». La préoccupation de la juste mesure dans l'établissement d'un rapport distancié entre ce qui est dit et ce qui est montré restera au cœur des réflexions formelles de Debord. Ce n'est pas un hasard si dans la fiche technique de *Critique de la séparation*, parue dans *Contre le cinéma* en 1964 – c'est-à-dire à peu près à la même époque que les fiches étudiées ici – on lisait que « [l]e rapport entre les images, le commentaire et les sous-titres n'est ni complémentaire ni indifférent »⁹²⁰. Debord était loin d'avoir trouvé une solution définitive à ce problème dans *Critique*, et il continuera à y réfléchir encore dans les notes préparatoires pour le film *La Société du spectacle*. Ceci est repris dans une autre fiche de l'ensemble « FLM » :

⁹²⁰ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.556.

FLM

Pour étudier la structure du com[mentaire]

La force qu'il peut y avoir à détourner outrancièrement (mais sans verser dans le comique) le style du commentaire-en-trop du film d'art.

Voici ces visages qui ne veulent plus rien dire*

filles nues de playboy

ou plutôt

scènes de rue

Voici donc ce monde où nous nous aimions

* sur de tout autres objets

Bref : le ton même de l'*explicatif* allusion directe aux images (les commentaires) ET QUE CES IMAGES SOIENT INASSIMILÉES

Dans cette fiche, l'idée ébauchée est donc d'utiliser la forme du film d'art où le commentaire en voix-off explique les images, mais en même temps de ruiner cette forme en présentant des images qui ne peuvent être assimilées au discours. Pourtant, Debord reconnaît là un risque, en notant en marge : « ici c'est comique ». Pour un auteur qui cherchait un « état parodique-sérieux » du langage, le comique était un risque à éviter. Le film d'art peut tout de même encore servir comme inspiration. Debord pense à « Faire un film (FLM ?) qui soit « une méditation sur » le temps, la jeunesse et son passage – l'amour et la dissolution de l'amour (dans son « échec » et dans sa « réussite ») ». L'art pourrait servir alors comme moyen de représentation indirecte de l'amour :

FLM

Une séquence qui généralement jouera sur *art* – érotisme. (amour)

Ex. des éléments intégrables.

- Déshabillage d'une fille réelle (en direct)

- Photos de ce déshabillage – les détails étudiés style film d'art

Là-dedans* une séquence *statues*

a) Réelles

b) Photographiées comme la petite nymphe mutilée trouvée dans « Twen »

Pour exprimer *la glaciation de l'amour*.

On peut aussi filmer (direct ou sur photos) tels détails de tableaux (Louvre, etc) « comment je perçois l'art ancien – ou comment les visages désirables y réapparaissent ».

*au moment où on parle des gens perdus – des passions glacées qui m'ont quand même laissé désireux-insatisfait

On retrouvera en effet la scène d'un déshabillage au début de *La Société du spectacle*, ainsi que de nombreuses photographies de filles déshabillées étudiées par la caméra tout au long de ce film. Ce sont les photos issues de publicités et de revues érotiques qui serviront à montrer « la glaciation de l'amour », plutôt que des statues ou des tableaux. Avant cela, Debord avait encore envisagé de s'attaquer à la frustration érotique par la dénonciation de la convention de la mise en scène. Cette fois-ci le « vrai rapport », faussé par les « faux visages » des acteurs serait celui de son amour de jeunesse, Barbara Rosenthal :

Par exemple faire une concession très visible et aussitôt dénoncée de l'*acteur* en utilisant quelqu'un comme André G. caressant une fille (flirt très poussé) *pendant que* je parle de ce que nous voulions alors (et notre contradiction – Barbara et moi) – voir ce texte : « nous valorisons le passage et, en même temps, refusions de changer (vieillir, mourir).

Et dire après : voilà : ici c'est un autre, *comme* c'est une autre. Je ne puis à la fois (hélas...) être dans *la procession* et la regarder passer. Je ne puis avoir cette distance et être dedans (quand j'y étais...)

Le commentaire final reprend une formulation à propos des contradictions que nous retrouvons dans une note déjà publiée dans les œuvres sous l'indication « théorie situationniste »⁹²¹. Dans la fiche supra-citée cependant, il devient clair qu'il s'agit de la distance indépassable entre la « vie directe » et la « représentation », entre l'expérience et le langage. Ce problème est au cœur de toute la pratique cinématographique de Debord. *Sur le passage* était, dans une large mesure, une attaque contre les insuffisances du cinéma documentaire, contre ses « reconstitutions pauvres et fausses ». *Critique* s'adressait précisément à la séparation du langage, comme le montrait déjà l'épigraphe d'André Martinet. Inversement, le recours au langage cinématographique pourrait être compris comme une réaction vis-à-vis de l'insuffisance de l'expérience. Dans une autre fiche, Debord pensait montrer « comment je suis venu à « être cinéaste », à adopter cette expression ». Il faudrait, pour cela, montrer le « passage entre 2 thèmes très importants » : « Avant... Comment les relations avec les gens – les filles et, en somme toute l'expérience de la VIE DIRECTE – finalement *ont plutôt échoué*. De cet échec naît un nouveau *langage*. » – ce qui ne se fait pas sans réserves, Debord ajoutant en marge : « ceci ne doit pas être trop positif (style Isou). Dire que c'est se résigner à un « nouveau » pseudo-langage ».

L'opposition entre l'expérience et le langage porte, certes, des traits romantiques. On l'aperçoit quand Debord pense à représenter la « “métaphysique” de l'ivresse », ou à avoir recours, une fois encore, à la poésie : « retrouver / sélectionner dans « la poésie » 3-4 thèmes citables ». Il veut, en somme, montrer « tout ce que le cinéma ne peut pas montrer », « la couleur de la Seine dans Paris à l'aube », « l'hiver », « le visage de telle fille dans l'amour ». En réalité, il parle de « tout ce que le cinéma ne peut pas montrer (actuellement ; pour diverses raisons) ». Il s'agit bien là d'une situation historique, et non d'un manque originel.

⁹²¹ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.463.

En outre, l'opposition romantique entre l'expérience et le langage pourrait aussi renvoyer à une opposition entre ce qui est de l'ordre de la nature et ce qui est de l'ordre du social. Néanmoins, on l'a déjà remarqué, une telle opposition ne trouve pas sa place dans la pensée de Debord, où l'on trouve une conception historique du désir. Ceci est encore le cas pour le langage, car l'acte de communication, le parler, est aussi conçu par Debord comme un désir. Voici ce qu'il écrit dans une longue note :

sur la profonde réalité du désir de parler, malgré nombre de résultats contraires structurés ou courants

le besoin de parler (communiquer) existe *comme* le désir sexuel. Il se mélange à lui. Il est aussi fort. Et, comme lui, il est à la fois mouvement d'espoir vers le monde, vers la participation, la vie pleine (« comblée » ; non calmée ni assurée) ; *et* souffrance du manque.

Le besoin de parler qui surgit, comme le désir, quand il n'y a personne. Qui se perd.

Et ensuite existent le bavardage creux, le libertinage plat ou les habitudes des relations sexuelles (comme le langage « cuit » (!) des relations « mondaines » ou bien canailles [le quartier depuis des années, ou les beuveries de l'impasse Clairvaux]). Des gens réels rencontrés ne trouvent que ce faux langage, ce faux amour.

Et pourtant, justifiant notre inlassable exigence, le dialogue a existé, l'amour a existé. Ce désir a existé, au plus haut point, reconnaissant son objet, prenant dans son jeu tout le possible du monde. Il faudrait comprendre « comment on perd le pouvoir », les raisons et la dialectique de la fatigue – Pour rester dignes de notre propre appel.

La défiance face au caractère nécessairement séparé du langage est probablement une des raisons qui ont poussé Debord à chercher une forme de représentation autobiographique indirecte. Une deuxième raison peut se trouver dans la difficulté de distinguer l'expérience individuelle de son contexte socio-historique. Pour Debord, son histoire individuelle est directement attachée à l'histoire de son époque, et plus notamment aux changements ressentis dans la vie quotidienne à cause des avancées du capitalisme. Dans une note, Debord prévoit une « séquence filmée et / ou commentaire » sur

Ce que sont devenus les quais de la Seine, à Paris – là où nous étions, où on s’embrassait. [maintenant, j’ai 30 ans] le poids de cette histoire qui passe

- Pour nous
- « historiquement »
- Historiquement pour nous
- Subjectivement comme histoire etc

Le commentaire entre parenthèses, « maintenant, j’ai 30 ans », nous permet de dater cette note de 1961. Ce qui est envisagé ici comme une simple « séquence » devient bientôt le sujet principal de son projet. Ceci est bien résumé dans une des plus belles notes de cet ensemble, écrite sur la feuille volante d’un livre :

« FLM sujet/thème central

Avec son *côté* lyrique (réflexion sur Guy-Ernest) et non-dialectique, le thème peut être considéré comme l’affrontement de l’histoire du monde et de ma propre histoire – depuis le début des années 50.

Ex. la modernisation du capitalisme – les grands ensembles – la modernisation du paysage (quais Seine) – et le sens de tout cela.

Bien sûr, cela signifie : faire apparaître *ce qu’étaient les choses* (au niveau le plus général – et pourquoi) et *ce que je voulais* en 50-52.

Et donc, ce qu’elles sont devenues ; et ce que je suis devenu. »

Pour raconter l’histoire du sujet « Guy-Ernest », il faudrait montrer aussi « *ce qu’étaient les choses* » à son époque. Le sujet ne pourrait se révéler qu’à travers les objets qui composaient sa situation historique. La question qui demeurait était néanmoins celle de la forme : comment livrer à la fois le portrait d’un homme et de son temps ? Au début, Debord est très proche du paradigme critique employé dans ses courts-métrages, comme nous le voyons dans cette « théorie générale » qu’il écrit encore en octobre 1961 :

FLM très important

Théorie générale

Dimanche 29.10.61

Ce ne doit verser ni dans le didactisme ni dans le lyrisme (bien qu'ayant quelques aspects des deux)

Mais être si vrai, comme critique *de base* sur (contre) toute une vie et *tout le langage* que l'on a jamais vu cela !

(peut-être ailleurs, comme essai de base, « confession » + beaucoup de nouvelle théorie rév[olutionnaire])

Mais en tout cas pas de la [...] où on a une formidable possibilité d'illustration et concrétisation de toutes ces considérations (examiner en CONTREPOINT) → ébauche de dialectique

L'envie d'harmoniser la « confession » et la « théorie révolutionnaire » marque sans doute les films que Debord fera dans les années soixante-dix. Debord cherche toujours le « contrepoint » entre la représentation de la « vraie vie » et la dénonciation du « spectacle », ce qu'il indique ici comme une « ébauche de dialectique ». L'idée d'un contrepoint dialectique au cinéma pourrait, certes, toujours renvoyer à Eisenstein, mais en dépit d'une quelconque filiation théorique, il convient de noter la conscience qu'a Debord du double mouvement caractéristique de son cinéma. Ceci réapparaît de façon remarquable dans une de ses réflexions sur l'usage de la photographie. Dans ses notes, il affirme son envie de « dépasser la terrible *pauvreté* du docum[entaire] fotogr[aphique] (et plus gén[éralement], d' « illustration » ». L'expérience des courts-métrages doit servir de point de départ :

Bien calculer chaque plan des 2 c[ourt] mét[rages] en fonction de son *insignifiance objective* *

ex. : les marches du quai d'O[rléans] tenir compte de la « sémantique objective » des plans.

La manière juste.

*supportable seulement quand elle est expressément dénoncée dans le com[mentaire] (jeu à ne pas *trop* faire)

Ce passage comporte une idée importante. Debord considère qu'il y a dans ses films une « sémantique objective ». Par un raisonnement logique, on peut présupposer que cette « sémantique objective » serait à distinguer d'une « sémantique subjective ». On peut éclaircir ceci à l'aide de l'exemple donné par Debord. Un plan du Quai d'Orléans représente, objectivement, un endroit spécifique de la ville de Paris. Si Debord parle d'insignifiance objective c'est parce que, ce que la photographie représente objectivement n'est pas ce qui compte le plus. Les raisons de son choix renvoient à une charge affective liée à la biographie de l'auteur⁹²². Il s'agit donc d'un plan de moindre importance pour la « sémantique objective » du film, mais fondamental pour sa « sémantique subjective ». Tous les plans des courts-métrages – et, par la suite, des longs-métrages également – peuvent être reconsidérés de cette façon : ils jouent un rôle double, tantôt objectif, tantôt subjectif. L'idée avancée par Debord d'une « insignifiance objective » est peut-être exagérée, car tout plan est signifiant. Toute représentation comporte d'emblée la signification objective de l'objet représenté, à laquelle s'ajoutent d'autres significations, « mythiques », comme le voulait Barthes, ou « détournées », comme le voulait Debord.

Debord pense même à aller plus loin et à structurer à partir de là un langage symbolique qui serait propre à ses films :

Peut-être ? *langage cinématographique de FLM*

⁹²² C'est le cas précisément du plan du Quai d'Orléans qui figure dans *Sur le passage*, et qui est en relation avec la publicité détournée de Monsavon et la photographie d'Eliane Papaï. Voir plus haut l'analyse que j'ai faite de ce film.

En découpant ainsi dans F. soit une « belle » photo de 2 mains avec *radio*, je pense au marin-radio de CRITIQUE (aussi photo-fixe filmée)

Et je pense que l'on peut ainsi (pour FLM) constituer toute une *thématique traduite par des signes* (signaux presque) *réapparaissant* dans un (ou plusieurs) films. Ex : le signe de la communication, ici. Plus d'autres. À étudier le rythme de répartition de ces signes : la photo fixe (*DOCUMENT*) permettant ainsi d'échapper au symbolisme, à l'irrationnel, thèmes filmés depuis 1925 jusqu'à (Marienbad ?)

C'est peut-être le risque de tomber dans le symbolisme et dans l'irrationnel – ce qui, pourquoi ne pas le dire, le porterait vers une esthétique surréaliste – qui a empêché Debord d'exploiter une telle voie. Le constat que ses films comportent, consciemment, une sémantique double, objective et subjective, est pourtant sans aucun doute un fait à retenir.

CHAPITRE III – SUR CET ÉCRAN ET PARTOUT AILLEURS

1. Notes préparatoires pour la version cinématographique de « La Société du spectacle »

Premières idées

La plupart des notes préparatoires pour le film *La Société du spectacle* conservées aux Fonds Debord de la Bibliothèque nationale de France semblent appartenir au moment de la réalisation effective du film. Elles sont marquées « SduS/F » et datées de l'année 1973. Quelques notes, pourtant, précèdent cette période, et renvoient à des idées générales pour la pratique cinématographique. Dans une note datée du 12 octobre 1968 notée « cinéma » et qui pourrait servir « par ex[emple] pour *SduS filmé* », Debord semble encore marqué par l'idée isouienne du « montage discrèpant », envisageant des « reprises de certaines *séquences parlées* (permutées ou non à l'intérieur) avec des *images différentes* (+ peut-être sous-titres différents ?) » ou « peut-être, inversement, reprises de quelques séquences-images avec des paroles différentes ». À partir de 1971, même si Debord n'a pas encore un producteur en vue, les notes sont déjà liées au projet de la version filmée de *La Société du spectacle*. Dans une note datée 20 décembre 1971, Debord pense déjà aux « idées de base pour 10 ou 12 séquences et peut-être style dominant du film » :

Ce film n'a pas à convaincre, mais à étonner et révolter

La où/Quand on parle des échecs du mouvement ouvrier, *montrer* Sarcelles, la froideur du monde, la mécanisation de la vie (la pollution)

Là où l'on parle de la distance et de la froideur dans le monde, du Capital, de la non-communication, de la perte de la chaleur de la vie, *montrer* Mao-Brejnev, la CGT, etc.

Là où l'on parle de la marchandise ou de l'image autonome, montrer les filles – *mais belles!*

Là où l'on parle des filles, de la beauté de la vie – soit l'émeute, soit les travailleurs

Cette note anticipe déjà quelques préoccupations qui reviendront avec insistance : l'envie de choquer le spectateur ; les types d'images à détourner, dont celles de belles filles ; la nature du rapport entre le texte et les images, qui ne doit pas être direct, et qui apparaît ici contradictoire. Avant même d'avoir trouvé les moyens de le réaliser, Debord ébauche quelques directives pour son film :

« directives 12 juin 1972

- Il faut le maximum de *moments forts* (les rechercher dans les 2 courts-métrages ; en mettre partout. Pas de *remplissage* sur 1h1/2)
- Chercher au maximum des *plans-séquences*. Monter long chaque fois que c'est possible [ne serait-ce que pour diminuer le nombre considérable des plans] Le montage court ou très court (abus nombreux dans les 2 courts-métrages) doit être la rare exception.
- 2.700 mètres, c'est beaucoup d'images. On devra avoir entre 1500 et 2000/2200 déjà film[ées]. Voir le prix.
- Chercher déjà quels beaux films sont (seraient) intégrables ici. »

Les préoccupations financières sont évidentes, mais il ressort aussi l'envie d'un « certain sublime », pour parler dans les termes de l'auteur en 1956⁹²³ : « il faut le maximum de *moments forts* ». Les courts-métrages apparaissent comme un point de repère, et comme un matériel qui peut être réutilisé. Ils sont une référence aussi de ce qu'il ne faut pas faire : le montage court aurait été excessif dans *Sur le passage* et *Critique de la séparation*, le croit

⁹²³ DEBORD et WOLMAN, *Mode d'emploi du détournement*, *op.cit.*, p.223.

Debord, et ceci est donc à éviter dans le long-métrage. Bien évidemment, privilégier le plan-séquence ne veut pas dire ici renouer avec les conceptions de Bazin, qu'il refusait en 1959. On parle toujours de détournement, et donc d'un travail de montage. D'ailleurs, à ce moment-là, le privilège est donné au montage long, ce qui peut tenir aussi à des soucis pratiques et budgétaires. En tout cas, le début est incertain, la forme exacte du montage et les sources à détourner ne sont pas données au préalable. Dans une note non datée, mais qui semble toujours appartenir à cette période initiale, Debord schématise l'ensemble de ses possibilités :

« SduS/F théorie structure »

Son pur	TEXTE	Texte suppl[émentaire]	Text suppl[émentaire]	Images
Interventions de la musique	Extraits de SduS	SON	IMAG	A – Tout fait Actualités Films publicitaires Fragments de films
? bruitage		Discours de certains personnages des Actualités Les speakerines de FIP Certains commentaires de films publicit[aires] Etc.	Des sous-titres (explicatifs ?) Autres citations ? Y compris les <u>épigra[phes]</u> de SduS éven[tuellement] ? Ou quelques textes ultérieurs, issus par ex. du comm[entaire] d'une épigra[ph]e lu de la V[éritable] S[cission]	B – Filmé par moi-même Photos (+ plans, gravures, tableaux) + ? vues directes paysages ? “ ” amis ?

En horizontal entre texte et texte suppl : « question de la démarcation »

En horizontal à droite, à côté des images : « comportant quoi ? »

La note, intitulée « théorie structure », est particulièrement intéressante car elle offre un schéma synthétique des éléments qui composent le cinéma debordien. On peut y observer, de surcroît, la façon dont Debord conçoit la séparation des différents ordres d'éléments. Aux extrêmes, tout ce qui fait appel à une compréhension non-verbale : le son « pur », c'est-à-dire la musique et les images. Le texte, quant à lui, se subdivise en trois ordres, en suivant une

gradation qui va du son à l'image. D'abord, il y a le texte de base, extrait du livre *La Société du spectacle*, qui fait ce que Debord appelle normalement le « commentaire ». Ensuite, les discours, qui peuvent provenir des séquences détournées, leur audio d'origine. Ceci s'avérera peu courant dans le film, à l'exception près des séquences cinématographiques. Le texte apparaît par la suite dans le plan de l'image, écrit sur l'écran sous la forme de sous-titres ou de didascalies (ce que Debord appelle normalement les « placards »). Il envisage encore la possibilité d'employer les épigraphes du livre, ce qu'à la fin il ne fera pas. Dans le plan de l'image, finalement, il y a ce qui est « tout fait », qu'il ne reste qu'à détourner, et ce qui exige un travail de filmage. On voit qu'ici Debord pensait à réaliser des prises de vues directes, peut-être de façon analogue à ce qu'il avait fait dans les courts-métrages, ce qu'à la fin il ne fera pas non plus.

L'adaptation du livre

Le texte de base du film a été effectivement établi à partir du texte originel du livre. Debord s'est servi d'une copie de l'édition Champ Libre de 1971 et a noté dans cet exemplaire les modifications à faire. Il encercle les parties à utiliser et raye les morceaux à exclure ; il énumère à nouveau les thèses, dans l'ordre où elles se présentent dans le film, et indique les images qui doivent accompagner le commentaire. Tout porte à croire qu'il s'agit en effet d'une espèce de scénario, d'un guide pour le travail de montage, comme le propose Guy-Claude Marie, qui avait déjà étudié ce document⁹²⁴. Il en avait obtenu une copie de la part d'Alice Debord avant la création du Fonds Debord. Cependant, Marie ne connaissait pas l'ensemble des documents contenus dans les archives, et son analyse du document reste sans contexte. Le livre utilisé par Debord comme guide est, de toute évidence, un document

⁹²⁴ Cf. MARIE, *Guy Debord : de son cinéma en son art et en son temps*, Paris, J. Vrin, 2009.

ultérieur, résultat d'un travail préalable. Les indications sont déjà très précises et, pour la plupart, identiques au montage final du film. Ceci ne peut être que le fruit d'un travail de réflexion et de recherche déjà réalisé : notamment en ce qui concerne une réflexion à propos du texte à établir, et une recherche des images à utiliser. Les documents contenus dans les archives, et que Marie n'a pas étudiés, sont le témoin de ce travail.

Tout d'abord, il faut tenir compte du fait qu'avec le projet d'adaptation cinématographique de son livre, Debord se voit confronté à de nouveaux problèmes qu'il n'avait pas connus au moment de l'écriture de sa théorie. Certes, *La Société du spectacle* est une tentative inédite de réaliser un essai théorique au cinéma. En ce sens, ce film passe dans une certaine mesure par l'invention d'une forme nouvelle. Cela ne veut toutefois pas dire que Debord ait tout simplement imposé le genre littéraire au cinéma, ignorant la spécificité du médium. Bien au contraire, Debord est très attentif aux implications concernant le passage d'un médium à l'autre. Ceci devient clair dans une note remarquable prise le 2 juin :

« ORG – 2 juin

Il faut relire – et rechoisir – le commentaire de base – en pensant maintenant aux images, au caractère plus ou moins audible et compréhens[ible] du commentaire, aux formes de montage déjà esquissées.

Bref, ne plus défendre *le livre* (sa théorie développant ses propres lignes de force, ses arguments, ses ripostes à l'ennemi) mais REVENIR AU CINEMA (debordien) à partir de ce livre, sur son sujet.

Il y a moins à *convaincre* (à répéter et accum[uler] des dét[ournements] écrits)

[verso]

mais plus à *choquer* (y compris par les images, et surtout leurs rapports). Et même ainsi « émouvoir ».

N.B. : Beaucoup des thèses du livre sont amenées par :

- 1) nécessité de tout dire, et tout nuancer
- 2) auto-défense de l'exposé théorique

3) des « *beautés* » (par ex. telle phrase de Marx ou Hegel détournées habilement)

Les 2 premiers points sont *beaucoup moins* à considérer dans le film.

Le 3^e point est largement *changé*. Beaucoup de ces « *beautés* » seront *sans force*, inutiles, mais il y a d'*autres forces* à déployer. »

La note révèle que le choix même des thèses est déjà déterminé par les possibilités inhérentes du médium cinématographique : l'audibilité du commentaire enregistré et le rapport du texte aux images sont des critères préalables à l'édition finale du texte. S'il veut communiquer sa théorie, il faut que Debord prenne en compte les effets – forces et faiblesses – du cinéma qui ne sont, comme il le reconnaît bien, pas identiques aux effets de la littérature. Si en littérature il est question de persuasion, de « convaincre », le cinéma tient à un ensemble d'affects moins rationnels : il doit « choquer » et « émouvoir ». La perfection de l'exposé théorique, but premier du livre, n'est plus ce qui compte maintenant. Le livre n'était certes pas dépourvu de préoccupations esthétiques, Debord y avait aussi valorisé la beauté littéraire, mais comme il le note, cela aussi est à transposer, car la beauté littéraire n'est pas faite de la même matière que la beauté cinématographique.

Pour trouver la spécificité du cinéma, Debord croit que le premier pas à faire est de « revenir au cinéma (debordien) », c'est-à-dire de reconsidérer les courts-métrages qu'il avait réalisés dans le tournant des années cinquante aux années soixante. En fait, comme on l'a remarqué, Debord afficha déjà en juin 1972 le projet de rechercher des « moments forts » dans les courts-métrages, ce qu'il fera en juillet de la même année :

dans les 2 courts-métrages, moments forts (relevés le 27 juillet 72)

A) Sur le passage

La grande photo filmée – « ces gens méprisaient aussi... »
peut-être les Halles

musique Delalande – basson | mauvais décor + photo fille | « Au bord de la rivière recommençaient le soir, et les caresses... »
musique Delalande – Allegro | le travelling (coupé placards) | les cit[at]ions] sur le jeu

B) Critique de la Séparation

marche Couperin | panoramique St Merri sous-titre Dante | « le sp[ectacle] cinémat[ographique] a ses règles »

Peut-être série fille tornade napalm tornade fille « la lie de la vie est tirée » deux inscriptions | « au retour d'une entreprise

marche Couperin | le dialogue final des photos / avec sous-titres | « c'est un film qui s'interrompt, mais... »

Conclusion : *très peu !*

Importance de la *musique*

D'une certaine maîtrise des images – voire : du montage long.

Rôle des inscriptions, probablement, et rôle des phrases surtout distancié de l'image intéressante en elle-même

Il est intéressant de voir les moments qui dix ans plus tard semblaient à Debord les plus réussis dans son film, et que nous avons en partie examinés auparavant. Il faut tenir pourtant tenir compte du fait que Debord revoit ici les films dans la perspective d'une réutilisation des séquences. Ceci n'est pas indifférent. Pensons par exemple que la séquence avec la publicité de Monsavon aurait difficilement pu être réemployée de la même manière en 1973, après que son actrice, Anna Karina, fut devenue célèbre, son image étant d'ailleurs très liée au cinéma de Godard. Si la recherche des moments forts reste fruste, Debord extrait néanmoins quelques leçons de ce visionnage : l'importance de la musique, des montages longs, et l'usage distancié de l'image. Il revoit les films encore une fois en 1973, mais reste toujours déçu. Dans une note du 15 juin 73, notée « Sur une vision du *Passage* », Debord remarque la nécessité de prendre garde « à la faiblesse des voix » et « aussi aux images *sans Comm[entaire]* ». Il a, de plus, une « impr[ession]

gén[érale] (peut-être excessive ?) de vieillissement (la musique même a paru peu « éclatante »). Avait-il peut-être un souvenir idéalisé de ses films, qui ne semblent pas correspondre à présent à ses ambitions ? On ne peut pas savoir, mais il est certain que Debord veut maintenant aller plus loin que dans les courts-métrages :

« SduS/F généralités (18 juin 73)

Ne peut-on dire que le *Passage* – et *Critique* – ne *choquaient pas* (excepté 3 ou 4 gags politiques très brefs)

Sauf dans la mesure où on voulait bien être choqué par l'insolite de la forme ciném[atographique], et aussi du « sujet » vague...

Au contraire, *SduS* devrait choquer très souvent – et choquer même à l'intérieur de l'acceptation critique gauchiste.⁹²⁵

Quand Debord parle alors de faire un film « choquant » ou « révoltant » il pense à la teneur de la critique politique, qui doit déplaire et à droite et à gauche. Pourtant, comparé aux courts-métrages, le nouveau film pose une grande difficulté concernant l'amplitude de son sujet. Voilà ce que relève Debord dans une note du 4/5 juin 1973, que j'ai déjà citée partiellement, et que je restitue ici dans son intégralité :

« Nuit du 4 au 5 juin 73 »

Dans le *Passage* (malgré sa pauvreté de moyens, et la grande difficulté d'une partie de mon propos – la dérive...) *on savait ce que je détournais !* → un documentaire – et son commentaire (*Critique* est plus « contre le cinéma », *son sujet plus limité*, et ses thèses théoriques plus modernes – ainsi plus compréhensible *mais moins fort*)

Dans *SduS/F* ? Il n'y a pas de précédent. Sans doute, il faudrait *détourner le spectacle*, en bloc. Quel travail ! (Ainsi, il *me faut* de la peinture de batailles.)

[verso]

On doit viser

⁹²⁵ Note déjà publiée dans DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1268.

- 1) le scandale du texte SduS au cinéma (mais le plus *lisible* possible pourtant)
- 2) la désinvolture extrême quant aux images (commençant par *une certaine dose* d'illustration assez indirecte. Puis s'en écartant toujours plus)

On aura donc : un texte *résumé* de SduS *illustré* par des images et des « notes » en placard – éventuellement par un bon nombre de sous-titres.

Ainsi *le choix des placards* est un préalable à la disposition dernière du tout, au *choix final* des photos/images fixes, et au montage. »

Debord insiste toujours sur l'effet de scandale et l'illustration indirecte, mais ceci ne doit pas ruiner la lisibilité du film. Ce qui apparaît de nouveau ici, c'est l'importance attribuée aux « placards », dont le choix est un préalable à la disposition de l'ensemble. Ceci est développé dans une autre note, prise la même nuit du 4 au 5 juin 1973 :

Le choix des placards (cités et rédigés) est essentiel : car ceci n'est *pas seulement* un secours pour le temps qui peut manquer dans le commentaire.

C'est *surtout* le seul procédé qui peut *permettre le montage* de certaines « attractions » *en dehors* du développement du seul commentaire.

On peut avoir ainsi comme des *contre-séquences*, points d'arrêt dans le commentaire, et contrepoint. (de même par le procédé des sous-titres...)

1 ou 2 chansons *pourraient* s'intégrer à ceci ?

(ainsi, possibilité de mettre dans le film – en contrepoint du commentaire se déroulant – ce que le commentaire lui-même ne permet pas ; même traité très « distancié-critique »)

Les placards jouent un rôle fondamental dans le montage, comme le souligne Debord, car ils rendent possible le montage de plans disjoints, qui se choquent plutôt qu'ils ne s'harmonisent – d'où l'emploi du terme « attraction » remontant à la théorie du montage du cinéaste russe Sergei Eisenstein. Debord s'aperçoit en outre que les placards peuvent servir à la structuration de « contre-séquences » qui serviraient de « contrepoint » au commentaire, et qui pourraient ainsi disposer d'un matériel d'une autre valeur. Ce n'est

pas un hasard si Debord écrit que « 1 ou 2 chansons *pourraient* s'intégrer à ceci ». Ces contre-séquences, qu'il commence à imaginer, seront des séquences lyriques. Dans une note ultérieure du 5 juin il détermine une « idée importante » :

« 5 juin 73 / montage

Idée import[ante]

Les *placards* et sous-titres, qui doivent venir comme Grouchy⁹²⁶, doivent être – dans une proportion, peut-être, des 4/5 – orientés *vers le lyrisme de la vie* (pour compenser, faire contrepoint, à la théorie froide du Commentaire – et ainsi faire le point avec certaines séquences particulières)

La minorité seulement : théorique ou ironique (tel Gondi/barricades, Marx/bureaucratie).

De même, je crois que cela revient à dire que 4/5 *au moins* devraient passer sans références d'auteurs.

La plupart des placards doivent donc concerner le lyrisme de la vie. Peu à peu ces contre-séquences prennent forme :

montage / un procédé part[iculier]

On peut naturellement à partir d'*une phrase* du Commentaire sur quelques images inattendues et adéquates *introduire* une série d'images sans Commentaire – *mais p.ex. avec musique* sur photos fixes et/ou Act[ualités], ou cin[éma] fiction

avec placards et/ou sous-titres

...développant un *thème particulier*

par ex. là où l'on parle de « la vie privée qui n'a pas encore d'histoire », enchaîner sur des jolies filles : leur « dialogue » étant, par ex., « le dit de l'Enfant sage »...

⁹²⁶ Passionné comme il l'était de stratégie militaire, Debord se réfère à Emmanuel de Grouchy, officier révolutionnaire, et maréchal d'Empire sous Napoléon. Debord était aussi attentif aux coïncidences des dates historiques, et il pourrait avoir à l'esprit la bataille de Waterloo qui se déroula au mois de juin 1815. Dans un des affrontements cruciaux de cette bataille, les troupes de Grouchy étaient attendues pour venir en renfort de l'armée de l'Empereur, mais elles ont manqué leur rendez-vous. Par analogie, Debord semble attribuer un rôle stratégique aux placards pour gagner la bataille de l'adaptation cinématographique de son livre.

Le Dit de l'enfant sage ne sera pas utilisé dans ce film, étant en fait détourné dans *In Girum*. Mais l'idée ébauchée ici – à savoir combiner la musique avec des placards, des photos fixes et des sous-titres pour créer des séquences sur un thème particulier et qui excèdent le sujet du commentaire – va en effet être mise en œuvre par Debord dans *La Société du spectacle*. On peut penser à la séquence sur la Guerre Civile Espagnole ou à celle sur Mai 68. Appuyées par la musique de Michel Corrette, ces séquences nettement lyriques sont composées précisément de photographies, de placards et de sous-titres. Le commentaire y est absent. En rendant hommage à deux moments de lutte contre le spectacle, ces séquences se différencient dans la forme et dans le contenu du restant du film, où prévaut la dénonciation du spectacle donnée par le rapport entretenu entre le texte du commentaire et les plans détournés.

La nature du rapport entre le commentaire et les images est peut-être la question qui a le plus obsédé Debord. Dans une note datée du 20 mai 1973, l'auteur écrit :

« pour le montage – rapport Commentaire

- De la désinvolture – et du « distancié » mais pas trop souvent [*ou trop longtemps] au sens *lourd* – comme les photos de pin-up pour la marchandise
- Jamais (si possible) du n'importe quoi (ou du presque sans rapport)
- *Minimum* de rapport direct : si possible, seulement là où il y a quelque chose de choquant, *révélateur**, par ex. Mao et Nixon.

[*c'est-à-dire que là, l'extrémité du contenu dénonciateur *peut* faire passer la forme « normale »]

Il s'agit de privilégier le rapport distancié, et d'éviter la disjonction complète – Debord insistant souvent sur le fait que le détournement doit être une opération de re-signification et non de pur hasard. Le rapport direct est acceptable s'il est motivé par un contenu « choquant » : c'est-à-dire si l'association entre l'image et le texte sert à énoncer une critique politique qui dépasse le cadre critique habituel de la gauche. Comme on le verra effectivement

dans le film, les images de la visite de Nixon à Mao Tsé-Toung en Chine servent à illustrer la complémentarité entre les mondes capitaliste et communiste, dont parle Debord au chapitre III de son livre, « L'unité et la division dans l'apparence ». Dans une autre fiche, Debord précise davantage ses idées :

« *Rapports image-son*

**(très) minoritairement* : un rapport *direct*, illustratif (surtout là où cela peut choquer : par ex. Castro ou Lénine comme bureaucrate)

* *assez souvent* : un rapport de *contradiction* nette. Par ex. on parle de la vie historique consciente, on a un mélange de batailles de rues de charge de la brigade légère, de paysages de Claude Lorrain.

[à gauche] plus contradictoire encore

[plus à gauche] la musique *aide beaucoup* à marquer cette contradiction.

**le plus souvent* : pas de contradiction, mais *décalage*. Par ex. on parle de l'aménagement du territoire, on voit des tanks, ou des policiers. On parle de marchandise, on voit des filles.

[en haut, à droite, faisant suite à la dernière phrase] : le *mélange* d'éléments filmés sur un thème dit, et aussi la *reprise* en différent de l'un et/ou de l'autre, complique encore ceci. »

On voit que Debord ajoute ici un troisième rapport possible, celui de « *contradiction* nette ». Toutefois, il n'est pas facile de comprendre en quoi pourrait consister cette contradiction. Les exemples donnés par Debord présentent tous un côté positif : les batailles dans les rues, qui montrent la contestation de l'ordre existant ; les tableaux du Lorrain, qui, on l'a déjà vu, représentent le but visé par la dérive ; les séquences de *La charge de la brigade légère*, qui doivent représenter indirectement l'attaque contre le monde du spectacle. Pourquoi seraient-ils en contradiction avec le texte quand celui-ci parle de la « vie historique consciente » ? Peut-être peut-on trouver une piste dans une autre fiche, intitulée « théorie de l'expression », où Debord réfléchit plus spécifiquement sur les images :

Théorie de l'expression – du côté des images

Le film doit :

- 1) Dénoncer le spectacle*
- 2) Parler de ce qu'il veut, en tant que film révolutionnaire, dire de « positif » (vie, amour, révolution) en termes spectaculaires – en quelque sorte *retournés* – « ramenés à la beauté » par ex. les photos de pin-up *presque* semblables à la marchandise (puisque les *seules* images pour montrer ceci sont déjà là, mais aussi *[*])
- 3) Enfin, dénoncer son propre langage « positif » de film « rév[olutionnaire] » par une certaine distance dérisoire dans le détournement de l'existant [par ex. la charge de la Brigade Légère pour représenter la rév[olution], ou l'I.S.]

*En montrant les propres images du spectacle social comme laides ; mais pas trop souvent, ni lourdement ; et le moins possible directement.

[] On ne pourrait en avoir d'autres qu'en 'filmant' (?) la vie heureuse, et la stratégie même de la révolution se faisant. Mais le spectacle existe encore : c'est en lui qu'il faut porter cette négation de la négation. »

Sans doute la contradiction dont parlait Debord tenait-elle à cette « certaine distance dérisoire » qu'il fallait garder dans ce que le film avait de positif, de propagande révolutionnaire. Dans un effort brechtien, Debord cherche une constante dénonciation du langage employé, dans ses différents aspects, pour éviter que le moyen puisse disparaître et que l'identification puisse être complète. Il reste, néanmoins, que Debord ne veut pas seulement dénoncer le spectacle, il veut aussi parler de la « vraie vie » qui le dépasse. Ainsi, il ajoute par la suite en marge de la note citée plus haut : « La vie réelle qui affleure sous le spectacle (thème évoqué dès la dédicace) ». La dédicace à sa femme, Alice Becker-Ho, qui ouvre le film, a donc pour but d'introduire la vie réelle dans le film – et, notamment, la vie de l'auteur. L'emploi du matériel autobiographique est sans doute la différence la plus nette qui distingue le film du livre. Il faut cependant remarquer que Debord parle ici d'une vie réelle qui « affleure sous le spectacle ». Elle ne lui est pas extérieure, ni en contradiction directe. Il y

a une vie réelle sous le spectacle, une vie réelle qui est capturée et manipulée par celui-ci, et qui est, pour finir, éloignée dans une représentation – pour rappeler à nouveau la première thèse du livre. Il y a donc toute une dimension positive, concernant la vie, l'amour, la révolution, qui peut être représentée par les images spectaculaires « retournées ». C'est peut-être pour cela que, même s'il parle ici de dénoncer le spectacle par ces images laides, Debord donnera une grande place aux images belles. Dans une note déjà publiée, appartenant à ce même ensemble, l'auteur parle de cette volonté de détourner la beauté qui existe dans le spectacle :

La Société du spectacle / Film

IMAGES. Si très souvent, au lieu de pollution – guerre – urbanisme affreux – encombrements – on avait en images *la beauté de ce monde* : les filles, les décors modernes, la publicité du whisky ou de la montagne – le *commentaire** théorique serait parfait là.

Avoir tout ce qu'il y a de beau dans films « spectaculaires », par exemple télévisés (émissions sur la mode, sur les vedettes, danse, mouvements de caméra comme, le 31 décembre 1971, sur Marie Laforêt de dos et profil).

*En marge : « très important »⁹²⁷.

Debord croit que toute la beauté de la vie captée par le spectacle peut être reprise contre lui, car elle sert à montrer les potentialités d'une vie libérée. De toutes les beautés, celle qui l'obsède le plus est la beauté féminine. Dans toutes les notes où il est question des images, Debord revient toujours à une même idée : utiliser les images de pin-up pour représenter indirectement la marchandise. Il réalise une ample recherche de photographies érotiques dans

⁹²⁷ Cf. *Autour des films (documents)*, p.63, in : DEBORD, *Œuvres cinématographiques complètes* (2005), *op.cit.*

des revues masculines, telles que *LUI*, pour sélectionner ces filles qu'il appelle des « filles-marchandises » – selon le titre que porte le dossier où étaient conservées ces photographies⁹²⁸. La plupart d'entre elles appartiennent à des publications des années 1972 et 1973. Quelques-unes pourtant sont plus anciennes : la photo de deux jeunes filles à côté d'une voiture, l'une habillée d'un drapeau américain et l'autre d'un drapeau italien, illustre un reportage publié par *LUI* en 1967 sur la voiture Grifo, alors produite par le constructeur italien Iso Rivolta⁹²⁹. En présentant côte à côte les belles jeunes filles et la voiture sportive, cette photographie met en évidence la manipulation que le spectacle fait du désir à des fins de reproduction du système marchand. Pour Debord, elle aurait pu apparaître comme un très bon exemple de l'association entre les pin-ups et les marchandises dont il parle dans ses notes. Il est frappant néanmoins qu'il l'ait prélevée avant même la publication de son livre. Certes, il aurait pu l'avoir trouvée plus tard, voire l'avoir retrouvée, car une bonne partie des images employées dans le film viennent de sa propre mémoire de spectateur. La possibilité qu'il l'ait gardée pour un usage futur n'est pas à exclure, car l'idée de cet usage possible ne lui est pas nouvelle. Parmi les notes préparatoires du film, on retrouve une fiche plus ancienne, datée de novembre 1964, qui porte précisément sur ce même sujet. Écrite sur une petite coupure de presse, elle semble le fruit d'une idée passagère, et il est étonnant que Debord ait réussi à conserver si longtemps ce petit morceau de papier qui n'avait à l'époque aucune utilité pratique. On peut y lire :

⁹²⁸ On retrouve une partie de ces images dans le livre de DANESI ; FLAHUTEZ ; GUY, *La Fabrique du cinéma de Guy Debord*, Arles, Actes Sud, 2013. D'autres images figurent encore dans l'ouvrage réalisé par les mêmes auteurs : DANESI ; FLAHUTEZ ; GUY, *Undercover Guy Debord*, Paris, Éditions Artvenir, 2012.

⁹²⁹ L'origine de l'image est repérée dans DANESI et al., *Undercover Guy Debord, op.cit.*, p.73. La publicité de Grifo jouait sur l'union entre l'esthétique italienne, développée par l'entreprise Bertone, avec l'ingénierie américaine, le moteur étant de fabrication Chevrolet. C'est pour cette raison que les deux filles étaient vêtues aux couleurs des drapeaux nationaux de ces deux pays.

Cinéma. Toute une série exprimant l'image 'simple et directe' de la vie (les filles souriantes, etc.) mais l'exprimant à *travers* les cover girls remises en jeu – à l'inverse – comme vie [quotidienne] au 2^e degré 'je reprends ce qu'on nous a déjà détourné'.

Cette note est très éclairante à l'égard de la conception qu'a Debord de l'image « spectaculaire » et de son travail esthétique de détournement et de réappropriation des images. Dans le spectacle, les images sont détachées de ce qu'elles représentent, elles ne signifient plus une expérience vécue, au contraire elles remplacent la pauvreté de l'expérience quotidienne des spectateurs. C'est en ce sens que doit être compris le retournement de la phrase de Hegel dans la thèse 9 : « Dans le monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux ». Aussi vraie que puisse être une image – et la captation d'images vraies est une véritable obsession des médias – celle-ci reste « un moment du faux », car elle prend son sens dans un ensemble de représentations qui ne peut pas être intégré à l'expérience réelle de ceux qui la regardent. Lorsque cette phrase est énoncée dans le film, on voit le plan d'une fille sortant de la mer, qui ajuste son bikini dérangé par une vague. La naturalité du geste renforce le caractère de vérité de cette image documentaire. Ensuite, on voit la photographie d'une fille allongée, également en bikini. L'absence de mouvement de la photographie, la pose conventionnelle, tout produit un fort contraste avec la naturalité du geste contenu dans le plan précédent. D'une manière assez subtile, Debord réussit à rendre visible le passage du vrai au faux. L'ébauche de cette idée était déjà présente dans une note préparatoire, où il écrivait :

« Tout ce que l'on peut faire avec des morceaux de photos en plans fixes – visages de filles fragments de rencontres, etc. (*pas de détails*, comme les jambes ; les mains peut-être ?)

« On ferait apparaître *figé, glacé*, emporté dans l'immobile et l'inaccessible, ce qui prétendait *montrer la vie*, le rire, la joie, la provocation, le désir (les mouvements figés de l'érotique)

L'inversion du mot de Hegel est souvent mal comprise. Rancière par exemple affirme qu'« il y a une phrase de Guy Debord qui dit : « dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux » : en gros, savoir la raison du spectacle ne change pas la domination du spectacle »⁹³⁰. Si l'on remet la thèse dans le contexte de la pensée debordienne, on voit que la thèse a une tonalité bien plus concrète, qui est le contraire de ce que Rancière croit. Il ne faut pas oublier que le problème central pour Debord reste le rapport entre la représentation et l'expérience. Ainsi, tandis que d'une part « les pseudo-événements qui se pressent dans la dramatisation spectaculaire n'ont pas été vécus par ceux qui en sont informés », d'autre part « le vécu individuel de la vie quotidienne séparée reste sans langage »⁹³¹. Dans ses films, Debord cherche à renverser ce mouvement. Il veut reprendre les images spectaculaires pour leur redonner une signification concrète, retrouver leur vérité, qu'elle soit de nature représentative ou d'une autre nature. Dans la note citée, il pense à utiliser les « cover girls » pour représenter la « vie quotidienne au 2^e degré », c'est-à-dire qu'il veut représenter la vie quotidienne de façon indirecte. Il ne s'agit donc pas d'opposer à la fausseté du spectacle des images plus vraies. Au contraire, dans ce système faux, le vrai existe toujours, même s'il n'y figure qu'un moment. L'effort de Debord consiste à retrouver cette vérité cachée et à la faire sortir à la lumière. Détournées de leur usage marchand, les « cover girls » peuvent apparaître pour ce qu'elles sont : de belles jeunes filles souriantes, comme celles qui existent dans la vie quotidienne de tout un chacun, objets fréquents d'amitié et d'amour. Quand Debord dit qu'il veut reprendre « ce qu'on nous a déjà détourné » il reconnaît que les représentations du spectacle détournent des sentiments vrais. L'adhésion affective que provoque une image, impliquant la mobilisation de notre mémoire et de nos désirs, est détournée dans un but marchand ou idéologique – acheter telle ou telle marchandise, voter pour tel ou tel candidat

⁹³⁰ RANCIÈRE, *Critique de la critique du « spectacle »*, entretien avec Jérôme Game, *La Revue des Livres*, en ligne, source : <http://www.revuedeslivres.fr/critique-de-la-critique-du-spectacle-jacques-ranciere/>. Le philosophe développe davantage sa critique de la théorie de Debord – bien que de manière toujours partielle – dans RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, la Fabrique éd., 2008.

⁹³¹ DEBORD, *La Société du spectacle*, §157.

etc. Le cas le plus typique de cette manipulation est donné précisément par l'usage que fait le spectacle du corps de la femme.

La recherche d'images

Le contrat est signé le 8 janvier 1973. Une semaine plus tard, Debord adresse une lettre à Gérard Lebovici, avec une liste de trois pages intitulée « Première recherche de documents cinématographiques pour 'La société du spectacle' »⁹³². La liste est divisée en trois parties, indiquant la recherche à mener : « a. dans les films commerciaux ; b. dans les Actualités ; c. des films publicitaires ; d. des films annonces ». Debord prévoit « [e]n outre, un enregistrement sonore de quelques minutes des voix des speakerines de « F.I.P. », sur les encombrements de la circulation parisienne »⁹³³. *La Société du spectacle* n'est donc pas un film de montage créé à partir d'un ensemble préalable de pellicules qui sont à la disposition du réalisateur, comme c'est le cas de *La Rabbia* (1963) de Pasolini ou *Le fond de l'air est rouge* (1977) de Chris Marker. Au contraire, Debord dresse une liste idéale des images qu'il veut utiliser, sans être sûr de ce qu'il pourra obtenir. Il s'agit là d'une liste particulièrement intéressante, car elle met au premier plan la mémoire de l'auteur, et cela dans une double dimension : d'une part, mémoire d'un sujet historique, qui se rappelle un certain nombre d'événements importants pour caractériser son époque ; d'autre part, mémoire de spectateur, les souvenirs d'images belles ou frappantes, des produits spectaculaires qui pour de bonnes ou de mauvaises raisons peuvent servir à représenter en métonymie le spectacle, qu'il s'agit de détourner « en bloc ».

⁹³² Cf. DEBORD, *Correspondance*, vol.5, *op.cit.*, p.21.

⁹³³ Les enregistrements ne seront pas employés dans *La Société du spectacle*, mais dans le film suivant, *Réfutation de tous les jugements...* (1975).

La liste des images à chercher dans les Actualités est remarquable, car elle est très proche de ce que l'on retrouve dans le film réalisé : le meeting de « Hitler à Nuremberg », les « discours de Mao, Castro, Staline », les « images de Séguy chez Renault », les « grands ensembles », les « images frappantes de la pollution », les « boutiques éclairées des stations marchandes » du métro de Paris, la « Terre vue de la lune », le « strip-tease », les « émeutes de Watts », Mai 68⁹³⁴. De la fausse conscience à l'aménagement du territoire, de la marchandise-spectaculaire à la contestation révolutionnaire, tout est là, de façon très concrète. Ceci montre que Debord, aussi générale que puisse être sa théorie, était en réalité très attaché aux manifestations particulières du spectacle. En d'autres termes, il est un spectateur attentif, y compris des publicités. Rappelons que dans le *Mode d'emploi du détournement*, Debord et Wolman reconnaissaient que « plus que dans la production esthétique finissante, c'est dans l'industrie publicitaire qu'il faudra en chercher les plus beaux exemples [de tendances au détournement] »⁹³⁵. Dans un texte de *Potlatch*, il était écrit à propos d'une campagne publicitaire de Colgate : « la série des aventures de l'admirable *Dents-Blanches*, dont l'utilisation actuelle, tout à fait négligeable, ne laisse pas de rappeler les vrais pouvoirs d'enseignement du cinéma »⁹³⁶. Debord avait gardé le souvenir de cette publicité, celle-ci étant la seule dont il fait spécifiquement mention dans sa lettre :

C. Des films publicitaires.

Par exemple : Bas Dim ; Coca-Cola (récent) ; Samaritaine. La série des « Dents-Blanches Colgate » des années 50 (avec Geneviève Cluny).

À cause de problèmes de droits, les films publicitaires ne pourront pas être obtenus – Debord spécifiant que « les films publicitaires devraient être obtenus gratuitement ». C'est avec regret que Debord se voit porté à renoncer à l'usage de la campagne publicitaire de

⁹³⁴ Cf. DEBORD, *Correspondance*, vol.5, *op.cit.*, pp.21-22.

⁹³⁵ Cf. DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.223.

⁹³⁶ Cf. DEBORD, *Potlatch*, *op.cit.*, p.214-215.

Colgate : « Je pourrais renoncer aux films publicitaires, mais à regret. Il me semble que « dents blanches Colgate » est un document assez ancien pour ne pas donner trop d'inquiétude à l'annonceur »⁹³⁷. (35)

Pour ce qui est des « films commerciaux », c'est sans aucun doute sa mémoire de spectateur de cinéma qui compte le plus. Certes, il y a une prédilection pour le cinéma américain qui tient aussi à un choix critique. Par exemple, Debord sollicite des films-annonces « portant sur des « séries B », principalement des films policiers, et des films d'aventure « *moyenâgeuse* » et ajoute après à la main : « tous américains ». Debord ne veut pas faire un film sur le spectacle en détournant des films d'avant-garde, ou des films loués par les spécialistes du cinéma. Pour être fidèle à la proposition présentée dans le film d' « exproprier les expropriateurs spectaculaires », il doit s'attaquer prioritairement au cinéma américain. On tomberait cependant dans un piège en prenant cela pour un simple acte de combat, voire de mépris. Au contraire, l'implication subjective de l'auteur est peut-être encore plus perceptible dans la liste qu'il fait des ouvrages cinématographiques :

A. dans des films commerciaux.

« La charge de la Brigade Légère » (vers 1936)

« Johnny Guitar », de Nicholas Ray (vers [rayé] 1953)

« Rio Grande », de John Ford (vers 1950)

« Shanghai Gesture », de Josef von Sternberg (vers 1941)

« Robin des Bois » (vers 1936)

« Les Chevaliers de la Table Ronde » (vers 1955)

« Prince Vaillant » (avant-guerre)

« Le prisonnier de Zenda » (avant-guerre)

« Les Gladiatrices (peplum italien, vers 1965)

(et, en explorant l'hypothèse d'Aurel sur leur mode de financement spécifique)

⁹³⁷ Cf. DEBORD, *Correspondance*, vol.5, *op.cit.*, p.35.

« Le Cuirassé Potemkine »

« Le Tournant décisif » (russe, vers 1946)

« La Chute de Berlin »

« Plus fort que la nuit » (D.D.R., vers 1955)

(Me faire connaître au plus tôt les titres que nous pourrions avoir, et les prix au mètre ou à la minute. Les films soulignés justifient un effort particulier)

Les films listés peuvent être divisés en trois groupes. Les derniers films de la liste sont des productions du monde de « l'Est ». Ils portent tous sur le contexte de la Deuxième Guerre mondiale. *Le Tournant décisif* (1945) de Fridrikh Ermler raconte la bataille de Stalingrad. *La Chute de Berlin* (1949) de Mikhaïl Tchiaourelï, film de propagande dans le style réalisme-socialiste, donne la perspective soviétique de la Deuxième Guerre mondiale, avec la participation de Mikheil Gelovani, l'interprète classique de Staline. Enfin, *Plus fort que la nuit* (*Stärker als die Nacht*, 1954) est un film réalisé par Slatan Dudow dans la République Démocratique Allemande, qui se déroule pendant la montée du nazisme. La seule exception à cette thématique est, bien évidemment, le classique de Sergei Eisenstein *Le Cuirassé Potemkine* (1925). Au moment où Debord réalise son film, Eisenstein est en plein processus de canonisation dans le milieu cinématographique français. On redécouvre son œuvre, on commence enfin à publier ses écrits. Pourtant, on l'a vu, Debord est passionné par *Le Cuirassé Potemkine* depuis sa jeunesse.⁹³⁸ Le film d'Eisenstein figure, d'ailleurs, dans la liste qui ouvre *Hurlements en faveur de Sade*, et qui devrait servir d'« aide-mémoire pour une histoire du cinéma »⁹³⁹.

Parmi les films du monde capitaliste, un seul fait figure d'exception : le péplum italien *Les gladiatrices*, réalisé par Antonio Leonviola en 1963 (et non 1965), est le plus récent de la liste, et aussi le seul à ne pas être de production américaine. Pour le reste, ce sont tous de

⁹³⁸ DEBORD, *Le Marquis de Sade...*, op.cit., p.58.

⁹³⁹ Cf. DEBORD, *Œuvres*, op.cit., p.61.

grandes productions hollywoodiennes. Ces films se divisent en deux ensembles, d'après leur chronologie : une partie étant antérieure, et l'autre postérieure, à la Seconde Guerre mondiale. Les films qui sont postérieurs ne dépassent pourtant pas la moitié des années cinquante. En effet, les dernières années de Debord à Cannes et ses premières années à Paris semblent avoir beaucoup compté pour sa culture cinématographique – et ses lettres en témoignent. Debord n'avait pas abandonné pour autant la fréquentation des salles de cinéma après 1955, car on sait qu'il avait apprécié le film réalisé en 1959 par Alain Resnais, *Hiroshima, mon amour*. Avec ce cadrage chronologique, s'agit-il d'un choix esthétique ou purement affectif ? Probablement les deux. Dans la mémoire de Debord, ces films pourraient évoquer une expérience spectatorielle, pour ainsi dire, plus innocente. D'autre part, ceci pourrait tenir à une perception d'épuisement de l'art, tel que cela est évoqué dans la préface que Debord écrira plus tard pour la réédition de *Potlatch* :

Le jugement de *Potlatch* concernant la fin de l'art moderne semblait, devant la pensée de 1954, très excessif. On sait maintenant, par une expérience déjà longue – quoique, personne ne pouvant avancer une autre explication du fait, on s'efforce parfois de le mettre en doute –, que depuis 1954 on n'a jamais plus vu paraître, où que ce soit, un seul artiste auquel on aurait pu reconnaître un véritable intérêt⁹⁴⁰.

Dans le même temps, Debord semble vouloir privilégier les films de l'âge d'or du cinéma américain, en demandant souvent des films d'« avant-guerre », même si ceux-ci avaient, pour la plupart, connu des remakes dans les années cinquante.⁹⁴¹ Une nouvelle fois la

⁹⁴⁰ DEBORD, *Potlatch, op.cit.*, p.9.

⁹⁴¹ *Le prisonnier de Zenda*, réalisé par John Cromwell en 1937, connut un remake très proche de l'original qui fut réalisé par Richard Thorpe en 1952. Henry Hathaway dirigea la nouvelle version du *Prince Vaillant* en 1954.

question se pose : choix esthétique ou prédilection affective ? Il est à nouveau difficile de démêler les deux aspects. Par exemple, pour le cas du *Prisonnier de Zenda*, on sait que Debord l'avait vu pour la première fois dans la version de 1952 de Richard Thorpe, car il en parle dans une lettre à Ivan Chtcheglov. Pourtant, dans la même lettre il remarque « qu'il existe du *Prisonnier de Zenda* une ancienne version (1935 environ) en noir et blanc – l'actuelle est en couleurs. Je n'ai pas vu cette version, mais j'ai lu le roman il y a une dizaine d'années. Il était illustré des photos de ce film. Le Rupert de Rantzan d'alors était un très attachant personnage ». Le film de John Cromwell de 1937 (et non 1935) renvoie alors au souvenir de l'adolescence, à l'investissement émotionnel du livre, aux images d'un film qui avait été imaginé mais jamais visionné. Cependant, la projection du remake à laquelle il avait assisté l'avait tout aussi impressionné, au moins à juger par ce qu'il raconte dans sa lettre :

Je te signale un joli cas de complexe mythique réalisé autour d'un film (c'est la forme la plus large du détournement des concepts). Film LE PRISONNIER DE ZENDA (Metro Goldwyn Mayer – *Lion Mystérieux* – Graal ?) tiré d'un roman anglais fin de siècle. [...] OR, le roi de ce film (un ivrogne notoire) c'est précisément Guy Debord (l'imposture me semble un des actes les plus désinvoltes qui soient, une tricherie avec la condition humaine) *c'est-à-dire* Louis II de Bavière (substitution et confusion de personnalités dans le même temps). L'aventurier au service du prétendu perfide, admirable figure d'officier d'allure germanique, élégant et cynique (rôle *secondaire* en principe tenu par James Mason) *c'était Jacques Vaché*. Tu commences à voir les implications diverses de ce complexe mythique.

La charge de la brigade légère, réalisé en 1936 par Michael Curtiz, fit l'objet d'une nouvelle version réalisée par Tony Richardson en 1968.

Cette lettre est probablement un des documents les plus importants pour comprendre le rapport de Debord au cinéma, sinon aux images en général. Dans le passage cité, on voit combien Debord pratique le détournement, déjà en tant que spectateur. Ceci se réalise par une opération complexe qui semble inverser le sens habituel de l'identification : ici, c'est le spectateur qui colonise le film avec son imaginaire. Certes, l'identification est toujours un processus de projection du spectateur, mais il s'agit, dans le cas traditionnel, d'une projection vide, dans laquelle le spectateur abandonne son identité personnelle au profit de l'identité du personnage. Cette projection n'a donc de sens que dans le cadre du déroulement du film. Ce que fait le jeune Debord est, au contraire, un jeu d'associations qui dépassent largement le cadre du film, et qui se servent du personnage pour réitérer une identité personnelle en construction. Ce jeu d'identification qui associe des personnages multiples, issus aussi bien de l'art que de l'histoire, Debord le nomme alors « complexe mythique ». Sans reprendre le même terme, Debord fera mention de ce jeu d'associations – de façon un peu plus obscure, il est vrai – dans un texte de *Potlatch*. Le numéro 24 du « bulletin d'information de l'Internationale lettriste » était présenté comme un « Panorama intelligent de l'avant-garde à la fin de 1955 ». ⁹⁴² En ce qui concernait le cinéma, les lettristes-internationaux constataient sans crainte qu'« [i]l y a plusieurs années qu'on n'a pas vu un film qui apporte la moindre nouveauté [...] Dans ces conditions, le mieux est de ne plus s'inquiéter de l'état actuel de cet art » ⁹⁴³. L'acte de décès du cinéma coïncide bien, encore une fois, avec la date des films choisis par Debord. La solution proposée n'est autre que celle trouvée par Debord lors du visionnage du *Prisonnier de Zenda*, une formule pour remettre en jeu les personnages du cinéma :

⁹⁴² Cf. *Potlatch* n°24, 24 novembre 1954, repris dans DEBORD, *Potlatch*, *op.cit.*, pp.208-218.

⁹⁴³ *Idem*, p.214.

Dans les salles obscures que la *dérive* peut traverser, il faut s'arrêter un peu moins d'une heure, et interpréter en se jouant le film d'aventures qui passe : reconnaître dans les héros quelques personnages plus ou moins historiques qui nous sont proches, relier les événements du scénario inepte aux vraies raisons d'agir que nous leur connaissons, et à la semaine que l'on est soi-même en train de passer, voilà un divertissement collectif acceptable (voir la beauté du *Prisonnier de Zenda* quand on sait y nommer Louis de Bavière, J. Vaché sous les traits du comte Rupert de Rantzau, et l'imposteur qui n'est autre que G.-E. Debord)⁹⁴⁴.

Bien qu'on ne rencontre chez Debord aucun développement postérieur de l'idée de « complexe mythique » – curieuse expression à résonance psychanalytique – ce jeu d'associations identificatrices sera toujours pratiqué par lui dans ses films. L'envie d'employer *Le prisonnier de Zenda* dans *La Société du spectacle* tenait donc probablement à la volonté de mettre en scène ce jeu d'identifications, ce qui pourrait permettre une auto-représentation indirecte. Ceci se fera, finalement, à travers d'autres films, dont *The Shanghai Gesture* (1941), de Josef von Sternberg, film qui tourne aussi autour d'une imposture.

Ce n'est pas un hasard si les films listés renvoient à des thématiques répétées avec constance dans l'œuvre de l'auteur, qui sont autant de marques de ses goûts personnels, et qu'il semble garder depuis son jeune âge. On y retrouve notamment le goût de Debord pour les batailles, comme dans *La charge de la brigade légère* (1936) de Michael Curtiz, et pour le Moyen Âge, comme dans *Les aventures de Robin des bois* (1938), du même réalisateur, ou *Le Prince Vaillant*, film inspiré de la bande dessinée homonyme de Harold Foster⁹⁴⁵. Debord n'emploiera finalement aucun de ces trois films dans *La Société du spectacle*. Dans *In Girum*

⁹⁴⁴ *Idem, ibidem*.

⁹⁴⁵ Dans sa liste, Debord se réfère à *Prince Vaillant* comme à un film « d'avant-guerre ». Cependant, je n'ai pu repérer aucune version de ce film antérieure à 1945. Tout porte à croire que la première version cinématographique du *Prince Vaillant* est celle réalisée en 1954 par Henry Hathaway. Peut-être Debord s'est-il trompé en pensant à la date de publication de la bande-dessinée de Hal Foster ?

cependant, il se servira de séquences de *La charge de la brigade légère*, de la bande-annonce des *Aventures de Robin des bois* et de la bande dessinée de *Prince Vaillant*. Parmi les films des années cinquante, ressort le goût pour le Western. Le classique *Rio Grande* (1950) de John Ford, et *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray, réalisateur admiré par les cinéastes de la Nouvelle Vague, seront effectivement utilisés dans le montage de *La Société du spectacle*.

Le 7 mars, Debord, qui se trouve à Florence, écrit à Lebovici : « je m'étonne un peu de n'avoir pas encore reçu de nouvelles des chercheurs de Simar Films »⁹⁴⁶. Dans la même lettre il demande à Lebovici de se procurer le disque *Music of Michel Corrette*, car « l'exemplaire que j'ai ici ne me paraît pas en assez bon état pour un repiquage »⁹⁴⁷. Le thème musical du film provient de la discothèque personnelle de l'auteur. Debord reçoit finalement, avec retard, une lettre de Lebovici qui rend compte de l'état de la recherche d'images. Il lui répond en spécifiant mieux ce qu'il cherche. Ainsi, si dans la première liste il sollicite « des chanteurs pop, et surtout le public des fans », désormais il précise qu'il n'a « pas de souhaits particuliers pour les chanteurs et leurs fans, mais qu'il faut les chanteurs « en action », sur scène, et leurs « fans » sur le terrain »⁹⁴⁸. Debord réitère aussi les thèmes d'importance : « j'insiste sur un thème des actualités dont je voudrais une riche représentation : maintien de l'ordre et combats de rues de ces dernières années à Dublin, Reggio de Calabre et Milan, U.S.A, D.B.R., si possible Espagne ou Pologne 1970 »⁹⁴⁹ ; « Il me faut absolument du strip-tease »⁹⁵⁰ ; « Pour Mai 68, le maximum : une heure ou plus si nous pouvons en trouver autant »⁹⁵¹. Avec ironie, il s'étonne de certaines difficultés rencontrées : « Il me paraît extraordinaire que l'on ne trouve pas facilement Mao et Staline, personnages spectaculaires s'il en fut jamais »⁹⁵². Une fois encore, il devient perceptible que le choix des images se fait dans l'intersection entre les

⁹⁴⁶ DEBORD, *Correspondance*, vol.5, *op.cit.*, p.32.

⁹⁴⁷ *Idem*, p.33.

⁹⁴⁸ *Idem*, p.34.

⁹⁴⁹ *Idem*, p.35.

⁹⁵⁰ *Idem, ibidem*.

⁹⁵¹ *Idem*, p.34.

⁹⁵² *Idem, ibidem*.

intentions conceptuelles et la mémoire visuelle de l'auteur : « En actualité astronautique, on doit trouver aisément les premiers hommes sur la Lune. Il me faut la Terre vue depuis la Lune (il est impossible qu'une telle image n'ait pas été prise – et projetée partout). De plus, je voudrais aussi les images montrant la rotondité de la Terre, prise à partir des fusées qui s'en éloignent : ces images ont été vues souvent depuis 1957 »⁹⁵³. À propos des œuvres cinématographiques, Debord se réjouit « des assurances que nous avons quant à *Johnny Guitar* et *Rio Grande* »⁹⁵⁴. Il accepte de « renoncer à *Robin des Bois* si les difficultés paraissent trop lourdes »⁹⁵⁵, mais il insiste sur la nécessité d'obtenir la *Charge de la brigade légère* : « usons de la séduction, de la corruption, de la menace ou de la ruse, mais enfin mettons la main sur l'objet »⁹⁵⁶. Il demande un nouvel effort pour *Les Gladiatrices*, tout en avouant que le film n'est pas indispensable, et affirme aussi que « [n]i *Prince Vaillant* ni *Les Chevaliers de la Table ronde* ne s'imposent absolument, mais il me faudrait quelque film du genre « moyenâgeux », américain (surtout pas scandinave !). »⁹⁵⁷ On y retrouve, encore, la prédilection pour le cinéma américain déjà remarquée.

Une nouvelle liste de films est dressée le 18 mai 1973. De nouveaux titres sont ajoutés, notamment *Pour qui sonne le glas* (1943) de Sam Wood et *Dossier Secret - Mr. Arkadin* (1954) d'Orson Welles, tous les deux figurant à la fin dans le film de Debord. On y trouve aussi *La charge fantastique* (1941), de Raoul Walsh, qui remplacera *La charge de la brigade légère*, film qui finalement n'avait pu être obtenu. Debord réussira à obtenir ce dernier quelques années plus tard pour l'employer dans *In Girum*, avec un autre film qui apparaît aussi dans cette nouvelle liste, à savoir *Le retour de Zorro*, film issu du sérial de William Whitney et John English de 1937. Parmi les films soviétiques figurent trois films sur

⁹⁵³ *Idem, ibidem.*

⁹⁵⁴ *Idem, ibidem.*

⁹⁵⁵ *Idem, ibidem.*

⁹⁵⁶ *Idem, ibidem.*

⁹⁵⁷ *Idem, ibidem.*

la Révolution Russe qui intégreront finalement *La Société du spectacle*, à savoir : *Octobre*, que Sergei Eisenstein réalisa en 1927 pour le dixième anniversaire de la Révolution ; *Tchapaïëv*, film réalisé par les frères Georges et Serge Vassiliev en 1934, sur le commandant de l'armée rouge et héros de la révolution Vassili Ivanovitch Tchapaïëv ; *Les Marins de Cronstadt*, tourné en 1936 par Efim Dzigan à partir d'un scénario originel que le dramaturge Vsevolod Vichnevski écrit à propos du soulèvement des marins en soutien à la Révolution. On trouve encore un quatrième film soviétique, portant cette fois-ci sur la Commune de Paris : *La Nouvelle Babylone*, film réalisé par Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg en 1929, et dont le titre évoque, bien évidemment, le projet architectonique de l'I.S.⁹⁵⁸. À la fin de la liste, Debord ajoute encore une remarque à la main : « et Marilyn (Lebovici) ». Il pense à l'emploi de Marilyn Monroe pour les thèses sur la vedette, mais Lebovici doit encore vérifier les implications légales de cet usage.

Une fois achevée cette recherche de la part de l'équipe de Simar Films, Debord visionne finalement les films entre mai et juin 1973. Les archives conservent les traces de ce travail. Dans un ensemble intitulé « sélection de documents cinématographiques », on trouve des fiches datées du 30 mai au 18 juin 1973, portant les notes prises par Debord durant cette série de projections et indiquant les probables séquences à retenir. Parmi les films visionnés, outre ceux détournés dans *La Société du spectacle*, on en trouve deux qui ne seront pas utilisés, à savoir *Prince Vaillant* et *La Nouvelle Babylone*. Debord voit aussi deux films-annonces, un « Western » non identifié, et celui de *Règlement de comptes* (1953) de Fritz Lang. Les deux films-annonces figurent encore dans une « liste de films retenus » ultérieure, mais ne seront pas détournés dans la version finale du film. Dans les fiches d'*Octobre*, ressort l'association déjà présente entre le film et Mai 68, que l'on retrouvera dans *La Société du*

⁹⁵⁸ Marcolini semble même suggérer que le film aurait pu être à la racine du choix du nom du projet architectonique de l'I.S. Cf. MARCOLINI, *Le Mouvement situationniste, op.cit.*, p.105-106. Il me paraît, néanmoins, que l'on ne dispose pas d'éléments suffisants pour s'autoriser une telle inférence.

spectacle. Parmi les actualités, il faut noter que la beauté des images apparaît comme un critère central, même quand il s'agit des conflits. Ainsi, Debord note à propos des images d'Actualités à retenir concernant Mai 68 et les émeutes contemporaines en Italie et en Allemagne :

1h environ : belle assemblée de la Sorbonne (panoramique)

assez belles batailles de rues

beaux CRS/gendarmes

(bien) assez d'assemblées dans les usines

(manque relatif de barricades ?)

de beaux incendies

On pourrait s'étonner de ce jugement esthétique face aux images d'un déchirement social. Debord ne disait-il pas cependant déjà dans son texte de 1956 que « c'est évidemment dans le cadre cinématographique que le détournement peut atteindre à sa plus grande efficacité, et sans doute, pour ceux que la chose préoccupe, à sa plus grande beauté » ?

2. Le film « La société du spectacle » (1973)

Debord veut partir des images pour choisir le texte. Tâche particulièrement difficile si l'on considère qu'il s'agit d'un texte dont le style détourné, surtout de Hegel, est lié à un langage philosophique qui s'attaque à la totalité. Même si la théorie de Debord se veut contemporaine, elle ne porte pas sur les exemples particuliers de son époque, ce qui rend sa traduction en images moins évidente. L'auteur voit là une différence vis-à-vis de ses films précédents : « Dans les courts-métrages (le premier surtout) j'avais à parler beaucoup d'événements *particuliers*. [...] Dans le film *La Société du spectacle*, on parle toujours *du plus général*. Ainsi, le particulier peut s'y introduire assez facilement (sans aller jusqu'à l'*arbitraire* dans l'illustration). »⁹⁵⁹ Le caractère général de la théorie, plutôt qu'un obstacle, devient une force. Puisque la théorie porte sur la totalité de l'existant, tout peut servir pour l'illustrer. C'est cela qui permet à Debord d'imaginer les variantes de rapports indirects entre le texte et les images, dont on vient de parler. Dans une note datée du 2 juin 1973, Debord semble arriver à la formulation la plus précise de cette problématique, ou au moins la plus proche de ce qu'il fera dans son film :

Montage (2 juin 73)

Je vois quatre rapports possibles

- 1) direct (quoique toujours un peu déconcertant ; par ex. passer ensemble « Plus fort que la nuit »/meeting *et* actualités sur Hitler au moment de la défaite devant le fascisme)
- 2) plus ou moins indirect mais fortement ressenti : les photos de pin-up comme marchandise, les gendarmes de 68 avançant sur la phrase (thèse 24) « la scission généralisée du sp[ectacle] est inséparable de l'*État* moderne... » (ou des policiers, *spectateurs*, là où l'on parle d'urbanisme)

⁹⁵⁹ Cette note, qui fait partie du même ensemble de notes préparatoires, est parue dans les *Œuvres*, p.1268.

3) très indirect : par ex. la série l'émeute de Watts en parlant aussi de marchandise, ou d'aliénation

4) Illustratif-violent (par le montage* généralement : placards, etc) c'est-à-d[ire]
[verso]

presque partout où un film de fiction *non-directement* « documentaire » est employé
par ex. J. Guitar, la charge de la brig[ade] lég[ère] pour les situs

ici, se méfier de l'effet de *caricature* (comme, inversement, on doit se méfier de
l'illustr[ation] plate avec un film comme « les marins de Cronstadt – et plus encore
avec les actualités

Le secret de l'art sera de *mélanger* les quatre genres, en les disant bien, et d'avoir
toute une première partie du film évitant au maximum les formes 1 et 4.

[en marge]*plus que par le commentaire présent...

On retrouvera dans le film la plupart des idées esquissées dans cette note. Les scènes de *Plus fort que la nuit* seront utilisées pour représenter la défaite du mouvement ouvrier avec l'ascension du fascisme, dont traite le IV^e chapitre du livre. On verra les gendarmes qui avancent vers l'objectif au moment où le commentaire énonce la thèse 24 : « La scission généralisée du spectacle est inséparable de l'*État* moderne, c'est-à-dire de la forme générale de la scission dans la société, produit de la division du travail social et organe de la domination de classe ». La marchandise, « notre vieille ennemie » (§35), apparaîtra illustrée de façon « indirecte » par les pin-ups, qui nous montrent le « devenir-monde de la marchandise, qui est aussi bien le devenir-marchandise du monde » (§66) ; ou de façon « très indirecte » par les images de l'émeute de Watts, dont la violence montre que « [l]e spectacle est une guerre de l'opium permanente pour faire accepter l'identification des biens aux marchandises » (§44). Finalement, on y verra aussi les séquences détournées du cinéma de fiction qui, bien qu'elles soient « non-directement 'documentaires' », auront un but de représentation indirecte du réellement vécu, l'aventure situationniste trouvant son expression dans les images du cinéma américain. Tout ceci nous autorise à affirmer que, parmi toutes les fiches où il est question du rapport entre l'image et le texte, celle-ci est la plus proche du résultat final atteint dans le film – ce qui, d'après Debord, passe par un mélange bien dosé des

quatre possibilités imaginées. Il est intéressant que pour la première partie du film, Debord envisage une séquence caractérisée par les rapports les plus indirects, où devraient être absents les rapports « direct » et « illustratif-violent ».

Observons comment cela se passe dans les premières thèses du film. Le fait que la vie des sociétés modernes « s'annonce par une immense accumulation de spectacles » (§1) est montré par l'image de la Terre vue de l'espace : on voit par là que la planète est devenue elle-même un spectacle, que « les images se sont détachées... de la vie » et que « la réalité considérée partiellement ... [est devenue] objet de la seule contemplation » (§2) ; c'est ce que montre une séquence d'un strip-tease exotique, la nudité féminine étant un élément constant dans ce film de Debord pour montrer l'isolement du désir dans la représentation, la manipulation de l'érotisme dans un contexte d'impuissance complète. Les images des caméras de vidéosurveillance, qui tendent à recouvrir peu à peu toute la surface des grandes villes, sont l'exemple de « la spécialisation des images du monde [qui] se retrouve, accomplie, dans le monde de l'image autonomisée, où le mensonger s'est menti à lui-même » (§2). Le spectacle est ensuite défini comme « le lieu du regard abusé et de la fausse conscience », « langage officiel de la séparation généralisée » (§3) ; on voit alors les nouvelles figures politiques qui apparaissent à l'époque (Giscard d'Estaing et Jean-Jacques Servan-Schreiber), aussi bien qu'un leader syndical – il s'agit de Georges Séguy, secrétaire général de la CGT qui rend compte aux ouvriers de Renault des accords de Grenelle ayant mis fin à la grève de mai 1968⁹⁶⁰. Debord nous dit encore que le spectacle « n'est pas un supplément au monde réel, sa décoration surajoutée » (§6), en nous donnant à voir une présentation de mode (chez Courrèges) ; le spectacle « est l'affirmation omniprésente du choix déjà fait dans la

⁹⁶⁰ Comme nous l'avons vu, Debord avait demandé spécifiquement ce discours dans sa liste d'images à chercher dans les Actualités. Cf. DEBORD, *Correspondance*, vol.5, *op.cit.*, p.22. Dans la perspective de l'I.S., les accords de Grenelle ont décrété la fin forcée d'une grève qui avait un potentiel révolutionnaire. Cela va de pair avec la critique des situationnistes envers la bureaucratisation de la gauche, ceux-ci considérant les syndicats comme des organisations réactionnaires de contrôle de la classe ouvrière.

production, et sa consommation corollaire » (§6) – et on voit ensuite les images d'une chaîne de montage d'une usine d'automobiles. La consommation superflue apparaît ainsi intimement liée à la production industrielle, lien renforcé ici par une coïncidence de plus : la maison de mode en question (Courrèges) était devenue célèbre par ses vêtements en PVC ; elle dépendait donc de la même matière première que les voitures, à savoir le pétrole. Cette ressource sera à la base d'une série de conflits qui éclatent dans les années 70, à commencer par la guerre du Kippour, qui éclata également en 1973. La manutention du spectacle se paye ainsi au prix de vies réelles. Ce n'est pas un hasard si l'on voit ensuite tant d'images qui renvoient à la puissance meurtrière de la technologie de guerre – un sous-marin atomique, un porte-avions qui braque des missiles, les bombardements aériens au Vietnam ; ces images viennent signifier la « vérité du spectacle » qui « le découvre comme la négation visible de la vie ; comme une négation de la vie qui est devenue visible » (§10).

Toute la première série de thèses, extraites du premier chapitre « La séparation achevée », va être ainsi illustrée de façon « plus ou moins indirecte » ou « très indirecte ». Le même modèle sera repris pour une large partie du film. Le rapport reste ainsi toujours indirect, mais il est, en même temps, toujours motivé. En d'autres termes, il n'est jamais le fruit du hasard, la disjonction entre le texte et l'image n'étant jamais absolue. Pour essayer de donner une formulation à ce genre de rapport, on pourrait dire que, tandis que le commentaire exprime la théorie générale, ou les concepts, les images nous montrent les phénomènes, les manifestations particulières, les exemples empiriques. Ceci va se compliquer davantage avec le déroulement du film et l'intromission d'autres rapports indirects – les images non directement documentaires – et d'autres dimensions du particulier – le particulier de la vie de l'auteur et le portrait de ses proches.

Dans le film, Debord a repris un tiers des thèses contenues dans le livre. L'ordre du contenu a également été changé. Le dernier chapitre du livre, « L'idéologie matérialisée », a été intégralement exclu, et le quatrième chapitre, « Le prolétariat comme sujet et comme représentation », a été déplacé à la fin, et a donc pris la position conclusive. Tout ceci révèle bien le changement des intentions de l'auteur. Comme il l'écrit dans ces notes, il ne s'agit plus de « défendre le livre ». Il y a une prise de distance par rapport au débat théorique – nous ne retrouverons dans les films ni les citations d'auteurs de gauche de l'époque, tel que Lukács ou Gabel, ni les critiques adressées au structuralisme. Debord veut parler directement au « prolétariat », ou au moins à ceux qui s'identifient à la tâche historique du prolétariat : renverser l'ordre capitaliste par la révolution. Il est nettement conscient du fait que la réalisation du film est une conséquence directe de l'importance acquise par les idées situationnistes dans le mouvement de Mai 68. Ceci est affirmé dans la bande-annonce du film, où la possibilité même de réaliser le film est présentée comme un exemple du succès de ce mouvement : « Que la tentative révolutionnaire de mai 1968 ait marqué le changement d'une époque, voilà ce que démontre le simple fait qu'un livre de théorie subversive comme *La Société du Spectacle* de Guy Debord puisse être aujourd'hui porté à l'écran par son auteur lui-même, et qu'il existe un producteur pour financer une telle entreprise »⁹⁶¹. Ceci ne concerne cependant que la production du film. Cela veut dire surtout qu'il y a un public formé, et qui attend la sortie de son film ; ce public est en bonne partie formé des « pro-situs », des jeunes fascinés par les situationnistes, par leurs textes et par leur légende. C'est ce public que Debord appelle à « lancer ... dix fois de suite ou davantage, des assauts d'une importance comparable à celui de mai 1968 »⁹⁶² – formule qui rappelle le mot célèbre de Guevara – « il faut créer un,

⁹⁶¹ *Idem*, p.1270.

⁹⁶² D'après ce que Debord raconte dans une lettre à Gianfranco Sanguinetti, une telle aspiration a été au moins partiellement satisfaite lors de la première du film à Paris : « Je t'annonce tout de suite que la première journée de projection du Spectacle, hier, s'est déroulée dans des conditions tout à fait triomphales [...] Il y avait une foule à toutes les séances [...] Mais le phénomène le plus important, c'est que la majorité de ce public était constituée de jeunes ouvriers et marginaux, de « loulous » venus de leurs banlieues. C'était le 1^{er} mai, et la

deux, trois, plusieurs Vietnams ». Tel est le but envisagé par Debord, et synthétisé à la fin de la même bande-annonce : montrer « sur l'écran » la société du spectacle, et provoquer, « partout ailleurs », « sa destruction »⁹⁶³.

Néanmoins, le film ne se résume pas à une propagande révolutionnaire. Comme on l'a vu, dans ces notes Debord révélait l'envie d'éviter la platitude d'un discours révolutionnaire univoque. Il avançait alors la nécessité de « dénoncer son propre langage 'positif' de film 'révolutionnaire' par une certaine distance dérisoire dans le détournement de l'existant ». Un autre changement majeur dans l'ordre du texte est ainsi l'anticipation des thèses concernant le détournement. Après la série basée sur le texte abrégé du premier chapitre, « La séparation achevée », Debord ne procède pas directement au texte du deuxième chapitre, « La marchandise comme spectacle ». Au lieu de cela, il introduit une didascalie qui annonce l'interruption du rythme du film : « On pourrait reconnaître encore quelque valeur cinématographique à ce film si ce rythme se maintenait ; et il ne se maintiendra pas »⁹⁶⁴. Il ouvre ensuite une sorte de parenthèse dans le film – parenthèse en métalangage – où il est question du détournement. Il anticipe alors les dernières thèses du chapitre VIII, « La négation et la consommation dans la culture ». Ce faisant, Debord anticipe une réflexion critique sur le langage qu'il est en train d'employer, produisant une distanciation vis-à-vis du montage cinématographique.

Il convient de rappeler que dans *La Société du spectacle*, le détournement est formulé dans des termes nouveaux, ayant été englobé dans une exégèse sur le langage dialectique.

gauche socialo-staliniste avait elle-même interdit toute manifestation, en rassemblant seulement un grand meeting hors de Paris. Cinq nuances gauchistes avaient fait, le matin, de médiocres défilés en différents points du 19^e et 20^e arrondissements. Le film devenait donc la principale manifestation de l'ultra-gauche vraiment extrémiste ce jour-là. La police a dû venir tout de suite. Elle a bouclé les extrémités de la rue Gît-le-Cœur, chargé, arrêté des gens. Il faut dire que les jeunes prolétaires cassaient quelques vitrines, ont pillé des bouteilles de vin et – quand elles étaient vides –, les ont lancées sur les policiers et les cars de police qui bouclaient le quartier. (...) Les attroupements et discussions rappelaient Mai 68 ». Cf. DEBORD, *Correspondance*, vol.5, *op.cit.*, p.147-149.

⁹⁶³ Cf. DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.1269.

⁹⁶⁴ *Idem*, p.1203.

Pourtant, en dépit du ton hégélien du texte, la séquence est une application à la lettre de ce que préconisait le *Mode d'emploi du détournement*. Dans le texte de 1956, Debord parlait de la possibilité de corriger les œuvres cinématographiques par le simple changement de leur bande-son. C'est ce qu'il fait, quand il s'approprie le film *Tchapaïev* réalisé par les frères Georges et Serge Vassiliev en 1934. Le choix d'un film soviétique pour accompagner les thèses sur le détournement est déjà particulièrement significatif : l'identité des formes artistiques employées à l'est et à l'ouest est aussi un symptôme de l'identité de fond touchant les deux ordres sociopolitiques, et pointe la nécessité d'un nouveau langage révolutionnaire, dont la mise au point a été une des fortunes du mouvement situationniste. En outre, comme l'a remarqué Guy Claude-Marie, portant sur un héros communiste hétérodoxe, ce film soviétique prenait part à l'effort visant à anéantir la mémoire du héros anarchiste Nestor Makhno⁹⁶⁵. Debord, qui avait plus de sympathie pour l'histoire de Makhno que pour celle du triomphe léniniste, aurait sans doute trouvé là une bonne occasion de mettre en œuvre la puissance de correction historique du détournement. Le film soviétique était resignifié à l'intérieur d'une œuvre d'extrême gauche, et sa force de persuasion, conférée par le caractère émouvant des batailles, était retournée contre la propagande soviétique. En même temps, la séquence choisie ne laisse pas de révéler un certain excès dramatique, ce qui permet de garder la « distance dérisoire » dont parlait Debord dans ses notes. L'appropriation de la séquence, extraite de son contexte initial, est donc une négation de l'œuvre première. La nouvelle mise en contexte est

⁹⁶⁵ Cf. MARIE, *Guy Debord : de son cinéma...*, *op.cit.*, p.109-110. Nestor Makhno avait été le célèbre commandant de l'Armée révolutionnaire insurrectionnelle ukrainienne, d'inspiration communiste libertaire, connu aussi comme « Makhnovchtchina ». Après avoir joué un rôle essentiel dans la victoire contre les forces tsaristes, combattant aux côtés de l'Armée Rouge durant la guerre civile de 1918-1921, Makhno et ses partisans furent persécutés par les troupes bolcheviques. Makhno fut contraint de s'enfuir, et passa le reste de ses jours à Paris, où il travailla à l'usine Renault à Boulogne-Billancourt. L'armée de Makhno fut célébrée par une chanson écrite par Etienne Roda-Gil, en 1966, et qui figure dans l'album *Pour en finir avec le travail*, réalisé en 1974 par Jacques Le Glou, et conçu en partie par Guy Debord. Intitulée *Makhnovchtchina*, la chanson est aussi un exemple de « correction historique », car sa mélodie est un détournement de la *Chanson des Partisans*, qui était devenue un hymne léniniste. Dans le mot d'introduction à la chanson, on prétendait que celle-ci avait été originellement un chant anarchiste, hymne de l'armée de Makhno, qui aurait été postérieurement récupérée par les bolcheviques. Dans les milieux anarchistes de nos jours, cette fausse origine créée dans les années 1960 passe souvent pour une vérité historique.

positive, et exprime une vérité. La forme du montage cependant – avec le décalage entre la bande-son et la bande-image, et avec l'isolement de l'unité diégétique représentée dans la séquence en question – conserve de toute évidence le caractère exogène de la séquence détournée, et la montre pour ce qu'elle est : un film d'un « cinéaste bureaucratique »⁹⁶⁶. En ce sens, les images exemplifient ce que propose le commentaire. Si d'une part le montage debordien exprime sa domination sur le passé, d'autre part le film qui en découle est un produit qui conserve la trace de l'outil⁹⁶⁷.

Il est intéressant de remarquer, néanmoins, que dans le contexte d'une œuvre cinématographique, les thèses sur le détournement – qui dans le livre concernent notamment l'élaboration théorique et l'appropriation de la théorie traditionnelle par la théorie critique – présentent une tout autre résonance, qui semble s'adresser à la spécificité de l'art cinématographique et aux possibilités ouvertes par le montage. Ainsi, repris dans le film, le passage de Lautréamont détourné dans la thèse 207 acquiert un sens dont son auteur n'aurait pu rêver⁹⁶⁸. Le plagiat apparaît comme nécessaire à une époque où le principal médium de communication est basé sur une technique de montage. Ce sens est renforcé par la didascalie qui peu après apparaît sur l'écran : « Ce que le spectacle a pris à la réalité, il faut maintenant le lui reprendre. Les expropriateurs spectaculaires doivent être à leur tour expropriés. Le monde est déjà filmé. Il s'agit maintenant de le transformer. » Comme il aime le faire, Debord détourne au moment même où il parle du détournement, et l'on peut reconnaître aisément ici le détournement de la onzième « thèse sur Feuerbach » de Marx. Ceci peut être compris

⁹⁶⁶ La distance que Debord veut garder vis-à-vis des films soviétiques apparaît aussi dans sa correspondance avec Gianfranco Sanguinetti à propos du film : « par une négation – détournée – de la négation spectaculaire, j'ai fait reparaître le prolétariat – ayant touché terre au plus bas et 'se redressant plus terrible', ressortant jusqu'à des films mêmes que le stalinisme avait tournées, d'une manière falsifiée en Russie. » Cf. DEBORD, *Correspondance*, vol. 7, *op.cit.*, p.89.

⁹⁶⁷ Cf. la thèse 206, qui à ce moment du film est énoncée dans le commentaire : « Ce style qui contient sa propre critique doit exprimer la domination de la critique présente *sur tout son passé*. Par lui le mode d'exposition de la théorie dialectique témoigne de l'esprit négatif qui est en elle. 'La vérité n'est pas comme le produit dans lequel on ne trouve plus de trace de l'outil' (Hegel) ».

⁹⁶⁸ « Les idées s'améliorent. Le sens des mots y participe. Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste. », *La Société du spectacle*, §207.

comme le refus de fonder une forme ou une esthétique cinématographique. Il se différencie alors de l'appel lancé par un autre situationniste, René Viénet, qui au début de son film *La dialectique peut-elle casser des briques ?*, sorti la même année, prévenait les spectateurs que « tous les films peuvent être détournés [...] les Vardas, les Pasolinis, les Caillacs, les Godards, les Bergmans »⁹⁶⁹.

Cependant, ce que les spectateurs de 1973 ne pouvaient savoir est que, tout refus mis à part, Debord maîtrisait déjà un style cinématographique qui lui était propre. Cela revient dans la partie finale de cette séquence sur le langage artistique, car on y retrouve la réflexion sur le rapport entre l'art et la mémoire qui avait été au cœur de ses courts-métrages. Debord reprend en partie les thèses 187 et 188, issues du même chapitre VIII :

Il s'agit de posséder effectivement la communauté du dialogue et le jeu avec le temps qui ont été *représentés* par l'œuvre poético-artistique. Quand l'art devenu indépendant représente son monde avec des couleurs éclatantes, un moment de la vie a vieilli, et il ne se laisse pas rajeunir avec des couleurs éclatantes. Il se laisse seulement évoquer dans le souvenir. La grandeur de l'art ne commence à paraître qu'à la retombée de la vie⁹⁷⁰.

⁹⁶⁹ Le film de Viénet était présenté aussi comme « le premier film entièrement détourné de l'histoire du cinéma ». Il s'agissait d'un film de kung-fu dont il avait changé la bande-son. Le film était redoublé avec le jargon de la contestation soixante-huitarde, de façon à transformer le conflit du film en une représentation de la lutte de classes. Le travail de montage était donc très simple, surtout si on le compare aux films de Debord. La formule appliquée par Viénet avait été néanmoins prévue dans le *Mode d'emploi du détournement*, comme on vient de le rappeler. Le résultat final produit un effet humoristique et pop qui est loin du « parodique-sérieux » visant à un « certain sublime », dont parlaient Debord et Wolman. Il est surtout loin de la gravité poétique et de la profondeur théorique des films du fondateur de l'I.S.

⁹⁷⁰ Dans cette thèse, Debord détourne Hegel, et fait dire à propos de l'art ce que celui-ci disait à propos de la philosophie : « Lorsque la philosophie peint sa grisaille dans la grisaille, une manifestation de la vie achève de vieillir. On ne peut pas la rajeunir avec du gris sur gris, mais seulement la connaître. Ce n'est qu'au début du crépuscule que la chouette de Minerve prend son vol ». HEGEL, *Principes de la philosophie du droit*, traduit de l'allemand par André Kaan, Paris, Gallimard, 1994 [1940], p.45 Dans le « Relevé provisoire des citations et détournements », écrit pour servir d'aide à ses traducteurs, Debord indique le détournement comme appartenant à la Préface de la *Philosophie du droit*, mais livre une traduction légèrement différente : « Quand la philosophie peint gris sur gris, une forme de la vie a vieilli et elle ne se laisse pas rajeunir avec du gris sur gris ; elle se laisse seulement connaître ; l'oiseau de Minerve ne prend son vol qu'à la tombée de la nuit ». Cf. DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.870.

La première phrase est illustrée par deux tableaux de Claude Lorrain en plans fixes, *Port de mer avec la villa Médicis* (1638) et *Ulysse remet Chrysis à son père* (avant 1655), les deux présentant « deux ports au coucher du soleil », comme l'indique Debord⁹⁷¹. La peinture du Lorrain, on le sait, représentait pour Debord un but à atteindre par la dérive et par l'urbanisme unitaire, elle portait les signaux d'une architecture à venir. Elle est donc un exemple de ce qui, ayant été « représenté » dans l'art, doit maintenant être « possédé effectivement »⁹⁷². La séquence du commentaire est accompagnée par une série de photographies en plans fixes que Debord désigne dans le scénario publié comme « beaux visages féminins »⁹⁷³. Il s'agit toujours de photographies détournées, de revues masculines et de publicités, mais recadrées sur le visage de façon à perdre toute vulgarité. C'est surtout dans cette séquence que nous trouvons la réalisation de l'idée esquissée en 1964 : « Toute une série exprimant l'image 'simple et directe' de la vie (les filles souriantes, etc.) mais l'exprimant à travers les cover girls remises en jeu – à l'inverse – comme vie q[ue] quotidienne au 2^e degré 'je reprends ce qu'on nous a déjà détourné' ». Ces photographies, choisies pour leur beauté, livrent une représentation « simple et directe » de la vie. Dans la perspective debordienne toutefois, la représentation artistique est extérieure à la durée, elle est une image figée et inactuelle du passé. Ces images représentent alors un « moment de la vie [qui] a vieilli » et qui « se laisse évoquer seulement dans le souvenir ». On retrouve là l'identité entre la contemplation artistique et la mémoire que Debord formulait déjà dans les courts-métrages, et qui trouvait son complément dans l'affirmation du projet situationniste comme une pleine immersion dans le présent et dans l'éphémère.

⁹⁷¹ Dans le scénario publié dans les *Œuvres cinématographiques complètes* (OCC), repris in : DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1206.

⁹⁷² Il ne faut pas croire, cependant, que ce choix relève d'une hiérarchisation quelconque entre les arts, la peinture manifestant une vérité que l'image en mouvement ne pourrait contenir. Ainsi, plus tard dans le film ce sont les images de *Johnny Guitar* et de *Shanghai Gesture* qui représentent « la vie comprise comme un voyage ayant en lui-même tout son sens ». Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1228.

⁹⁷³ *Idem, ibidem.*

La dernière phrase du paragraphe est toutefois traversée par une certaine ambiguïté. Le constat selon lequel la grandeur de l'art se manifeste à la « retombée » de la vie reste toujours une reconnaissance de la grandeur de l'art. La valeur mémorielle de l'art demeure comme son sens ultime, voire universel, lié à la finitude inéluctable de la vie humaine. Ces beaux visages féminins rappellent que les portraits sont, comme le disait Benjamin, le dernier refuge de l'*aura* dans l'art reproductible qu'est la photographie :

Ce n'est en rien un hasard si le portrait a joué un rôle central aux premiers temps de la photographie. Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur culturelle de l'image trouve son dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'*aura* nous fait signe, une dernière fois. C'est ce qui fait leur incomparable beauté, pleine de mélancolie.⁹⁷⁴

En d'autres termes, dans le portrait, la photographie retrouve le sens premier de la fonction représentative, celui de rendre à nouveau présent ce qui est absent, de restituer une présence unique dans le temps et dans l'espace. On rencontre là « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il »⁹⁷⁵ qui définit ce que Benjamin appelle l'*aura* de l'œuvre d'art. Bien qu'il critique le caractère intrinsèquement passéiste de l'art, Debord ne semble pas refuser cette fonction mémorielle de la photographie, en faisant un usage récurrent des portraits de ses proches dans ses films. Le projet situationniste était de créer un champ temporaire d'activités dans lequel le sujet puisse être affecté par les objets contenus dans ce champ, étant capable d'agir sur eux à son tour. Dans le cinéma de Debord on voit que la valeur mémorielle de l'art n'est pas sans raison d'être, elle est juste circonstancielle. En

⁹⁷⁴ BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, in : *Œuvres III*, op.cit., p.81.

⁹⁷⁵ *Idem*, p.75.

d'autres termes, elle trouve son sens dès que l'objet représenté se trouve nécessairement hors de la portée du sujet – comme à la fin de la vie. Tout le cinéma de Debord est donc marqué par la contradiction entre le refus du souvenir et l'affirmation de la mémoire, ce qui recoupe la contradiction entre l'insuffisance de la mémoire et l'impossibilité de l'oubli. Ceci est réitéré dans la séquence qui suit ce passage sur l'art, détournée du film *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray, où l'on entend le dialogue entre les protagonistes Vienna et Johnny : « – Combien d'hommes as-tu oubliés ? – Et toi, de combien de femmes te souviens-tu ? ».

La problématique de l'amour et du souvenir reviendra lorsque Debord traitera, plus loin, de la mémoire et du récit historique, reprenant les thèses du chapitre V du livre, « Le temps spectaculaire ». C'est notamment le cas d'une nouvelle séquence où ressortent à nouveau les pin-ups détournées, et que dans le scénario publié dans les *Œuvres cinématographiques complètes* Debord désigne par la formule « des amoureuses, comme souvenirs »⁹⁷⁶. À nouveau, on voit l'identification entre la mémoire et la représentation, les photographies de jeunes filles correspondant à des souvenirs d'amoureuses. L'enjeu est pourtant plus complexe qu'il ne le semble au premier regard. Les « amoureuses » renvoient à une mémoire vraie, au vécu individuel de l'auteur, tandis que les « souvenirs », c'est-à-dire les images qui sont censées représenter ce vécu, sont des images spectaculaires détournées. À une exception près cependant : une photographie de la femme de Debord s'insinue au milieu des photographies détournées. On y aperçoit Alice Becker-Ho, qui sourit, les seins nus et les bras ouverts comme en dansant. À partir de là, on peut noter la similitude formelle qui s'annonce entre le portrait d'Alice et une partie des images détournées : similitudes des traits du visage, de la forme du sourire, ou des gestes. On voit notamment la photographie d'une jeune fille, avec la même taille et une coupe de cheveux analogue, adopter le même geste des bras ouverts. Elle tourne le dos à l'objectif, et donne ainsi l'impression qu'il pourrait encore s'agir

⁹⁷⁶ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1232.

d'Alice Becker-Ho. Cette attente est frustrée par une deuxième photographie de la même fille, qui conservant toujours le geste des bras ouverts, regarde maintenant la caméra et révèle son visage. Ce jeu d'associations se déroule au moment où le commentaire énonce la thèse 157 du livre :

Comme autre côté de la déficience de la vie historique générale, la vie individuelle n'a pas encore d'histoire. Les pseudo-événements qui se pressent dans la dramatisation spectaculaire n'ont pas été vécus par ceux qui en sont informés ; et de plus ils se perdent dans l'inflation de leur remplacement précipité, à chaque pulsion de la machinerie spectaculaire. D'autre part, ce qui a été réellement vécu est sans relation avec le temps irréversible officiel de la société, et en opposition directe au rythme pseudo-cyclique du sous-produit consommable de ce temps. Ce vécu individuel de la vie quotidienne séparée reste sans langage, sans concept, sans accès critique à son propre passé qui n'est consigné nulle part. Il ne se communique pas. Il est incompris et oublié au profit de la fausse mémoire spectaculaire du non-mémorable.

Debord veut montrer ainsi le contraste entre le langage spectaculaire, marchandisation d'un vécu apparent et étranger, et le vécu individuel qui ne réussit pas à accéder au langage. Dans une opération qui sert à la fois à dénoncer et à combler ce manque, Debord s'approprie le langage spectaculaire, il le colonise avec son vécu, sa mémoire. Comme il le dit dans sa note, le film porte sur « la vie réelle qui affleure sous le spectacle (thème évoqué dès la dédicace) ». L'image de sa femme déclenche l'apparition de la vie qui existe sous le spectacle, pas véritablement cachée, mais décalée. La « fausse mémoire spectaculaire » acquiert aussi un sens supplémentaire, en plus de celui de l'idéologisation des récits historiques ; il s'agit de « souvenirs » spectaculaires, de ces morceaux figés d'une mémoire qui est fausse car elle n'a pas été vécue par le spectateur. En contrepartie, l'expérience vécue

« ne se communique pas ». L'homme reste séparé de son langage, et par là, de ses semblables. Certes, il y a de quoi reconnaître là un trait romantique qui demeure chez Debord. On vise toujours la communication parfaite, qui ne soit pas trahie par le langage, et qui puisse alors transmettre à l'autre l'expérience subjective telle qu'elle est ressentie par le sujet. Le modèle évoqué dans la dédicace, et qui revient implicitement dans cette séquence, est celui de l'amour. Dans le livre, Debord retourne une sentence de Hegel, pour affirmer que « le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé* » (§29). Au début du film, en nous montrant la photographie de sa femme, à qui le film est dédié, Debord reprend la citation originelle, qui apparaît en sous-titres. Celle-ci révèle l'amour comme l'opposé du spectacle :

Puisque chaque sentiment particulier n'est que la vie partielle, et non la vie tout entière, ma vie brûle de se répandre à travers la diversité des sentiments, et ainsi de se retrouver dans cette somme de la diversité. Dans l'amour, le séparé existe encore, mais non plus comme séparé : comme uni, et le vivant rencontre le vivant⁹⁷⁷.

Debord réalise donc ce qu'il écrit dans une de ses notes : « revenir au cinéma (debordien) à partir de ce livre, sur son sujet ». La théorie objective de *La Société du spectacle* est traitée dans le cadre d'un style cinématographique profondément subjectif. On y retrouve les conflits de la subjectivité malheureuse qui se voit aux prises avec la nécessité et l'insuffisance de la mémoire. On y retrouve la sphère de la perte dans ses dimensions multiples, la perte de l'objet aimé et le temps perdu, et toute la mélancolie qui en découle.

⁹⁷⁷ Debord avait trouvé la citation dans les *Écrits théologiques de jeunesse de Hegel*, un recueil établi par Herman Nohl en 1907, à partir des manuscrits conservés à ce qui était à l'époque la Bibliothèque royale de Berlin. Cf. *Hegels theologische Jugendschriften, nach den Handschriften der Kgl. Bibliothek in Berlin* herausgegeben von Dr. Henman Nohl, Tübingen, 1907. Le titre originel de l'ouvrage et le numéro de la page sont indiqués par Debord dans un document déjà reproduit in : Debord, *Autour des films (documents)*, op.cit., Neuilly-sur-Seine, Gaumont Video, p.55. Parmi les documents de travail inédits conservés aux archives, on trouve aussi quelques traces du travail de traduction de cette citation.

Dans l'esprit révolutionnaire du film, cette mélancolie doit être convertie en inspiration de révolte. La représentation subjective, voire autobiographique, se confond ainsi avec la représentation de la révolution. La « vraie vie », conçue comme le contraire du spectacle, est comprise aussi bien dans la dimension personnelle et affective que dans la dimension collective et révolutionnaire. En d'autres termes, le sujet historique se manifeste dans sa forme particulière, en tant que vie individuelle, et dans sa forme universelle, en tant que classe.

Pour ce faire, Debord crée dans le film des moments de « contrepoint » à la « théorie froide », comme il l'écrit dans ses fiches. La séquence détournée de *Johnny Guitar* en est un premier exemple. Ces contrepoints peuvent se faire à travers l'usage de placards, de séquences cinématographiques détournées, de photographies ou de sous-titres, et souvent par l'emploi combiné de tous ces éléments. Sur le plan sonore, le commentaire s'arrête. On reste parfois dans le silence, s'il s'agit de placards. Les photographies sont le plus souvent accompagnées du thème musical de Michel Corrette, tandis que lorsqu'il y a une séquence cinématographique détournée, on entend en général son audio d'origine. Le contenu dont ils traitent peut varier, mais porte toujours, d'une façon ou d'une autre, sur la vie réelle.

Prenons un exemple. Debord lit dans le commentaire la thèse 72 :

L'unité irréaliste que proclame le spectacle est le masque de la division de classe sur laquelle repose l'unité réelle du mode de production capitaliste. Ce qui oblige les producteurs à participer à l'édification du monde est aussi ce qui les en écarte. Ce qui met en relation les hommes affranchis de leurs limitations locales et nationales est aussi ce qui les éloigne. Ce qui oblige à l'approfondissement du rationnel est aussi ce qui nourrit l'irrationnel de l'exploitation hiérarchique et de la répression. Ce qui fait le pouvoir abstrait de la société fait sa *non-liberté* concrète.

Le texte est imprégné de dialectique, les faits positifs produisent des contreparties négatives. D'une part, le capitalisme met les hommes en relation. Par la médiation du travail, qui est universalisée dans la modernité capitaliste, les hommes entrent en rapport entre eux, et prennent tous parti à la construction de leur monde. Ceci se fait cependant dans le cadre d'un mode de production caractérisé par la séparation. La spécialisation des tâches productives et l'appropriation inégale des produits du travail font que l'intégration des hommes au système capitaliste a toujours lieu de manière hiérarchique. De même, la rationalité scientifique devient l'instrument d'une répression irrationnelle. Au lieu d'affranchir l'homme de la nécessité du travail, celle-ci est employée aux seules fins de l'accumulation croissante du capital – ce qui veut dire le maintien du travail à tout prix, vu que la création de la valeur repose sur l'appropriation du travail d'autrui. C'est en ce sens que le « pouvoir abstrait » de la société – que l'on peut nommer capital, valeur ou économie – fait sa « *non-liberté* concrète ».

La difficulté du texte acquiert une dimension plus concrète avec les images des activités d'une usine d'emballages, et l'envie de Debord de communiquer avec les travailleurs devient par là évidente. La séquence de contrepoint qui suit s'adresse au même public, mais d'une manière à la fois plus émouvante et plus directe. D'abord, on voit la photographie de l'anarchiste espagnol Buenaventura Durruti, de profil et en gros plan. Ensuite, on lit sur l'écran un texte détourné de Bossuet : « Vivons-nous, prolétaires, vivons-nous ? Cet âge que nous comptons, et où tout ce que nous comptons n'est plus à nous, est-ce une vie ? Et pouvons-nous n'apercevoir pas ce que nous perdons sans cesse avec les années ? »⁹⁷⁸. La réponse à la question est donnée par le matelot d'*Octobre* (1927) de Sergei Eisenstein qui, également en gros plan, secoue la tête. On revoit Durruti, qui l'interroge à nouveau, par un

⁹⁷⁸ Le texte détourné est *L'Oraison funèbre de Marie-Thérèse d'Autriche*, présent dans le volume des *Oraisons funèbres* de Jacques Bénigne Bossuet, paru à Paris en 1649. Le détournement est vraiment minimal : Debord n'a fait que substituer le mot « chrétiens » par le mot « prolétaires ».

nouveau détournement : « Le repos et la nourriture ne sont-ils pas de faibles remèdes de la continuelle maladie qui nous travaille ? Et celle que nous appelons la dernière, qu'est-ce autre chose, à le bien entendre, qu'un redoublement, et comme le dernier accès du mal que nous apportons au monde en naissant ? »⁹⁷⁹ On revoit le matelot qui secoue toujours la tête.

Le procédé de montage est simple, et renvoie au classique « effet Koulechov ». Le détournement tire aussi sa force de la reconnaissance, par la mémoire, de l'élément approprié. Durruti, héros anarchiste tombé au cours des combats de la Guerre Civile Espagnole, et qu'on soupçonne d'avoir été assassiné par les staliniens. Conçu pour l'anniversaire des dix ans de la Révolution d'Octobre, le film d'Eisenstein, d'où Debord reprend l'image du matelot, est imprégné par la version officielle de l'histoire de la révolution russe, dans le cadre même de l'ascension de Staline au pouvoir. Ce sont donc des images qui renvoient aux révolutions trahies, inachevées. Le texte de leur dialogue porte toujours sur la « non-liberté concrète » de la vie sous le capitalisme. Il s'agit désormais d'une interpellation directe dont la beauté formelle vise à émouvoir. L'effet lyrique est renforcé par le thème musical qui accompagne toute la séquence.

La forme condensée dans cette courte séquence sera reprise dans d'autres séquences plus étendues tout au long du film. Si le texte du livre rend le portrait sombre d'une société contrôlée, le film sera rempli de contrepoints lyriques qui énoncent la possibilité de la révolution. On y rend hommage notamment à la « première époque de la révolution prolétarienne »⁹⁸⁰, qui s'initie avec la Commune de Paris, passe par la Révolution Russe et s'achève avec la Guerre Civile Espagnole. On annonce l'éclatement d'une nouvelle vague révolutionnaire, qui se serait imposée dans les années soixante, et dont fait partie le

⁹⁷⁹ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1223. Il s'agit de la suite du même texte de Bossuet.

⁹⁸⁰ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1285.

mouvement de mai 68⁹⁸¹. Dans le livre, Debord présentait son interprétation du prolétariat comme sujet historique et, par conséquent, formulait un récit historique sur les révolutions prolétariennes et leurs échecs – car, rappelons-le, pour Debord la Révolution Russe est une révolution trahie. Entre la publication du livre et la réalisation du film eut toutefois lieu l'insurrection de Mai 68, qu'il s'agit maintenant d'insérer à l'intérieur de ce récit. Les contrepoints ont aussi cette fonction.

Après les thèses qui portent sur le spectacle concentré, et plus notamment sur Staline, on voit une séquence qui représente la défaite de la vague révolutionnaire. Elle commence par la montée en puissance du nazisme, illustrée par la séquence du film *Plus fort que la nuit* (1954) de Slatan Dudow, où pendant le dernier meeting du Parti Communiste à Hambourg, le personnage dénonce la provocation des nazis qui avaient mis le feu au Reichstag pour inculper les communistes et forcer l'interdiction de leur parti. Il crie que « Hitler, c'est la guerre » – quand « il est trop tard pour la guerre civile », écrit Debord dans le scénario publié⁹⁸² – et une bagarre éclate entre les nazis et les communistes qui chantent l'Internationale. Ensuite, on voit la photographie d'un officier nazi, puis celle de Franco, et un plan de tanks allemands en action. Suivent des photographies des Brigades Internationales de la Guerre Civile Espagnole – où l'on peut identifier la compagnie de mitrailleuse « Tom Mookey » du bataillon Lincoln ; des tirs de canons, et encore une fois les tanks allemands. Ainsi, après la montée du nazisme en Allemagne on passe au triomphe du fascisme en Espagne. Les Brigades Internationales sont sans doute le dernier exemple d'une lutte internationaliste. Avec la victoire des troupes franquistes en Espagne, et l'ascension des nazis en Allemagne, c'est le nationalisme qui triomphe, et une nouvelle guerre éclate sur le continent européen. L'émotion de cette séquence n'est pas renforcée par la musique, mais précisément par le silence, un silence lugubre, mortuaire. Le côté lyrique est assuré par les

⁹⁸¹ *Idem, ibidem.*

⁹⁸² *Idem, p.1251.*

sous-titres, brève citation d'une chanson du même bataillon Lincoln, qui dans le goût debordien porte sur le passage du temps et la perte de la jeunesse : « Il y a une vallée en Espagne, qu'on appelle Jarama. C'est un endroit que, tous, nous connaissons trop bien. C'est là que nous avons perdu notre jeunesse, et aussi bien la plus grande part de nos vieux jours »⁹⁸³. Le sérieux des images documentaires est ensuite brisé par une séquence détournée du film *Pour qui sonne le glas* (1943) de Sam Wood, où les partisans sont poursuivis par les troupes franquistes. Ils se réfugient dans la montagne, à l'aide d'une mitrailleuse, ce qui peut renvoyer encore une fois à la compagnie de mitrailleuses du bataillon Lincoln représentée dans la photographie mentionnée.

Le silence revient. On voit un plan de prisonniers dans un camp de concentration nazi. Tout de suite après vient le plan d'une petite fille qui fait tourner un manège dans un square entouré de bâtiments modernes. On y reconnaît le décor typique des villes-dortoirs. S'ensuivent deux panoramiques de la ville de Paris. L'analogie qui s'instaure entre les conditions de vie dans les villes modernes et le camp de concentration est brutale et inattendue, d'autant plus si l'on considère que toute représentation de la montée du nazisme est normalement compensée par sa chute, par le triomphe des troupes alliées et par le retour de la paix. Contrairement à cela, Debord ne voit pas de rupture mais plutôt une continuité entre le fascisme et l'ordre mis en place après la fin de la guerre. Il ne veut rien de cette paix, et affirme que la tâche des situationnistes n'était autre que de la troubler : « Cette paix sociale rétablie à grand peine n'avait duré que peu d'années lorsque parurent, pour annoncer sa fin, ceux qui allaient entrer dans l'histoire du crime sous le nom de "situationnistes". »⁹⁸⁴

⁹⁸³ Il faut noter, pourtant, que la chanson a été adaptée au goût de l'auteur. Comme l'a bien relevé Danesi, Debord a supprimé les passages de la chanson originelle qui portaient sur la « virilité ». Cf. DANESI, *Le Cinéma de Guy Debord, op.cit.*, p.122.

⁹⁸⁴ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1252.

Ce placard joue en complémentarité avec une autre séquence de contrepoint, qui occupe une position centrale dans le film. Il s'agit de la séquence où Debord livre son autoportrait. Elle est précédée par une séquence également détournée de *Pour qui sonne le glas*, où l'on voit Gary Cooper, encore une fois, à la mitrailleuse. Ces images accompagnent la lecture de la thèse 162, où Debord écrit que « [s]ous les *modes* apparentes qui s'annulent et se recomposent à la surface futile du temps pseudo-cyclique contemplé, le *grand style* de l'époque est toujours dans ce qui est orienté par la nécessité évidente et secrète de la révolution » (§162). Le commentaire cesse et donne lieu au thème musical de Corrette. Sur l'écran, on voit une autre séquence détournée du film *Octobre* de Sergei Eisenstein : une chouette, automate d'horloge, tourne sa tête et la didascalie nous informe : « on approchait de minuit ». Le portrait de Guy Debord apparaît ensuite sur l'écran. Il s'agit de la même photographie utilisée au début de *Sur le passage*, mais recadrée, de façon à ne montrer que Debord. Sur la photographie apparaissent des sous-titres qui nous donnent à lire le texte suivant : « Ainsi, puisque je ne puis être l'amoureux qui séduirait ces temps beaux parleurs, je suis déterminé à y être le méchant, et le trouble-fête de ces jours frivoles ». Il s'agit de la traduction d'un extrait du premier acte de la pièce de William Shakespeare, *Richard III*. Si l'on revient au texte de la pièce, on voit que la raison évoquée par Gloucester pour être un trouble-fête tient aussi à l'insatisfaction ressentie en un temps de paix :

Why, I in this weak piping time of peace

Have no delight to pass away the time,

Unless to spy my shadow in the sun

And descant on mine own deformity.

And therefore, since I cannot prove a lover

To entertain these fair well-spoken days,

I am determined to prove a villain,

And hate the idle pleasures of these days.⁹⁸⁵

Si dans *Panegyrique* Debord dit avoir pris part aux troubles d'une époque de déchirement social, ici au contraire il attribue à lui et à son groupe la tâche de porter le trouble dans une époque de paix et de frivolité, ce qui signifie surtout rendre une fois encore évidente la nécessité secrète de la révolution. La séquence détournée d'Eisenstein précède, dans le film *Octobre*, la prise du Palais d'Hiver. L'image de la chouette et la fin du jour qui approche sont de nettes références au célèbre mot de Hegel « ce n'est qu'au début du crépuscule que la chouette de Minerve prend son envol »⁹⁸⁶. La métaphore hégélienne suggère que la compréhension théorique n'est possible qu'à la fin du phénomène historique. En ce sens, si Debord peut élaborer une théorie sur la société du spectacle, c'est aussi parce que cette organisation sociale s'approche de sa fin. *La société du spectacle* serait le signe annonciateur d'une nouvelle vague révolutionnaire, celle-ci ayant été déclenchée par les « criminels » situationnistes en 1968.

Ce contrepoint trouve son complément dans la séquence de la fin du film, qui rend hommage au mouvement de Mai 68. Une fois encore, la révolution est représentée indirectement par les images du film d'Eisenstein et par des citations anciennes, comme la citation de Tocqueville à propos de la révolution de 1848 qui semble bien s'adapter au soulèvement contemporain :

Il semblait que, du choc même de la révolution, la société elle-même eût été réduite en poussière, et qu'on eût mis au concours la forme nouvelle qu'il fallait donner à l'édifice qu'on

⁹⁸⁵ SHAKESPEARE, *King Richard III*, Acte I, Scène 1.

⁹⁸⁶ Cf. HEGEL, *Principes de la philosophie du droit*, *op.cit.*, p.45.

allait élever à sa place ; chacun proposait son plan [...] L'un prétendait détruire l'inégalité des fortunes, l'autre l'inégalité des lumières, le troisième entreprenait de niveler la plus ancienne des inégalités, celle de l'homme et de la femme ; on indiquait des spécifiques contre la pauvreté et des remèdes à ce mal du travail qui tourmentent l'humanité depuis qu'elle existe⁹⁸⁷.

À cela s'ajoutent des images documentaires, comme les prises de vue de la Sorbonne occupée et des combats de rue entre étudiants et policiers dans le Quartier Latin. Si d'une part le mouvement est loué dans son caractère général, dans sa pluralité de voix, comme le suggère la citation de Tocqueville, d'autre part les situationnistes en particulier sont mis en valeur. Debord nous fait voir les affiches et les graffitis situationnistes, quelques photographies de jeunes membres de l'I.S. qui avaient participé au mouvement, comme Christian Sebastiani et Patrick Cheval, et notamment une photographie d'une assemblée à la Sorbonne où l'on peut reconnaître l'auteur. À ces photographies s'ajoutent une nouvelle citation de Shakespeare, cette fois-ci provenant de la pièce *Henri V* et citée en langue originale : « We few, we happy few, we band of brothers ».

Il y a donc un effort pour placer le mouvement de Mai dans la lignée de l'histoire des révolutions, et en même temps une tentative – très partielle, bien entendu – d'élever l'Internationale Situationniste au rang de protagoniste de ce mouvement. Pourtant, il ne s'agit pas d'un procédé nouveau. On a vu que dans ses courts-métrages Debord avait déjà cherché à donner une représentation de lui et de ses groupes. La forme est toujours complexe et la représentation est toujours indirecte, passant par la combinaison de textes et d'images détournés, provenant de la culture populaire comme de la culture érudite, ce à quoi s'ajoutent

⁹⁸⁷ Je ne livre qu'une partie de la citation employée par Debord, qui est extraite des *Souvenirs* de Tocqueville. Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1255.

souvent des documents historiques : photographies, enregistrements, œuvres. Comme auparavant, la manifestation du particulier renvoie à l'universel. Les situationnistes représentés ne sont pas nommés, et l'hommage se fait par les mots détournés de Shakespeare, qui s'adressent génériquement à une « bande de frères ». Il y a donc là une ode plus générale à l'amitié, complétée à la fin du film par le toast à l'amitié porté par M. Arkadin, le personnage d'Orson Wells dans *Dossier secret*, pour se particulariser à nouveau avec les photographies d'Ivan Chtcheglov et d'Asger Jorn⁹⁸⁸.

L'autoportrait de Debord est lui aussi complexe, d'une part, représentation directe donnée par la photographie, d'autre part représentation indirecte affirmée par la citation. La juxtaposition entre le « je » du texte détourné et l'image de l'auteur fait passer par contiguïté la même signification subjective à l'image qui suit. Il s'agit d'une séquence détournée du film *Shanghai Gesture* de Josef von Sternberg. Le personnage d'Omar qui y est présenté devient donc lui aussi Guy Debord. Il prête sa voix à l'auteur dans une scène où l'on ne peut que reconnaître la représentation indirecte de Debord :

Dans le bar, un vieux Chinois présente à la jeune fille le docteur Omar, vêtu à l'arabe : « Voici mon meilleur ami Omar ». Le Chinois s'écarte bientôt. La jeune fille s'enquiert : « Égyptien, homme d'affaires ? » Omar répond : « non, docteur, docteur Omar, de Shanghai et Gomorrhe ». Elle : « Omar, comme le poète ? Ah ! un arbre, des poèmes, du pain... » Omar : « Un pichet de vin, et toi près de moi qui chantes ». La jeune fille : « Au fait, docteur en quoi ? » Omar tranquillement : « Docteur en rien, mademoiselle Smith. Cela impressionne et ne fait aucun mal ; alors qu'un vrai docteur... »⁹⁸⁹.

⁹⁸⁸ L'hommage au peintre danois s'explique en partie par le fait que celui-ci était décédé pendant que Debord réalisait le montage du film, le 1^{er} mai 1973.

⁹⁸⁹ *Idem*, p.1235.

« Docteur en rien », épithète que Debord reprendra plus tard à son compte, vient originellement de cette séquence détournée de *Shanghai Gesture*. On trouve là la mise en scène du processus d'identification décrit autrefois par Debord dans sa lettre à Ivan Chtcheglov, sous l'idée du « complexe mythique ». Dans ce passage déjà cité, Debord s'identifiait au protagoniste du *Prisonnier de Zenda* – et le roi et l'imposteur – tout en lui ajoutant d'autres identifications – comme le personnage historique Louis II de Bavière – et en faisant de même avec les personnages secondaires – le comte Rupert de Rantzau devenant Jacques Vaché. En réclamant le film à Lebovici, Debord pensait sans doute à rendre ce jeu d'associations dans son film. Il ne l'utilisera pas, cependant, et l'imposteur qu'il empruntera au cinéma américain sera le Docteur Omar – imposteur qui porte de surcroît une identification avec Omar Khayyâm, poète de prédilection de Debord. Sur l'écran, l'image de Debord s'identifie, par contiguïté, à l'image du personnage de *Shanghai Gesture*. Sur le plan verbal, c'est le « je » du discours d'Omar qui s'identifie au « je » de la citation de Shakespeare – rappelons que dans ce film, au contraire de ce qui se passe dans *In Girum...*, le « je » n'est pas énoncé par la voix. Ce que l'on voit se passer sur l'écran est la mise en évidence du processus d'identification complexe qu'avait découvert jadis le jeune Debord. Pour paraphraser sa lettre de jeunesse : Debord, c'est précisément Gloucester, c'est-à-dire Dr Omar de Shanghai et Gomorrhe. Cela se complique davantage, car il sera aussi Johnny Logan, M. Arkadin, ou d'autres encore.

Certes, la représentation que fait Debord de lui-même et de son groupe tient toujours à un projet d'auto-mythification – serait-ce un mythe brisé. Ce n'est cependant pas tout. Le fait que Debord ait inséré sa propre image dans le film, et le fait qu'il se soit fait représenter par le biais des images spectaculaires, tout cela n'est pas dépourvu de conséquences pour la compréhension de la théorie du spectacle. Tandis que dans le livre cette théorie semble être énoncée par un sujet qui se croit extérieur à la société dont il parle, dans le film il devient

évident qu'il s'agit d'une subjectivité critique immanente. Celui qui énonce le discours critique fait partie de la même société dont il parle ; l'auteur y est directement impliqué.

3. Réfutation de tous les jugements...

La polémique au cinéma

Le 18 juillet 1974, Debord écrit à Lebovici : « Je crois qu'il serait bon de faire un court métrage consacré à la réfutation de toutes critiques énoncées, et aussi bien de celles qui se sont imaginées favorables, mais avec une égale incompetence. Cela aurait aussi l'avantage de montrer que le cinéma peut également être un excellent moyen de communication pour la critique et la polémique »⁹⁹⁰. La dernière phrase est très significative de la conception qu'a Debord du cinéma. Si le spectacle est défini par lui comme un « monologue sans réplique », ceci n'empêche pas que les moyens de représentation dont il se sert puissent être utilisés autrement. Tout se passe comme si Debord voulait ramener le cinéma à la position occupée jadis par la littérature et par la presse, à ce débat d'idées que Kant louait comme nécessaire à l'*Aufklärung*⁹⁹¹. Il s'agirait ainsi de retrouver un véritable « espace public » (*Öffentlichkeit*) au-delà de la pseudo-communication spectaculaire⁹⁹². À cette fin, Debord réalise la même année le court-métrage *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle »*. Toutefois, la « réfutation » entreprise par l'auteur semble peu apte à instaurer un dialogue. Le mépris envers ses interlocuteurs est affiché dès le début par la citation empruntée à Chateaubriand, et qui sert d'épigraphe au

⁹⁹⁰ Lettre reprise dans DEBORD, *Autour des films (documents)*, op.cit., p.68.

⁹⁹¹ « J'entends par usage public de notre propre raison celui que l'on fait en tant que savant devant l'ensemble du public qui lit. [...] L'usage public de notre propre raison doit toujours être libre, et lui seul peut amener les lumières parmi les hommes ». KANT, *Qu'est-ce que les lumières ?*, Paris, Aubier, pp.85-86.

⁹⁹² À propos de l'espace public, voir HABERMAS, *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris, Payot, 1978. À propos de la notion de « publicité » chez Kant, on peut consulter notamment le quatrième chapitre de cet ouvrage.

film : « Il y a des temps où l'on ne doit dépenser le mépris qu'avec économie, à cause du grand nombre de nécessiteux ». Debord insiste sur le fait que son œuvre est en-dessous de toute critique, élogieuse ou hostile, à cause de son caractère d'exception. En réponse à une critique anonyme parue dans *Charlie Hebdo*, dont l'auteur affirmait que *La société du spectacle* était un film anachronique, « d'avant 68 », Debord disait dans le film :

En postulant qu'il était trop tard pour entreprendre une adaptation cinématographique de *La Société du Spectacle* six ans après la parution de ce livre, il néglige d'abord le fait qu'il n'y a sans doute pas eu trois livres de critique sociale aussi importants dans les cent dernières années. Il veut oublier en outre que j'avais écrit moi-même le livre. Tout terme de comparaison manque pour évaluer si j'ai été plutôt lent ou rapide, puisqu'il est patent que les meilleurs de mes devanciers ne disposaient pas du cinéma. De sorte que, je l'avoue, j'ai trouvé très bon d'être le premier à réaliser cette sorte d'exploit⁹⁹³.

Debord soutient par là qu'il est le premier, dans la lignée de la théorie critique inaugurée par Marx, à pouvoir faire une adaptation cinématographique de sa propre théorie. La nouveauté du geste, croit-il, fait que l'œuvre échappe à tout jugement. Ne serait-ce pas une façon de se soustraire au dialogue, plutôt que de le susciter ? Le but principal de Debord semble donc être d'apparaître « dans le spectacle en ennemi »⁹⁹⁴. Il veut se présenter en opposant à l'intérieur du spectacle afin de rompre ce qu'il appelle le « monopole de la représentation ».

Comment procède-t-il ? Il choisit huit recensions du film parues dans sept périodiques différents en 1974. La liste des périodiques est présentée au début du film : il s'agit de

⁹⁹³ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1307

⁹⁹⁴ *Idem*, p.1306.

Télérama, Le Nouvel Observateur, Le Quotidien de Paris, Le Monde, Charlie-Hebdo, Le Point et Cinéma 74. Au « Fonds Debord », on trouve les traces de ce travail de réplique. Sur deux feuilles de papier il résume les principaux arguments de chaque article. Ceux-ci sont numérotés de 1 à 8, et identifiés par les lettres H ou F, c'est-à-dire hostiles ou favorables au film. Dans certains cas, Debord n'est pas sûr s'il doit classer l'article comme hostile ou favorable. Ainsi, pour la recension parue dans *Le Point*, il note « H[ostile] ? Ardu, logique et arbitraire. Un certain dandysme et beaucoup de cérébralité au service de l'avant-garde ». Hostile ou non, la seule chose certaine est que Debord ne peut être d'accord. Dans un article paru peu avant la sortie du film, Claude Roy attribuait déjà à Debord un « dandysme de grand chirurgien de la société » – comme le note Debord lui-même dans ses notes. En commentant le texte de Roy dans une lettre à Sanguinetti, Debord refusa l'apanage de « dandy » avec des arguments historiques non dépourvus d'humour :

« Le dandysme supposait la reconnaissance, par le dandy lui-même, d'un milieu social privilégié, et prétendant à un même raffinement, à l'intérieur duquel on voudrait encore se faire remarquer par un surplus de raffinement personnel. À mon sens, un tel milieu de gentlemen [...] n'existe plus depuis une centaine d'années. Il nous suffit d'être naturel pour étonner universellement. »⁹⁹⁵

Claude Roy a beau dire que le film de Debord est un « chef d'œuvre », comme d'autres le feront, celui-ci ne l'épargnera pas. Pour le situationniste, il y a un fossé indépassable entre lui et ses interlocuteurs, de telle sorte qu'il dédaigne toute approbation qu'on lui adresse : « chaque fois que je me vois approuvé par des gens qui devraient être mes

⁹⁹⁵ Lettre reprise dans DEBORD, *Autour des films (documents)*, op.cit., p.72.

ennemis, je me demande quelle faute ils ont commise, eux, dans leurs raisonnement »⁹⁹⁶. Au-delà de la « ruse de l'arrogance »⁹⁹⁷ impliquée dans cette espèce de réplique, ce qu'il convient de souligner pour notre propos est que dans ce film c'est la première fois, dans son cinéma, que l'auteur prend la parole entièrement en son propre nom. À la différence de la pluralité de voix des courts-métrages ou du commentaire théorique neutre de *La société du spectacle*, dans *Réfutation...*, c'est bien Guy Debord qui parle aux spectateurs. La subjectivité envahit de plus en plus le cinéma debordien, et elle sera au centre du prochain film, *In Girum...* Il s'agit toujours d'une subjectivité d'opposition, qui s'affirme par l'appropriation des images spectaculaires. Néanmoins, on ne trouvera pas dans *Réfutation...* le travail d'auto-représentation indirecte qui marque les deux longs-métrages. On reste dans l'affirmation de la voix personnelle qui renverse les opinions à propos de son œuvre. On y retrouve un geste à résonance existentialiste, où le sujet se constitue par ce qu'il fait lui-même de ce qu'on a fait de lui.

De nouvelles images

Les images de *La société du spectacle* remontaient dans leur majorité au monde antérieur à 1967. C'était le monde capitaliste tel que Debord l'avait connu et sur lequel il avait réfléchi pour élaborer sa théorie. Ce monde avait sa « négation » dans les luttes révolutionnaires du passé, des luttes qui trouvaient leur continuité dans la nouvelle vague de révoltes ouverte par mai 68 – par conséquent, les images les plus récentes étaient précisément celles des combats de rue et des troubles dans divers pays capitalistes développés : France, Italie, Allemagne, Irlande, États-Unis. En revanche, dans *Réfutation*, les images permettent

⁹⁹⁶ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1300-1301.

⁹⁹⁷ Pour employer une expression de Fabien Danesi. Cf. DANESI, *Le Cinéma de Guy Debord, op.cit.*, p.131.

d'introduire une dimension plus actuelle qui concerne l'évolution des événements et de la pensée de l'auteur depuis l'écriture du livre. Cela ne peut être traité directement dans le texte, puisque celui-ci vise d'abord à débattre avec les critiques à propos du film *La société du spectacle*. Il reste alors aux images la tâche d'apporter de nouveaux questionnements, et la liste pour la recherche des images est témoin de cette intention. Tout comme auparavant, Debord dresse une liste idéale des images qu'il veut utiliser, et en confie la recherche aux chercheurs de Simar Films. La liste est bien plus courte que celle de *La société du spectacle*, et les souhaits sont très proches de ce que l'on trouvera dans le film. On y reconnaît l'envie de traiter de ce qu'il y a de plus actuel. Si les années soixante-dix sont marquées par la crise du pétrole et les conflits autour de cette matière première, Debord sollicite alors « beaucoup de puits de pétroles et pipe-lines » et les images des « combats dans la guerre du Moyen-Orient ». En France, c'est le programme d'énergie nucléaire qui est présenté comme solution à la crise énergétique, et il faut trouver aussi « des centrales atomiques, notamment leurs tours élevées dans les paysages de la Loire » et « un peu de propagande en faveur des centrales atomiques ». Dans la sphère politique, c'est aussi le présent qu'il faut montrer, et Debord sollicite des images du gouvernement de droite arrivé au pouvoir en 1974 : « diverses sorties du conseil des Ministres, avec reporters interviewant (époque Giscard) » ; « Giscard dans diverses cérémonies, et notamment recevant le général Costa Gomes (début juin) ». La référence au général Costa Gomes, nommé président de la République du Portugal cette même année, ne figure pas pour rien. La contestation doit également trouver son expression la plus contemporaine. La première sollicitation de la liste est donc d'avoir « le maximum d'images sur le Portugal », Debord y spécifiant une série de dates d'importance dans le processus révolutionnaire en cours dans ce pays, parfois en ignorant même si de telles images existaient : « 25 avril 74 – 28 septembre 74 – manifestation ouvrière du 7 février 75 (si elle fut filmée) – 11 mars 75 – juin 75, et notamment la manifestation ouvrière du 17 juin. (avoir des

foules, soldats, marins, tanks, généraux, Cunhal et Soares : toutes images d'émeutes et combats de rue seront les bienvenues) ». Évidemment, il ne s'agissait pas de faire une glorification du nouveau pouvoir mis en place. Au contraire, le but de Debord était de montrer que « la lutte des classes au Portugal a été d'abord et principalement dominée par l'affrontement direct entre les ouvriers révolutionnaires, organisés en assemblées autonomes, et la bureaucratie stalinienne enrichie de généraux en déroute »⁹⁹⁸.

Plus important que tout cela est le fait que ces images anticipent un déplacement dans la réflexion théorique de Debord qui deviendra tangible au cours des années soixante-dix. D'une part, Debord abandonne le pari inconditionné sur la technologie et devient de plus en plus critique de la modernité capitaliste dans son ensemble. Il devient notamment sensible à la crise écologique – « beaucoup de forêts, y compris quelques vues d'arbres qu'on abat » – et veut montrer l'absurdité des « élevages modernes – c'est-à-dire super-automatisés – de bestiaux ». En effet, pour le numéro 13 de *l'Internationale Situationniste*, qui ne verra jamais le jour, Debord avait écrit un texte qui portait précisément sur la crise écologique⁹⁹⁹.

Finalement, une autre critique qui s'introduit par les images, et qui sera au cœur des préoccupations de Debord dorénavant, tient à la déchéance de la vie quotidienne qui se manifeste dans ses aspects les plus prosaïques. Parmi les images, Debord veut avoir alors « beaucoup de restaurants universitaires, restauroutes (par exemple de la chaîne Borel), ou des horribles snacks du Quartier Latin ou Champs-Élysées (du genre « Hippopotamus »). Le progrès du capitalisme spectaculaire entraîne une falsification complète de la vie matérielle dans toutes ses dimensions. Le triomphe de la représentation sur la chose – qui équivaut dans la théorie de Debord à un dédoublement de ce qui chez Marx était la prééminence de la valeur d'échange sur la valeur d'usage – a pour effet la perte de la qualité matérielle des objets.

⁹⁹⁸ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1300.

⁹⁹⁹ Le texte date de 1971, mais ne sera publié que dix ans après la mort de l'auteur. Cf. DEBORD, *La Planète malade*, Paris, Gallimard, 2004. Texte repris dans DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, pp.1063-1069.

L'exemple le plus remarquable de ce processus, Debord le trouve dans la sphère de l'alimentation, dénaturée par les avancées de la chimie industrielle. Plus encore que toute spéculation philosophique, c'est le « goût » qui apparaît comme un moyen de discerner, dans la sphère du sensible, entre le vrai et le faux. Cette question va réapparaître dans d'autres textes de Debord, et aussi dans son prochain film, *In Girum*. Dans *Réfutation*, elle apparaît surtout à travers les images, mais elle est aussi énoncée au début du film pour délimiter le cadre dans lequel s'insère l'incompréhension générale de la part de la critique spécialisée :

L'organisation spectaculaire de la présente société de classes entraîne deux conséquences partout reconnaissables : d'une part, la falsification généralisée des produits aussi bien que des raisonnements ; d'autre part, l'obligation, pour tous ceux qui prétendent y trouver leur bonheur, de se tenir toujours à grande distance de ce qu'ils affectent d'aimer – car ils n'ont jamais les moyens, intellectuels ou autres, d'en venir à une connaissance directe et approfondie, une pratique complète et un goût authentique. Ce qui déjà est si apparent quand il s'agit de l'habitat, du vin, de la consommation culturelle ou de la libération des mœurs, doit être naturellement d'autant plus marqué quand il s'agit de la théorie révolutionnaire, et du redoutable langage qu'elle tient sur un monde condamné. Cette falsification naïve et cette approbation incompétente qui sont comme l'odeur spécifique du spectacle, n'ont donc pas manqué d'illustrer les commentaires, diversement incompréhensifs, qui ont répondu au film intitulé *La société du spectacle*.¹⁰⁰⁰

Sur le plan des images, ce commentaire est accompagné des publicités de boissons. La décadence du goût est associée à la décadence de la pensée ; la falsification matérielle et la falsification intellectuelle partagent, pour Debord, les mêmes bases. On parle toujours

¹⁰⁰⁰ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1292.

d'aliénation, car cette falsification n'est pas consciente : « le spectacle est une misère, bien plus qu'une conspiration »¹⁰⁰¹. De plus, les formes de pensée ne peuvent être détachées de l'expérience sensible dans ce qu'elle a de plus concret. La conscience du sujet apparaît toujours en rapport dialectique avec son être-dans-le-monde. Celui-ci est historique et déterminé par la façon dont l'homme transforme la nature. On reste donc toujours dans le cadre marxiste, et notamment lukácsien. Debord s'éloigne cependant peu à peu de la problématique du sujet historique, compris en tant que classe révolutionnaire, et dirige sa pensée vers une éthique du sujet, un sujet compris comme un individu assiégé par le spectacle, mais qui reste néanmoins capable de chercher l'authentique¹⁰⁰². Le ton mélancolique de son art rejoint un récit de la décadence. Le « temps perdu » de la sphère individuelle tend à se confondre avec un « temps perdu » historique, la mémoire d'une vie plus heureuse se justifiant par le dépérissement qui est apporté par cette « tempête ... que nous appelons le progrès »¹⁰⁰³

Finalement, il faut noter encore que Debord reprend ici deux éléments qu'il avait songé à utiliser dans *La Société du spectacle* : les enregistrements de la FIP, à propos des bouchons et les films publicitaires. Particulièrement remarquable est le moment où les deux se rencontrent. Vers la troisième minute du film, on voit sur l'écran les images d'une publicité de soutiens-gorges, où de belles filles dansent et réalisent un strip-tease ; dans le même temps, on entend la bande-son d'une émission sur la circulation sur les autoroutes. Par la simple juxtaposition de ces deux matériaux différents, Debord réussit à rendre tangible la contradiction fondamentale de la société du spectacle. L'investissement croissant sur le champ de la représentation est compensé par l'appauvrissement constant des conditions de

¹⁰⁰¹ *Idem*, p.1293-4.

¹⁰⁰² A propos du concept de la notion d'« authenticité » chez Debord, voir JAPPE, « Debord et l'authentique », in : ROGOZINSKI et VANNI (dir.), *Dérives pour Guy Debord*, Van Dieren éditeur, 2011.

¹⁰⁰³ BENJAMIN, *Œuvres III*, *op.cit.*, p.434.

vie¹⁰⁰⁴. Ainsi, à la fin de sa liste, Debord demande encore à l'équipe de recherche : « Peut-on avoir, *avec le son*, un beau discours du Ministère de la Qualité de la Vie ? » Ce ministère créé en mai 1974, par lequel le gouvernement reconnaissait que la « qualité de la vie » constituait un problème devant être géré par l'État, était symptomatique des contradictions de la société critiquée par l'auteur. Il n'emploiera pas en fin de compte le son du discours dans le film. Son choix, pour souligner une telle contradiction, sera d'avoir recours au passé littéraire, et de détourner à ce propos une citation de Machiavel : « Il y a des gens qui comprennent et d'autres qui ne comprennent pas, que lorsque l'on a offert aux Français, selon une très vieille recette du pouvoir, un nouveau « ministère de la Qualité de la vie », c'était tout simplement, comme disait Machiavel, “afin qu'ils conservassent au moins le nom de ce qu'ils avaient perdu” »¹⁰⁰⁵. En ce sens, ce film annonce aussi un déplacement au niveau de la forme, qui s'imposera par la suite, Debord allant vers l'affirmation d'un langage chaque fois plus classique, avec un usage plus poussé des citations.

¹⁰⁰⁴ Ce passage du film de Debord me semble être la source d'inspiration d'un chapitre de *La Communauté qui vient*, du philosophe Giorgio Agamben, à savoir le chapitre intitulé « Collants Dim ». Le philosophe y traite précisément de cette distance entre la représentation du corps et sa fragilité réelle, en prenant pour point de départ une publicité des Collants Dim qui, d'après sa description, rappelle bien celle que l'on voit dans le film de Debord. Cf. AGAMBEN, *La Communauté qui vient*, trad. Marilène Raiola, Paris, Ed. du Seuil, 1990.

¹⁰⁰⁵ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1299-1300.

CHAPITRE IV – ON VOUS PARLE DE GUY DEBORD

1. In girum imus nocte et consumimur igni

Réalisé en 1978, *In girum imus nocte et consumimur igni* sera suivi de la publication, a même année, des *Œuvres cinématographiques complètes*, livre qui réunissait les scénarios de tous les films de Guy Debord. Tout se passe comme si Debord voulait signaler que son œuvre cinématographique était désormais accomplie¹⁰⁰⁶. À plusieurs égards, ce film semble être effectivement l'achèvement de son cinéma. Il apparaît, d'une part, comme la confluence d'une série d'idées et de projets inaccomplis et, d'autre part, comme la confirmation d'un style. Debord y reprend ses notes pour un « film long métrage » des années soixante, dont j'ai déjà parlé. Il réutilise des plans de *Hurlements en faveur de Sade* et de *Sur le passage*, et revient sur l'utilisation des films commerciaux pour représenter indirectement sa vie, procédé déjà pratiqué dans *La société du spectacle*. Il reprend en fait à cette fin plusieurs films qu'il avait voulu utiliser en 1973, mais qu'il n'avait pu obtenir. C'est notamment le cas de *La charge de brigade légère* (1936) de Michael Curtiz, dont l'obtention lui était chère ; il se servira aussi du remake de 1968 de Tony Richardson. Les héros populaires envisagés auparavant seront finalement utilisés, comme Robin des bois, avec l'emploi de la bande-annonce de *La flèche noire de Robin des bois* (1958) de Carlo Campogalliani ; Zorro, détourné de la série américaine de 1937, *Le retour de Zorro*, réalisé par William Whitney et John English; ou encore *Le Prince Vaillant*, dont sera détournée la bande-dessinée originelle

¹⁰⁰⁶ On sait pourtant que Debord nourrissait d'autres projets cinématographiques, notamment un film intitulé *De l'Espagne* pour lequel il signa un contrat en 1982. Cf. DEBORD, *Des contrats*, Éditions Le temps qu'il fait, 1995 ; repris dans *Œuvres*, p.1843-1869.

de Harold Foster et non la version cinématographique. Tous ces « films volés », comme les appelle Debord, n'ont pas pour but de composer un discours sur le cinéma, mais plutôt sur la « vie réelle ». L'auteur explicitera bien ce point dans une note plus tardive, écrite en 1989 et intitulée *Note sur l'emploi des films volés* :

Dans le film *La Société du spectacle*, les films (de fiction) détournés par moi ne sont donc pas pris comme des *illustrations* critiques d'un art de la société spectaculaire, contrairement aux documentaires et actualités par exemple. Ces films de fiction volés, étant étrangers à mon film mais transportés là, sont chargés, *quel qu'ait pu être leur sens précédent*, de représenter, au contraire, *le renversement du « renversement artistique de la vie »*.

Derrière le spectacle, il y avait la vie réelle qui a été déportée au-delà de l'écran. J'ai prétendu « exproprier les expropriateurs ». [...]

Ce mouvement s'affirme finalement dans *In Girum*, film qui, comme l'explique Debord, porte entièrement sur la « vie réelle » :

Il y a un déplacement dans *In girum...*, qui tient à plusieurs importantes différences : j'ai tourné directement une partie des images, j'ai écrit directement le texte pour ce film, enfin le thème du film n'est pas le spectacle, mais au contraire la vie réelle. Il reste que les films qui interrompent le discours viennent plutôt le soutenir positivement, même s'il y a une certaine dimension ironique (Lacenaire, le Diable, le fragment de Cocteau, ou l'anéantissement du

régime de Custer). *La Charge de la Brigade légère* veut « représenter », très lourdement et élogieusement, une dizaine d'années de l'action de l'I.S.»¹⁰⁰⁷

Affirmer que le thème du film est la « vie réelle » laisse toutefois dans l'ombre le fait qu'il s'agit plus spécifiquement d'une vie particulière, la vie de l'auteur. *In Girum* réalise le projet plus ancien, déjà remarqué, de faire un film qui serait une « réflexion sur Guy-Ernst » : « le thème peut être considéré comme l'affrontement de l'histoire du monde et de ma propre histoire – depuis le début des années 50 »¹⁰⁰⁸. Comme il en a l'habitude, Debord évoque un mouvement entre le particulier et le général, et la représentation du sujet doit être accompagnée de la représentation de son temps. De ce fait, le réalisateur avouera dans le film son intention de présenter « un *travelling* sur les idées passagères d'un temps »¹⁰⁰⁹.

En tout cas, *In Girum* apparaît comme le seul film debordien où le sujet principal n'est autre que *le sujet*, à travers la mise en scène – fort complexe, on le verra – de la subjectivité de l'auteur. Ceci est explicité d'emblée sur le plan du commentaire par la forme de l'énonciation. Même si tous les films de Debord renvoient dans une certaine mesure à son histoire personnelle, la subjectivité ne s'impose pas directement en termes d'énonciation. Comme nous l'avons vu, ce n'est que dans *Réfutations* que la première personne sera énoncée dans le commentaire – et cela brièvement. *In Girum*, en revanche, est un film entièrement structuré à la première personne. La présence de l'auteur s'impose dès l'abord, le pronom « je » étant le tout premier mot énoncé dans le film. Cette fois-ci, il devient clair que la voix que l'on entend est la voix de l'auteur et que celui-ci parle de lui-même. Pourtant, avant de narrer son histoire, Debord entreprend une critique du public :

¹⁰⁰⁷ DEBORD, *Œuvres*, op.cit., p.1412.

¹⁰⁰⁸ Pour une analyse du projet de Guy Debord pour un premier long-métrage, voir plus haut : « 'FLM' : Projet pour un film long-métrage ».

¹⁰⁰⁹ DEBORD, *Œuvres*, op.cit., p.1349.

Je ne ferai, dans ce film, aucune concession au public. Plusieurs excellentes raisons justifient, à mes yeux, une telle conduite ; et je vais les dire. [...] quelle que soit l'époque, rien d'important ne s'est communiqué en ménageant un public, fût-il composé des contemporains de Périclès ; et, dans le miroir glacé de l'écran, les spectateurs ne voient présentement rien qui évoque les citoyens respectables d'une démocratie¹⁰¹⁰.

Tandis que Debord témoigne de son mépris à l'égard des spectateurs, il donne à voir une photographie d'une salle de cinéma. Cette photographie était issue d'une campagne publicitaire de Mediavision, de 1976¹⁰¹¹. Jouant sur la crise du pétrole en cours à l'époque, son titre annonçait : « On peut nous priver d'essence, il nous restera toujours un moyen d'évasion ». Le double sens du mot essence, exploité par la publicité, était comme l'affirmation cynique d'une société basée prioritairement sur l'apparence. Le mécanisme de fonctionnement du spectacle tant critiqué par Debord, qui fait de la représentation une compensation de la pauvreté réelle de la vie, était précisément ce en quoi consistait l'argument de la propagande : « Les Occidentaux que nous sommes risquent chaque jour de voir leurs automobiles immobilisées, leurs trains arrêtés dans les gares, leurs avions cloués au sol. Ils risquent de voir leur horizon se limiter au mur d'en face. Heureusement, il nous restera toujours un moyen d'aller très loin, et d'y aller très vite : le cinéma ». La campagne puisait de cette considération son slogan principal : « Quand on aime la vie, on va au cinéma ». Dans son film, Debord répondra directement à ce slogan, en disant :

¹⁰¹⁰ *Idem*, p.1334.

¹⁰¹¹ Le document est conservé dans les archives, mais je n'ai pas pu identifier la source d'où Debord avait découpé la publicité. Il est reproduit dans DANESI et al., *Undercover Guy Debord, op.cit*, p.42. Les auteurs de l'ouvrage n'ont pas non plus réussi à identifier la source.

Les manipulateurs de la publicité, avec le cynisme traditionnel de ceux qui savent que les gens sont portés à justifier les affronts dont ils ne se vengent pas, lui annoncent aujourd'hui tranquillement que « quand on aime la vie, on va au cinéma ». Mais cette vie et ce cinéma sont également peu de chose ; et c'est par là qu'ils sont effectivement échangeables avec indifférence¹⁰¹².

On ne voit cependant pas le texte de la publicité dans le film, car elle est recadrée de façon à ne montrer que l'image de la salle de cinéma. Cette image produit un effet de miroir, et les spectateurs retrouvent leur propre image réfléchie sur le « miroir glacé de l'écran ». On a déjà remarqué que le concept brechtien de « distanciation » était particulièrement apprécié par les situationnistes¹⁰¹³. Pour le dramaturge allemand, tout comme pour le cinéaste français, l'envie de changer la forme artistique était motivée d'abord par la volonté de changer le rapport avec le spectateur. Pour soutenir sa conception du théâtre, Brecht trouvait également nécessaire de décrire ce qui se passait habituellement dans l'audience d'une salle de spectacle. La scène qu'il décrit va de pair avec l'image que montre Debord :

Pénétrons dans une de ces salles et observons l'effet qu'il exerce sur les spectateurs. Regardant autour de soi, on aperçoit des silhouettes plutôt inertes, dans un état étrange : elles semblent tendre tous leurs muscles en un effort intense, à moins que ceux-ci n'aient cédé à un intense épuisement. Elles ne communiquent guère entre elles, on dirait une assemblée de dormeurs mais de ce genre de dormeurs dont le sommeil est agité parce que, comme le peuple dit de ceux qui font des cauchemars, ils sont couchés sur le dos. Certes, ils ont les yeux ouverts, mais ils ne regardent pas : ils fixent, de même qu'ils n'écoutent pas, mais épiant.¹⁰¹⁴

¹⁰¹² DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1335.

¹⁰¹³ Voir plus haut le sous-chapitre « La situation et le théâtre (Brecht) ».

¹⁰¹⁴ BRECHT, *Petit organon pour le théâtre, op.cit.*, p..29.

Les termes de Brecht, décrivant le théâtre comme une « assemblée de dormeurs » qui « ne se communiquent guère », qui ouvrent les yeux mais « ne regardent pas », rappellent les termes du situationniste pour qui la société du spectacle se caractérise par la « séparation », la « pseudo-communication », et par le fait d'être une sorte de « mauvais rêve ». Debord avait depuis le début appris la leçon numéro un du dramaturge allemand, à savoir la nécessité de briser le processus d'identification. Dans une œuvre qui met en scène sa propre vie, et où la première personne domine l'énonciation, Debord se voit obligé de créer un rapport distancié avec le public, pour empêcher que l'identification ait lieu. C'est à ce propos qu'il se sert de cet effet de miroir, ce qui explique aussi le ton âpre et méprisant qui caractérise le commentaire pendant cette séquence d'introduction. Ainsi, si les spectateurs sont, par habitude, prêts à s'identifier à ce qui se trouve sur l'écran, cette habitude est ici brisée, car ils n'y retrouvent que leur propre image. Si celle-ci ne leur plaît pas, il faut qu'ils soient prêts à réévaluer leur vie et leur monde. La critique du public s'élargit alors en critique de la société contemporaine. Comme il l'écrit dans ses fiches, il veut bel et bien changer le style de la critique : « pas le ton hégélo-situ du film *La société du spectacle* ». En rapprochant le destin des travailleurs modernes d'une nouvelle forme de servitude, voire d'esclavage, la critique de Debord emprunte un ton moraliste dans le sillage de La Boétie. La référence à l'auteur de *La servitude volontaire* apparaît en effet dans une des notes inédites. Datée du 1^{er} août 1976, cette fiche révèle l'idée initiale qui a donné naissance à la séquence d'introduction d'*In Girum*. Il convient donc de la reprendre intégralement :

Film no 2 / base

Idee du 1^{er} août 76

Peut-être serait-il bon de commencer par une sorte de « manifeste » sur le cinéma. Son pauvre statut (images pour une servitude qui est acceptée volontairement : une *image d'Un...*) Les conventions et fictions dont il est fait [thème *abordé vite* dans le *Passage et Critique*]. Comme *le reste* est réputé difficile. Et par qui ? Et pourquoi ?

Quelle a été constamment ma conception là-dessus, liée au reste. Campagne cont[re] sa propre critique. Refus du prestige unilatéral, et [phrase inachevée]

On dit bien que tel film est réflexion sur ceci, critique de cela – Mais en fait ils parlent tous dans la maison du pouvoir ; et ils partagent sa pauvreté, son manque d'imagination, ses impostures.

Ici on essaiera vraiment de traiter le cinéma comme un moyen de communication ordinaire (comme le livre, l'écriture, ou le tract, la poésie – GARE !) Soyons aussi libre ici que peut l'être parfois le parti de la liberté qui partout lutte obscurément.

[en haut] peut-être la première phrase pourrait être : L'art de faire des films n'est pas encore inventé mais...

[à droite] Peut-être commencer par : Qu'est-ce que le cinéma ? Tout le monde a vu beaucoup de films, mais n'est-il pas étrange qu'ils aient un si mince contenu ? (seraient-ils nécessaires...)

[verso]

On peut ajouter ce ton oratoire contre ce « peuple spect[ateur]. »* (*car en fait le cinéma est lié à la magie (au « charme ») du pouvoir du sp[ectaculaire], de l'unification imaginaire. C'est lui *le tyran qui nous regarde et voit*) : êtes-vous réellement si bornés que ces spécialistes le disent (style La Boétie). Tous les *arts* ont produit des merveilles. Comment se fait-il que le seul cinéma *ne désire pas être adulte*, et même pas jeune – mais infantin ? L'art de faire des films n'est pas encore inventé, mais il est en procès de l'être → il suffit pour cela de commencer à comprendre la vie (historique) présente, et ses luttes...

Cette idée de « manifeste » préliminaire *pourrait* fort bien toucher, convaincre, éclairer, une partie du public.* (* lui fournir quelques arguments pour dire qu'il a compris le film)

Et il annoncerait quel genre de réflexion sur la vie (sur l'histoire de notre génération perdue...)

Peut-être

Sur cet « anti-retro » : regarder en arrière, non le remake des conventions passées mais ce que l'on vous a caché, et qui était votre temps même en marche...

Cette note confirme notre hypothèse soulevée à propos de *Réfutations*, à savoir que Debord veut attribuer au cinéma la fonction de « débat public » ou de « publicité » au sens kantien. On voit ici qu'il veut traiter le cinéma comme « un moyen de communication ordinaire », au même titre que les moyens d'expression écrits, et il croit que ce faisant il pourra sans doute « éclairer une partie du public ». Il appelle ainsi son public à sortir de la minorité, tandis que dans le spectacle « on leur parle toujours comme à des enfants obéissants »¹⁰¹⁵. Il pense aussi à détourner Novalis, qui écrivait au fragment 114 des *Pollens (Blüthenstaub)*, publiés dans *Athenäum* en 1798 : « L'art d'écrire des livres n'a pas encore été inventé. Mais il est sur le point de l'être »¹⁰¹⁶. Aurait-il le même espoir fondateur que le philosophe allemand, qui espérait féconder la littérature naissante avec ses pollens dispersés ?¹⁰¹⁷

Il est intéressant de remarquer aussi que Debord avait d'abord conçu un manifeste sur le cinéma, qui se dédoublerait par la suite dans une critique du public. Dans le film cet ordre sera inversé. Ce n'est qu'après avoir marqué ses distances d'avec le public, que Debord passe

¹⁰¹⁵ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1338.

¹⁰¹⁶ Je n'ai pas pu repérer l'origine de la traduction de Debord, personnelle ou autre. On retrouve le texte des *Pollens (Blüthenstaub)* traduit dans NOVALIS, *Œuvres complètes*, édition établie, traduite et présentée par Armel Guerne, Paris, Gallimard, 1975, p.353-378.

¹⁰¹⁷ « Des fragments de ce genre-ci sont des semences littéraires : il se peut, qu'il y ait dans leur nombre beaucoup de grains stériles, mais qu'importe, s'il y en a seulement quelques-unes qui poussent ! ». *Idem*, p.378.

à une attaque frontale du cinéma. Il soutient alors qu'au cinéma « on n'y retrouve rien d'autre que les vieux personnages du théâtre, mais sur une scène plus spacieuse et plus mobile, ou du roman, mais dans des vêtements et environnements plus directement sensibles ».¹⁰¹⁸ Cependant, il ne s'agit pas de refuser la technique cinématographique en tant que telle, car « c'est une société, et non une technique, qui a fait le cinéma ainsi »¹⁰¹⁹. Tout au contraire, ce que Debord soutient est que le cinéma pourrait être autrement : « Il aurait pu être examen historique, théorie, essai, mémoires. Il aurait pu être le film que je fais en ce moment »¹⁰²⁰. Comme à l'époque de sa jeunesse, Debord continue de critiquer le cinéma en le mesurant à l'aune de la littérature. Or on a déjà vu que pour les lettristes le cinéma était en retard vis-à-vis d'autres arts, et notamment vis-à-vis des avancées formelles de la littérature. Pourtant, à cette époque, le progrès formel était mesuré par le degré de destruction des procédés formels traditionnels ; ici Debord ne soutient plus la même logique avant-gardiste. Au contraire, le caractère étroit du cinéma est défini par le fait que cet art s'est limité à emprunter les modèles dramaturgique et romanesque, en laissant de côté les autres formes d'expression qui auraient pu y trouver une place. Le but du cinéma de Debord serait donc d'élargir les possibilités de cet art, en y introduisant des formes littéraires jusque-là peu exploitées, telles que l'essai théorique, comme c'était le cas pour *La société du spectacle*. Quel serait alors le genre introduit dans *In Girum* ? Comme nous le verrons, il n'y a pas une seule réponse à cette question : il s'agit plutôt d'une palette de différentes traditions et de formes littéraires. Debord ne se présente néanmoins pas comme le sauveur du cinéma, mais plutôt comme le seul ennemi du cinéma existant : « il n'y a peut-être eu que moi pour l'offenser depuis longtemps »¹⁰²¹. C'est donc à partir de l'attaque contre le cinéma que Debord fait la transition vers la thématique autobiographique et, avec assez peu de modestie, élève sa subjectivité

¹⁰¹⁸ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1348.

¹⁰¹⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁰²⁰ *Idem*, p.1349.

¹⁰²¹ *Idem*, p.1345.

jusqu'à devenir le sujet central du film : « Ainsi donc, au lieu d'ajouter un film à des milliers de films quelconques, je préfère exposer ici pourquoi je ne ferais rien de tel. Ceci revient à remplacer les aventures futiles que conte le cinéma par l'examen d'un sujet important : moi-même »¹⁰²². Certes, il s'agit toujours, comme dans *Réfutation*, d'« apparaître en ennemi » dans le spectacle. De ce fait, Debord refuse aussitôt toute classification que l'on pourrait tenter de lui attribuer. Il se démarque de l'image de l'intellectuel « spécialisé », celui qui détient le droit à la parole séparée : « Il n'est pas si naturel qu'on voudrait bien le croire aujourd'hui d'attendre de n'importe qui, parmi ceux dont le métier est d'avoir la parole dans les conditions présentes, qu'il apporte ici ou là des nouveautés révolutionnaires. Une telle capacité n'appartient évidemment qu'à celui qui a rencontré partout l'hostilité et la persécution ; et non point les crédits de l'État »¹⁰²³. Il refuse également l'étiquette de « théoricien » :

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, à présent, 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 opérerait leur salut. Mais les théories ne sont faites que pour mourir dans la guerre du temps [...] De même que les théories doivent être remplacées, parce que leurs victoires décisives, plus encore que leurs défaites partielles, produisent leur usure¹⁰²⁴.

¹⁰²² *Idem*, p.1352.

¹⁰²³ *Idem*, p.1351.

¹⁰²⁴ *Idem*, p.1353-1354.

En affirmant l'usure de sa propre théorie, Debord combat aussi sa récupération par les institutions qu'il avait tant critiquées. Il faut tenir compte du fait qu'au moment où Debord réalise son film, ceux qui furent les étudiants des années cinquante-soixante commencent à accéder aux postes universitaires. D'anciens lecteurs de *l'Internationale Situationniste* occupent maintenant une place dans les Universités et y intègrent les idées véhiculées par cette revue. Debord révèle donc tout son mépris pour l'Université : « À qui se fâche de ne pas comprendre toutes les allusions, ou qui même s'avoue incapable de distinguer nettement mes intentions, je répondrai seulement qu'il doit se désoler de son inculture et de sa stérilité, et non de mes façons ; il a perdu son temps à l'Université, où se revendent à la sauvette des petits stocks de connaissances abîmées. »¹⁰²⁵ Il attaque notamment les intellectuels qui parlent de la révolution et qui « ne trouvent pas pour autant anormal de suivre la filière des études qui leur sont accessibles, et puis ensuite d'occuper quelques fonctions »¹⁰²⁶. En soutenant toujours l'inséparabilité de la théorie et de la pratique, faute de quoi on tomberait dans le spectacle, Debord croit qu'une pensée innovatrice doit être nécessairement accompagnée d'une pratique de la vie tout aussi inhabituelle. C'est en ceci qu'il croit se distinguer d'autres penseurs de son époque : « [...] ceux qui nous exposent diverses pensées sur les révolutions s'abstiennent ordinairement de nous faire savoir comment ils ont vécu. Mais moi, n'ayant pas ressemblé à tous ceux-là, je pourrai seulement dire, à mon tour, « les dames, les cavaliers, les armes, les amours, les conversations et les audacieuses entreprises », d'une époque singulière »¹⁰²⁷.

On voit que, bien que la critique de la pensée institutionnelle soit une constante chez Debord, elle semble ici avoir pris une autre forme. On est loin du jargon révolutionnaire de l'époque situationniste, qui faisait encore écho à la tradition libertaire. À ce stade, Debord fait davantage appel aux formes et aux motifs issus de la tradition littéraire, comme le montre bien

¹⁰²⁵ *Idem*, p.1353.

¹⁰²⁶ *Idem*, p.1355.

¹⁰²⁷ *Idem*, p.1355.

le passage supra-cité, où le caractère distingué de son expérience personnelle est énoncé avec le détournement des deux premiers vers de l'épopée de l'Arioste, *Orlando furioso* (1532) : « Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese [io canto] ». On s'aperçoit déjà que, plus que les faits racontés, c'est le travail de la forme qui permet de transmettre une valeur « épique » à l'histoire. Il s'agit là d'une intéressante contradiction. Bien que l'essentiel se joue sur le vécu, Debord n'oppose pas de manière simple son vécu personnel à ceux des intellectuels qui ont suivi les filières des études accessibles. Il ne se rapporte à son vécu que par le biais du langage littéraire, par une représentation puisée dans le travail de citation/détournement. Il compose ainsi un personnage de « Guy Debord » qui passe par l'appropriation d'autres personnages ou de motifs consolidés. C'est le cas du bandit-lettré Lacenaire, qui est évoqué par les images détournées du film *Les Enfants du paradis* (1945), de Marcel Carné. On voit aisément combien ce personnage parle au nom de Debord :

Lacenaire dit à Garance : « Je ne suis pas cruel, je suis logique ; depuis longtemps, j'ai déclaré la guerre à la société. » Garance demande : « Et vous avez tué beaucoup de monde, ces temps-ci, Pierre-François ? » Et Lacenaire : « Non, mon ange, voyez : aucune trace de sang ; seulement quelques taches d'encre »¹⁰²⁸.

En tant qu'ennemi du spectacle, Debord se sert ainsi des figures « noires », telles que le criminel, comme Lacenaire, ou même du Diable, comme on le voit dans une autre séquence détournée de Marcel Carné, cette fois-ci du film *Les Visiteurs du soir*, où le Diable s'amuse avec le feu. Debord déclare alors à propos de lui-même : « Quand on ne veut pas se ranger dans la clarté trompeuse du monde à l'envers, on passe en tout cas, parmi ses croyants, pour

¹⁰²⁸ Dialogue transcrit par Guy Debord dans le scénario paru dans les *Œuvres Cinématographiques Complètes*. Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1364.

une légende controversée, un invisible et malveillant fantôme, un pervers prince des ténèbres. Beau titre, après tout : le système des lumières présentes n'en décerne pas de si honorable »¹⁰²⁹. Comme l'a noté Michael Löwy, « Debord préfère les symboles de la *nuit* à ceux d'une *Aufklärung* trop manipulée par la classe dominante »¹⁰³⁰. Avec son film, il s'insère dans la tradition des *romantiques noirs* qui « de Charles Maturin à Baudelaire et Lautréamont, n'hésitent pas, eux, à choisir le camp du Méphistophélès faustien, cet "esprit qui dit toujours non". »¹⁰³¹

Toutefois, il serait sans doute erroné de réduire le film de Debord à une seule tradition littéraire. Les documents préparatoires du film révèlent une intense recherche bibliographique, qui passe par des traditions littéraires fort variées. Il faut toujours tenir compte du caractère hétéroclite du travail de citation/détournement opéré par Debord. En étudiant ces documents, j'essayerai de montrer la mise en œuvre de ce travail, en soulignant l'importance particulière de la poésie dans ce film.

2. Le travail poétique du détournement

Le fichier d'*In Girum* réunit une grande quantité de notes et de fiches de lecture. Parmi les notes, nous pouvons en observer de nombreuses qui ne se réfèrent pas directement à ce film mais à d'autres projets inachevés, et qui seront au moins en partie réinvesties dans le second long-métrage de Debord. C'est le cas de l'ensemble intitulé « FLM », dont j'ai déjà parlé, mais aussi d'autres fiches qui renvoient à d'autres projets perdus, comme celle intitulée « pour *Éloge de la ville* » :

¹⁰²⁹ *Idem*, p.1381.

¹⁰³⁰ LÖWY, « Le romantisme noir de Guy Debord », in : LÖWY, *L'Étoile du matin : surréalisme et marxisme*, Paris, Éd. Syllepse, 2000, p.79-90.

¹⁰³¹ *Idem*, p.89.

pour *Éloge de la ville*

Un aspect voyage / voyage de la vie

Li Po: « Si nous ne mourons pas ici... »

d'où : Un développement ciném[atographique] du style « poésie chinoise ».

Il peut paraître là une réflexion sur l'I.S. (une *part* de la *V.S.* ; une autre restant pour une *Histoire de l'I.S. (F)*. Quelque chose de la dérive (d'Ivan à Cosio) (Et, notamment, Asger...)

L'intitulé de la fiche indique que les idées qui y sont exposées devraient concerner un film sur la ville et qui évoquerait donc la pratique de la dérive, sujet déjà présent dans les courts-métrages de l'auteur.¹⁰³² Pourtant, Debord ajoute par la suite une remarque en haut de la fiche : « ou tout autre film post *SduS/F* ». Cela veut dire qu'il revient à ces notes et sélectionne celles qui peuvent être utiles à d'autres projets, même quand les projets initiaux sont abandonnés. *In Girum* se révèle, en effet, comme la confluence d'une série de projets précédents, ce qui nous permet d'accompagner l'évolution des idées de l'auteur. Dans cette note, par exemple, Debord établit un rapport entre le déplacement spatial et le déroulement temporel : « voyage / voyage de la vie ». Il s'agirait d'évoquer, d'une part, la dérive, pratique particulière de déplacement dans la ville, et d'autre part, le temps passé, l'histoire de l'I.S. Néanmoins, la dérive est déjà pensée ici comme quelque chose qui ressort du passé de l'auteur et par là, les deux dimensions, spatiale et temporelle, ne peuvent que s'entremêler. Il se rappelle d'un slogan de sa jeunesse, « Si nous ne mourons pas ici... », que les lettristes avait songé à inscrire sur les murs de la rue Sauvage, quand cette rue était menacée de destruction¹⁰³³. Étrangement, pourtant, ce slogan est associé, dans la note de Debord, au poète chinois du VIII^e siècle, Li Po. Dans ce cas spécifique, je n'ai pas pu retracer l'origine de cette

¹⁰³² La même thématique devrait revenir dans ses derniers écrits. Pour le troisième tome de *Panegyrique*, projet inachevé que j'examinerai plus loin dans cette thèse, Debord avait prévu un chapitre précisément intitulé « Éloge de la ville de Paris ».

¹⁰³³ Voir à ce propos le texte « Le rôle de l'écriture », paru dans *Potlatch*, n. 23, octobre 1955, et reproduit dans DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p. 213.

association. Je traiterai, cependant, du rapport de Debord à la poésie chinoise plus loin. Il convient de remarquer, pour l'instant, que ce rapport à la poésie ne tient pas exclusivement à l'intertextualité, mais qu'il est vite prolongé dans le champ du montage cinématographique, puisque Debord imagine « un développement ciném[atographique] du style “poésie chinoise” ». Malheureusement les fiches de l'auteur ne nous offrent pas plus de précisions à ce propos. À la fin de la note, un autre projet non-réalisé est encore explicité. Debord pense à utiliser des passages de *La Véritable scission dans l'Internationale*¹⁰³⁴ pour proposer une réflexion sur l'Internationale Situationniste, mais note qu'une partie de ce texte doit être gardée pour un autre usage, un film qui serait entièrement consacré à ce sujet, une « *Histoire de l'I.S. (F[ilm])* ». Il pense aussi à relier la dérive à ses compagnons dériveurs, notamment Ivan Chtcheglov et Asger Jorn. Le film sur la ville ne verra jamais le jour, et Debord ne réalisera pas non plus de film entièrement consacré à l'histoire de l'I.S. Cependant, toutes ces idées seront reprises dans *In Girum*, où l'on retrouvera la réflexion sur l'I.S. et les hommages à Jorn et à Chtcheglov.

Dans le processus d'élaboration qui mène à *In Girum*, la thématique du passage du temps tend à l'emporter sur la thématique de l'errance urbaine. L'abandon du projet d'un film sur la ville signifie que la dérive perd sa centralité, pour devenir un des thèmes à évoquer dans une œuvre qui tourne autour de la vie de l'auteur. Néanmoins, le jeu de double mouvement, temporel et spatial, demeure et exige un langage qui soit capable de rendre ce mouvement perceptible. Le problème d'un langage qui puisse représenter les dérives d'autrefois est évoqué dans la note suivante :

Point import[ant] / langage

Sur thème / *Dérive* (sur images de villes)

¹⁰³⁴ DEBORD ; SANGUINETTI, *La véritable scission dans l'Internationale*, Paris, Champs Libre, 1972. Repris dans DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, pp.1087-1184.

« Comme lorsqu'autrefois nous partions pour la Chine... »

Essayer, systèm*[iquement]*, de multiplier les cit[atations], aussi de *poésie* :

Les glaives sont brisés, comme notre jeunesse

Baudelaire – et quoi d'autre de lui ?

Villon

Li Po

Marat

Corneille ?

Omar Kh[ayyam]

Musset

Dante

Mallarmé

Apollinaire

La note comporte une réflexion sur le langage à adopter pour représenter la dérive. Si l'on considère que la principale ville qui fut l'objet des dérives lettristes et situationnistes fut la ville de Paris, il n'est pas étonnant que Debord pense aussitôt à un vers de Baudelaire, notamment au début du poème intitulé précisément « Le Voyage »¹⁰³⁵. Ce vers renvoie à la note que nous venons de voir : il y est question du voyage, et encore une fois de la Chine. Debord le cite cependant avec une petite imprécision, la citation correcte étant : « De même qu'autrefois nous partions pour la Chine ».¹⁰³⁶ Cette confusion avec le connectif initial n'est pas dépourvue d'intérêt pour l'étude du processus de création. Au contraire, ceci montre que les vers notés par Debord sont ceux qui lui viennent à l'esprit. Il y a d'abord une mémoire littéraire spontanée qui est en jeu. Ce n'est qu'ensuite que Debord se lance à la recherche des citations, mobilisant à cette fin les fiches de lecture. Comme on va le vérifier, les choix finaux s'éloignent souvent des premières impressions.

La note en question est très éclairante sur le raisonnement de l'auteur. Il débute par l'élection d'un thème : la dérive. Il pose alors la question de la forme, du langage adéquat

¹⁰³⁵ Il s'agit du dernier poème de la série « Tableaux Parisiens » dans l'édition de 1861 des *Fleurs du mal*. Cf. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, Paris, Éd. José Corti, 1968 [1861], p. 256-263.

¹⁰³⁶ *Idem, ibidem.*

pour représenter ce thème. Une poésie lui vient à l'esprit, et de là il conclut, finalement, qu'il doit « essayer, systèm[iquement], de multiplier les cit[at]ions, aussi de *poésie* ». C'est donc la poésie qui offre la forme par laquelle Debord peut représenter le voyage de la vie. Tout d'abord c'est un deuxième vers de Baudelaire qui lui vient à l'esprit : « Les glaives sont brisés, comme notre jeunesse ». Dans ce passage du poème « Duellum », également paru dans *Les Fleurs du Mal*¹⁰³⁷, il n'est plus question du voyage ou de la ville, mais de la jeunesse. Le passage du temps tend vite à apparaître comme la véritable question de l'auteur. Il dresse ensuite une première liste des auteurs qui pourraient lui servir, en ayant recours à sa seule mémoire. Plusieurs de ces auteurs serviront effectivement à la composition du texte du film, et Debord revient à leurs vers dans plusieurs fiches. Ainsi dans une note il se pose la question « Où placer ? » à propos de deux vers de *La divine comédie* de Dante :

Où placer ?

Les choses présentes, avec leur faux plaisirs, ont détourné mes pas, depuis
/sitôt que votre visage s'est caché...¹⁰³⁸

Chacune est citoyenne d'une véritable cité, mais tu veux dire une qui a vécu
exilée en Italie.¹⁰³⁹

On aperçoit ainsi une évolution dans le travail de création de l'auteur. La poésie apparaît au début comme une forme utile pour représenter une thématique spécifique, à savoir la dérive, mais qui devient aussitôt un problème à part entière. L'auteur doit trouver une place pour les vers qui hantent sa mémoire littéraire, mais celle-ci n'est pas seule, elle se croise

¹⁰³⁷ *Idem*, p. 79. « Duellum » est le poème numéro XXXV, de la série « Spleen et idéal ».

¹⁰³⁸ Dante écrit aux vers 34-36 du Chant XXXI du *Purgatoire*: « Le presenti cose / col falso lor piacer volser miei passi, / tosto che 'l vostro viso si nascose ». Cf. DANTE, *Commedia*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, Garzanti Editore, 1987, p.688. Dans l'édition de la Pléiade, réalisée par André Pezard, on lit: « Les choses de ce monde / leurs faux plaisirs présentant, m'égarèrent / dès que me fut caché votre visage ». DANTE, *Œuvres complètes*, traduction et commentaires d'André Pezard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p.1339.

¹⁰³⁹ Toujours dans le *Purgatoire*, Chant XIII, vers 94-96: « ... ciascuna è cittadina / d'una vera città; ma tu vuoi dire, / che vivesse in Italia peregrina ». DANTE, *Commedia, op.cit.*, p. 520-521. Dans la version française, on lit: « ... chacune est citéaine / d'une cité, la vraie. Mais tu veux dire : / qui ait vécu en Ytalie exilée ? ». DANTE, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.1207. Plus loin je traiterai de la traduction de Debord.

parfois avec la mémoire cinématographique, comme nous le voyons dans la suite de la même note :

Avec la brigade:

(Le Seigneur est mon berger)

Bien que je marche dans la vallée de l'ombre de la mort, je n'ai pas peur – car tu es avec moi.

Retrouver / par Poe

Comme nous l'avons déjà vu, depuis la réalisation de *La société du spectacle*, Debord voulait détourner le film de Michael Curtiz, *La charge de la brigade légère* (1936). Pour *In Girum*, il pense ici à faire accompagner les images de ce film du célèbre psaume de David : « Bien que je marche dans la vallée de l'ombre de la mort, je n'ai pas peur – car tu es avec moi » (Psaume 23, 4). Si Debord est amené à se rappeler ce psaume, ce n'est pas par un simple hasard. Le film de Curtiz est inspiré par le poème du même titre écrit par Alfred Tennyson en 1854. Dans ce poème, Tennyson fait allusion au psaume de David par la répétition du refrain « Into the valley of Death / Rode the six hundred ». ¹⁰⁴⁰ Il y a donc une spirale d'intertextualité qui se forme, entre le poème, le psaume et le film, et qui amène finalement Debord à se rappeler un dernier texte. À la fin de la note il écrit « retrouver / par Poe ». Il semble se rappeler confusément un texte de Poe qui tient à ce jeu de liens intertextuels établis autour du psaume de David. Il pourrait s'agir de *Shadow – A parable*, une nouvelle de l'écrivain américain qui porte le psaume en exergue ¹⁰⁴¹. Debord pense toutefois probablement au *Colloque entre Monos et Una*, dont il prélève une citation qui se trouve dans

¹⁰⁴⁰ TENNYSON, *The Poems of Alfred Tennyson from the latest London edition*, New York, A. L. Burt, [s.d.], p. 169.

¹⁰⁴¹ POE, *Tales & Sketches – volume 1: 1831-1842*, Edited by Thomas Ollive Mabbott, Chicago, University of Illinois Press, 2000, p. 188.

un autre ensemble de notes : « Par-dessus tout, je brûle de connaître les incidents de ton voyage à travers l'Ombre et la noire Vallée »¹⁰⁴².

On voit ainsi combien le travail d'élaboration textuelle de Debord est intertextuel et passe par l'évocation successive des textes qui se croisent. La mobilisation de cette vaste mémoire littéraire ne profite néanmoins pas à une littérature auto-référentielle, elle n'est pas une fin en soi. Au contraire, il s'agit de trouver une forme indirecte de représentation de la vie et du monde, c'est-à-dire une forme de symbolisation de l'expérience médiatisée par les représentations déjà existantes. C'est à cette fin que la poésie doit servir. Debord note ainsi une idée qui lui apparaît par la suite comme « fondamentale » :

*peut être *fondam[entale]*

Cinéma / *idée générale** (très éventuelle)

D'un film qui serait – comme un « miroir du monde [»] de la poésie – composé d'une série libre de tout ce qui me touche partic[ulièrement] dans la poésie (lyrique). Le tout composant une réflexion sur ma vie. (Un certain ordre chronologique)

Le texte du film est donc conçu comme un « miroir du monde » de la poésie. Il suit une logique qui est d'une part objective, car chronologique, et d'autre part profondément subjective, puisqu'elle est dictée par les choix affectifs de l'auteur, les poésies qui le « touchent », d'où la précision, ajoutée entre parenthèses, qu'il s'agit bien de la poésie « lyrique ». Le but d'un tel travail de citation est de produire une réflexion sur la vie de l'auteur. Dans la suite de la note, et de manière analogue à la note citée précédemment, Debord dresse une liste d'auteurs à employer, accompagnés souvent d'un vers qui lui vient à l'esprit :

¹⁰⁴² Cette note fait partie de l'ensemble pour *Apologie*, projet inachevé dont je parlerai plus loin.

Villon: Hélas si j'eusse étudié

Mais quoi, je fuyais l'école

Beaux enfants (sur St Germain)

Apollinaire Voie lactée / Notre histoire... sur les amours de la jeunesse

Musset Elle elle était belle, si la nuit... pour Ab ou Mimma

Tou Fou (sur Asger...)

etc

Les deux premiers vers appartiennent à l'ouverture du *Testament* de François Villon : « Bien sais, se j'eusse étudié / Ou temps de ma jeunesse folle / [...] Mais quoi ? je fuyoie l'école ».¹⁰⁴³ Ils renvoient, bien évidemment, à l'auteur lui-même, qui avait « fui l'école », où plutôt, qui avait abandonné les études universitaires et développé depuis une critique foncière à l'égard des institutions d'enseignement. Dans cette note, les poètes et vers remémorés sont parfois attachés à des noms ou à des thèmes spécifiques. Debord se rappelle aussi le début d'un autre vers de Villon, « beaux enfants », et indique entre parenthèses que celui-ci doit porter sur le quartier de Saint-Germain-des-Prés. Il s'agit du poème « Belle leçon aux enfants perdus », que l'on trouve aussi dans le *Testament*¹⁰⁴⁴. Dans le titre du poème on retrouve cette expression, « enfants perdus », que Debord aimait employer pour se référer à ses amis de jeunesse¹⁰⁴⁵. Les poèmes de Guillaume Apollinaire, « Voie lactée » et « Cors de chasse » (d'où provient la phrase notée « Notre histoire est noble et tragique »), s'adressent quant à eux, à des « amours de jeunesse » tandis que d'autres vers sont liés à des noms d'amis et

¹⁰⁴³ VILLON, *Poésies*, Édition établie par Jean Dufournet, préface par Tristan Tzara, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p. 63.

¹⁰⁴⁴ *Idem*, p. 140-141. On retrouve ce poème, noté de la main de Debord, parmi les fiches de l'ensemble pour *Apologie*. Debord, pourtant, se sert de l'édition Garnier de 1893, édité par Louis Moland. Cf. VILLON, *Œuvres complètes de François Villon*, publiées avec une étude sur Villon, des notes, la liste des personnages historiques et la bibliographie par M. Louis Moland, Paris, Frères Garnier, 1893.

¹⁰⁴⁵ Rappelons, par exemple, la dernière phrase de *Hurlements en faveur de Sade* : « Nous vivons en enfants perdus nos aventures incomplètes ». Cf. DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.68.

d'amantes. La même chose se produit pour un des vers de Dante que nous avons rencontrés précédemment. On a vu qu'auparavant Debord s'était posé la question de comment placer deux vers de la *Divine Comédie*. C'est notamment le second qui nous intéresse : « Chacune est citoyenne d'une véritable cité, mais tu veux dire une qui a vécu exilée en Italie ». Debord essaiera d'élaborer sa propre traduction du vers. Ce faisant, il précise dans une note le sens des mots « banni » et « exilé » :

Vérif. 11

Le sens précis de:

Banni – chassé d'un pays, *éloigné* !

~~Proscrit~~

Exilé – Tout séjour hors du lieu où l'on voudrait être.

Ensuite, dans une autre note, il expérimente quelques versions :

Chacune est citoyenne d'une véritable cité, mais tu veux dire

Une qui ait vécu étrangère en Italie

son exil

exilée

En Italie son exil

dans l'exil

comme exilée

On voit que Debord s'efforce de souligner l'exil. L'interprétation qu'il donne à la phrase, tant par la traduction que par la coupure opérée dans la strophe, l'éloigne considérablement de son sens premier. Dans ce passage du chant XIII du *Purgatoire*, Dante

cherche parmi les âmes une qui fût d'origine latine, pour qu'il puisse l'interroger dans sa langue :

ditemi, ché mi fia grazioso e caro,
s'anima è qui tra voi che sia latina;
e forse lei sarà buon s'i' l'apparo¹⁰⁴⁶.

Ce à quoi une des âmes lui répond :

O frate mio, ciascuna è cittadina
d'una vera città; ma tu vuo' dire
che vivesse in Italia peregrina¹⁰⁴⁷.

La réponse donnée par l'âme vise à accentuer le fait qu'il n'y a qu'une « véritable cité » à laquelle tous appartiennent, le Paradis, et vers où s'acheminent les âmes du Purgatoire. Toute la vie terrestre ne serait qu'une partie de cette « pérégrination » vers Dieu. Dans la version de Debord, on appréhende un tout autre sens, un sens, pour ainsi dire, sécularisé. L'exil souligné par l'auteur relève de l'exil politique, habituel dans les « temps troublés » qu'il avait vécus. Debord avait, en effet, habité plusieurs villes européennes, et ses déplacements étaient souvent liés à ses activités de révolutionnaire. Il avait vécu notamment à Florence, où il s'est réfugié après mai 68 en craignant des persécutions de la part de l'État français. Dans *In Girum*, toute une séquence sera dédiée à la ville de Florence, séquence à la fin de laquelle Debord affirme : « Et moi aussi, après bien d'autres, j'ai été banni de

¹⁰⁴⁶ DANTE, *Commedia*, *op.cit.*, p.520. Dans la version de Pezard: « accordez-moi ce cher don et me dites / s'il est âme entre vous qui soit latine ? / Qui sait ? Bon lui sera si je l'apprends. » DANTE, *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p.1207.

¹⁰⁴⁷ DANTE, *Commedia*, *op.cit.*, p.520-521. Encore dans la traduction de la Pléiade: « Ô mon frère, chacune est citéaine / d'une cité, la vraie. Mais tu veux dire : / qui ait vécu en Ytalie exilée ? ». DANTE, *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p.1207.

Florence”.¹⁰⁴⁸ Il établit ainsi un parallèle entre son propre sort et celui de Dante, donnant à comprendre que son départ de Florence aurait été forcé comme l’exil du poète, et également lié à des conflits politiques¹⁰⁴⁹. Le mot choisi dans ce cas est le premier de la liste vue plus haut : « banni ». Le deuxième mot, « proscrit », qui apparaît rayé, ne sera pas utilisé dans le film, tandis que le troisième mot, « exilé », sera employé dans la traduction du vers de la *Divine comédie*. Cependant, le vers ne se référera pas à l’auteur, mais à une amante, comme l’indique l’usage du nom au féminin, « exilée ». En réalité, la note de la traduction, transcrite ci-dessus, porte une identification : « peut-être pour Mimma »¹⁰⁵⁰. On retrouvera la même indication dans une autre note, où Debord essaie encore d’autres traductions du vers, trouvant finalement la forme employée dans la version finale du texte :

Chacune est citoyenne d'une véritable cité mais tu veux dire
a vécu
(elle) qui aurait vécu / étrangère en Italie
son exil
comme exilée
peut-être reprise : celle qui a vécu aubaine en Italie
aubaine c.à.d. étrangère, mais aussi la chance de la rencontrer ; étrangère
pour un étranger

Dans cette note on voit que Debord pense à employer un quatrième mot, « aubaine ». Le mot a deux sens possibles, selon le contexte historique. Si au Moyen Âge « aubaine » indique un étranger, un « homme d’un autre *ban*, d’une autre juridiction »¹⁰⁵¹, à partir du XVIIe siècle le mot a aussi le sens d’un « profit inespéré » et, par extension, en vient à

¹⁰⁴⁸ DEBORD, *In Girum...*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁴⁹ Certes, Debord ne se réfère pas exclusivement à Dante, et l’usage du pluriel (« bien d’autres ») n’est pas fortuit. Dans la liste des bannis de Florence, il faudrait inclure sans doute Nicolas Machiavel, auteur de prédilection de Debord.

¹⁰⁵⁰ Mimma a été effectivement une amante de Debord à Florence, comme en témoignent quelques lettres publiées dans les *Correspondance*. Voir notamment DEBORD, *Correspondance*, vol. 4, Paris, Arthème Fayard, 2004, p. 589.

¹⁰⁵¹ *Dictionnaire Historique de la langue française*, Nouvelle édition augmentée, sous la direction d’Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2010, p. 148

signifier aussi « chance » ou « bonne occasion »¹⁰⁵². La note montre que Debord vise à explorer précisément cette double signification, indiquant le fait que Mimma était une « étrangère » et qu'il aurait eu la « chance » de la connaître. On apprend alors qu'il ne s'agit pas d'un vrai exil, au sens littéral ; cet exil a un sens métaphorique, l'exilée est une « étrangère pour un étranger ». Le mot « étrangère » reviendra dans le texte du film, à propos précisément de cette femme qui dans les *Œuvres Cinématographiques Complètes* est identifiée comme « une Florentine »¹⁰⁵³. Pour la traduction de Dante, Debord gardera le mot d'« exilée ». La version employée sera, finalement : « Chacune est citoyenne – d'une véritable cité, mais tu veux dire – celle qui a vécu son exil en Italie ».¹⁰⁵⁴ En comparant les versions ébauchées, on voit que Debord en a choisi une qui porte un sens nettement spécifique, loin de la généralité du vers originel. Ainsi, il choisit le pronom démonstratif « celle » au lieu du pronom indéfini « une », et préfère l'emploi du verbe à l'indicatif (« qui a vécu ») plutôt qu'au conditionnel (« qui aurait vécu ») ou au subjonctif (« qui ait vécu »). Les choix éloignent la phrase de l'original italien, mais rendent la signification du texte plus proche de ce que l'auteur a pour but de représenter, à savoir le vécu particulier.

La représentation autobiographique oriente les choix de l'auteur, mais cette représentation demeure, néanmoins, indirecte. La genèse du texte d'*In Girum* révèle, peut-être mieux que tout autre texte de Debord, le travail complexe d'auto-représentation médiatisée qui caractérise les œuvres de l'auteur. Celui-ci met son vécu en scène, mais il le fait toujours à travers des mots empruntés. Cela explique aussi le caractère fragmentaire des détournements. Il est rare qu'un poème soit utilisé, voire rappelé, dans son intégralité. Suivant une logique affective de lecture, les vers apparaissent comme des poèmes à part entière, car ils suffisent à

¹⁰⁵² Le lien entre les deux sens provient du *droit d'aubaine*, loi médiévale qui assurait au seigneur un droit sur l'héritage des étrangers qu'il avait accueillis. *Idem, ibidem*.

¹⁰⁵³ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1395.

¹⁰⁵⁴ *Idem, ibidem*.

évoquer le vécu¹⁰⁵⁵. De ce fait, l'expérience subjective oriente aussi bien la lecture que la réécriture du texte. Cela ne veut pas dire que l'histoire personnelle soit simplement exprimée en tant que telle. Au contraire, celle-ci est réélaborée à partir des thèmes littéraires. Une fois encore, on retrouve le mouvement du particulier vers l'universel, déjà remarqué dans les autres films de Debord, et qui se réalise ici notamment par le biais du dialogue avec le passé littéraire :

Tout le film (aussi à l'aide des images, mais déjà dans le texte du "commentaire") est bâti sur le thème de l'eau. On y cite donc les poètes de l'écoulement de tout (Li Po, Omar Kháyyám, Héraclite, Bossuet, Shelley ?), qui tous ont parlé de l'eau : c'est le temps.

Il y a, secondairement, le thème du feu ; de l'éclat de l'instant: c'est la révolution, Saint-Germain-des-Prés, la jeunesse, l'amour, la négation dans sa nuit, le Diable, la bataille et les "entreprises inachevées" où vont mourir les hommes, éblouis en tant que "voyageurs qui passent" ; et le désir dans cette nuit du monde ("nocte consumimur igni").

Mais l'eau du temps demeure qui emporte le feu, et l'éteint. Ainsi l'éclatante jeunesse de Saint-Germain-des-Prés, le feu de l'assaut de l'ardente "brigade légère" ont été noyés dans l'eau courante du siècle quand elles se sont avancées "sous le canon du temps"...¹⁰⁵⁶

Cette longue note, transcrite ici intégralement, fut publiée en 1999, lors de la réédition de l'édition critique d'*In Girum*.¹⁰⁵⁷ La publication posthume de la note, isolée de l'ensemble à laquelle elle appartenait, a donné l'impression que celle-ci portait le fin mot de l'auteur sur

¹⁰⁵⁵ En ce sens, Debord rappelle ce « lecteur aux ciseaux » dont parle Antoine Compagnon pour caractériser le travail de la citation. Cf. COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 27-28.

¹⁰⁵⁶ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1410-1411.

¹⁰⁵⁷ DEBORD, *In Girum imus nocte et consumimur igni. Édition critique augmentée de notes diverses de l'auteur. Suivi de Ordures et décombres*, Paris, Gallimard, 1999, p. 61-62.

son film. En réalité, grâce à l'analyse des fiches contenues dans les archives, on peut aisément percevoir qu'elle n'est qu'une des nombreuses notes dans lesquelles Debord réfléchit sur son œuvre. Datée du 22 décembre 1977, elle est certes plus proche du résultat final – le montage ayant été achevé en mars 1978, mais Debord ne fait qu'y reprendre, de manière sans doute plus systématisée, les problèmes ébauchés dans les notes déjà citées. En ce qui concerne le rapport entre le processus de création étudié ici et l'œuvre achevée, il faut remarquer une différence intéressante entre les auteurs évoqués dans les fiches et les auteurs effectivement détournés dans le texte du film. Dans les notes de Debord, la plupart des auteurs remémorés sont d'origine française. Toutefois, parmi tous les poètes rappelés, seuls trois seront utilisés dans le film : François Villon, Victor Hugo et Alfred de Musset.¹⁰⁵⁸ En revanche, on retrouvera, dans la version finale du texte, tous les auteurs étrangers qui viennent à l'esprit de Debord : Omar Kháyyám, Li Po, Shakespeare, Dante. Il est particulièrement remarquable que Charles Baudelaire, dont les vers étaient si présents dans la mémoire de Debord, soit complètement absent, notamment dans la partie du film où Debord parle de la ville de Paris. Pour la séquence sur Paris, Debord a choisi de se servir, à nouveau, des vers de la *Divine comédie*, notamment du discours de Cacciaguida à propos de Florence. Ce choix mérite notre attention.

Au chant XV du *Paradis*, Dante rencontre son arrière-grand-père, Cacciaguida, qui fait l'éloge de Florence telle qu'il l'avait connue à son époque. Le discours de Cacciaguida est intelligent, car il suit une logique négative qui fait ressortir les mérites de l'ancienne Florence à travers la dénonciation de sa décadence présente. Voici les vers qui seront détournés par Debord :

Fiorenza dentro da la cerchia antica

¹⁰⁵⁸ Hugo, d'ailleurs, est employé avec une certaine distance ironique, comme le suggère Debord dans les notes aux traducteurs : « Ô misère!... »: c'est un des moins mauvais poèmes de Victor Hugo dans *Les Châtiments*. Je le signale pour la drôlerie de cette plaisanterie secrète ». DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p. 75.

[...]

Non avea case di famiglia vòte;
non v'era giunto ancor Sardanapalo
a mostrar ciò che 'n camera si puote

[...]

Saria tenuta allor tal maraviglia
una Cianghella, un Lapo Salterello,
qual or saria Cincinnato e Corniglia¹⁰⁵⁹

Le ton moraliste et la forme comparative du discours de Cacciaguیدا offrent à Debord les moyens de louer le passé en même temps qu'il condamne le présent, décrivant et distinguant les deux moments historiques de manière économique et pointue. Debord peut ainsi commémorer la grandeur du Paris qu'il a connu dans sa jeunesse, tout en dénonçant la déchéance matérielle du monde subjugué par la « marchandise moderne » :

Paris alors, dans les limites de ses vingt arrondissements, ne dormait jamais tout entier [...]. Les maisons n'étaient pas désertes dans le centre, ou revendues à des spectateurs de cinéma qui sont nés ailleurs [...]. La marchandise moderne n'était pas encore venue nous montrer tout ce que l'on peut faire d'une rue. [...] On aurait été étonnés alors de trouver imprimés ou construits dans Paris tous ces livres rédigés depuis en béton et en amiante, et tous ces bâtiments maçonnés en plats sophismes, qu'on le serait aujourd'hui si l'on voyait resurgir un Donatello ou un Thucydide.

¹⁰⁵⁹ DANTE. *Commedia*, *op. cit.*, p.910-912. « Florence par dedans la vielle enceinte / [...] Ne s'y voyait maison vide d'enfants ; / Sardanapale encor n'était venu / montrer ce qu'on peut faire en chambre close / [...] Lors eût semblé aussi dure merveille / une Changuelle, un Jacques Sautereau, / comme à vous Cincinnat et Cornélie ». DANTE, *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p.1494-1498. Comme on le verra, le détournement de Debord sonne plus proche de l'original en italien.

Les choix de Debord doivent également être compris à la lumière du principe de reconnaissance qui est à la base du détournement. En cachant les sources, le détournement fait appel à la mémoire du lecteur (ou du spectateur), qui doit être en mesure de reconnaître les citations modifiées. Ceci présuppose une culture littéraire commune entre l'auteur et le public, ce qui veut dire aussi qu'au choix du texte à détourner correspond le choix d'un certain public avec lequel on veut communiquer. Le public premier de Debord n'est autre que le public français, mais Debord fait exprès d'éviter les auteurs qui appartiennent au canon littéraire français. Comme on vient de le voir, même s'il pense d'abord aux poètes français, il ne les détourne que minoritairement. Il donne la préférence aux classiques grecs – notamment Homère, Thucydide et Héraclite – et aux écrivains de la Renaissance italienne – en plus de Dante, il détourne aussi l'Arioste – ou encore à une poésie classique de matrice non-européenne – comme c'est le cas du poète perse Omar Khayyâm, et des poètes chinois de l'époque Tang.

La poésie chinoise était déjà mentionnée dans quelques notes que j'ai citées auparavant. En effet, Debord était particulièrement épris de cette littérature à l'époque où il travaillait à la réalisation d'*In Girum*. Ceci tient à la redécouverte de l'anthologie organisée en 1862 par le marquis d'Hervey-Saint-Denis, à propos de laquelle Debord écrit en 1977 : « La littérature chinoise est généralement considérée comme digne d'intérêt ; et la poésie lyrique de l'époque de la dynastie Tang (notre VIII^e siècle) est partout reconnue comme son plus grand moment. Cependant Hervey-Saint-Denis qui en donna une première traduction française en 1862, n'avait jamais été réédité depuis ; et n'a eu aucun continuateur notable »

¹⁰⁶⁰. L'œuvre d'Hervey-Saint-Denis sera ainsi rééditée par Champ Libre, au moment même où le propriétaire de la maison d'édition, Gérard Lebovici, produit le film de Debord¹⁰⁶¹. Dans un

¹⁰⁶⁰ « Notice aux *Poésies de l'époque des Thang* », in DEBORD, *Œuvres, op. cit.*, p. 1333.

¹⁰⁶¹ *Poésies de l'époque des Thang*, traduites et présentées par le marquis d'Hervey-Saint-Denis, Paris, Éditions Champ Libre, 1977.

certain sens, le film s'adresse aussi au public de Champ Libre, mais ce choix qui délimite le public est surtout une opération d'exclusion, car « le public qui croit aujourd'hui qu'il est de plus en plus cultivé et informé, ressemble beaucoup au public qui croit qu'il est de mieux en mieux nourri et logé »¹⁰⁶².

La traduction du marquis reste, pour Debord, « la meilleure traduction de la poésie chinoise en français »¹⁰⁶³. Il se servira finalement de deux poèmes de ce recueil dans son film, à savoir *À Nan-king*, de Li Po, et *En se séparant du voyageur*, de Ouang-oei (Wang Wei). Le poème de Li Po, poète évoqué à plusieurs reprises dans les notes, sera utilisé pour ouvrir la séquence à propos de Paris :

Ici fut la demeure antique du roi de Ou. L'herbe fleurit en paix sur ses ruines.

Là, ce profond palais des Tsin, somptueux jadis et redouté.

Tout cela est à jamais fini, tout s'écoule à la fois, les événements et les hommes,

Comme ces flots incessants du Yang-tseu-kiang, qui vont se perdre dans la mer.

Le poème choisi est exemplaire du parallèle entre le flux de l'eau et le flux du temps que Debord choisit comme métaphore directrice de son film. Cela trouve son expression philosophique dans le célèbre mot d'Héraclite, que Debord reprend dans *In Girum* : « On ne peut pas descendre deux fois dans le même fleuve, ni toucher deux fois une substance périssable dans le même état »¹⁰⁶⁴. Cette image du flux incessant est toutefois contredite, à un

¹⁰⁶² « Notice aux *Poésies de l'époque des Thang* », in : DEBORD, *Œuvres, op. cit.*, p. 1333.

¹⁰⁶³ *Idem, ibidem*. Rappelons que le marquis d'Hervey-Saint-Denys était aussi un auteur de prédilection d'André Breton, notamment à cause de ses investigations sur le rêve qu'il présenta anonymement dans l'ouvrage de 1867, *Les Rêves et les moyens de les diriger*.

¹⁰⁶⁴ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1360.

certain point, par le titre du film : *In girum imus nocte et consumimur igni*. En tant que palindrome, donc lisible dans les deux sens, celui-ci évoque un mouvement circulaire, et plutôt que le flux de l'eau, c'est la consommation du feu qu'il évoque : « Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu ».¹⁰⁶⁵ Les notes de Debord n'aident pas à éclairer l'origine du palindrome latin. Dans l'ensemble de notes concernant le choix du titre, on voit que Debord avait envisagé au début de détourner le titre d'une « œuvre célèbre », ou peut-être même de « détourner toute une œuvre » :

Recherches sur *un titre*

De l'archéologie

Commentaires sur* un quatrain d'O. Khayyam

*(toute autre œuvre célèbre qui fournirait comme des *titres* de parties)

Ou bien (détourn[er] *toute une œuvre*)

Commentaires sur la guerre du Pélop[onnèse] de Th[ucydide]

Le Prince de Machiavel

Ou enfin, détourner *seulement* le titre plus ou moins fameux d'une œuvre

Par ex. Manif. Communiste

La Bible – est trop fort !

Les av de don Quichotte

La guerre et la paix

Considérations sur les causes de la grandeur et de la déc[adence] des Romains

La Phénoménologie de l'Esprit (!)

De la guerre

¹⁰⁶⁵ C'est la traduction du palindrome utilisée par Debord tout au long du texte. Cf. *Idem*, p. 36. Je n'ai pas trouvé de traces du travail de traduction du palindrome dans les notes.

Il passe ensuite à la recherche d'un « titre total », en essayant de longues phrases qui renvoient toujours à des auteurs classiques, tels que Dante et Homère, ou à d'autres auteurs de prédilection comme Pascal et Machiavel, voire à la Bible. Dans une autre note intitulée « Question du titre », on lit :

?? Une possession pour toujours (ou en *grec*)

{ De la vie
De ce temps ←

{ De la guerre
L'Art de la guerre ←

~~Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains ?~~

Ou quel autre *titre-total* ?

Un film en quête d'auteur ??

La vie scandaleuse de Guy Debord ?? [torpille APO ...]

Fin de siècle ??

In girum imus nocte ... ←

La parole dite en son temps

La chasse et la prise

Une mauvaise destinée afin que, plus tard, nous soyons l'entretien / un sujet de conversation pour les hommes à venir

Qui ignore ce qui lui est avantageux en sa vie pendant les jours qu'il est étranger sur la terre, et durant le temps qui passe comme l'ombre.

Les notes de Debord nous permettent d'identifier une partie des références présentées ici, « la chasse et la prise » renvoyant à Pascal, « une mauvaise destinée... » renvoyant à Homère, ou « l'art de la guerre » rappelant le titre d'une des œuvres de Machiavel. Les flèches indiquent les préférences de l'auteur, et sur la chemise qui contenait la fiche Debord avait noté : « choix fait : In Girum... ». Bien que les fiches n'aident pas à comprendre l'origine du palindrome, il y en a une qui peut sans doute contribuer un peu à la compréhension de ce choix. Elle s'articule au projet plus général de l'écriture de l'œuvre :

Il faudrait faire un film – étonnant – dont le sujet même, et les développements particuliers – pourraient être difficiles à comprendre* – un film d'une *écriture vraiment difficile*.

*question d'un titre peu clair ?

Mais avec des mots (concepts) assez simples, peu « savants », très peu directement politiques. [...]

Un ton « poétique » calme. Une réflexion « philosophique » sur le temps et l'action...

L'envie d'élaborer une « *écriture vraiment difficile* » amène Debord à se demander s'il était question « d'un titre peu clair ? ». Il semble avoir donné une réponse affirmative à cette question. Si le choix des détournements a été guidé par une volonté de limiter la reconnaissance des sources, pour ce qui est du titre le but semble être d'empêcher toute reconnaissance possible. Ce choix garde aussi une autre fonction, comme on peut le voir dans la note citée : en déplaçant la difficulté vers le titre, Debord peut alléger l'écriture de l'œuvre, et employer ainsi « des mots (concepts) assez simples » pour élaborer « une réflexion « philosophique » sur le temps et l'action » avec « un ton « poétique » calme ».

Debord élit donc la poésie comme « *ligne générale* » de son film, comme il l'écrit dans une note datée du 1^{er} août 1976 :

Examiner cette *ligne générale* :

Faire cette fois un film non tant politique que « lyrique ». Rechercher, avec cette *force* du cinéma, ce que serait un emploi du langage au niveau de Mallarmé, etc. (cad. « à se rouler par terre », cf. la demi-dose d'*Hiroshima*)

Être ainsi le trouvère-guerrier de ce temps...

Dans cet esprit, voir – pour y ramener les *thèmes* du film – quels sont les thèmes profonds (dans tous les esprits, ou cœurs) du lyrisme humain :

A. Thèmes permanents – le passage du temps

L'amour

(l'amitié)

L'action et l'aventure

(la violence)

(l'orgueil et la sagesse)

B. Thèmes actuels – l'environnement

(la perte de la qualité)

La critique et la révolution

En se considérant comme un « trouvère-guerrier », Debord choisit alors des thèmes lyriques universels, en même temps qu'il réalise la critique de son époque à partir des thèmes les plus actuels. Le mouvement entre le particulier et le général continue d'être une constante. Les thèmes « permanents » soulevés s'enlacent de manière remarquable dans les séquences où Debord rend hommage à son entourage des années à Saint-Germain-des-Prés. Comme il l'indique dans une autre note inédite, « là, s'est fait le *programme* de cette génération », à savoir « pointer partout le trouble et la *rupture* que Saint-Germain avait défendu statiquement », Debord ajoutant encore que la rupture avait été le « maître-concept de ma vie ». L'expérience de la jeunesse apparaît comme une expérience fondatrice qui sert de base à toute la pratique postérieure de l'auteur, mais aussi à sa théorie, car si Debord parle toujours d'une « vraie vie », il ne s'agit pas là d'un concept essentialisé, voire platonicien. Au contraire, c'est par rapport à cette liberté connue pendant la jeunesse que Debord définit le caractère étroit et falsificateur de la société du spectacle. Il soutient qu'à cette époque « nous étions [...] à la moitié du chemin de la vraie vie »¹⁰⁶⁶.

Il y a donc deux moments clés dans le film dédiés à la mémoire de cette époque, le premier vers la moitié du film, le second vers sa fin. On y trouve l'hommage aux amis de jeunesse, hommage sincère comme le soutient l'auteur en détournant les mots par lesquels Sancho Panza réitère sa fidélité au chevalier errant de la Manche : « J'ai bu leur vin. Je leur suis fidèle »¹⁰⁶⁷. Sur l'écran on voit les photographies de ses proches ; qui sont accompagnées par la lecture, en commentaire, d'une série de citations. Une photographie de deux jeunes qui jouent aux échecs à Saint-Germain, dont Jean-Michel Mension, extraite de la série de photos d'Ed van der Elksen, est accompagnée d'un quatrain d'Omar Kháyyám : « Pour parler

¹⁰⁶⁶ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1370.

¹⁰⁶⁷ Ainsi répond Sancho à la duchesse, au deuxième tome des aventures de D. Quichotte : «... no puedo más, seguirle tengo : somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos y, sobre todo, yo soy fiel ». CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, segunda parte*; estudio y notas de Juan Ignacio Ferreras, Madrid, Akal, 1991, p.234.

clairement et sans paraboles, - nous sommes les pièces d'un jeu que joue le Ciel. / On s'amuse avec nous sur l'échiquier de l'Être, / et puis nous retournons un par un dans la boîte du Néant. ».¹⁰⁶⁸ On voit ensuite Ivan Chtcheglov et l'on entend en commentaire une citation du *Jules César* de Shakespeare : « Que de fois dans les âges, ce drame sublime que nous créons sera joué en des langues inconnues, devant des peuples qui ne sont pas encore ! »¹⁰⁶⁹. Les photographies de Gil J Wolman, Robert Fonta et Ghislain de Marbaix s'ensuivent tour à tour tandis que Debord lit un passage du *Dit de l'enfant sage* d'Alcuin : « Qu'est-ce que l'écriture ? La gardienne de l'histoire... Qu'est que l'homme ? L'esclave de la mort, un voyageur qui passe, l'hôte d'un seul lieu... Qu'est-ce que l'amitié ? L'égalité des amis »¹⁰⁷⁰. C'est alors une photographie de Debord à l'âge de vingt ans qui apparaît sur l'écran, ce qui n'est pourtant pas explicité. Au contraire, l'auteur ne reprend pas la première personne, mais continue de se servir des citations. Une citation de Bossuet lui prête ainsi l'identité de Bernard de Clairvaux¹⁰⁷¹ : « Bernard, que prétends-tu dans le monde ? Y vois-tu quelque chose qui te satisfasse ?... »¹⁰⁷². On revoit la photo d'Eliane Papaï déjà employée dans *Sur le passage*, et la lecture de la citation continue : « Elle fuit, elle fuit comme un fantôme, qui, nous ayant donné quelque espèce de contentement pendant qu'il demeurait avec nous, ne nous laisse en nous quittant que du trouble... » Pour conclure avec « Bernard, Bernard, disait-il, cette verte jeunesse ne durera pas toujours... »¹⁰⁷³.

Ce jeu entre photographie et citations reprend un travail formel déjà ébauché dans les courts-métrages, et anticipe le projet de *Panégyrique Tome Second*. La trame du texte,

¹⁰⁶⁸ DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1370.

¹⁰⁶⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁷⁰ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁷¹ Dans les notes aux traducteurs, Debord se réfère au texte comme l'*Apologie de Bernard de Clairvaux*, quand il s'agit en fait du *Panégyrique de Bernard de Clairvaux*. Voilà une curieuse confusion de la part d'un auteur qui avait projeté d'écrire une Apologie, et qui a finalement écrit un Panégyrique. Remarquons encore que le nom de l'abbé évoque aussi un des lieux habités par Debord à Paris, l'Impasse de Clairvaux, dont on voit une photographie vers la fin du film. L'impasse a été fermée avec la construction du triste « quartier de l'Horloge ».

¹⁰⁷² *Idem, ibidem.*

¹⁰⁷³ *Idem, ibidem.*

composée d'un enchaînement de citations, peut fonctionner, néanmoins, sans les photographies. En effet, quand Debord publie *In Girum* sous la forme d'un livre en 1990, il ne donne aucune indication à propos des photographies. L'accent mis sur le passage de la jeunesse évoque l'aura mélancolique déjà constante dans les courts-métrages de Debord, mais le ton est cette fois-ci plus classique et rappelle la tradition des vanités, en soulignant le caractère éphémère de toute vie. C'est donc à la suite de ce passage que Debord traite du titre du film :

Mais rien ne traduisait ce présent sans issue et sans repos comme l'ancienne phrase qui revient intégralement sur elle-même, étant construite lettre par lettre comme un labyrinthe dont on ne peut sortir, de sorte qu'elle accorde si parfaitement la forme et le contenu de la perdition : *In girum imus nocte et consumimur igni*. Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu¹⁰⁷⁴.

La même thématique revient vers la fin du film, et un nouvel hommage est rendu. On revoit les photographies de Ghislain de Marbaix et de Robert Fonta, sur une citation de François Villon : « Où sont les gracieux galants – que je suivais au temps jadis ? »¹⁰⁷⁵. « Ceux-là sont morts », répond Debord, passant à la photographie d'Asger Jorn¹⁰⁷⁶. On entend ensuite en commentaire : « un autre a vécu encore plus vite jusqu'à ce que se renferment les grilles de la démente »¹⁰⁷⁷, et l'on voit une image extraite de la bande-dessinée de Harold Foster, où le « Prince Vaillant est maîtrisé par les gardes »¹⁰⁷⁸. Suit une séquence détournée du film *Les Visiteurs du soir*, de Marcel Carné, où l'un des protagonistes du film, Gilles, est

¹⁰⁷⁴ *Idem*, p.1371.

¹⁰⁷⁵ *Idem*, p.1397.

¹⁰⁷⁶ *Idem, ibidem*.

¹⁰⁷⁷ *Idem, ibidem*.

¹⁰⁷⁸ *Idem, ibidem*.

emprisonné et chante une chanson. Il s'agit donc d'une série de références à Ivan Chtcheglov, alias Gilles Ivain, compagnon de jeunesse de Debord qui, comme on l'a déjà vu, avait fini dans un hôpital psychiatrique. Plus tôt dans le film, l'image de Chtcheglov apparaît déjà associée au Prince Vaillant dans une séquence qui lui est entièrement dédiée, et qui commence par un détournement de Bossuet – « Mais puis-je oublier celui que je vois partout » – pour finir avec l'épithète de Shelley – « les naufrageurs n'écrivent leur nom que sur l'eau »¹⁰⁷⁹. Il y a désormais un élargissement de perspective. La chanson que chante le personnage évoque, certes, la dérive, dont Chtcheglov était un remarquable praticien, mais elle traite notamment des « enfants perdus », expression que Debord emploie souvent pour désigner son entourage de Saint-Germain-des-Prés : « Tristes enfants perdus, nous errons dans la nuit. Où sont les fleurs de jour, les plaisirs de l'amour, les lumières de la vie ? Tristes enfants perdus, nous errons dans la nuit. Le diable nous emporte sournoisement avec lui. Le diable nous emporte loin de nos belles amies. Notre jeunesse est morte, et nos amours aussi. »¹⁰⁸⁰ L'hommage s'étend alors aux amis de cette époque, avec une nouvelle séquence de photographies de *Love on the left bank* d'Ed van der Elksen où l'on peut reconnaître, entre autres, les lettristes-internationaux Jean-Michel Mension et Michèle Bernstein. À la fin de cette séquence, Debord affirme son goût pour le passage du temps, en nous montrant une courte série de portraits de lui à différents âges : « La sensation de l'écoulement du temps a toujours été pour moi très vive, et j'ai été attiré par elle, comme d'autres sont attirés par le vide ou par l'eau »¹⁰⁸¹. Cependant, il ne s'agit pas, comme auparavant, de constater le caractère intrinsèquement éphémère de la vie de manière transhistorique. Le passage inexorable du temps est désormais ramené à la particularité du présent historique, et Debord

¹⁰⁷⁹ Détournements signalés par Debord à ses traducteurs. Cf. *Idem*, p.1417. Dans le chutes d'*In Girum*, on voit que Debord avait d'abord prévu un autre hommage à Ivan Chtcheglov en utilisant toujours des images de la bande-dessinée de Hal Foster. Dans une fiche il écrit : « Vaillant Prince, la Cave du Temps était sur la Montaigne-Saint-Genève, quand nous remontions la vallée de la Bièvre, vers le plus aventureux des châteaux / des mondes ... ». On y trouve aussi une vignette découpée du *Prince Vaillant*, où la « cave du temps » est représentée.

¹⁰⁸⁰ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁸¹ *Idem*, p.1397-1398.

en arrive à la conclusion suivante : « En ce sens, j'ai aimé mon époque, qui aura vu se perdre toute sécurité existante et s'écouler toutes choses de ce qui était socialement ordonné »¹⁰⁸². Ici, la mélancolie qui ressort du commentaire a son sens coutumier renversé. Au lieu d'être introversion et refus du monde, la mélancolie apparaît comme ce qui lie l'homme moderne à son époque, car la mélancolie serait une caractéristique inhérente de la modernité, époque où tout change si vite que le sujet doit se confronter à tout moment avec la perte de l'objet. C'est dans ce monde que « les gens [...] tournent en rond dans la nuit et [où] ils sont consumés par le feu »¹⁰⁸³, dit Debord en reprenant la traduction du palindrome du titre. Le flux de l'eau, la consommation du feu, tout pointe vers ce passage sans retour. Pourtant, le palindrome du titre instaure un mouvement circulaire qui semble contredire cela. De même, le fin mot du film semble suggérer la possibilité du retour : au lieu du traditionnel mot « fin », Debord fait inscrire sur l'écran « à reprendre depuis le début ». Dans les notes que l'auteur a laissées pour guider la traduction du film, il commente cette dernière phrase : « le mot *reprendre* a ici plusieurs sens conjoints dont il faut garder le maximum. D'abord : à relire, ou revoir, depuis le début (évoquant ainsi la structure circulaire du titre palindrome). Ensuite : à refaire (le film ou la vie de l'auteur). Ensuite : à critiquer, corriger, blâmer. »¹⁰⁸⁴

De tous les sens que Debord attribue à la phrase, ce qui peut paraître le plus surprenant est la proposition de « refaire la vie de l'auteur ». Qu'y a-t-il là à refaire ? Pour sa part, Debord affirme dans le film qu'il n'aurait pu vivre autrement : « Quant à moi, je n'ai jamais regretté de ce que j'ai fait, et j'avoue que je suis encore complètement incapable d'imaginer ce que j'aurais pu faire d'autre »¹⁰⁸⁵. S'agirait-il d'un appel aux spectateurs, d'une invitation à suivre son exemple ? Il faut convenir qu'en dépit de toutes les distances prises vis-à-vis du public, l'identification n'est pas hors jeu. Comme l'avait remarqué Nicolas Verdy « le public

¹⁰⁸² *Idem*, p.1398.

¹⁰⁸³ *Idem*, p.1399.

¹⁰⁸⁴ *Idem*, p.1420.

¹⁰⁸⁵ *Idem*, p.1375.

du film ... préfère, plus qu'à cette image de la désubjectivation, s'identifier à Debord comme à un personnage du film, *le personnage du film* »¹⁰⁸⁶. Néanmoins, le fonctionnement de l'identification reste brisé par le caractère lacunaire et médiatisé de ce qui est raconté. Si les spectateurs veulent la porter à son terme, il faudrait qu'ils agissent, qu'ils complètent les lacunes à partir de leurs propres expériences. Cela s'avère impossible quand on vit la vie « d'esclave » dont parle Debord avec tant de mépris. Pour être complète, l'identification doit s'inverser : il faut aller vivre comme Debord. Le style moraliste emprunté par Debord déboucherait-il ainsi sur une véritable fonction moralisatrice du film, prescrivant comment se comporter dans cette société ? Cela ne semble pas être le cas. À y regarder de plus près, on s'aperçoit que du ton moraliste, aucune morale ne découle : il y a bien un refus, mais aucune prescription positive. Après tout, les événements et les gestes ne sont pas racontés ; il ne reste que les allusions aux faits à travers les détournements littéraires.

L'idée de refaire la vie l'auteur semble être également en contradiction avec l'insistance, dans le film, sur le caractère idiosyncratique et unique de cette vie. Rappelons d'ailleurs que celle-ci nous est déjà livrée comme une répétition. La répétition est, à tous égards, au cœur d'*In Girum.*, et la répétition de la vie de l'auteur rejoint la répétition historique, ce mouvement cyclique par lequel Debord raconte son passé. L'histoire personnelle est racontée par la répétition des motifs littéraires et historiques. L'unicité et la répétition s'entremêlent dans la nécessité de l'action du sujet dans son présent historique, et ce présent porte la marque du passé. Pour Debord le stratège, la répétition consiste dans le fait qu'on doit toujours s'engager dans un conflit, une dispute, une guerre : « Diverses époques ont eu ainsi leur grand conflit, qu'elles n'ont pas choisi, mais où il faut choisir son camp.

¹⁰⁸⁶ Recension parue dans *Feuille Foudre*, à l'automne 1981, et reprise par Guy Debord dans son livre *Ordures et décombres déballés à la sortie du film « In Girum imus nocte et consumimur igni » par différentes sources autorisées*, Paris, Éditions Champ libre, 1982. Comme pour *La Société du spectacle*, Debord n'a pas ignoré ce qu'on disait à propos de son film, mais plutôt que de répondre aux critiques, il s'est limité, cette fois-ci, à réunir l'ensemble des articles parus dans la presse dans un ouvrage dont le titre ne manquait pas d'ironie. Le texte est repris dans DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1441.

C'est l'entreprise d'une génération, par laquelle se fondent ou se défont les empires et leurs cultures. Il s'agit de prendre Troie ; ou bien de la défendre »¹⁰⁸⁷.

Cependant, la guerre de Troie est peut-être, plus qu'un événement historique, un récit. Ce sont les représentations épiques de ce conflit qui ont marqué la mémoire des peuples occidentaux, et qui ont ainsi servi d'exemple aux guerriers de différentes époques. Ce qui est répété chez Debord est donc moins l'expérience que la forme de symbolisation. C'est le passé littéraire, actualisé par le détournement, qui transpose l'épique aux actions du présent. Certes, il y a là une action de « mythification » ; mais plutôt que de voir là les traits d'une mystification malhonnête, on doit, au contraire, essayer de comprendre le sens de ce geste à l'intérieur de l'œuvre de l'auteur. On peut y reconnaître notamment un effort pour rapprocher le langage de l'expérience vécue, ce qui trouve tout son sens à l'intérieur de la pensée de Debord. La théorie du spectacle trouve son noyau dans la séparation entre l'expérience et la représentation. La réappropriation du passé littéraire par le biais du détournement est donc une tentative de trouver une nouvelle forme de représentation du vécu, qui peut transformer le contenu même de ce vécu. S'il y a alors un exemple à suivre qui ressort d'*In Girum*, ce serait le rapport entre la vie et le langage mis en évidence par l'auteur, et qui a le sens inverse de l'identification vide du spectacle.

¹⁰⁸⁷ *Idem*, p.1385.

CHAPITRE V – NI BLÂME NI CRITIQUE

In Girum clôt le cinéma de Debord – et ce n'est pas un hasard si l'année même où il réalise le film, Debord fait publier ses *Œuvres cinématographiques complètes*. Il se trouve à la confluence d'une série de projets imaginés tout au long de la vie de l'auteur, et constitue la reprise de certaines thématiques qui avaient marqué les courts-métrages de 1959 et 1961. D'autre part, ce film inaugure la dernière phase de l'œuvre de Debord, qui sera tout entière dédiée au projet d'une « apologie » de lui-même, à la recherche d'une forme de communication de ses souvenirs par la médiation du travail de détournement/citation. De cet ample projet, les archives témoignent, mais peu de publications ont vu le jour.¹⁰⁸⁸

Il convient de rappeler, d'abord, qu'après l'assassinat du producteur et ami Gérard Lebovici, et les subséquentes accusations et calomnies soulevées contre Debord dans la presse, celui-ci interdit la distribution de ces films : « L'inconcevable manière dont les journaux ont commenté son assassinat m'a conduit à décider qu'aucun de mes films ne sera plus projeté en France. Cette absence sera un plus juste hommage », écrit Debord dans ses *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici*¹⁰⁸⁹ De même, Debord abandonnera son projet cinématographique *De l'Espagne*, œuvre qui voulait « rendre compte, d'une manière exhaustive et définitive de ce qu'est l'esprit de l'Espagne moderne du XVe siècle à

¹⁰⁸⁸ Dans ce chapitre je traiterai des ouvrages qui ont été publiés, à savoir les deux premiers tomes de *Panegyrique* (le second étant de parution posthume). Les projets inachevés feront l'objet de la dernière partie de cette thèse.

¹⁰⁸⁹ DEBORD, *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici*, Paris, Gallimard, 1993 [Éditions Gérard Lebovici, 1985], p.42. Plus tard, Debord explique dans une lettre à Thomas Levin que la restriction « en France » « n'a été mise en avant que pour marquer l'ignominie particulière étalée à cette occasion par la presse française. Naturellement, j'aurais dû dire : jamais plus et nulle part ». Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1580.

aujourd'hui »¹⁰⁹⁰ et pour laquelle il avait déjà signé un contrat avec une société de Lebovici en 1982. Debord retourne alors à l'écriture. En témoigne notamment l'édition critique de *In girum imus nocte et consumimur igni*. Le texte du film est repris ici avec l'ajout de notes identifiant l'origine des détournements. Aucune référence n'est faite aux images. *In Girum* devient un livre à part entière, et les sources cachées du détournement sont mises en évidence. C'est la citation, vieille ennemie du détournement, qui fait son retour dans l'œuvre de Debord – mais ce tournant s'impose déjà un an plus tôt avec *Panegyrique, Tome Premier*.

1. Panegyrique Tome Premier

Panegyrique Tome Premier a été publié en 1989 aux éditions Gérard Lebovici¹⁰⁹¹. Cet ouvrage est, aux côtés d'*In girum*, celui qui montre le mieux le projet d'auto-représentation de Debord. On y retrouve plusieurs citations contenues dans ses archives, et notamment quelques idées et citations qui apparaissent dans les notes pour des projets analogues. Ainsi, par exemple, les deux citations de Pascal que Debord avait considérées parmi les titres possibles de son second long-métrage – « Nous ne cherchons jamais les choses, mais la recherche des choses » et « On aime mieux la chasse que la prise »¹⁰⁹² – seront employées dans le texte de *Panegyrique*.¹⁰⁹³ On y retrouvera aussi les parallèles avec François Villon, ou encore avec le Cardinal de Retz, tous les deux évoqués dans les fiches pour *Apologie*. En réalité, *Panegyrique* semble contenir une bonne partie des idées avancées pour *Apologie* – du moins à en juger par ce qu'il nous reste de ce projet – de sorte que la complémentarité entre les deux

¹⁰⁹⁰ DEBORD, *Des contrats* (Éditions Le temps qu'il fait, 1995), in : DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1864.

¹⁰⁹¹ Repris dans DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, pp.1656-1685.

¹⁰⁹² Voir plus haut, p.457.

¹⁰⁹³ *Panegyrique*, in : DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1678.

projets semble être évidente¹⁰⁹⁴. Si Debord a décidé de publier d'abord non pas une « apologie » mais un « panégyrique », ceci tient peut-être à l'immodestie qu'il a trouvée dans ce terme ; dans l'introduction de l'ouvrage, il met en exergue la définition suivante, extraite du *Dictionnaire de la langue française* de Littré: « Panégyrique dit plus qu'éloge. L'éloge contient sans doute la louange du personnage, mais n'exclut pas une certaine critique, un certain blâme. Le panégyrique ne comporte ni blâme ni critique. »¹⁰⁹⁵

Panégyrique est divisé en sept chapitres. Dans le premier, Debord présente le propos de son œuvre. Au deuxième, il parle de sa jeunesse à Saint-Germain-des-Prés, et au troisième chapitre de son goût de l'alcool. Le quatrième chapitre porte sur les villes et les lieux qu'il a habités, et le cinquième sur ses rapports tendus avec la police. Au sixième chapitre Debord parle de l'art de la guerre pour, au dernier chapitre, traiter de la décadence de la modernité bourgeoise. Comme il le signalait par la suite à ses traducteurs, les thèmes qui apparaissent au premier regard cachent cependant souvent d'autres thèmes, parfois plus importants :

la question du langage est traitée à travers la stratégie (chapitre I) ; les passions de l'amour à travers la criminalité (chapitre II) ; le passage du temps à travers l'alcoolisme (chapitre III) ; l'attrance des lieux à travers leur destruction (chapitre IV) ; l'attachement à la subversion à travers le contre-coup policier qu'elle entraîne continuellement (chapitre V) ; le vieillissement à travers le monde de la guerre (chapitre VI) ; la décadence à travers le développement économique (chapitre VII).¹⁰⁹⁶

¹⁰⁹⁴ Je traiterai d'*Apologie* et de son rapport à *Panégyrique* dans la partie suivante.

¹⁰⁹⁵ *Idem*, p.1656.

¹⁰⁹⁶ « Sur les difficultés de traduction de *Panégyrique* », in : DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1687

Les glissements de sens ne sont toutefois pas affichés dès le début. Au premier chapitre de l'œuvre, l'auteur semble nous promettre en fait un récit autobiographique objectif : « Parlant donc aussi froidement que possible de ce qui a suscité beaucoup de passion, je vais dire ce que j'ai fait [...] Et je me persuade que les grandes lignes de l'histoire de mon temps en ressortiront plus clairement »¹⁰⁹⁷. Puisque « plusieurs [de mes actes] peuvent avoir été mal compris »¹⁰⁹⁸, Debord prévient qu'il sera « obligé d'entrer dans quelques détails. »¹⁰⁹⁹ On pourrait alors s'attendre un récit conventionnel, centré sur les faits biographiques et les événements de l'époque. Pour un bref instant il semble que cette attente ne sera pas frustrée : « Je suis né en 1931, à Paris », écrit Debord. « 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 »¹¹⁰⁰. Néanmoins, ce commencement « si conventionnel »¹¹⁰¹, ne fait pas la règle, mais plutôt l'exception du récit employé dans *Panegyrique*. Comme le prévient l'auteur : « je pense qu'il n'est pas inutile de tracer tout d'abord, et clairement, le commencement : la date et les conditions générales auxquelles débute un récit que, par la suite, je ne manquerai pas de livrer à toute la confusion qui est exigée par son thème. »¹¹⁰²

La complication du récit est annoncée d'emblée par la simplicité de la méthode choisie : « Ma méthode sera très simple. Je dirai ce que j'ai aimé ; et tout le reste, à cette lumière, se montrera et se fera bien suffisamment pour comprendre. »¹¹⁰³ La promesse d'objectivité s'évapore ainsi sous la revendication ouverte d'un paradigme subjectif, voire affectif. L'emploi du mot « méthode » ne laisse pas néanmoins de signaler que, en ceci, Debord avait tout de même un illustre prédécesseur : c'est Descartes qui avait placé le sujet au centre de la connaissance. Il l'avait d'ailleurs fait en partant, lui aussi, de l'analyse de sa

¹⁰⁹⁷ *Panegyrique*, in : *Œuvres, op.cit.*, p.1657.

¹⁰⁹⁸ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁹⁹ *Idem*, p.1658.

¹¹⁰⁰ *Idem*, p.1661.

¹¹⁰¹ *Idem, ibidem.*

¹¹⁰² *Idem, ibidem.* Je souligne.

¹¹⁰³ *Idem*, p.1658.

propre expérience. Il ne faut pas oublier que le *Discours de la méthode* commence par une « fable », dans laquelle Descartes raconte sa vie, ses études, ses voyages. C'est à partir de son vécu qu'il extrait la preuve de l'insuffisance des formes existantes de connaissance philosophique. *Le Discours de la méthode* est, en ce sens, aussi une œuvre littéraire¹¹⁰⁴ qui, de surcroît, rappelle le fond et la forme de *Panegyrique*. On semble y retrouver effectivement des échos cartésiens, et Debord consent que : « Rien n'est plus naturel que de considérer toutes choses à partir de soi, choisi comme centre du monde ; on se trouve par là capable de condamner sans même vouloir entendre ses discours trompeurs »¹¹⁰⁵. La centralité du sujet y est donc naturalisée et celui-ci peut combattre les discours trompeurs du malin génie. Néanmoins, tandis que Descartes propose une méthode qui porte vers l'abstraction et qui éloigne davantage le sujet du monde, Debord propose une méthode qui, au contraire, attache le sujet au monde, à ce qui attire son intérêt, de sorte qu'« il faut [...] marquer les limites précises qui bornent nécessairement cette autorité [du sujet] : sa propre place dans le cours du temps, et dans la société ; ce qu'on a fait et ce qu'on a connu, ses passions dominantes »¹¹⁰⁶. Ce à quoi il ajoute encore :

« Qui peut donc écrire la vérité, que ceux qui l'ont sentie ? » L'auteur des plus beaux *Mémoires* écrits au XVIIIe siècle, qui n'a pas échappé à l'inepte reproche d'avoir parlé de sa conduite sans garder les apparences de la plus froide objectivité, en avait fait l'observation, bienvenue ; qu'il appuyait en citant là-dessus cette opinion du président de Thou, selon

¹¹⁰⁴ Voir à ce propos l'étude de CLEMENT, *Le Récit de la méthode*, Paris, Éditions du Seuil, 2005. On peut aussi reconnaître, avec Camille Dumoulié, que c'est la « voie littéraire du sujet » qui s'impose chez Descartes, et qui permet au père de la méthode rationnelle d'errer librement, dans les *Méditations métaphysiques*, par les chemins de la déraison et du doute hyperbolique, dans un récit marqué par un « 'Je' hypertrophié ». Cf. DUMOULIÉ, *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002, p.126.

¹¹⁰⁵ *Idem*, p.1659.

¹¹⁰⁶ *Idem, ibidem*.

laquelle « il n'y a de véritables histoires que celles qui ont été écrites par des hommes qui ont été assez sincères pour parler véritablement d'eux-mêmes ». ¹¹⁰⁷

Quoiqu'il ait toujours affiché son mépris pour le structuralisme et les mouvances académiques, il est tout de même étonnant qu'un auteur qui avait traversé l'époque de la « fin du sujet » puisse considérer la centralité subjective comme ce qu'il y a « de plus naturel ». Si auparavant il avait promis de parler « aussi froidement que possible », il refuse maintenant la « froide objectivité », considérée comme une simple « apparence ». Un récit ne peut être véridique que lorsque son auteur sait parler véritablement de lui-même. Tout semble reposer alors sur une espèce d'auto-référentialité de l'auteur. Serait-ce le retour de « l'Auteur », dont Barthes avait donné la disparition pour certaine ? ¹¹⁰⁸ Cette auto-référentialité se dissipe pourtant dans le geste même qui semble l'affirmer, car ce sont les citations qui s'insinuent comme porteuses de cette vérité. Celle-ci n'est donc pas tout entière subjective, ou pourrait-on dire, elle ne l'est que peu. L'auteur est, avant tout, le responsable de l'énonciation, ou de l'ensemble d'énoncés qui forme l'œuvre. Ici, ce qui est énoncé est d'abord un énoncé d'autrui : afin de parler véritablement de lui-même, l'auteur de ce panégyrique fait appel aux mots de ceux qui, croit-il, ont su le faire dans le passé. L'autoportrait qu'il dresse est donc changeant et se dessine à travers les lignes des portraits empruntés à ceux qui ont fait œuvre de mémoires – comme le Cardinal de Retz, figure de proue de la Fronde, dont il est question dans le passage supra-cité, mais également de nombreux autres auteurs. Debord étant passionné par l'art de la guerre, sa préférence rejaillit sur ceux qui ont connu tout aussi bien le métier des lettres que le champ de bataille ou les barricades, et dont les noms – et les citations qui vont avec – s'enchaînent de manière vertigineuse au cinquième chapitre du livre :

¹¹⁰⁷ *Idem, ibidem.*

¹¹⁰⁸ Cf. BARTHES, « La mort de l'auteur » (1968), repris dans : *Le Bruissement de la langue*, Essais Critiques IV, Paris, Seuil, 1984, p.63-69.

Vauvenargues, de Retz (à nouveau), Charles d'Orléans, Thucydide, Clausewitz, Saint-Simon, Cervantès, Archiloque, Dante – pour conclure, à la fin, que : « L'histoire est émouvante. Si les meilleurs auteurs, participant à ses luttes, s'y sont montrés parfois moins excellents que dans leurs écrits, en revanche elle n'a jamais manqué, pour nous communiquer ses passions, de trouver des gens qui avaient le sens de la formule heureuse. »¹¹⁰⁹

Debord fait appel à ces formules heureuses, et à leurs auteurs respectifs. Comment pourrait-on comprendre ce choix de se représenter soi-même par les masques changeants de tant d'auteurs classiques ? L'auteur livre sa propre explication :

On s'étonnera peut-être que je semble implicitement me comparer, ici ou là, sur quelque point de détail, à tel grand esprit du passé, ou simplement à des personnalités qui ont été remarquées historiquement. On aura tort. Je ne prétends ressembler à personne d'autre, et je crois aussi que l'époque présente est très peu comparable avec le passé. Mais beaucoup de personnages du passé, différant entre eux, sont encore assez communément connus. Ils représentent en résumé une signification instantanément communicable, à propos des conduits et penchants humains. Ceux qui ignoraient ce qu'ils ont été pourront aisément le vérifier ; et se faire comprendre est toujours un mérite, pour celui qui écrit.¹¹¹⁰

S'il décide de faire appel à ces personnalités communément connues – quoiqu'on puisse se demander si elles le sont vraiment – cela tient au fait qu'elles « représentent en résumé une signification instantanément communicable ». Il s'agit toujours d'établir une communication. Les références aux personnages historiques et aux œuvres classiques servent à circonscrire une mémoire littéraire commune qui puisse offrir des points de repère utiles à la

¹¹⁰⁹ *Idem*, p.1680.

¹¹¹⁰ *Idem*, p.1659.

compréhension entre l'auteur et les lecteurs. C'est désormais la promesse de subjectivité extrême qui est frustrée : au lieu de plonger dans l'idiosyncrasie du sujet, en cherchant à exprimer son intimité profonde, il s'agit ici d'établir une communication intersubjective par la médiation d'un langage objectivement partagé. Le recours au passé littéraire est une réaction à l'expropriation langagière réalisée par le spectacle. De ce fait, à ceux qui « vantent avec beaucoup de conviction le style du langage parlé, parce qu'ils le trouvent beaucoup plus moderne, direct, facile »¹¹¹¹, Debord répond :

Eux-mêmes ne savent pas parler. Leurs lecteurs non plus, le langage effectivement parlé dans les conditions de vie moderne s'étant trouvé socialement résumé à sa représentation élue au second degré par le suffrage médiatique, comptant environ six ou huit tournures à tout instant redites et moins de deux centaines de vocables, dont une majorité de néologismes, le tout étant soumis à un renouvellement par tiers chaque semestre. Tout cela favorise une solidarité rapide.¹¹¹²

En réalité, à l'époque où il écrivait *Panégyrique*, Debord prenait aussi des notes pour un autre projet, centré sur la perte du langage à l'époque spectaculaire. Je reviendrai plus loin sur ce « projet de dictionnaire », resté inachevé. Pour l'instant, il suffit de remarquer que Debord ressent surtout la perte d'un langage commun, ce qui empêche la reconnaissance intersubjective. La réactualisation du passé littéraire qu'il met en œuvre dans *Panégyrique* semble être liée à cette volonté de rétablir un langage commun dont les repères seraient tout autres que ceux du spectacle. C'est là encore que le retour aux citations trouve son sens :

¹¹¹¹ *Idem*, p.1660.

¹¹¹² *Idem*, *ibidem*.

Les citations sont utiles dans les périodes d'ignorances ou croyances obscurantistes. Les allusions, sans guillemets, à d'autres textes que l'on sait très célèbres, comme on voit dans la poésie classique chinoise, dans Shakespeare ou dans Lautréamont, doivent être réservées aux temps plus riches en têtes capables de reconnaître la phrase antérieure, et la distance qu'a introduite sa nouvelle application.¹¹¹³

Le caractère hautain de ce passage peut donner l'impression qu'il s'agit d'un pur dédain aristocratique. En réalité, cela tient à la critique de l'aliénation du langage qui était déjà annoncée dans *La Société du spectacle*. Ce n'est pas un hasard si au dernier chapitre de *Panegyrique*, où il est question de la décadence de la société bourgeoise, Debord reprend cette citation de son ouvrage de 1967 :

La valeur d'échange n'a pu se former qu'en tant qu'agent de la valeur d'usage, mais sa victoire par ses propres armes a créé les conditions de sa domination autonome. Mobilisant tout usage humain et saisissant le monopole de sa satisfaction, elle a fini par *diriger l'usage*. Le processus de l'échange s'est identifié à tout usage possible, et l'a réduit à sa merci. La valeur d'échange est le condottiere de la valeur d'usage, qui finit par mener la guerre pour son propre compte.¹¹¹⁴

Bien qu'il ait abandonné le lexique marxiste, il ne renie pas sa théorie. Il croit toujours que le noyau explicatif des phénomènes contemporains se trouve dans l'analyse faite par Marx de la « forme-marchandise ». L'autonomisation de la valeur d'échange, donc du côté abstrait de la marchandise, au détriment de la valeur d'usage, c'est-à-dire de sa dimension

¹¹¹³ *Idem*, p.1659.

¹¹¹⁴ DEBORD, *La Société du spectacle*, §46.

concrète, est le phénomène de base qui explique la perte générale de tous les aspects concrets de la vie au profit des représentations abstraites. Tout étant produit, dans le capitalisme avancé, sous la forme de la marchandise, tout y est en effet dépouillé des qualités concrètes, qui n'y sont que secondaires. C'est de là que provient toute la critique de Debord de la perte du goût, si présente dans ses derniers ouvrages. De là provient aussi sa critique du langage, celui-ci ayant été réduit à n'être plus qu'un dispositif supplémentaire de la valeur d'échange. La séquestration du langage par le système marchand est, certes, mieux exemplifiée dans la publicité, mais cela semble aller bien au-delà. Le langage est ce qui permet la communication entre les gens. Debord avait déjà placé la perte de la communauté à la base du spectacle, celui-ci reconstituant une pseudo-communauté. On retrouve toujours la même idée dans le passage supra-cité : pour Debord, le spectacle conditionne le langage quotidien des spectateurs – il colonise le monde de la vie, aurait dit Habermas¹¹¹⁵. Les termes qui sont employés, des néologismes périodiquement remplacés, se diffusent rapidement et instaurent ainsi un langage, ou plutôt un « pseudo-langage » partagé, qui permet une « solidarité rapide ». C'est pour contrer cela que Debord fait appel à une autre communauté langagière, celle donnée par le passé littéraire.¹¹¹⁶ C'est cette communauté qu'il avait connue, au moins en partie, à l'origine de son parcours. À propos des années à Saint-Germain-des-Prés, « dans le quartier de perdition où vint ma jeunesse », il écrit : « Après tout, c'était la poésie moderne, depuis cent ans, qui nous avait menés là. »¹¹¹⁷

Cela revient à revendiquer, à nouveau la force morale que la littérature semblait avoir perdue – perte de laquelle, d'ailleurs, elle ne s'est jamais très bien remise¹¹¹⁸. Chez Debord, la

¹¹¹⁵ Cf. HABERMAS, *Théorie de l'agir communicationnel*, *op.cit.*

¹¹¹⁶ Rappelons qu'un an plutôt, Debord avait publié ses *Commentaires sur la société du spectacle*, où il affirmait que la domination totale du spectacle impliquait l'effacement de l'Histoire (notamment au chapitre VI) et qu'un « héritage encore important, mais destiné à se réduire toujours, de livres et de bâtiments anciens » était ce qui témoignait encore du monde qui l'avait précédé. Cf. DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.1598.

¹¹¹⁷ DEBORD, *Panegyrique*, in : *Œuvres*, *op.cit.*, p.1666.

¹¹¹⁸ Voir à ce propos le travail de William MARX, *L'Adieu à la littérature : histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

littérature n'est jamais un objet à part, et parmi les « favorables influences » qui ont formé son caractère il ne manque pas de « noter [...] cette évidence que j'ai eu alors l'occasion de lire plusieurs bons livres, à partir desquels il est toujours possible de trouver par soi-même tous les autres, voire d'écrire ceux qui manquent encore. »¹¹¹⁹ On retrouve ainsi le revers subjectif de l'emploi des citations, qui va au-delà de l'effort pour rétablir l'espace objectif d'une communication. Si le passé littéraire envahit ce panégyrique, c'est aussi parce que la littérature touche de près à la vie de l'auteur : « Je devrai faire un assez grand emploi des citations. », avoue-t-il, « 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. »¹¹²⁰ Ce sont donc les citations, dérobées à autrui, qui peuvent signifier ce qu'il y a de plus personnel. Accumulées avec le passage des années, ces lectures ont aussi dirigé l'action, et donné ainsi forme à la vie. « Montaigne avait ses citations ; j'ai les miennes »¹¹²¹, écrit Debord dans *Panégyrique*. Parmi les siennes, il y avait aussi Montaigne, dont une citation à propos de la mort de la Boétie, conservée dans les archives de Debord, donne bien la mesure de son rapport au matériel littéraire : « Il m'interrompit pour me prier d'en user ainsi, et de montrer, par effet, que les discours que nous avions tenus ensemble pendant notre santé, nous ne les portions pas seulement en la bouche, mais engravés bien avant au cœur et en l'âme, pour les mettre en exécution aux premières occasions qui s'offraient ; ajoutant que c'était la vraie pratique de nos études et de la philosophie ».

En suivant son goût pour le baroque, Debord conclut son récit de la façon qui suit : « Personne, mieux que Shakespeare, n'a su comment se passe la vie. Il estime que « nous sommes tissés de l'étoffe dont sont faits les rêves ». Calderón concluait de même. Je suis au moins assuré d'avoir réussi, par ce qui précède, à transmettre des éléments qui suffiront à faire

¹¹¹⁹ *Idem*, p.1662.

¹¹²⁰ *Idem*, p.1659.

¹¹²¹ *Idem*, p.1681.

très justement comprendre, sans que puisse demeurer aucune sorte de mystère ou d'illusion, tout ce que je suis. »¹¹²² Le sujet qui se révèle devant nous est le produit d'un double tissage : tissé, d'une part, par le rêve, et d'autre part, par la littérature. Ces deux tissus sont eux-mêmes entremêlés, car les rêves ne se révèlent pas, comme pour les surréalistes, dans l'exploration du langage de l'inconscient. Bien au contraire, ils se manifestent dans le choix conscient des citations.

Le rapport qui s'établit ici entre la pratique citationnelle et l'expression du rêve nous permet de revoir le détournement sous une nouvelle lumière. Dans un premier temps, le détournement nous était apparu comme le contraire de toute forme de langage onirique. En dépit de l'admiration pour les surréalistes lors de sa jeunesse, quand il commence son activité artistique, Debord ne veut pas d'un langage automatique. Le détournement, présenté comme une forme de « propagande partisane » et de « communisme littéraire », ne suivait pas les traces de l'esthétique surréaliste. Toutefois, à y regarder de plus près, le détournement finit par devenir une écriture, pour ainsi dire, onirique. Certes, il ne prétend pas révéler l'inconscient. Il veut encore moins représenter les rêves, ou communiquer l'intime. Néanmoins, le détournement opère comme le rêve, à la manière du rêve. En d'autres termes, son fonctionnement sémiologique est le même que celui du rêve, car il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, d'une représentation indirecte, où le contenu ne peut être représenté que par un autre signifiant. Freud avait montré que, dans le rêve, les contenus refoulés se déguisent pour pouvoir atteindre la conscience. La forme des « contenus manifestes » diffère ainsi des « idées latentes » qui « du fond même de l'inconscient » déterminent le vrai contenu affectif du rêve¹¹²³. En d'autres termes, le sens des signes qu'on y voit ne se limite pas à ce qu'ils représentent d'habitude ; ceux-ci renvoient plutôt à une autre signification qui exprime un contenu refoulé, et qui, par conséquent, ne peut nous apparaître que masquée.

¹¹²² *Idem*, p.1685.

¹¹²³ Cf. FREUD, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, *op.cit.*, p.38.

Le rêve constitue, ainsi, une chaîne sémiologique seconde – comme le « mythe » de Barthes, dont j’ai déjà parlé¹¹²⁴. On peut dire la même chose du détournement. Ceci devient plus évident dans le travail d’auto-représentation de Debord. Dans *Panegyrique*, il se donne à voir à travers les masques d’autres auteurs et personnalités historiques, et il affirme que cela aide à communiquer un contenu. Le même procédé s’applique aux lieux où il a vécu – le Paris de l’après-Deuxième-Guerre apparaissant, dans *In Girum*, sous les habits de la Florence de Cacciaguida – et aux gens qu’il avait connus – les « enfants perdus » de la rive gauche prenant les habits des enfants perdus de François Villon qui « avaient passé leur temps, exactement cinq cents ans avant nous, dans la même ville et sur la même rive »¹¹²⁵. À la fin, c’est toute l’expérience qui trouve sa symbolisation dans ce jeu de glissement du sens : « Ce glissement continu du sens, qui est plus ou moins manifeste dans chacune de ses phrases est également présent dans le mouvement général du livre entier. »¹¹²⁶, avoue Debord dans une note à propos des difficultés concernant la traduction de son ouvrage.

Critique qu’il était de la représentation, Debord choisit de représenter le vécu toujours de manière indirecte, par l’appropriation du langage. Ce faisant, il met en œuvre, consciemment, le même mécanisme qui opère inconsciemment dans le rêve. Étrange réalisation de l’aspiration surréaliste, par un tout autre chemin. Une question reste cependant à poser : qu’est-ce qui est ici refoulé ? Peut-être, pourrait-on dire, le réel. Le réel se trouve en effet être irreprésentable, il est ce qui ne peut jamais être entièrement atteint. Il revient alors, sous une forme onirique, médiatisé par des signes de substitution qui peuvent, néanmoins, transmettre le contenu de l’expérience.

Tout ceci montre que l’emploi des citations et du langage classique ne doit pas être tenu pour un retour en arrière. « Il faut d’abord prendre conscience », écrit Debord à ses futurs

¹¹²⁴ Voir plus haut, « Le langage volé ».

¹¹²⁵ DEBORD, *Panegyrique*, in : *Œuvres, op.cit.*, p.1666.

¹¹²⁶ « Sur les difficultés de traduction de *Panegyrique* », in : DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1687

traducteurs, « que, derrière le français classique [...] se dissimule un emploi spécialement moderne de ce 'langage classique' ; nouveauté qui est donc insolite et choquante. »¹¹²⁷ Il s'agit toujours de détournement, mais ce procédé a été réadapté à une époque où « 'être absolument moderne' est devenu une loi spéciale proclamée par le tyran »¹¹²⁸. Le détournement mineur perd sa place, et c'est l'abusif qui devient majoritaire. Le détournement devient une archéologie du langage passé, qui veut instaurer un langage nouveau. Tout ceci nous permet de conclure que, dans cet ouvrage à portée autobiographique, le travail formel dépasse de loin l'importance des faits racontés. Même si « ce livre contient, certes, bon nombre d'informations qu'il faut exactement traduire [...] il n'est pas essentiellement affaire d'information. Pour l'essentiel, son information réside dans la manière même dont elle est dite. »¹¹²⁹ Le contenu est donc dans la forme. Il ne peut être transmis que grâce au détournement, c'est-à-dire grâce au travail d'appropriation langagière qui trouve, dans le glissement du sens, une formalisation possible de l'expérience excédant toujours les bornes strictes de la représentation.

¹¹²⁷ « Sur les difficultés... », *op.cit.*, p.1686.

¹¹²⁸ *Panegyrique*, *op.cit.*, p.1684.

¹¹²⁹ *Idem*, p.1686.

2. Panégyrique Tome Second

Le deuxième tome de la trilogie de *Panégyrique* aurait dû sortir en mars 1991, aux éditions Gérard Lebovici, peu après la publication de *Panégyrique Tome Premier*, sorti en 1990. Néanmoins, Debord a rompu, entre temps, avec la maison d'édition. L'œuvre ne paraîtra finalement qu'après sa mort, publiée en 1997 par Arthème Fayard¹¹³⁰. Cette édition fut constituée à partir de la maquette originalement conçue par Debord, et qui était conservée dans les archives de l'auteur. L'ouvrage est composé de six chapitres, dont chacun affiche à l'ouverture une date et une citation extraite de *Panégyrique Tome Premier*. L'ordre chronologique est respecté, et les dates indiquées sont 1951, 1953, 1958, 1968, 1977, 1984. Les chapitres se réfèrent aux événements qui ont eu lieu entre la date indiquée au début du chapitre et la date du chapitre suivant, ce qui instaure une continuité entre chaque chapitre, et les dates affichées, bien qu'elles représentent des tournants dans le parcours de l'auteur, ne signifient pas des ruptures. Ainsi, par exemple, les événements de mai 68 sont-ils représentés à la fin du chapitre III. Le chapitre IV, qui porte la date 1968, commence avec la photographie de Debord dans la Sorbonne occupée, et passe ensuite à la vie de l'auteur dans l'après-mai : son « exil » en Italie puis en Espagne. Les thèmes du livre sont à peu près les mêmes que ceux qui apparaissent dans toutes les représentations que l'auteur donne de sa vie : la jeunesse à Saint-Germain, les compagnons de route, l'assaut de l'I.S. contre le pouvoir, ses œuvres, ses amours, ses voyages. Ce qui est nouveau est la forme dans laquelle cette histoire nous est ici livrée. Tout le livre est composé d'un jeu entre photographies et citations. Ainsi, en tenant le livre ouvert, on voit deux ou trois photographies accompagnées d'une citation. Un rapport

¹¹³⁰ DEBORD, *Panégyrique Tome Second*, Paris, Arthème Fayard, 1997. Repris dans : DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, pp.1690-1760.

s'instaure entre l'image – forme de représentation la plus directe – et la citation – représentation la plus médiatisée. C'est par ce jeu que le sens se produit.

Dans les fiches préparatoires de *Panegyrique Tome Second*, on voit que Debord ne veut pas que le livre soit simplement une suite du premier tome, mais qu'il apporte, dans sa forme même, quelque chose de nouveau. Il écrit ainsi :

Il faut trouver, dans la structure de PAN/t.2 un nouveau point de vue sur mon histoire – qui ne soit pas seulement illustration spatio-temporelle mais qui compose un ensemble ordonné, donnant un nouveau sens à ce qui a été dit.

(par les épigr[aphes] ? Par le choix et l'ordre des thèmes – allant avec l'ordre chronologique – montrant une autre importance, ainsi révélée ?)

Le livre est en effet élaboré tout de suite après la parution du premier tome, les notes étant datées de 1990. Dans une note du 16 septembre 1990, c'est toujours l'idée avant-gardiste du scandale qui apparaît comme valeur visée :

16 sept 90

Précisions – choix pour une éd[ition] minimum de PAN/t.2

- Se tenir à 80 pages *utiles*
- Mettre l'accent sur mon art négatif (preuves par le *scandale*. Tel l'art moderne vrai)
- Se souvenir que « le plus grand » scandale – vraiment dadaïste – consiste à me traiter comme un personnage historique important : ceci même *dans le ton* de « légendes »*

*et peut-être aussi dans le ton d'une sèche présentation/*notice* (biblo[graphique]-biogr[graphique])

La conclusion à laquelle arrive Debord dans cette fiche est, néanmoins, étonnante. Se présenter lui-même comme un personnage historique, donner à son histoire personnelle les allures d'une légende, tel serait pour lui « le plus grand scandale ». Ceci tient sans doute à la position marginale qu'il occupe, en dehors du spectacle, mais peut-être aussi au fait que le contrôle sur la représentation est ce qui échappe aux individus. S'approprier des codes de représentation qui ne sont pas destinés à l'homme commun serait ainsi un acte rebelle des plus extrêmes. On reste toujours dans la perspective de la dispute symbolique, du combat pour le contrôle de la représentation, dans la lutte pour une réappropriation du langage.

Cela aurait lieu à travers la mise en rapport entre les citations, extraites du passé littéraire, et les photographies qui renvoient au passé personnel de l'auteur. Dans les fiches, Debord appelle les photographies des « tableaux », et les divise en trois catégories : « décors », pour les lieux où il a vécu ; « gens », pour ses compagnons et ses amantes ; et, finalement, ses « œuvres ». Le critère qui dirige le choix de ces photographies est ainsi formulé dans une autre fiche :

Pour toute docum[entation] de PAN/t.2

Le critère de sélection principal (nécessaire et suffisant)

Devra élire TOUT CE QUI FAIT PREUVE

De négativité (anti-art)

De bon goût (anti-sp.) [...]

De cynisme (anti-cave)

D'insolence (déplac[ement] du terrain de preuve hist[orique])

De sérieux (anti-jobardise) anti-gauchisme

De « résidence » [...]

[ajouté en haut] RESTER SEVERE (pas de pittoresque, par ex. *trop* de comics – comme Nash...)

Cette *documentation* doit donc servir comme *preuve* de ce qu'affirme l'auteur. Debord s'approprie ici les termes et les valeurs du travail de l'historien. Les photographies sont des référents extra-discursifs qui attestent la réalité empirique et irréductible de ce qui est raconté. Si dans la note citée plus haut Debord avançait la nécessité d'écrire une « présentation/notice », son livre sera effectivement précédé par un « Avis », où l'auteur affirme de manière emphatique la valeur de vérité des images qu'il expose :

Le tome second contient une série de preuves iconographiques. Les tromperies dominantes de l'époque sont en passe de faire oublier que la vérité peut se voir aussi dans les images. L'image qui n'a pas été intentionnellement séparée de sa signification ajoute beaucoup de précision et de certitude au savoir. Personne n'en a douté avant les très récentes années. Je me propose de le rappeler maintenant. L'illustration authentique éclaire le discours vrai, comme une proposition subordonnée qui n'est ni incompatible ni pléonastique.¹¹³¹

¹¹³¹ *Idem*, p.1690-1691.

Il faut remarquer que Debord attribue ici une valeur épistémologique à l'image : elle donne une certitude au savoir. L'usage qu'il en fait cherche donc un effet de vérité. Il est toutefois intéressant de noter que, pour ce faire, Debord ne propose aucune réflexion compliquée ni approfondie sur l'essence de l'image. Au contraire, son raisonnement est le plus simple possible : la photographie est le témoin de l'existence de l'objet. Il semble ici s'approcher de Roland Barthes, qui quelques années auparavant avait retrouvé la vérité banale et inévitable de la photographie : le fait qu'elle apparaisse toujours attachée à son référent, et que ce n'est qu'avec peine, par des trucages compliqués, qu'on peut l'en séparer.¹¹³² Debord reste ainsi, fondamentalement, un critique de la séparation. Il ne fait pas la critique de la représentation en tant que telle, il n'indique pas une puissance aliénante dans l'image, ni ne réfute les techniques modernes de représentation reproductibles. La photographie garde toute sa validité quand elle est reconnue comme un moyen de représentation et travaillée consciemment en tant que telle. Elle ne doit pas prétendre remplacer l'objet qu'elle représente, ce qui devient notamment le cas quand l'objet a déjà disparu, d'où sa validité comme vestige du temps passé.¹¹³³

¹¹³² Cf. BARTHES, *La Chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil, 1981.

¹¹³³ Ce rôle mémoriel de l'image photographique était déjà perceptible dans l'usage qu'en faisait l'auteur dans ses films, et plus notamment dans le cas des portraits. Voir mes remarques à ce propos plus haut, notamment dans la partie consacrée aux courts-métrages de Guy Debord.

QUATRIÈME PARTIE :

VESTIGES DE REPRÉSENTATION :

LES PROJETS INACHEVÉS

CHAPITRE I – APOLOGIE OU PANÉGYRIQUE TOME III ?

Apologie aurait dû être le titre de la dernière œuvre autobiographique projetée par Guy Debord. On raconte souvent que les manuscrits de cette œuvre furent brûlés par Alice Debord après le suicide de l’auteur, pour respecter sa dernière volonté.¹¹³⁴ *Apologie* est restée ainsi entourée d’une aura de la légende, et jusque-là très peu de précisions ont été apportées à propos de ce projet¹¹³⁵. Grâce aux documents contenus dans les archives, on peut maintenant sortir de la paralysie de la légende, et tenter de comprendre en quoi consistait effectivement cet ouvrage. Il n’y a pas de manuscrits qui aient été conservés – s’il en existait un, celui-ci a dû être en effet consumé par le feu. Néanmoins, il nous reste des fiches et des notes qui témoignent des intentions de Debord.

Remarquons tout d’abord que le projet d’*Apologie* doit être compris comme faisant partie d’une entreprise plus large. Le prestige qui découlait de la légende a fait qu’on lui attribue une importance exagérée, comme s’il s’agissait de l’autoportrait définitif de Debord. En réalité, ce qui s’est perdu n’est que la dernière partie d’un projet plus vaste d’auto-représentation, qui commence plus tôt qu’on ne l’imagine. Dans l’ensemble que j’analyserai ici, on trouve une note marquée « APO » datée de février 1974 :

APO

(février 74)

La fin (extrême dernière phrase) pourrait être

¹¹³⁴ Ces informations sont données dans une note de l’éditeur, en bas de page, dans l’introduction de *Panegyrique Tome Second*. Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1691.

¹¹³⁵ C’est le cas, par exemple, du texte de Yan CIRET « L’Autodafé de Guy Debord », in : ROGOZINSKI ; VANNI, *Dérives pour Guy Debord*, Paris, Van Dieren, 2011, p.29-45.

Ici, au-dessous du volcan éteint.

Ou bien (après un résumé des troubles actuels)

J'ai toujours vécu dans une époque pleine de troubles et...

Je suis heureux de constater / voir que tout continue.

Cette note ne montre pas seulement que le projet remonte à très loin, mais aussi qu'une partie des idées qui lui étaient associées ont été dispersées dans d'autres ouvrages. Ainsi, la phrase « j'ai toujours vécu dans une époque pleine de troubles » trouve sa place dans *Panegyrique Tome Premier*, où Debord écrit : « toute ma vie je n'ai vu que des temps troublés, d'extrêmes déchirements dans la société, et d'immenses destructions ; j'ai pris part à ces troubles »¹¹³⁶. De même, on retrouve plusieurs références à « APO » dans les fiches préparatoires de *In girum imus nocte et consummur igni*, et ce film reprend ainsi une partie des idées originellement associées à *Apologie*.

Tout ceci porte à croire que, dans un premier moment, *Apologie* n'est pas le titre d'un ouvrage spécifique, mais le nom générique que Debord donne à une ambitieuse entreprise de représentation de sa propre vie. Avec le passage du temps, cette entreprise trouve des réalisations dispersées dans différents ouvrages, comme *In Girum*, et notamment *Panegyrique*. On peut même supposer que Debord avait initialement prévu de réaliser une œuvre littéraire sous le titre d'« Apologie », et qu'il a finalement décidé plus tard de remplacer ce terme par celui de « Panegyrique ». L'interchangeabilité entre les deux termes apparaît dans un lapsus déjà mentionné : dans les notes adressées aux traducteurs d'*In Girum*, il confond le titre d'un texte de Bossuet ; il se réfère au *Panegyrique de Bernard de Clairvaux* comme étant l'*Apologie de Bernard de Clairvaux*. Cette confusion est symptomatique de l'hésitation que l'auteur éprouva entre les deux termes en ce qui concernait son propre projet.

¹¹³⁶ DEBORD, *Panegyrique Tome Premier*, in : *Œuvres, op.cit.*, p.1656.

La note supra-citée, pensée pour « APO » mais dont la phrase réapparaît dans *Panegyrique*, semble soutenir la même hypothèse. Si cela est vrai, le manuscrit brûlé, dont on a tant parlé, ne serait peut-être que le troisième tome de *Panegyrique*.

1. Apologie

Il y a néanmoins dans les archives un ensemble de pochettes vides qui témoignent de l'existence d'une œuvre à part, et qui n'est pas *Panegyrique Tome III*. En effet, il y a trois ensembles de pochettes vides : un ensemble de pochettes rouges, qui se réfèrent au troisième tome de *Panegyrique* ; un premier ensemble de pochettes bleues, qui portent l'identification « Observations ». On trouve là encore un autre projet inachevé de Debord. On l'apprend en consultant une enveloppe, conservée dans la boîte de *Panegyrique Tome Second*, identifiée comme « Projets ». Les fiches contenues dans cette enveloppe conservent les réflexions de Debord au moment où il change d'éditeur, en passant à Gallimard. Il liste donc les œuvres qu'il serait question de rééditer, les nouvelles préfaces qu'il pense écrire, mais aussi les inédits qu'il doit consigner. À la fin de la liste, on voit que Debord pense à éditer les tomes restants de *Panegyrique*, et à écrire trois nouveaux ouvrages dont les titres seraient : *Cette mauvaise réputation* ; *Observations* ; et *La Connaissance du temps*. Seule *Cette mauvaise réputation* paraîtra en 1993. *Observations*, dont dans une autre fiche Debord indique qu'il devrait également le consigner en 1993, ne verra jamais le jour. Notons que parmi ces titres, *Apologie* ne figure pas.

Toutefois, le troisième ensemble de pochettes vides, également bleues, semble composer la structure d'un ouvrage à part. Réunis, les titres sur les étiquettes dessinent ce qui pourrait être une table des matières. On y lit :

« Avant-propos »

« De la Propriété »

« De la Production »

« De la Connaissance »

« De l'Obéissance »

« Du Pouvoir »

Ceci aurait-il pu être la table des matières d'*Apologie* ? Peut-être. On ne peut pas le savoir. On voit que les titres, dont le style est emprunté aux moralistes classiques, portent sur des sujets traités avec constance dans toutes les œuvres apologétiques de Debord. Pourtant, on ne peut établir une équivalence directe entre les titres et les tomes publiés de *Panégryrique*, ni avec la documentation restante du projet de *Panégryrique III*. Ceci laisse ouverte la possibilité qu'il s'agisse d'un tout autre ouvrage.

Finalement, on retrouve aussi dans les archives un ensemble de notes avec l'indication « Apologie », qui n'est assimilé à aucun autre projet. Ce sont les notes que Debord désigne comme « corps de soutien » et « stock de langage ». Il s'agit donc d'un matériel secondaire ou préalable à la composition de l'œuvre. En l'absence d'un manuscrit rédigé ou de vestiges plus sûrs, ce qui nous reste est la possibilité d'analyser le contenu des fiches qui subsistent, sans prétendre recomposer une quelconque œuvre disparue. Dans la perspective de ce travail, ce qui nous intéresse, avant tout, est de comprendre l'écriture de lui-même que Debord met en œuvre à la fin de sa vie.

Le « stock de langage » d'Apologie

On a pu constater que d'ordinaire, quand il se lance dans une nouvelle entreprise cinématographique ou littéraire, Debord reprend des notes consacrées initialement à d'autres projets. Ainsi, on retrouve ici des fiches marquées « PR/FR ». Cette abréviation indique un projet d'étude historique sur la Fronde, que Debord désigne par « Jugement sur la préciosité et la Fronde ». Il y a d'autres notes à ce propos dispersées parmi les archives, comme les fiches de lecture du *Procès de Gilles de Rais* de Georges Bataille. Ces fiches révèlent aussi que le projet est antérieur à *La Société du spectacle*, car Debord pense à éventuellement utiliser la lecture de Bataille pour « quelque point de SduS ». Quelques années plus tard, dans une fiche datée du 17 octobre 1970, Debord note une idée à propos du *Ballet de la Merlaison de Louis XIII*, en haut de laquelle il écrit : « Pour – peut-être un jour ?? – l'étude sur la *Fronde* ». Ce jour n'est pas venu, et ces fiches ont été incorporées au corps de soutien d'*Apologie*. La raison en était peut-être que Debord concevait son époque comme ressemblant dans certains aspects à celle de la Fronde, notamment en ce qui concernait les activités des situationnistes, vues comme analogues à celles des frondeurs – qu'il appelle des « féodaux-ludiques ». D'après lui, « *[l]e jeu avec l'histoire est le but général de féodaux-ludiques dans la Fronde, en même temps que leur moyen et leur revendication immédiate* ». Aspect souvent négligé dans les études historiques, il fallait aussi « montrer, à côté de la rationalité – et de l'irrationalité – socio-économique dans les luttes de classes de la Fronde, ce qui était *réellement* jeu personnel, citer quelques faits indiscutables : de Retz, Mme de Longueville rallumant la guerre, etc. (ces personnages ont une autonomie) Ici leurs *impressions* sur ce qu'ils font correspondent réellement à ce qu'ils veulent faire ».

Debord a toujours été attiré par la crise de la féodalité – comme le montrent les citations maintes fois reprises du *Déclin du Moyen Âge* de Huizinga – et il voit le moment de la transition comme celui de l'ouverture d'un nouveau champ de possibilités. La mélancolie

historique se dédouble dans un horizon d'attente riche de promesses. La révolte de la Fronde lui apparaît ainsi comme une sorte de modèle à suivre – là encore, on retrouve son attachement, non moins mélancolique, aux révolutions vaincues. Ainsi, dans l'ensemble des fiches notées « APO », conservées dans la même chemise que celles sur la Fronde, on en trouve une où on lit : « Comme notre Révolte a réussi, les spectateurs en ont loué la conduite ; mais les coulisses révélaient tous les défauts d'un travail d'amateurs : manque d'ensemble, tâtonnement et fantaisies ». L'autonomie des personnages, soulignée par Debord, est la même que celle qu'il veut attribuer à son propre personnage ; le ludique, pris au sérieux, est aussi une valeur qu'il revendique pour lui. Dans une autre fiche, il écrit à propos de lui-même :

APO

Mon côté ludique m'a bien souvent attaché à la vie – qui, autrement, ne *s'imposait pas*. Quand je suis défié, j'ai la réaction de relever le défi (et j'en ai relevé de toutes sortes, assez continuellement). Et gagner contre ceux-là – ce que j'ai fait presque toujours – m'occupe ; soutient mon *emploi du temps* ; que la « poésie de la vie » n'a pas soutenu toujours – bien loin de là. Quoique je me sois très peu préoccupé de mes multiples ennemis (J'ai *méprisé*), cependant il[s] m'ont toujours été tous bien utiles. Futile attache à ce songe de la vie...

On trouve, en effet, plusieurs fiches qui suivent ce même modèle. Debord s'y livre à une réflexion sur lui-même, dans une écriture plus directe que celle que nous retrouvons dans ses œuvres – même si elle n'arrive pas à être proprement intime. Ainsi il écrit encore :

À peu près rien ne m'a jamais offensé personnellement : parce que je ne me suis pas mis en situation d'être offensé, par ex. en sollicitant (cela ne jamais sollicitant) jamais quoi que ce soit de personne ; et parce que ceux qui avaient affaire à moi, ont toujours compris / su, avec raison, qu'il serait dangereux d'essayer de m'offenser ; et aussi/surtout parce que ma manière assez singulière de prendre la vie m'a très peu porté à me comparer / mesurer à ce que d'autres considèrent, çà ou là, comme leurs succès, et de la sorte/ainsi a fait certainement de moi le moins envieux des hommes.

Mais en même temps, j'ai toujours été porté à ressentir, sinon vraiment comme des offenses personnelles, au moins comme des questions qui me concernaient / m'impliquaient vivement / directement diverses pratiques générales de la malheureuse et méprisante société de mon temps : sa laide façon de traiter la vie, son système de tromperie et sa bêtise, l'exploitation à la fois pateline et brutale des mains travailleuses pour les plus mesquins et les plus dérisoires des buts. Etc.

Dans d'autres fiches, il note « quelques jugements sur [ses] contemporains ». Il écrit, par exemple, à propos du Général de Gaulle : « il était revenu au pouvoir par les plus obliques moyens, pour y faire la pire/plus vulgaire des politiques. Il m'a toujours semblé qu'il ne voulait rien d'autre que régner ». Il pense encore à employer ces mots après « sur Castoriadis ou Vaneigem » : « Pauvre homme, Il est mort / Le pauvre homme est mort, je crois, sans avoir acquis une parcelle d'expérience ».

Certaines fiches enfin portent plus particulièrement sur la forme de l'écriture. Ce sont les fiches marquées « APO/langage » ou encore « stock/langage », car il s'agit d'établir des formes à emprunter ou des passages à détourner. Ceci apparaît d'abord lié à la contradiction inhérente entre la subjectivité de l'expérience et l'objectivité du langage, qui pourrait même mener à l'indicible :

APO/ Langage

A Il faudra (donc) mourir sans avoir dit – ce

B *modèle vague* qui étaient les caresses de Paille, et ses cheveux déplacés par le vent, et sa fraîcheur terrible et le goût de ces nuits, et la grandeur du désir qui nous jetait, rebelles et enfants perdus, vers le monde – son contact et la [phrase incomplète]

C Qui cela intéressait-il, aussi amer* qu'il soit de se taire ? Personne ne pourrait comprendre ; il n'y avait pas de vrais témoins.

D Donc il faudra mourir sans l'avoir dit.

**amer comme voir vieillir le/un monde et soi-même*

[en bas] Et on peut avoir la structure inverse : C/D/A-B ; D étant allégé au m[a]x[imum]

On voit dans cette note que Debord affirme l'impossibilité de communiquer l'expérience, celle-ci étant trop personnelle ; il n'abdique cependant pas la tentative de la raconter. Pour aussi contradictoire que cela puisse paraître, l'excès de subjectivité le porte à choisir un langage vague, peu spécifique. C'est la raison pour laquelle il part ensuite en quête de formules « détournables » dans la littérature déjà existante :

APO

Comment détourner ?

Le seigneur est mon berger. Quand je marcherai(s) dans la vallée de l'ombre de la mort, je n'aurai(s)/ai pas peur.

(Et) ce regard

Celle-ci fut mon berger : quand je marchais dans la vallée d'ombre (et) de la mort
je

Ces yeux-là furent n'avais pas peur

(pour Paille et l'hiver 52-53 ? – comme j'allais vers le suicide, *joliment*)

C'est par le détournement que l'expérience personnelle peut enfin trouver sa forme d'expression. Les références à Paille réapparaissent plusieurs fois dans les fiches. On apprend que cet amour a joué un rôle crucial dans la vie de Debord, lorsque celui-ci « allait vers le suicide ». Les dates indiquées de « l'hiver 52-53 » coïncident avec une période représentée avec insistance dans les œuvres de l'auteur, et on peut désormais en connaître la cause.¹¹³⁷ La façon dont Debord représente le vécu passe par un éloignement croissant des faits qui composent l'expérience, au profit d'un travail sur le langage. Les fiches de cet ensemble en témoignent. À l'exception de l'exemple supra-cité, en les lisant on en apprend fort peu sur l'intimité de l'auteur. Au contraire, ce qu'elles révèlent est, une fois encore, un travail acharné de recherche pour trouver, dans le passé littéraire, les mots pour exprimer le vécu.

Debord pense donc « *peut-être* à retourner quelque peu Lautréamont », et détourne ensuite un morceau de *Poésies* : « Le désespoir d'avoir vécu / eu à vivre. Un esprit impartial le trouve suffisant »¹¹³⁸. Il note une phrase de *Macbeth* : « After life's fitful fever he sleeps well (*MacBeth*, III, 2) », et essaye après quelques traductions: « Après les convulsions fiévreuses de la vie, il dort profondément » ; « Après les *fièvres convulsives* de la vie, il dort bien ». Il pense encore à se servir des mots de Jean de Salisbury qui, en retournant au XII^e siècle à Paris, décrivit une scène qui aurait pu se référer aux situationnistes logés, huit siècles plus tard, au numéro 32 de la rue de la Montaigne-Sainte-Geneviève : « Il me fut agréable de rendre visite sur la montagne Sainte-Geneviève à ces anciens compagnons que j'avais quittés et que la dialectique retenait encore... Ils avaient désappris la modération et ne connaissaient plus la modestie... ».

¹¹³⁷ La coïncidence des dates nous permet d'ailleurs d'inférer que Paille est peut-être Eliane Papaï, dont le portrait est associé à l'année de 1952 dans *Sur le passage...* et à l'année de 1953 dans *Panegyrique Tome Second*.

¹¹³⁸ Lautréamont écrit : « Je ne connais pas d'autre grâce que celle d'être né. Un esprit impartial la trouve complète. » LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes, op.cit.*, p.305.

On trouve, finalement, un exemple plus particulier. Debord pense à appliquer à sa propre personne les « modèles courants d'explication d'un individu ». « Sans doute », écrit-il, « il est courant de prétendre expliquer les individus par quelques systèmes – par les simples idées / idéologiques que les soc[iétés] / hommes se forment pour expliquer et clamer/ clarifier la *surface* de leurs vies, et par les illusions mêmes à propos de telles idées ». Il dresse donc une ébauche de ce que serait l'explication de son parcours par quelques types de discours réguliers, comme le sociologique, le psychanalytique, voire l'astrologique. La note ne manque pas d'humour :

- Dans ce cas, dans les termes vulgairement sociologiques que l'on a souvent extraits de la pensée / théorie marxiste, on mettra l'accent sur la crise de 1929, la perte de la fortune familiale – un déclassé conspirateur, un aventurier ne respectant rien parce que n'ayant rien à perdre.
- En termes de psychologie et caractère (ici un *portrait* dans le style du XVIIIe, mais *très bref* moins uni que cela ; et ça plus que tout autre chose)
- En termes de *psychanalyse* : mort du père, élevé par des femmes. Faiblesse de la répression, incapacité d'adopter une forme de sublimation socialement admise. Enfant gâté, qui a toujours cru que le monde était fait pour lui faire plaisir, et n'a jamais été capable de ressentir les choses au-delà de cet infantilisme affectif.
- Enfin, dans la chiennerie magique et horoscopique dont se complaît notre époque de technolâtres débiles, on remarquera : capricorne patient comme le grisou qui s'accumule dans les galeries de mines de la sol. (l'océan de rêve. qui songe...)

2. Panégyrique Tome III

Tandis que les traces d'*Apologie* restent éparses et rendent incertaine l'existence même de l'œuvre, en ce qui concerne *Panégyrique III* on dispose de vestiges plus sûrs et qui nous permettent de mieux voir ce dont aurait été fait ce livre. Cependant, ces vestiges n'étaient pas faciles à trouver. La documentation la plus éclairante sur le troisième tome de *Panégyrique* n'était pas classée comme telle, mais se trouvait en réalité « cachée » dans l'ensemble de documents concernant *Panégyrique Tome Second*. Une petite enveloppe, sur laquelle était écrit « Pan T.3 » et « organisation, plan », conservait un ensemble de fiches qui révèlent la structure de ce projet inachevé. On y voit combien *Panégyrique Tome Troisième* avait été conçu en complémentarité directe avec *Panégyrique Tome Premier*. Dans une note datée du 31 août 1990, Debord énumère les sujets traités dans le premier tome qui mériteraient d'être développés davantage :

pour *PAN/t.3* (31 août 90)

DE QUOI J'AI PROMIS DE PARLER

- « La pauvreté m'a principalement donné de grands loisirs, n'ayant pas à gérer... »
- « vivre sur le pays. Je traiterai plus loin la question d'une manière assez détaillée... »
→ DU POKER
- « quelques crimes d'un genre nouveau, que l'on n'avait certainement pas pu entendre citer dans le passé.. » = rendre à l'adversaire *toute vérité* détestable, parce qu'*on l'a dite* [...]
- « Deux ou trois autres passions, que je dirai... »
- « Je dirai plus loin comment se sont déroulées certaines phases d'une autre guerre mal connue... » → CONDUITE DE L'I.S.

ET DE QUOI IL FAUT AUSSI PARLER

- « tissés de l'étoffe dont sont fait les rêves... » → DES RÊVES

- « à l'écart de toute apparence de participation aux milieux qui passaient alors pour intellectuels ou artistiques »
 - De la sentimentalité (l'odeur de la poudre, du feu bois... le froid et la chaleur – la musique)
- [en crayon] Espace de la cult.
- « un extrême nihilisme ne voulait plus rien d'avoir ... antérieurement admis comme l'emploi de la vie ou des arts » [en crayon]→PAN/t.4 ?
 - « la poésie moderne, depuis cent ans, qui nous avait menés là ». / « trouver mieux »
 - « bonhomie dont ils avaient déjà fait preuve en regardant, de plus loin, s'en aller les quelques grandeurs de la vie... » [en crayon] jugements / vieillissement
 - L'âge venu

... en x notes importantes

Debord énumère quelques thèmes, mais rappelle surtout des phrases du tome premier, et indique déjà les titres de quelques chapitres : « Conduite de l'I.S. », « Des Rêves », « Espace de la culture ». Il semble même songer à un quatrième tome de *Panegyrique* – ce qui ne doit être qu'une idée passagère, car on ne retrouve aucune autre mention de cela dans les fiches. En tout cas, il devient évident que le livre doit partir directement du texte du premier, procédé que Debord explique dans une autre note :

Au commencement de chacune des scolies réunies dans le présent tome* se trouve/sera/est notée en bas de page la référence précise/la phrase/ avec sa référence du tome premier/premier tome de Pan[égyrique] qui va être éclaircie/qu'elle va éclaircir/éclairer/devra précisément éclairer.

* ce troisième tome

Les chapitres de *Panegyrique Tome III* devraient ainsi constituer des développements des thématiques annoncées dans le premier tome, et seraient chacun introduit par une phrase

prélevée de ce livre – procédé également employé, d’ailleurs, dans *Panegyrique Tome Second*. Quelques mois plus tard, Debord précise les phrases choisies :

1^{er} janv. 91 → *PAN/T.3* – Les 8 phrases

↓ 1 Pour qui s’emploie uniquement à faire de telles démonstrations historiques, et donc refuse partout ailleurs le travail existant, il est bien certain qu’il faut savoir vivre sur le pays (Tome premier, page 28)

↑ 2 Je ne pouvais même pas penser à étudier une seule des savantes qualifications qui conduisent à occuper des emplois, puisqu’elles me paraissaient toutes étrangères à mes goûts ou contraires à mes opinions (Tome premier, page 23)

3 J’ai joué à ce jeu et, dans la conduite souvent difficile de ma vie, j’en ai utilisé quelques enseignements. (Tome premier, page 76)

4. Je vais pour ma part écrire sans recherche et sans fatigue, comme la chose du monde la plus normale et la plus aisée, la langue que j’ai apprise et, dans la plupart des circonstances, parlée. Ce n’est pas à moi d’en changer. Les Gitans jugent avec raison que l’on n’a jamais à dire la vérité ailleurs que dans sa langue. (Tome Premier, page 19)

5. Durant la plus grande part de mon temps, j’ai habité à Paris (Tome premier, page 54)

6. Je dirai plus loin comment se sont déroulées certaines phases d’une autre guerre mal connue : entre la tendance générale de la domination sociale dans cette époque et ce qui malgré tout a pu venir la perturber, comme on sait (Tome premier, page 91)

~~7. J’ai donc assez bien connu le monde ; son histoire et sa géographie [jusqu’à] souveraineté... » (Tome Premier, page 53)~~

~~allusions à la conduite imprudente [jusqu’à] devrait la justifier (Tome premier, page 65)~~

8. Personne, mieux que Shakespeare, n’a su comment se passe la vie. Il estime que « nous sommes tissés de l’étoffe dont sont faits les rêves. » (Tome premier, page 92)

Debord choisit donc huit phrases pour huit chapitres, dont il présente ainsi les titres:

- (1) DES RESSOURCES VIII ↓
- (2) DU CARACTERE IX ↑
- (3) LE POKER COMME EXEMPLE X
- (4) L’ESPACE DE LA CULTURE XI
- (5) ELOGE DE LA VILLE DE PARIS XII

- (6) EXAMEN DE LA CONDUITE DE L'I.S. XIII
 (7) DU TEMPS PASSE XIV
 (8) DES REVES XV

La double numération s'explique par le fait que ces chapitres sont envisagés en continuité avec *Panegyrique Tome Premier*. Le premier chapitre du troisième tome est donc le huitième chapitre par rapport au premier tome. Debord pense à intervertir l'ordre des deux premiers chapitres, ce qui est indiqué par les flèches – indication présente déjà dans la fiche citée plus haut. Dans d'autres fiches, Debord explicite ce dont devrait traiter chaque chapitre :

Le CH 1 est donc le terrain économique où il a fallu *nager*

Le CH 2 le vent *dominant* qui m'a poussé : celui de l'historique

Le CH 3 Le poker comme *exemple* (du CH 1)

Le CH 4 La (ma) culture comme mon espace (historique au fond)

Le CH 5 Paris comme *exemple*

Le CH 6 La conduite de l'I.S. comme *opérations*.

Le CH 7 La réflexion distanciée – non apaisée – sur le jug[emen]t du *passé*.

Le CH 8 : spécial DES RÊVES

De façon plus détaillée, il continue dans une fiche suivante, en employant cette fois-ci la numération de VIII à XV :

cynisme « *dangereux* » du t.2 – donnant le ton...

CH VIII "justification" du fait que je n'ai adhéré à aucune valeur du monde. Les traits « positifs » qui en ressortant (*jeu & défi : fidélité*)

CH IX « justification » satisfait, et de bonne conscience, pour avoir vécu sur le pays (j'aurais pu tant...)

CH X théorie et pratique du poker, selon moi

CH XI Aveu outrageant des *limites* de ma culture, et l'usage impérialiste – comme chez moi...

(Je pense que ce qui a manqué *surtout* aux autres, outre le temps et le goût, c'est la dialectique et le sens stratégique)

CH XII « justification » de mon *irrésistible* attirance pour l'histoire – et pour Paris

CH XIII « justification » de mes *seules intentions* entraînées comme par des choix-pièges successifs dans un labyr[inthe], et de ma manière dans la conduite de l'I.S. (On a été très injuste envers l'I.S. en la présentant comme une sorte de plaisanterie irresponsabl[e]. C'était cette intention très évidemment sérieuse

CH XIV Mon aveu du néant des choses, à travers le temps passé et la marche à la mort (comparaison outrageante du *pire* vieillissement de la société)

CH XV « justification » de ma personnalité, par l'examen de mes rêves.

On voit que Debord avait déjà une idée plus ou moins claire de l'ouvrage qu'il voulait écrire. S'il l'a finalement effectivement écrit, les manuscrits se sont perdus – ayant été le plus probablement brûlés – car on n'a rien retrouvé dans ses archives. Néanmoins, on retrouve dans le Fonds Guy Debord un petit cahier de notes qui fait partie de ce projet. Il avait été initialement classé de manière incertaine dans une boîte intitulée « Panégyrique Tome III ? ». Quand les conservateurs de la Bibliothèque nationale l'ont récupéré à la maison de Guy Debord, le cahier n'était pas rangé dans un ensemble préalablement identifié¹¹³⁹. La mise en relation avec les fiches que je viens de citer, et qui étaient conservées parmi les documents de *Panégyrique Tome Second*, nous permet toutefois de constater, avec certitude, que le cahier – et l'ensemble de fiches volantes qui l'accompagne – fait partie du projet de *Panégyrique Tome III*.

On y retrouve une ébauche pour six chapitres, au lieu de huit ; mais il est possible qu'une partie des feuilles se soit égarées. Les titres mentionnés ici sont proches – même s'ils

¹¹³⁹ Comme me l'a expliqué Laurence Le Bras, conservatrice du Fonds Guy Debord.

ne sont pas toujours identiques – de ceux listés dans les fiches citées plus haut. Ici cependant, au lieu d'une phrase introductive, extraite du premier tome, on trouve une citation qui aurait dû servir d'épigraphe. La première citation présentée dans le cahier est la même que celle qui occupe la position conclusive de *Panégyrique Tome Second*, extraite du roman de Sterne, *Vie et Opinions de Tristram Shandy* :

Mais je dois ici vous informer une bonne fois que tout cela sera plus exactement tracé et expliqué dans une carte maintenant chez le graveur ; laquelle, avec d'autres documents et appendices, prendra place à la fin du vingtième volume, non par pour gonfler le corps de l'ouvrage, idée pour moi très détestable, mais en guise de commentaires, scolies, illustrations et éclaircissement des passages, incidents ou insinuations qu'on estimera soit sujets à une interprétation particulière, soit de sens obscur ou douteux, et ceci après que ma *Vie et Opinions* aura été lue (pesez bien les mots) par le monde entier...¹¹⁴⁰

Le titre choisi est « Les goûts réunis », et correspond à ce qui apparaît plus haut comme « Du Caractère ». Il aurait pour sujet la « formation du caractère » de Debord, son « goût extrême de l'indépendance », son « obstination admise », finalement, sa « *fidelitas* » - pour conclure avec « le dernier mot de Néron », qu'il juge être « un poète assez calomnié qui eut le sens des fêtes plus grandes ». Il ajoute encore cette remarque plutôt romantique : « Quoique l'érotisme ait figuré parmi mes goûts [...] à St G. des Prés, j'ai appris que ce qui m'aura le plus manqué, c'était la passion amoureuse... (et, en somme, la poésie) ».

« Les Français sont par nature friands du bien d'autrui, et à la fois fort prodiges tant du leur que de celui des autres », disait Machiavel dans le morceau qui servait d'épigraphe au deuxième chapitre. Intitulé « Les arnaques de l'aube », celui-ci devrait traiter, on le devine,

¹¹⁴⁰ Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1759.

des compagnies malfamées de Debord, « de ceux dont on pourrait presque dire qu'ils préfèrent *perdre* de l'argent dans une affaire louche qu'en gagner dans une aff[aire] légale » - à quoi il ajoute cette réserve : « sans nul illégalisme idéologique ». Ce chapitre correspond donc à ce que Debord nomme plus haut « savoir vivre sur le pays ».

Le chapitre suivant portait le titre de « Le poker et sa pratique », ce qu'il indique plus haut pour « Le poker comme exemple » ; le jeu du poker, avec ses règles et ses bluffs, devant servir comme « exemple » (ou plutôt comme métaphore) de ce savoir-vivre dont traiterait le chapitre précédent. À partir de la pratique du jeu de poker, Debord extrait aussi une intéressante réflexion théorique :

Ce que m'a appris le plus constamment l'expérience de la vie, c'est que les gens font beaucoup pour obéir à toutes sortes de considérations auxquelles ils n'auraient pas été tenus s'ils avaient seulement eu, comme premier réflexe, celui de s'abstenir/passé outre.

Ainsi, au poker, l'influence paralysante des fantômes qui s'orientent autour des possibilités du *bluff*, ou de la *chance*, ou de la *tricherie*. Il faut considérer qu'ils ne doivent même pas être. Ceux qui y croient s'en montrent dignes. On peut dire que tous les fantômes existent vraiment pour ceux qui *admettent leur réalité* (cf. la marchandise, comme Dieu. *A contrario*, la poésie

Des « abstractions réelles », pourrait-on dire, avec les mots de Sohn-Rethel¹¹⁴¹, sauf qu'ici les niveaux collectif et individuel se confondent, et qu'on ne réussit pas à bien distinguer le social (la religion, la marchandise) du psychologique (les fantômes, le bluff). L'épigraphe choisie pour ce chapitre est aussi remarquable. Il s'agit d'une critique de Jomini

¹¹⁴¹ SOHN-RETHEL, *La Pensée-marchandise*, Paris, Le Croquant, coll. « Altérations », 2010.

sur l'œuvre de Clausewitz, qui est révélatrice de la position de Debord envers sa propre théorie :

« On ne saurait contester au général Clausewitz une grande instruction, et une plume facile ; mais cette plume, parfois un peu vagabonde, est surtout trop prétentieuse pour une discussion didactique, dont la simplicité et la clarté doivent être le premier mérite. Outre cela, l'auteur se montre par trop sceptique en fait de science militaire : son premier volume n'est qu'une déclamation contre toute théorie de guerre, tandis que les deux volumes suivants, pleins de maximes théoriques, prouvent que l'auteur croît à l'efficacité de ses doctrines, s'il ne croît pas à celles des autres »

Jomini, *Précis de l'art de la guerre*

On y rencontre une autre citation, empruntée aux *Prolégomènes à l'histoire universelle* d'Ibn Khaldoun, qui va dans le même sens : « J'ai suivi un plan original, ayant imaginé une méthode nouvelle pour écrire l'histoire et choisi une voie qui surprendra le lecteur ; une marche et un système tout à fait à moi. » Cette citation sert aussi d'épigraphe initiale à la version publiée de *Panégyrique Tome Second*¹¹⁴². Ici, elle aurait probablement dû servir d'épigraphe au chapitre 4, « L'espace de la culture ». On ne peut en être sûr, car Debord a rayé ce chapitre et l'a arraché du cahier. Il se trouve parmi les fiches volantes. On y trouve aussi une autre fiche qui porte le titre de ce chapitre et sur laquelle est notée une citation de Montaigne : « c'est la meilleure munition que j'aie trouvée en cet humain voyage ». Dans cette fiche Debord note encore une réflexion très personnelle sur Paris : « Je suis un Parisien de 1950, qui ait rêvé d'avoir vu détruire Paris ; mais sais-je si ce cauchemar s'est réellement produit ? Ou ne suis-je pas plutôt un Parisien de la fin de ce siècle / d'aujourd'hui, qui ait rêvé

¹¹⁴² *Idem*, p.1690.

d'avoir été heureux à Paris autour de / vers 1950 ? ». À en juger par l'ordre des huit chapitres listés dans les fiches, cette réflexion aurait dû intégrer le cinquième chapitre « Éloge de la ville de Paris ». Néanmoins, dans le cahier le chapitre 5 est intitulé « Temps et vieillissement » – ce qui, dans les fiches, était indiqué comme le thème du septième chapitre. Il y serait question aussi du « prob[blème] de la mort » : « Nous avons vécu, le pont de la mort devant nous – Préparez-vous maintenant à le traverser », écrit Debord. L'auteur envisage deux épigraphes possibles à ce propos. La première, une citation d'Antiphon : « La vie ressemble à une garde d'un jour, et la durée de l'existence à un unique jour, pour ainsi dire, où, après avoir levé les yeux vers la lumière, nous laissons leur tour à d'autres, qui prendront la relève ». La seconde, de Hiuan Tsong : « Mais une fois la comédie achevée, toutes retombent immobiles, – tels les êtres humains qui traversent la vie comme dans un songe ». Il choisit la dernière, mais celle-ci porte, en réalité, sur la thématique du rêve, qui aurait dû être, toujours selon la liste de chapitres citée plus haut, le sujet du huitième et dernier chapitre. Debord aurait-il pensé à réduire le nombre de chapitres, concentrant les différentes thématiques en un seul chapitre ? Malheureusement, on ne peut rien inférer puisque cette documentation est trop lacunaire. On trouve encore une feuille concernant le sixième chapitre du cahier, qui reste sans titre, et où Debord pense aussi à « citer quelques rêves ». On rencontre enfin une fiche rayée dans l'ensemble de feuilles volantes, qui devait également appartenir à la sixième partie, mais son contenu renvoie de nouveau à la fidélité, thème évoqué dans la première partie : « (ce à quoi j'ai été magnifiquement fidèle...) (Finalement, Lautréamont et Cravan : ceux pour qui je m'étais déclaré en 1952) ».

Il faut remarquer, enfin, que ces fiches semblent être postérieures à celles dont j'ai parlé plus haut. Dans l'ensemble de fiches, on en trouve une datée du 17 mai 1993. Debord y écrit « réouverture sur *éditeur* [...] Je suis donc une fois de plus à V[enise] et *quelques années de plus*, 5 exactement sont passées ». Cette note aurait donc été écrite à Venise cinq ans après

la parution de *Panegyrique Tome Premier*. Elle est marquée « PAN/t.2 ». Dans une autre fiche de l'ensemble on lit également « Nouv[elle] suite PAN/t.2 ». Pour éviter toute confusion, il faut rappeler que le Tome II de *Panegyrique*, qui aurait dû paraître en mars 1991 aux éditions Gérard Lebovici, ne sortit pas, finalement, à cause de la rupture de Debord avec la maison d'édition. Il est compréhensible alors que revenant cinq ans plus tard au projet de *Panegyrique Tome III*, il le classe simplement comme *Panegyrique II*, puisque le Tome Second n'avait jamais paru. Ceci peut expliquer aussi pourquoi la documentation, avec le plan de *Panegyrique Tome Troisième*, dont je viens de parler, était rangée dans l'ensemble de *Panegyrique Tome Second*.

CHAPITRE II – PROJET DE DICTIONNAIRE

1. L'appauvrissement du langage

Parmi les projets de Guy Debord restés inachevés, on trouve dans les archives une documentation concernant un « projet de dictionnaire ». La correspondance de Debord révélait déjà un projet de dictionnaire situationniste, avec les termes et concepts clés du mouvement – et qui rappelait en ceci le *Dictionnaire Abrégé du surréalisme*.¹¹⁴³ Cependant, il s'agit ici d'un tout autre projet. L'objectif semble être de rééditer le *Nouveau dictionnaire des synonymes français* rédigé par Antoine-Léandre Sardou en 1874. Dans la documentation, on retrouve des photocopies du catalogue de la Bibliothèque Nationale, et dans l'entrée « Sardou » l'ouvrage de 1874 est souligné. Une partie des dossiers et des fiches portent l'identification « préface / SARDOU » ou « pour préface A.-L. Sardou », ce qui indique que Debord envisageait d'écrire une préface pour accompagner la réédition du dictionnaire. Dans cette préface, Debord aurait traité de la décadence de la langue française, et il avait noté à cette fin les altérations qu'il ressentait dans l'usage du français à la fin des années 1980. Il tente de composer, synthétiquement, le « vocabulaire du français 80 », remarquant les néologismes, les expressions idiomatiques, les influences étrangères, les changements de prononciation ; il s'efforce de repérer le champ d'origine des mots : « économique », « médiatique », « psychologique », « stratégique-nucléaire ». Un tel projet peut sembler, au premier abord, étrange ; mais il trouve son sens dans la critique du spectacle entendu comme séparation du langage : « On reconnaît assez largement aujourd'hui que la langue française se

¹¹⁴³ Cf. DEBORD, *Correspondance*, vol. « 0 », *op.cit.*, p.211-222.

perd », écrit Debord dans une note inédite ; « On ne reconnaîtra pas volontiers, sauf dans des cercles très fermés, que j'en ai fait la théorie il y a 20 ans.

Le point de départ est donc la « perte de la langue française », problème fort débattu à cette époque, à en juger par les articles de presse recueillis par Debord lui-même. Il croise d'autres débats en vogue, comme le problème de l'immigration et le retour du nationalisme. Ainsi le note Debord en écoutant une émission :

(le 12 nov. 86, on nous parle des nouv[elles] lois sur la nationalité)

Il est question de définir la nationalité, entre autres facteurs, par *la connaissance de la langue française !*

Foutre ! (cf. livre de Mezioud)

Et, plus tard, combien de millions, *de dizaines de millions* d'ex-citoyens français pourront être *rejetés* en vertu de ce critère, les choses étant ce qu'elles sont ?

Dans la note, il se réfère au livre de Mezioud Ouldamer, *Le Cauchemar immigré dans la décomposition de la France*, paru aux éditions Gérard Lebovici en novembre 1986. Un an auparavant, Debord avait adressé des notes à Mezioud Ouldamer, faisant part de ses réflexions sur la « question des immigrés »¹¹⁴⁴. Il y écrivait :

Tout est faux dans la « question des immigrés » [...] On ne discute que de sottises. Faut-il garder ou éliminer les immigrés ? [...] Faut-il donc les assimiler ou « respecter les diversités culturelles » ? [...] Quelles cultures ? Il n'y en a plus. Ni chrétienne ni musulmane ; ni socialiste ni scientifique. *Ne parlez pas des absents*. Il n'y a plus, à regarder un seul instant la

¹¹⁴⁴ Cf. *Note sur la « question des immigrés »*, in : DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, p.1588-1591.

vérité et l'évidence, que la *dégradation spectaculaire-mondiale (américaine) de toute culture*¹¹⁴⁵.

Cela dit, il revenait au problème de la langue : « Certains mettent en avant le critère de « parler français ». Risible. Les Français actuels le parlent-ils ? Est-ce du français que parlent les analphabètes d'aujourd'hui [?] [...] Ne va-t-on pas clairement, même s'il n'y avait aucun immigré, vers la perte de tout langage articulé et de tout raisonnement ? »¹¹⁴⁶ Les mots de Debord sont âpres, et on lui reproche parfois d'avoir adopté une posture réactionnaire en soutenant les valeurs traditionnelles de la culture et de la langue. Les réflexions de Debord sonnent parfois réellement comme issues d'un passé lointain : « Quand la langue française existait comme langue vivante, elle avait beaucoup de nuances. Ce qu'a pu apporter le génie français à l'histoire universelle était très lié à cette langue, qui l'exprimait bien et dont elle se servait bien. » Le « génie français », « l'histoire universelle », sont autant de termes qui semblent sortis directement de la plume d'un philosophe du XVIII^e ou du XIX^e siècle. Néanmoins, le processus dont parle Debord est bien un processus contemporain, et sa position politique n'a guère changé, ce qui devient plus clair par la suite :

Préface / Sardou

Comment le français s'est perdu : après la génération de la libération du langage (Apollinaire – Dali) suit la première époque de l'effondrement (Malraux-Céline-Sartre). *Parce qu'ils n'ont pas su penser, le langage s'est dégradé*. Et ce qu'ils n'ont pas su penser, d'abord, c'est le communisme. Ultérieurement, ce qu'ils ne surent pas penser, *ce fut le spectacle*. Chaque moment aggrava le même processus : après-guerre, modernisation du capitalisme vers 1960, le mouvement de mai 68 (et comme pour le « communisme » avant, ceux qui *prétendaient* être

¹¹⁴⁵ *Idem*, p.1588-1589.

¹¹⁴⁶ *Idem*, p.1589.

pour son mensonge, plus que ceux qui affirmaient être sa vérité), la génération sous Giscard et celle sous Mitterrand (le style Lang-Fabius).

Mais enfin c'est un *mécanisme en plus* [...] qui a imposé universellement, en plus du *langage du faux*, le *faux langage* (à une vitesse catastrophique égale à celle de la construction des « immeubles »). Et qui a chassé tout le reste, l'école y prenant sa part.

La littérature a joué son rôle dans la dégradation du langage, en rompant avec les règles traditionnelles – on a déjà vu que Debord se référait à *À travers l'Europe* d'Apollinaire comme au poème le plus libre – ou en rapprochant le langage littéraire du langage parlé – ainsi dans une autre note Debord pense au « style parlé » célinien. Ce qu'il blâme davantage chez ces auteurs, c'est de n'avoir pas su penser, d'abord le communisme, puis le spectacle. En d'autres termes, l'usage du langage devrait être pensé en rapport avec la transformation sociale envisagée, d'une part, et en considérant, d'autre part, la logique de la société existante. C'est la raison pour laquelle Debord s'accroche au langage classique, car il voit ce geste comme antagonique au spectacle. Or c'est, avant tout, le spectacle qui est responsable de toute perte du langage – ce « *mécanisme en plus* » qui véhiculant le « *langage du faux* » a finit par produire un « *faux langage* ». En fait, cela ne concerne pas seulement la langue française :

La langue française n'est qu'un détail de ce qui arrive plus ou moins dans toutes les langues qui furent de grandes civilisations : *tout ce qui est emporté par le spectacle* voit sa langue ancienne en perdition. Non tant à cause des néologismes qu'il faut employer pour des activités nouvelles ; plutôt parce qu'*on ne parle plus d'autre chose* dans le spectacle.

La voix qui parle *le plus puissamment* à chaque heure de la vie sociale des contemporains ; en fait qui parle déjà presque seule, et qui est le modèle sans rival de ce qui reste des voix individuelles séparées, est aussi normalement la voix qui crée *instantanément l'usage* – qui lance le sens et le choix toujours plus étroit et sélectif des mots, et leur prononciation, etc.

C'est donc le monologue ininterrompu du spectacle, qui concentre en lui tous les regards, qui est à la base de l'appauvrissement de la langue. À propos de la « chute de l'instruction », Debord écrit qu'« on ne peut plus même parler d'autodidactes : ils n'ont rien fait par eux-mêmes. Ce sont les produits d'un *médiadidactisme* ; et cela leur recyclage permanent qui ne s'arrête jamais à/sur aucun résultat, si dégradé soit-il. En fait la plupart des gens d'aujourd'hui sont des *télédidactes*. » Si Debord réfléchit ici au rôle « pédagogique » du spectacle, c'est parce que sa réflexion sur le langage spectaculaire porte, en même temps, sur la pensée à l'époque du spectacle accompli. On voit que dans ses notes, l'appauvrissement de la langue apparaît souvent lié à une réduction des capacités de raisonnement. Ainsi, dans la même note supra-citée, Debord ajoute encore :

Le fait que les gens parlent mal (pour beaucoup ne parlent plus), quoique évidemment très grave [...] n'est pas le plus grave : le plus grave c'est qu'ils ne pensent plus, étant démunis de ce moyen de penser. Ici encore les machines ont repris et gardent [les] capacités humaines (les machines, *i.e.* les *propriétaires* et leurs subordonnés *programmeurs* de machines) cf. le mot de Marx sur les hommes devenant machines, alors que les machines acquièrent les qualités humaines.

Quoiqu'on puisse en dire, on voit dans les notes que Debord ne s'est pas vraiment éloigné de la critique de l'aliénation de base marxiste. Tout ce qui est perdu ne disparaît pas tout simplement, mais est en réalité aliéné, c'est-à-dire extériorisé dans les produits de l'activité humaine qui finissent par échapper au contrôle des hommes. L'inversion entre l'homme et la machine se concrétise dans l'extériorisation de la capacité de raisonner, devenue programmation informatique.

2. La fin de la logique

De ce fait, la critique debordienne de la perte du langage se dédouble en dénonciation de la chute de la raison. Un des dossiers est, en effet, classé par l'auteur comme « pensée-langage. FIN DE LA LOGIQUE ». On y trouve des fiches qui concernaient originellement les *Commentaires sur La Société du spectacle*. Dans cet ouvrage, Debord affirme que « [l]a dissolution de la logique a été poursuivie, selon les intérêts fondamentaux du nouveau système de domination »¹¹⁴⁷. Les fiches conservées dans ce dossier montrent cependant que l'ouvrage de 1988 aurait dû comporter un important contenu sur la décadence du langage et de la pensée. Pour Debord, à l'époque du *spectaculaire intégré* « [i]l est déjà impossible de *penser*, pour qui se trouve placé dans toutes les conditions du sp[ectacle] (il peut y avoir encore des privilégiés, mais seulement pour quelques générations, si le processus n'est pas *renversé* ; ou au moins *brisé* comme processus mondial, émietté). Car il n'y a plus aucun lieu où peut *vivre* le langage. » On voit que le noyau du problème renvoie toujours au rapport entre l'expérience et le langage, puisque Debord parle de « vivre le langage ». Il ajoute encore une image qui passe par Orwell et Nietzsche :

Par ailleurs, il y a infiniment moins de privilégiés qui *vivent*, par rapport à un peuple misérable qui ne vit pas. Bientôt les privilégiés ne *vivront* presque plus*. Tous survivront jusqu'à ce que : même pas !

¹¹⁴⁷ DEBORD, *Commentaires sur La Société du Spectacle* (Gérard Lebovici, 1988), in : *Œuvres, op.cit.*, p.1609.

*pour prendre une image à la Orwell, il ne restera plus des hommes qu'un *œil*, qui lira les cadrans qui mesureront des faits inévitables, et sans conséquence sauf pour l'œil qui pourra se fermer sans qu'on le remarque.

Nietzsche disait, je crois, que les « derniers hommes » cligneront de l'œil. Est-ce même sûr ?

Hantée par l'imaginaire nietzschéen et orwellien, Debord voit l'accomplissement du spectacle sous la plus sombre des perspectives. Tantôt, le déclin de la pensée apparaît comme une sorte de refoulement généralisé. Debord décrit ainsi le « fond de la *psychologie du sp[ectacle] accompli* » :

Le fait qu'il y ait désormais de très nombreuses choses que les gens *ne veulent pas penser* favorise grandement les pouvoirs établis dont l'intérêt évident est que les gens ne pensent à presque rien ; et encore pensent fort mal au peu qui reste.

(Que les gens soient vivement portés à se refuser à penser à certaines choses, on le conçoit très facilement : les dangers nucléaires ou chimiques qui veulent dire *leur mort* ; les manipulations médiatiques, informatiques, qui veulent dire *leur ignorance* ; les procédés de gouvernement policier ou maffiosi qui veulent dire *leur déchéance* et leur esclavage... Qui donc aimerait penser à sa mort, à son ignorance, à sa déchéance ?

À d'autres moments, l'effondrement de la pensée est conçu comme une maladie mentale qui se dissémine à l'échelle de la société. Quelques notes portent alors le signe « ω », dont la légende est donnée ainsi : « Cette idée de la *maladie mentale* (sp[ectaculaire]) dont sont aussi victimes ceux qui ont *imposé le spectacle*. Ils ont fait plus : ils y ont cru. » Dans une des notes identifiées par ce signe, Debord écrit :

Il est dans la nature de toute guerre que (toutes) les armes les plus récentes doivent y servir. La *vraie guerre* de notre époque n'est autre que la guerre de la soc[iété] contre elle-même, la guerre civile froide que mène le spectacle. L'emploi de toutes les armes du spectacle, laissant tout passer (annihilant la pensée *et le lieu* de la pensée-discussion) donne les étrangetés *actuelles* de la pensée machine et de la criminologie (cf. l'idée la plus avancée d'Orwell).

Il ne s'agirait donc pas d'une pure et simple manipulation, mais d'une « maladie » qui touche tout autant ceux qui composent la classe dominante. La « bêtise des décideurs » serait le symptôme le plus évident du fait que la classe dominante est « touchée elle-même d'une manière terrible » par le mal qu'elle répand partout : « la destruction de la pensée ». Les « armes du spectacle », dont parle Debord, « *faussent la pensée même des décideurs* ; et leur font faire beaucoup de folies dont ils n'ont pas eu vraiment besoin... ». De cette façon, Debord est en désaccord avec un argument fort répandu selon lequel « les « décisions » - très généralement secrètes, et presque toujours funestes – qui modifient en permanence l'environnement et les conditions de l'activité humaine [sont] prises dans la seule perspective du profit économique à court terme, et en négligeant à cette fin toute autre préoccupation ». Pour la critique du spectacle, ces décisions funestes sont, en réalité, « le produit de la *démence parcellaire* du développement automatique de la pensée fragmentaire des spécialistes. De la liquidation de toute compréhension dialectique qui existait dans la pratique humaine, sinon dans la connaissance théorique ».

Debord reste donc toujours proche de la perspective de la théorie critique, et voit dans la spécialisation croissante du savoir – déjà dénoncée par Lukács – la source de la non-pensée spectaculaire. De même, sa critique de l'appauvrissement du langage rejoint sur plusieurs points celle élaborée par les penseurs de l'école de Francfort qui notaient, déjà à l'aube de la

Deuxième Guerre, la réduction de toute pensée et de tout langage à la dimension instrumentale. Ainsi l'écrivait, par exemple, Horkheimer dans *Éclipse de la Raison* :

Plus les idées sont devenues automatisées, instrumentalisées, et moins l'on a vu en elles des pensées dotées d'un sens qui leur appartient en propre. On les considère comme des choses, des machines. Et dans le gigantesque appareil de production de la société moderne, le langage en a été réduit à n'être plus qu'un outil comme les autres. [...] La fonction ou l'effet produit dans le monde des choses et des événements supplante la signification.¹¹⁴⁸

Le tournant pessimiste des francfortiens, qui avaient été témoins de la cooptation du mouvement ouvrier par le nazisme et de la mise en place de l'industrie culturelle, trouve un écho dans les dernières pensées de Debord. Il faut remarquer que la perspective catastrophiste n'implique pas, pour autant, un reniement des explications théoriques formulées vingt ans plus tôt, comme le montre la note suivante :

Il faut qu'après l'inévitable et catastrophique écroulement de la société mondiale, la prochaine civilisation, s'il est possible d'en reconstruire une autre sur les bases qu'auront peut-être pu laisser le désastre, il faut espérer que les gens comprennent bien quelles ont été les bases essentielles du naufrage précédent : la spécialisation et la hiérarchie, culminant en technique et *pensée du spectacle*, l'abstraction esclavagiste et le contraire de la communauté.

La dernière phrase reprend dans les grandes lignes les principaux points de la théorie du spectacle. Devant l'imminence de la catastrophe, l'espoir réside dans la nécessité de

¹¹⁴⁸ HORKHEIMER, *Éclipse de la Raison*, traduit par Jacques Debouzy, Paris, Payot, 1974, p.31.

sauvegarder et de transmettre la connaissance, pour faire parvenir aux futures civilisations les raisons de l'effondrement. Ceci devient d'autant plus difficile si l'on considère que le spectacle intégré avait, selon Debord, effacé l'Histoire et banni le dialogue. Telle est encore une des raisons de la perte du langage, qui s'explique aussi par le fait que « le langage n'existe, ne se conserve et ne se développe que dans/par *les livres et la conversation*. Et ce sont les deux choses qui ont été proscrites par la société du spectacle développée (le spectaculaire intégré). Sans langage, il n'y a pas de pensée. Il reste donc une *sous-pensée* pour une certaine classe dominante. Celle qui s'approprie et informe les *machines* qui deviennent les *prothèses de la pensée*. »

L'aliénation croissante de la société du spectacle a mené à l'aliénation de la pensée, objectivée dans les machines, qui deviennent alors des « prothèses de la pensée ». Cette idée, qui semble avoir son exemple le plus notable dans l'informatique, est proche de la prévision que Marx avait faite dans les *Grundrisse*, à savoir que le développement des forces productives déboucherait sur la constitution d'un « intellect général », une machinerie totalisante qui rendrait tout le travail humain superflu.¹¹⁴⁹ Comme on l'a déjà vu, Debord croyait auparavant que le développement technologique aurait pu servir à une fin positive : la fin du travail. Il partage cette conviction avec d'autres penseurs de son époque, dont notamment Herbert Marcuse. Toutefois, vingt ans plus tard, il ne voit dans la machinerie moderne autre chose que l'accomplissement de l'aliénation totale des capacités humaines – là encore, il n'est pas loin de Marcuse. Si celui-ci pariait sur les possibilités positives du développement des forces productives dans son ouvrage de 1955, *Éros et civilisation*, il présentait une image bien moins optimiste de la société capitaliste dans *L'Homme unidimensionnel*, de 1964. Comme je l'ai déjà remarqué, Debord n'avait pas pu lire ce texte avant l'écriture de *La Société du spectacle*, puisque la traduction française ne parut qu'en

¹¹⁴⁹ Cf. MARX, *Manuscrit de 1857-1858*, « *Grundrisse* », *op.cit.*, 1980, p. 194.

1967 ; mais il l'a probablement lue plus tard, car on retrouve ce livre dans sa bibliothèque. Si l'on peut établir des liens entre *La Société du spectacle* et *Éros et civilisation*, on peut aussi trouver des points communs entre les *Commentaires sur La Société du spectacle* et *L'Homme unidimensionnel*.

Spectaculaire intégré et pensée unidimensionnelle

Dans les *Commentaires*, Debord soutient que le développement de la société du spectacle a abouti à ce qu'il appelle le « *spectaculaire intégré* ». Par cette expression, Debord désigne une intégration entre la réalité et le spectacle, qui est tout sauf positive. Si en 1967 il parlait du spectacle comme du « séparé » par excellence, en 1988 il croit que cette séparation a été dépassée de la façon la plus perverse : le spectacle a triomphé et soumis la réalité à son empire. Le spectacle n'est plus simplement le « lieu du regard abusé et de la fausse conscience », une fausse représentation qui se prétend réelle ; désormais, pour détourner les mots de Marx, il « façonne le monde à son image ». Ainsi, Debord écrit que « le sens final du spectaculaire intégré, c'est qu'il s'est intégré dans la réalité même à mesure qu'il en parlait ; et qu'il la reconstruisait comme il en parlait. De sorte que cette réalité maintenant ne se tient plus en face de lui comme quelque chose d'étranger. »¹¹⁵⁰ Résidant dans le centre producteur de la « culture spectaculaire », les États-Unis, Marcuse avait pu pressentir ce processus vingt ans plus tôt. D'après le philosophe, dans le capitalisme avancé,

les individus s'identifient avec l'existence qui leur est imposée et [...] ils y trouvent réalisation et satisfaction. Cette identification n'est pas une illusion mais une réalité. Pourtant cette réalité

¹¹⁵⁰ DEBORD, *Commentaires...*, in : *ŒUVRES, op.cit.*, p.1598.

n'est elle-même qu'un stade plus avancée de l'aliénation ; elle est devenue tout à fait objective ; le sujet aliéné est absorbé par son existence aliénée. Il n'y a plus qu'une dimension, elle est partout et sous toutes les formes. Les réalisations du progrès défont leur mise en cause idéologique aussi bien que leur justification ; devant son tribunal, la « fausse conscience » de leur rationalité est devenue la vraie conscience.¹¹⁵¹

La notion de *spectaculaire intégré* est analogue à cette « aliénation supérieure » dont parle Marcuse, et qui ne laisse plus de place à une fausse conscience. Il ne reste qu'une seule rationalité qui est acceptée, une seule manière de penser qui paraît légitime, ce qui se manifeste notamment dans le champ du discours. Tout comme Debord, Marcuse voyait dans la réduction du langage le symptôme d'une réduction de la pensée. Dans *L'Homme unidimensionnel*, il remarque le triomphe d'une philosophie positiviste et opérationnelle qui ne laisse plus de place à aucune pensée transcendante. Ceci revient à un rejet de la pensée négative, qui a le même sens que « la liquidation de toute compréhension dialectique » dont parle Debord dans ses notes. La « fin de la logique » ressentie par Debord équivaut à ce que Marcuse identifie comme la « mise en échec de la logique de la contradiction ». Cela produit « l'univers du discours clos », dit Marcuse, dans lequel la contradiction n'est plus perçue en tant que telle ; ce qui apparaissait jadis comme irréconciliable, semble désormais rationnel : « La contradiction était autrefois la pire ennemie de la logique, elle est maintenant un principe de la logique du conditionnement [...]. Pour quelqu'un qui n'est pas assez conditionné, la majeure partie de l'écriture et de la parole publiques est complètement surréaliste »¹¹⁵². Les paradigmes du discours se seraient modifiés avec les paradigmes de la pensée, et la ligne de partage entre le rationnel et l'irrationnel se serait déplacée avec celle qui distingue le sens du

¹¹⁵¹ MARCUSE, *L'Homme unidimensionnel*, op.cit., p.36.

¹¹⁵² *Idem*, p.114.

non-sens : « le *non-sense* », écrit Debord dans une note, « comme tant de choses, s'est complètement *renversé*, depuis 100 ans, depuis Lewis Carroll ».

Remarquons, enfin, que les dispositifs qui mènent à l'unidimensionnalité de la pensée, ne sont autres que les dispositifs spectaculaires. S'il a effectivement lu *L'Homme unidimensionnel*, Debord a peut-être pu remarquer, une fois encore, que Marcuse « décrit la société du spectacle » :

L'appareil productif, les biens et les services qu'il produit, « vendent » ou imposent le système social en tant qu'ensemble. Les moyens de transport, les communications de masse, les facilités de logement, de nourriture et d'habillement, une production de plus en plus envahissante de l'industrie de l'information, impliquent des attitudes et des habitudes imposées et certaines réactions intellectuelles et émotionnelles qui lient les consommateurs aux producteurs, de façon plus ou moins agréable, et à travers eux à l'ensemble. Les produits endoctrinent et conditionnent ; ils façonnent une fausse conscience insensible à ce qu'elle a de faux. Et quand ces produits avantageux deviennent accessibles à un plus grand nombre d'individus dans des classes sociales plus nombreuses, les valeurs de la publicité créent une manière de vivre. C'est une manière de vivre meilleure qu'avant et, en tant que telle, elle se défend contre tout changement qualitatif. Ainsi prennent forme *la pensée et les comportements unidimensionnels*.¹¹⁵³

Le spectacle révèle ainsi un pouvoir positif, de subjectivation, puisqu'il conditionne et façonne les sujets, leurs pensées et leur manière de vivre. C'est précisément ce que Debord remarque à propos du langage véhiculé par le spectacle qui s'impose comme le seul langage existant. L'appauvrissement de la langue ne serait qu'un symptôme de cette

¹¹⁵³ *Idem*, p.36-37.

unidimensionnalité de la pensée. Il serait peut-être plus juste de parler alors d'un pouvoir de dé-subjectivation du spectacle, puisqu'il défait le langage existant et réduit les capacités communicatives des sujets. En s'interrogeant sur l'avenir incertain de la société qu'il décrit, Debord note effectivement un processus de *dissolution du sujet* : « tout dépendra de l'effet encore inconnu de telles ou telles pratiques de *désinformation* qui sont encore au stade expérimental, et sur des 'sujets' qui sont eux-mêmes en dissolution plus ou moins rapide, alors qu'il est difficile de mesurer cette vitesse de dissolution. » Malheureusement, Debord n'a pas développé davantage cette problématique. Dans les *Commentaires*, il parle, tout aussi brièvement, d'un processus d'effacement de la personnalité : « L'effacement de la personnalité accompagne fatalement les conditions de l'existence concrètement soumise aux normes spectaculaires, et ainsi toujours plus séparée des possibilités de connaître des expériences qui soient authentiques, et par là de découvrir ses préférences individuelles. »¹¹⁵⁴

À l'époque du spectaculaire intégré en effet, le sujet n'a plus un rapport direct au monde : « l'image construite et choisie par *quelqu'un d'autre* est devenue le principal rapport de l'individu au monde qu'auparavant il regardait par lui-même »¹¹⁵⁵, écrit Debord. Dorénavant, l'appréhension du monde sensible par la conscience du sujet n'est plus le rapport phénoménologique central qui guide l'être du sujet dans le monde. Avant que le monde sensible puisse se présenter au sujet, une représentation s'interpose déjà. Le sujet reçoit, à tout instant, un « résumé simplifié du monde sensible »¹¹⁵⁶, le regard objectivé d'un autre qu'il reçoit comme s'il était le sien.

Le sujet ne se constitue plus à partir de son rapport au monde objectif autour de lui, mais à partir de son adhésion au monde des images. Néanmoins, les signes du spectacle sont éphémères ; ils suivent la rapidité changeante de la société marchande, qui doit produire sans

¹¹⁵⁴ DEBORD, *Commentaires...*, in : *Œuvres, op.cit.*, p.1611.

¹¹⁵⁵ *Idem*, p.1609.

¹¹⁵⁶ *Idem*, p.1609.

cesse de nouveaux cycles d'accumulation de la valeur. De ce fait, « [l]'individu, paradoxalement, devra se renier en permanence, s'il tient à être un peu considéré dans une telle société. Cette existence postule en effet une fidélité toujours changeante, une suite d'adhésions constamment décevantes à des produits fallacieux. Il s'agit de courir vite derrière l'inflation des signes dépréciés de la vie. »¹¹⁵⁷ Debord ajoute encore, à contre-courant du libéralisme soixante-huitard : « La drogue aide à se conformer à cette organisation des choses ; la folie aide à la fuir. »¹¹⁵⁸

¹¹⁵⁷ *Idem*, p.1611.

¹¹⁵⁸ *Idem*, p.1612.

EPILOGUE – LES DERNIÈRES RÉALISATIONS

Tous les projets dont j'ai traité ici resteront inachevés. Au lieu d'accomplir les projets qu'il avait nourris pendant plusieurs années, Debord aura pour dernières réalisations des œuvres de moindre importance et qui avaient été plutôt motivées par les circonstances. *Cette mauvaise réputation...*, sortie en octobre 1993, est un ouvrage court et simple où Debord traite de l'image que l'on donnait de lui dans la presse¹¹⁵⁹. Il commente des articles et dénie les légendes que l'on commençait à créer autour de lui. Le procédé est similaire à celui employé jadis dans *Réfutations*, mais sans la complexité du travail de montage cinématographique. Les notes dont j'ai parlé plus haut révèlent, d'ailleurs, que l'ouvrage sert à répondre à la demande d'ouvrages inédits exprimée par le nouvel éditeur de Debord, Gallimard.

La toute dernière œuvre de l'auteur sera un film, *Guy Debord, son art et son temps*. Il ne s'agit plus de cinéma, mais d'un documentaire télévisuel, diffusé pour la première fois sur Canal+ le 9 janvier 1995. Le film, pourtant, n'est pas une réalisation de Guy Debord, mais de Brigitte Cornand. La cinéaste avait proposé l'entreprise, et Debord consentit à fournir un scénario et les indications pour la réalisation¹¹⁶⁰. Il s'agit d'un moyen-métrage qui suit la méthode du montage debordien, et qui revient sur l'auto-représentation par le biais médiatisé du détournement. On y revoit un dernier hommage aux compagnons de Saint-Germain, et un résumé, toujours fort indirect, de la vie de l'auteur. On y voit aussi « son temps », et plus

¹¹⁵⁹ DEBORD, *Cette mauvaise réputation...*, Paris, Gallimard, 1993. Repris in : *Œuvres, op.cit.*, pp.1796-1840.

¹¹⁶⁰ Le scénario est repris dans les *Œuvres* de Guy Debord. Cf. DEBORD, *Œuvres, op.cit.*, pp.1870-1876.

notamment le temps présent représenté par les séquences détournées des émissions télévisuelles. La contemporanéité est caractérisée comme une époque de décadence. De la désobéissance des écoliers à l'imbécillité des décideurs – comme Clinton qui fait son jogging, ou Berlusconi qui doit interrompre ses vacances en Sardaigne pour traiter de la crise – ce qu'on voit sur l'écran est la décomposition d'une civilisation. Au milieu de cela, la figure de Debord est toujours celle de l'exception. Debord est celui qui apparaît, une dernière fois, en ennemi dans le spectacle, et qui se montre en exemple contraire à l'unidimensionnalité des formes de vie sous le spectaculaire intégré. Néanmoins, quand le film est diffusé, Debord n'est plus là ; il a déjà disparu.¹¹⁶¹ Il communique son absence, surtout à travers le silence de son film. À la différence de ce qui se passe dans ses autres œuvres cinématographiques, sa voix est complètement absente de la bande-son – et, de surcroît, toute autre voix-off également. Ce vide semble nous rappeler que cette œuvre n'est pas entièrement de Debord, et qu'elle n'est peut-être pas le dernier mot qu'il aurait voulu dire. Elle reste, néanmoins, sa dernière œuvre. De tous les projets, pour la plupart autobiographiques, sur lesquels Debord avait tant travaillé, ne nous restent que des vestiges fragmentaires.

¹¹⁶¹ Le suicide de Debord a eu lieu dans sa maison de Champot, le 30 novembre 1994.

CONCLUSION

Nous avons effectué ici un voyage à travers l'œuvre de Guy Debord, au cours duquel j'ai tenté d'élaborer une généalogie de son art et sa pensée, tout en essayant de relever les positions changeantes de l'auteur à l'égard de la problématique du sujet. Debord avait été profondément marqué par l'exemple de Breton et des surréalistes, et une telle étude ne pourrait se faire sans avoir saisi d'abord l'enjeu du sujet au sein de ce mouvement. Le surréalisme avait été une entreprise consacrée à la découverte de l'Autre du Sujet cartésien, une libération du sujet au-delà des limites du *cogito* et de la compréhension rationnelle du monde. Pour Breton, l'inconscient freudien apportait la confirmation du caractère partiel et insuffisant de la rationalité cartésienne. La psychanalyse de Freud était en outre une science du langage, une herméneutique qui cherchait la manifestation de la face cachée du sujet dans le déchiffrement des signes. Elle était ainsi capable de redonner un sens à tout ce qui auparavant semblait y avoir de plus insensé : le discours délirant et le rêve. On peut aisément comprendre pourquoi une telle entreprise fascina André Breton, un psychiatre à mi-chemin entre la science et la littérature. Néanmoins, bien qu'il se revendique toujours de Freud, Breton a continué à véhiculer une notion de l'inconscient marquée par la psychologie française. Lorsqu'il crée le surréalisme et le définit par l'automatisme, il reste plus proche de Janet que de Freud, et la libération qu'il revendique ne laisse pas de porter les traces de l'idée de la double personnalité, cet Autre caché à l'intérieur de chacun qui pourrait surgir dans la nuit ou se révéler par la suggestion hypnotique. C'est la raison pour laquelle le surréalisme veut trouver la vérité du sujet dans la profondeur de l'inconscient, et qu'il privilégie le retour à soi-même au détriment d'une ouverture vers le monde. Le surréalisme fut certes un

mouvement fort complexe et hétérogène, et le tableau que j'ai rapidement esquissé ici ne peut rendre compte de cette complexité¹¹⁶². Mon but est de faire ressortir les traits les plus présents dans l'appréhension que Debord a de l'histoire du mouvement surréaliste, et à partir de laquelle il divise ses mérites et ses échecs. Debord, on l'a vu, a surtout reproché aux surréalistes leur valorisation extrême de l'inconscient, ce qui impliquait pour lui une « fuite idéaliste », comme il le remarque notamment dans ses lectures des *Manifestes* de Breton. L'usage que les surréalistes faisaient de la psychanalyse freudienne apparaissait pour Debord à la fois comme une force et comme une limitation. Les dadaïstes avaient entrepris la destruction de l'art autonome – entreprise qui aurait été achevée plus tard par les lettristes. Les surréalistes, pour leur part, avaient ouvert la voie à un nouvel usage de l'art, qui n'était plus limité ni par les critères esthétiques ni par le rapport contemplatif. En ayant recours à l'étude de l'inconscient, les surréalistes plaçaient le désir au cœur de l'art. Pourtant, selon Debord, les surréalistes s'étaient arrêtés dans l'exploitation artistique de l'inconscient au lieu de porter plus loin le potentiel révolutionnaire d'une telle découverte. L'étude de l'inconscient permettait de retrouver les désirs inaccomplis, mais ne devait pas servir à la production de nouvelles « œuvres d'art », objets dont l'obsolescence avait été établie par les avant-gardes historiques. Le rôle des nouvelles avant-gardes, et notamment de l'Internationale situationniste – où se retrouvaient les artistes de la future « société sans classes » – était de travailler à la réalisation des désirs inaccomplis. Il s'agissait, en somme, de modifier la réalité pour qu'elle devienne littéralement satisfaisante.

La démarche situationniste n'était donc pas en rupture directe avec le surréalisme. Bien au contraire, elle cherchait à avancer davantage dans la voie expérimentale inaugurée par le groupe de Breton. Le fondateur du surréalisme avait marqué, de plusieurs manières, le

¹¹⁶² Je remarque encore que l'empreinte de la psychologie française sur Breton est présente notamment au début du mouvement, mais que celle-ci devient par la suite moins importante, et que sa notion d'inconscient se complexifie à son tour. À propos de l'évolution de la pensée de Breton, on peut consulter l'étude d'Emmanuel RUBIO, *Les philosophies d'André Breton : 1924-1941*, Lausanne/Paris, l'Âge d'homme, 2009.

fondateur de l'Internationale situationniste. Breton avait surtout établi un rapport désinvolte avec le champ du savoir. Dans le rôle de l'écrivain et de l'artiste, il établit un dialogue constant et rigoureux avec les connaissances dans une perspective qui était, avant tout, éthique : il s'agissait toujours d'un emploi pratique du savoir dans la vie. C'est cette « libération éthique » qui attire Debord dans sa jeunesse, et qu'il veut porter plus loin¹¹⁶³. Plus tard, Debord ne cessera d'accuser Breton de manque de scientificité, et d'être tombé finalement dans une sorte de mysticisme. Quoiqu'il en soit, il faut reconnaître qu'en ce qui concerne le rapport avec le champ du savoir, le situationniste occupera une position tout à fait analogue à celle de Breton.

Certes, Debord ne concevait pas son rapport au surréalisme comme une simple continuité, mais plutôt comme un dépassement, un *Aufheben* au sens hégélien du terme. Le point de départ des surréalistes était reconnu comme juste, mais le mouvement se serait égaré dans les vieux chemins de l'« idéalisme ». Les situationnistes étaient là pour « remettre sur ses pieds » la démarche surréaliste, de même que Marx avait « remis sur ses pieds » la philosophie hégélienne. Les accusations d'idéalisme adressées aux surréalistes – ou encore celles d'esthétisme adressées à tant d'artistes – étaient ainsi analogues aux attaques que Marx portait contre les « hégéliens de gauche » dont l'appropriation politique de la philosophie de Hegel restait, d'après lui, insuffisante. Ce n'est donc pas un hasard si Debord détourne, dans la thèse 191 de *La Société du spectacle*, un passage de la *Contribution à la critique de la philosophie du droit*. Là où Marx critique ceux qui voulaient « supprimer la philosophie sans la réaliser » et ceux qui croyaient « pouvoir réaliser la philosophie sans la supprimer »¹¹⁶⁴, Debord retrouve l'ambiguïté des avant-gardes qui l'avaient précédé : un dadaïsme qui avait « voulu *supprimer l'art sans le réaliser* » et un surréalisme qui avait « voulu *réaliser l'art* »

¹¹⁶³ DEBORD, *Le Marquis de Sade...*, *op.cit.*, p.104.

¹¹⁶⁴ Cf. MARX, *Œuvres philosophiques*, tome I, *op.cit.*, p.94-95.

sans le supprimer »¹¹⁶⁵. Aux situationnistes restait le mérite d'avoir « montré que la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même *dépassement de l'art* ». ¹¹⁶⁶

La « position critique » des situationnistes consistait ainsi dans le refus de la production artistique, au sens traditionnel de la production d'œuvres d'art – donc « suppression de l'art », sans que cela devienne pourtant un pur et simple abandon de l'art. L'art était désormais mis au service de la transformation qualitative de la vie quotidienne – et l'activité situationniste était par là une « réalisation de l'art ». C'est cette dernière voie qui avait été ouverte par les surréalistes. Le groupe de Breton avait fait les premiers pas vers un art expérimental, qui tenait prioritairement aux désirs. Les situationnistes voulaient achever ce que les surréalistes avaient commencé. Pour ce faire, ils ne pouvaient oublier la suppression dadaïste de l'art, pour que le désir ne soit finalement pas égaré dans une esthétique de plus. L'art au service de la vie ne se ferait pas dans les musées.

L'art a ainsi été littéralement remis sur ses pieds car, dans un premier temps, la dérive fut la proposition expérimentale qui occupa le plus Debord et ses compagnons. Les lettristes-internationaux d'abord, les situationnistes ensuite, ont cherché la vie nouvelle en errant. Certes, les flâneries urbaines n'étaient pas une invention tout à fait nouvelle, et avaient aussi été pratiquées par les surréalistes. Debord tenta néanmoins de donner à cette pratique la « scientificité » et le « matérialisme » dont il croyait qu'elles manquaient à l'activité surréaliste. Il affirmait la possibilité d'extraire une connaissance objective des déambulations dans l'espace urbain, et a ainsi créé une science hétérodoxe : la psychogéographie. Il se servait à cette fin des études existantes sur le milieu urbain – notamment de celles de la sociologie urbaine naissante, inaugurée en France par Chombart de Lauwe – et il refusa ce qui

¹¹⁶⁵ DEBORD, *La Société du spectacle*, §191.

¹¹⁶⁶ *Idem, ibidem.*

était la marque majeure de la déambulation surréaliste : le hasard. En ayant recours à des paradigmes prétendument objectifs, Debord croyait même pouvoir révéler les lois du hasard. Toutefois, la volonté d'objectivité cadrerait mal avec le point de départ intensément subjectif de la dérive, qui avait pour centre le rapport affectif du sujet à la ville. Une telle science n'a pas abouti, et les résultats qu'elle a produits – les plans psychogéographiques dessinés par Debord – sont restés les vestiges d'une expérience encore trop personnelle.

L'effort pour constituer, avec la psychogéographie, une connaissance objective des faits révélés par la pratique de la dérive, était peut-être aussi une tentative de rassurer les dériveurs contre les dangers de cette pratique – car la dérive était avant tout une expérience de dessaisissement du sujet. Le sujet dériveur était censé couper ses liens avec sa vie habituelle pour se plonger dans une expérience spatio-temporelle à part. Il devait, de plus, s'ouvrir à l'influence du dehors, aux affects changeants de l'espace sur sa subjectivité. Portée à ses dernières conséquences, la dérive comportait les risques d'une dissolution du sujet. Si un relâchement des paradigmes identitaires pouvait même être souhaitable – la dérive prévoyant un agencement collectif qui dépassait l'isolement de l'individu – l'égarement définitif du sujet dans les chemins sinueux de la déraison restait un danger à éviter. La limitation du temps de la dérive, le changement de la composition des groupes de dériveurs – qui formaient en dernier ressort un sujet collectif – et la recherche de la découverte de « lois » objectives, étaient autant de moyens de ramener le sujet à la stabilité et de revenir au contrôle de la raison.

Ivan Chtcheglov, principal compagnon de Debord dans l'invention de la dérive, et qui a fini ses jours dans une institution psychiatrique, est sans doute l'exemple vivant de ce danger. Des années plus tard, il reconnaissait lui-même ce risque. Dans une des lettres envoyées à Debord après son internement, et que celui-ci a fait paraître dans le numéro 9 de l'*Internationale Situationniste* sous le titre *Lettres de loin*, Chtcheglov revient sur sa

proposition d'une « dérive continue » soutenue dans le *Formulaire pour un urbanisme nouveau* : « Oui, continue, comme le jeu de poker à Las Vegas, mais continue pour un temps, réservée au dimanche pour les uns, à une semaine en bonne moyenne ; un mois, c'est beaucoup. Nous avons pratiqué, en 1953-1954, trois ou quatre mois ; c'est la limite extrême, le point critique. C'est miracle si nous n'en sommes pas morts »¹¹⁶⁷. Dans le même texte, réfléchissant toujours sur les dangers de la dérive, Chtcheglov établit un rapport intéressant entre la dérive et la psychanalyse :

La *dérive* (au fil des actes, avec ses gestes, sa promenade, ses rencontres) était exactement à la *totalité* ce que la psychanalyse (la bonne) est au langage. Laissez-vous aller au fil des mots, dit l'analyste. Il écoute, jusqu'au moment où il dénonce ou modifie (on peut dire *détourne*) un mot, une expression ou une définition. La dérive est bien une technique, et presque une thérapeutique. Mais comme l'analyse sans rien d'autre est presque toujours *contre-indiquée*, de même la dérive continue est un danger dans la mesure où l'individu avancé trop loin (non pas sans bases, mais...) sans protections, est menacé d'éclatement, de dissolution, de dissociation, de désintégration.¹¹⁶⁸

La comparaison avec la psychanalyse nous renvoie encore une fois au parallèle avec le surréalisme. Le libre usage de l'analyse que mentionne Chtcheglov était précisément ce que prônait le mouvement de Breton. Chez les surréalistes l'exploration de l'inconscient était, certes, affaire de langage, et le libre cours de ce langage libéré se montrait tout aussi dangereux pour les sujets qui la pratiquaient. Ce n'est pas un hasard si l'écriture automatique – bien qu'elle fût revendiquée comme le trait caractéristique du mouvement – n'a pas été mise

¹¹⁶⁷ « Lettres de loin », *Internationale Situationniste*, n°9, août 1964, p.38.

¹¹⁶⁸ *Idem, ibidem.*

en œuvre de façon extensive, et si beaucoup de méthodes de dessaisissement de la conscience – comme la suggestion hypnotique – ont été progressivement abandonnées. Le risque, pour la dérive, était d'autant plus grand que celle-ci ne se limitait pas à une expérimentation avec le langage, mais concernait l'individu entier. La dérive était, comme je l'ai suggéré plus haut, aussi bien une dérive du sens (langagier) qu'une dérive des sens (des sensations, des affects). Le parallèle établi par Chtcheglov avec la psychanalyse résume bien le rapport établi par Debord et ses groupes avec l'héritage surréaliste : il s'agissait de dépasser l'expérimentation langagière, pour s'attaquer « à la totalité » du sujet. Cependant, comme le reconnaît Kaufmann, cela constituait « un aboutissement plutôt qu'une rupture avec les aventures urbaines des surréalistes »¹¹⁶⁹.

Il fallait donc trouver une activité expérimentale nouvelle – plus contrôlable, mieux définie, et moins surréaliste. La construction des situations apparaît ainsi comme l'objectif principal de la nouvelle avant-garde fondée par Guy Debord. La notion de la « situation construite » était formulée en dialogue avec le jeu et le théâtre. Elle était définie par la constitution d'un cadre spatio-temporel bien précis, où la composition du décor et la disposition des objets devaient être conçues dans le but de favoriser une activité passionnelle. Elle devait avoir des règles claires, ou pourrait encore se servir, dans une phase initiale, de scénarios. Son but était de permettre une action libre, dégagée des contraintes de la vie courante, qui pourrait ainsi favoriser la réalisation de désirs inaccomplis et, de plus, « l'apparition confuse de nouveaux désirs ». Elle pourrait se servir de la psychanalyse, mais d'une psychanalyse « à des fins situationnistes ». Il s'agirait alors de prendre la psychanalyse comme une cartographie des désirs humains, pour que ces désirs puissent servir de base à la construction d'ambiances conçues dans le but explicite de les réaliser. Il s'agirait, en d'autres termes, d'inverser la logique freudienne et de modifier la réalité au nom du principe du plaisir.

¹¹⁶⁹ KAUFMANN, *Guy Debord...*, *op.cit.*, p.179.

Dans le même but, tout art pourrait servir, tout le passé culturel devrait être mis en jeu par le détournement afin de contribuer à la composition de cette ambiance passionnelle. On peut deviner aussi que, dans ce contexte, la littérature devait jouer un rôle tout particulier en ce qui concernait l'interaction entre les « viveurs » de la situation : elle pouvait leur offrir un style qui allait de la langue à la parole, c'est-à-dire un style qui déborderait le langage vers l'action.

La « situation construite » était sans aucun doute une proposition très ambitieuse. Elle était, d'une part, l'actualisation – peut-être la dernière et la plus complète – du projet wagnérien de la *Gesamtkunstwerk*, mais elle était aussi, d'autre part, un laboratoire de subjectivation. Elle envisageait de placer le sujet au cœur d'une situation inouïe, où celui-ci était intensément sollicité. Elle n'était pas tout simplement une thérapeutique, car elle avait pour but de procurer quelque chose de nouveau : de nouveaux désirs, de nouvelles passions, mais aussi de nouvelles interactions, de nouvelles manières d'agir – une nouvelle manière d'être dans le monde. C'était, en somme, une nouvelle forme de subjectivité qu'il fallait trouver dans ce laboratoire, un sujet radicalement différent de celui existant sous le capitalisme.¹¹⁷⁰ Les artistes de la société sans classe voulaient anticiper – étant à l'avant-garde – ce que serait le sujet du monde post-révolutionnaire.

La situation construite, cependant, ne fut jamais bâtie. Elle est toujours restée à l'état de plan, de projet, ceci parce qu'elle ne pouvait trouver sa réalisation dans les conditions sociales existantes. Il n'était finalement pas possible d'anticiper le monde post-révolutionnaire : il fallait tout d'abord faire la révolution. Debord s'est donc engagé dans cette voie : il s'est lancé dans l'étude de la pensée marxiste, et est devenu un des grands noms de la pensée dite d'ultra-gauche. Il a essayé notamment de comprendre la société qui rendait

¹¹⁷⁰ Deleuze reconnaît également que l'enjeu pour les situationnistes – ainsi que pour d'autres groupes de leur époque – était le rapport entre les nouvelles formes de lutte et la production d'une nouvelle subjectivité. Cf. DELEUZE, « Sur la mort de l'homme et le surhomme », note 45, in : DELEUZE, *Foucault*, Paris, Éditions de minuit, 1986.

impossible la réalisation du projet situationniste. Il l'a nommée « société du spectacle » et l'a décrite comme le revers du monde qu'il avait songé à créer. On a vu que l'expérimentation situationniste était dans une certaine mesure un aboutissement du projet surréaliste, un effort vers un monde onirique réalisé. Ce que les rêves font pendant le sommeil – à savoir réaliser des désirs inaccomplis – les situations devaient le permettre pendant la veille. La société imaginée par Debord était faite pour des viveurs bien éveillés. La « société du spectacle », en revanche, était « le mauvais rêve de la société moderne enchaînée, qui n'exprime finalement que son désir de dormir »¹¹⁷¹.

Bien que la transformation du sujet fût au centre de la démarche expérimentale envisagée par Debord, lorsque l'auteur s'est lancé dans la réflexion théorique, il n'a pas cherché à élaborer une théorie du sujet, ni même une éthique. C'est son compagnon situationniste, Raoul Vaneigem, qui a écrit un *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Dans cet ouvrage paru la même année que *La Société du spectacle*, Vaneigem proposait l'idée de la « subjectivité radicale »¹¹⁷². Debord, pour sa part, a préféré parler de la société car, comme il l'écrit, « le sujet ne peut émerger que de la société »¹¹⁷³. Il fallait d'abord comprendre pourquoi et comment la société actuelle empêchait la réalisation du sujet, pour ensuite la transformer en conséquence. Les moyens d'expliquer la société moderne, Debord les a trouvés surtout dans les écrits de Marx, lecture qui fut certes médiatisée par de nombreux facteurs contextuels : le débat marxiste de son époque, la redécouverte de l'œuvre

¹¹⁷¹ DEBORD, *La Société du spectacle*, §21.

¹¹⁷² « La théorie radicale saisit les hommes à la racine et la racine des hommes, c'est leur subjectivité », écrit Vaneigem. À contresens de la philosophie française qui se montrait de plus en plus critique à l'égard du paradigme identitaire, le situationniste affirme que « la subjectivité radicale est le front commun de l'identité retrouvée ». Il différencie ainsi le « réflexe d'identité » du processus d'identification : « Par l'identification, on perd son unicité dans la pluralité des rôles ; par le réflexe d'identité, on renforce sa plurivalence dans l'unité des subjectivités fédérées ». L'identification renvoie à l'assimilation des rôles sociaux, tandis que l'identité est une affaire de reconnaissance. Cf. VANEIGEM, *Traité de savoir vivre...*, *op.cit.*, chapitre XXIII. Debord et Vaneigem ont été longtemps considérés comme les « têtes pensantes » de l'Internationale situationniste. Leurs pensées présentent de nombreux points communs, mais aussi de remarquables différences. Une étude comparative des écrits des deux auteurs reste à faire. À propos de Raoul Vaneigem, on peut consulter la thèse de Alastair J. HEMMENS, *The Radical Subject: An Intellectual Biography of Raoul Vaneigem (1934 - Present)*, sous la direction de Andrew Hussey, University of London Institute in Paris, 2013.

¹¹⁷³ DEBORD, *La Société du spectacle*, §52.

de Lukács au début des années 1960, l'amitié avec Henri Lefebvre, le passage par Socialisme ou Barbarie etc. À contre-courant du marxisme orthodoxe, marqué par un économisme patent, Debord a préféré accorder une attention spéciale au Marx de la jeunesse, et il est même revenu à Hegel, ceci parce qu'il s'intéressait notamment à la dialectique de l'aliénation : le processus par lequel le sujet s'aliène progressivement jusqu'à devenir une prise de l'objet qu'il a lui-même créé. Dans le capitalisme, c'est l'ensemble des sujets, la société, qui est soumis à l'ensemble de ses produits, l'économie. Dans le cadre de cette soumission, aucune subjectivité pleine ne peut avoir lieu. Le sujet ne peut se réaliser qu'au-delà de la domination de la société par l'économie : « Là où était le *ça* économique doit venir le *je* », écrit Debord, en détournant l'inventeur de la psychanalyse¹¹⁷⁴.

Kaufmann avait déjà remarqué que *La Société du spectacle* était « le livre de l'interdiction du "je" »¹¹⁷⁵. À l'exception du détournement de Freud supra-cité, le pronom n'apparaît que dans quelques citations. Dans le texte du livre, la place du sujet grammatical est plus souvent remplie par le nom « spectacle ». Le style hégélien n'est pas fortuit. Debord, considère que Hegel, « le philosophe de la fin de l'histoire, est déjà à la fin de l'histoire de la philosophie »¹¹⁷⁶, et ne peut, en aucun cas, être tenu pour un hégélien au sens strict. Pour lui, « [c]'est au contraire la contemplation du mouvement de l'économie, dans la pensée dominante de la société actuelle, qui est l'héritage *non renversé* de la part *non dialectique* dans la tentative hégélienne d'un système circulaire »¹¹⁷⁷. Debord revient à Hegel à travers Marx. Ce qui est l'Esprit pour Hegel, est, inversement, le Capital pour Marx et, de façon analogue, le spectacle pour Debord. Marx s'était approprié la philosophie hégélienne en la renversant. L'auto-mouvement de l'Esprit servait bien à expliquer, en réalité, l'auto-

¹¹⁷⁴ *Idem, ibidem.*

¹¹⁷⁵ KAUFMANN, *Guy Debord...*, *op.cit.*, p.124.

¹¹⁷⁶ Debord écrit cette phrase dans une note prise durant le séminaire de Jean Hyppolite sur Hegel au Collège de France, dont il fréquenta quelques séances entre les mois de février et d'avril 1967. Les notes sont conservées au Fonds Guy Debord, dans la boîte « Philosophie, sociologie ».

¹¹⁷⁷ DEBORD, *La Société du spectacle*, §80.

mouvement de l'économie. Le Sujet de l'Histoire n'était finalement autre chose que la production aliénée des marchandises ; il n'était pas une essence en soi, plus haute et véritable que la tromperie du monde matériel, mais simplement le résultat autonomisé de l'activité humaine. Le capitalisme était ainsi compris par Marx comme une *métaphysique réelle*, qui serait devenue ensuite *visible* dans le spectacle, « l'image de l'économie régnante »¹¹⁷⁸.

Si Debord peut sembler « un platonicien attardé à l'heure de la déconstruction »¹¹⁷⁹, cela ne tient pas à un quelconque traditionalisme philosophique de sa part. Bien au contraire, pour Debord, qui ne se considérait pas comme un philosophe, « [l]a philosophie, en tant que pouvoir de la pensée séparée, et pensée du pouvoir séparé, n'a jamais pu par elle-même dépasser la théologie »¹¹⁸⁰. S'il peut toujours s'en servir c'est parce que « le spectacle est la reconstruction matérielle de l'illusion religieuse »¹¹⁸¹. Le recours à la métaphysique trouve son sens dans le fait que la vie sociale est réellement dominée par une abstraction. Le véritable dépassement de la métaphysique ne pourrait se faire dans les limites idéalistes d'une déconstruction philosophique. Il ne trouverait place que dans la transformation de la réalité. Après tout, les philosophes avaient déjà assez interprété le monde. Ce faisant, plutôt que réaliser la philosophie, ils avaient fini par philosopher la réalité¹¹⁸².

La critique de la philosophie trouve sa place dans la critique générale du spectacle. Dans le spectacle, écrit Debord, « [c]'est la vie concrète de tous qui s'est dégradée en univers *spéculatif* »¹¹⁸³. C'est la raison pour laquelle « [l]e spectacle est l'héritier de toute la *faiblesse* du projet philosophique occidental qui fut une compréhension de l'activité, dominée par les

¹¹⁷⁸ *Idem*, §14.

¹¹⁷⁹ ROGOZINSKI, « “La vérité peut se voir aussi dans les images” », in : ROGOZINSKI, VANNI, *Dérives pour Guy Debord*, *op.cit.*, p.67.

¹¹⁸⁰ DEBORD, *La Société du spectacle*, §20.

¹¹⁸¹ *Idem*, *ibidem*.

¹¹⁸² *Idem*, §19.

¹¹⁸³ *Idem*, *ibidem*.

catégories du *voir* »¹¹⁸⁴. La critique de Debord est ainsi un refus de la contemplation comme faculté privilégiée de l'être-dans-le-monde, elle est un rejet de la représentation comme forme centrale du rapport du sujet au monde. Certes, on retrouve là un lieu commun de la philosophie occidentale, qui oppose l'activité à la contemplation. La critique de Debord vise toutefois moins à réhabiliter l'activité au détriment de la contemplation qu'à résoudre ce conflit dans une synthèse. En effet, on l'a vu, Debord était avant tout un critique de la séparation. Ce qu'il veut signaler dans son œuvre est précisément la distance qui s'est introduite entre l'expérience et la représentation.

Là encore, il faut reconnaître l'importance du passé artistique pour la formation de la pensée de Debord. Avant d'être théoricien ou révolutionnaire, il avait été poète. Comme tout poète, il était fasciné par le langage, par le travail de la forme, par l'expression. Il est sans doute un théoricien de la communication, mais non pas comme on a tendance à le concevoir au premier abord. Plutôt qu'un théoricien de la communication des masses, il était un esprit romantique touché par la « non-communication », la difficulté qu'avaient les gens à « savoir dire ce qu'il fallait », à se servir justement du langage comme un moyen efficace d'établir un rapport intersubjectif profond. La tâche du poète n'est autre que de trouver cette efficacité communicative du langage par le travail de la forme. Tout usage poétique – et donc véritablement communicatif – du langage est, néanmoins, empêché dans la société du spectacle, car le langage y est de plus en plus séparé de l'expérience vécue. Le langage y devient un instrument de plus au service de la valorisation du capital, il est industriellement produit, et mis en vente. Désormais on consomme la représentation, et les images que l'on achète dans le temps libre remplacent une activité manquante, qui cesse d'avoir lieu. La chute de l'expérience s'accompagne ainsi de la chute du langage – perception qui deviendra plus évidente dans le dernier Debord, qui s'approche par là de l'École de Francfort et de sa critique

¹¹⁸⁴ *Idem, ibidem.*

de l'instrumentalisation du langage. Le spectacle est conçu, en somme, comme une aliénation du langage, qui cesse d'être au service de l'activité du sujet. Comme dans toute aliénation, le sujet devient le prédicat : désormais ce n'est plus la représentation qui doit ressembler à la vie, mais la vie qui court après la représentation. On essaie de ressembler aux vedettes, on parle la langue des présentateurs médiatiques puisque les jargons de la mode nous donnent l'impression d'être plus rapidement compris. Le spectacle instaure une pseudo-communication, une illusion de reconnaissance que Debord rapproche, par la lecture de Gabel, d'un autisme social.

Debord essaiera de trouver lui-même un antidote au mal qu'il diagnostique. L'écriture – littéraire et cinématographique – qu'il développe est en rapport étroit avec sa théorie critique. Elle est entièrement basée sur l'appropriation langagière. Cette technique compositionnelle que Debord nomme le détournement n'est donc autre chose qu'une tentative de réappropriation du langage aliéné – « je reprends ce qu'on nous a déjà détourné » écrit Debord dans une note. Le détournement vise à redonner au sujet le contrôle sur le langage qu'il a perdu. C'est ce que l'on voit dans la mise en représentation que Guy Debord fait de lui-même. De *Mémoires* (1958) à *Panegyrique* (1989), s'instaure un long et ininterrompu travail de représentation de soi, qui dure jusqu'aux projets inachevés. Si la première personne est bannie de *La Société du spectacle*, l'ouvrage proprement théorique, celle-ci est néanmoins au centre de tout le cinéma de l'auteur. Déjà présente dans les courts-métrages, même si souvent collective, sous la forme d'un « nous », elle s'introduit même dans la version cinématographique de *La Société du spectacle*, à travers les films détournés. Le « je » s'affirme ensuite dans l'énonciation de *Réfutations*, pour devenir finalement le sujet central dans *In girum*.

L'écriture de soi que l'on trouve chez Guy Debord est intéressante en ce qu'elle ne se confond pas avec l'autobiographie. Il n'est pas nécessaire de répéter que les écrits de Debord

ne sont en rien comparables avec la « mode autobiographique », dont la source tient plutôt au phénomène de « spécialisation du vécu apparent » dont Debord avait fourni lui-même l'explication¹¹⁸⁵. Il est plus important de remarquer que cette écriture de soi ne se conforme pas entièrement au modèle confessionnel de l'autobiographie moderne inauguré par Rousseau¹¹⁸⁶. Elle ne livre aucune intimité, et reste également imprécise en ce qui concerne le récit historique. Comme j'ai essayé de le montrer par l'étude du processus de création de Debord, l'auteur adopte souvent comme point de départ une réflexion plus personnelle, des souvenirs plus proches de son expérience, et il s'en éloigne progressivement par le choix des citations. Une fois l'œuvre conclue, ne restent que les allusions indirectes à la vie de l'auteur. Elles sont évidemment présentes, mais elles demeurent difficiles à saisir, leur signification n'est jamais entièrement livrée. Debord construit ainsi un langage médiatisé qui instaure un mouvement incessant entre le particulier et l'universel : au moment même où il nous montre ce qu'il y a de plus spécifique – un tel lieu, un tel visage – il nous projette dans le passé littéraire par l'usage de citations détournées. Les deux ordres, aussi étrangers et anachroniques soient-ils, semblent s'accommoder avec une surprenante perfection.

L'écriture de Debord est ainsi une écriture subjective qui rompt avec le paradigme expressif traditionnel. Les récits de Debord sont toujours des récits détournés. Il ne parle de lui-même qu'à travers les mots des autres. Il ne s'agit pas d'affirmer la subjectivité par l'extériorisation de ce qui est le propre du sujet. Au contraire, le sujet se montre d'abord par ce qui n'est pas à lui. Après tout, le langage ne fait pas partie du sujet, il lui est extérieur. Il faut que le sujet sache se l'approprier, et c'est en procédant ainsi qu'il se subjective.

¹¹⁸⁵ Cf. DEBORD, *La Société du spectacle*, §60.

¹¹⁸⁶ La notion même d'autobiographie reste d'ailleurs problématique. Philippe Lejeune a essayé de la définir par le « contrat autobiographique » qui stipule « l'identité entre le l'auteur, le narrateur et le personnage ». LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*. (Nouvelle édition augmentée), Paris, Éditions du Seuil, 1996, p.15. Paul De Man, néanmoins, a rejeté la définition de Lejeune comme « générique » et « sans propos ». DE MAN, *Autobiography as de-facement*, *MLN*, vol.94, No. 5, Comparative Literature, Dec.1979, p.919-930. J'ai traité de ce débat dans mon Mémoire de Master, *Le montage de soi : détournement et citation dans les œuvres autobiographiques de Guy Debord*, sous la direction de Roseline Baffet et de Valerio Marchetti, Université de Strasbourg, Université de Bologne, programme « Erasmus Mundus en Cultures Littéraires Européennes », 2011.

Ce que l'on observe dans l'écriture de Debord est donc la force de subjectivation du langage et un travail de subjectivation dans le langage. La phase expérimentale de son art avait tenté de créer de nouvelles formes de subjectivation à partir d'une modification du rapport du sujet avec le monde ; ce qui signifie expérimenter les objets, l'espace, les gens. La phase, pour ainsi dire, autobiographique n'est pas en rupture avec cela, mais plutôt en continuité. C'est désormais dans le corps à corps avec le langage que le sujet doit se faire. Ce sujet se définit toujours dans un rapport de subjectivation avec l'extériorité. Il ne trouve pas sa vérité dans une portion cachée de lui-même, mais en se situant dans le monde existant en dehors de lui – ce qui peut vouloir dire aussi contre un ordre existant. Si Debord voit dans le spectacle l'aliénation du langage, il doit trouver les moyens de se le réapproprier – Debord détourne ainsi à son gré les films commerciaux ou les spots publicitaires. Ce langage est cependant, de ce fait, appauvri, aplati, dépouillé de ses nuances. Il faut donc aller chercher dans le passé un langage tout autre que celui du spectacle – Debord se convertit alors en archéologue de la langue ; une archéologie pratique, puisqu'il s'agit de jouer avec les débris et les ruines du passé littéraire pour construire de nouveaux textes.

Si l'on peut établir une continuité entre la période expérimentale et l'écriture de Debord, que pourrait-on dire de l'intermède philosophique que représente la théorie du spectacle ? Quelle conception du sujet découle de sa philosophie dialectique ? Anselm Jappe affirme que dans la théorie de Debord « l'histoire est l'histoire de la production du sujet par lui-même, dans une interaction entre son "soi" et ses créations qui restent toujours un reflet de son "soi" ». ¹¹⁸⁷ Jappe remet en question cette volonté de faire du monde un « miroir du sujet », et rappelle la critique qu'Adorno adresse à l'existentialisme : « l'objectivité [...] et le non-identique peuvent être effectivement l'expression d'une société « sclérosée », mais

¹¹⁸⁷ JAPPE, *Guy Debord, op.cit.*, p.215.

peuvent indiquer aussi l'existence réelle du monde objectal, sans l'acceptation et la pacification duquel le sujet ne sera jamais autre chose qu'un tyran »¹¹⁸⁸. Le philosophe croit encore que les « Conseils ouvriers », dont parle Debord dans *La Société du spectacle*, actualisent la figure du « prolétariat en tant que sujet-objet identique »¹¹⁸⁹ présente déjà chez Lukács. Les Conseils devraient « établir une communauté humaine dans laquelle le monde entier [serait] une création du sujet »¹¹⁹⁰. En effet, lorsqu'il parle des Conseil ouvriers, Debord évoque l'idée d'une « communication directe *active* » où la « conscience [du sujet prolétarien] est égale à l'organisation pratique qu'elle s'est donnée »¹¹⁹¹, ce qui pourrait renvoyer à l'effacement de toute médiation entre le sujet et le monde objectif. En revanche, le même commentateur reconnaît que chez Debord, différemment de chez Lukács, le temps et le langage apparaissent comme des « aliénations nécessaires ». J'ai déjà examiné plus longuement cette question, mais il convient de souligner que la séparation entre le sujet et la représentation dénoncée par Debord n'est pas d'ordre ontologique, mais socio-historique. Le revers du spectacle n'est pas la dissolution de la représentation dans l'immédiateté, mais la reconnexion entre la représentation et la praxis. Si l'on retrouve un écho du « sujet-objet identique » dans la théorisation de la révolution conseilliste, on ne peut cependant étendre cette conception à l'intégralité de la théorie de Debord.

Cela montre que la théorie du spectacle comporte des ambiguïtés conceptuelles, concernant la notion même de sujet. Ce sont autant de conséquences du travail du détournement qui, en mettant en jeu différentes traditions philosophiques, peut produire des dissonances internes qui restent irrésolues. Philosophe, Debord aurait probablement essayé de résoudre théoriquement ces problèmes, mais comme cela ne fut pas le cas, il vaut mieux chercher la réponse du côté de son art. Il faut donc faire jouer l'art avec (voire contre) la

¹¹⁸⁸ *Idem*, p.216.

¹¹⁸⁹ *Idem*, p.55.

¹¹⁹⁰ *Idem*, p.56.

¹¹⁹¹ DEBORD, *La Société du spectacle*, §116.

pensée, et essayer de comprendre la théorie à la lumière du restant de l'œuvre. La pratique du détournement, qui oriente toute l'œuvre de l'auteur, contredit l'idée selon laquelle le monde serait un « miroir du sujet ». Bien au contraire, on reste là dans le cadre de la plus louable dialectique : le sujet et l'objet sont compris comme deux pôles indépendants, et leur rapport n'implique pas la dissolution de l'un dans l'autre. Le langage reste un objet en soi, qui peut être travaillé par le sujet. Dans ce travail, le sujet modifie l'objet et, ce faisant, il se modifie à son tour. C'est ce que l'on voit dans l'œuvre de Debord, car le détournement n'efface pas « la trace de l'outil », comme il le dit en détournant Hegel, et l'on peut toujours le percevoir comme une activité de modification des représentations déjà existantes, extérieures au sujet. Dans le même temps, en faisant de lui-même le sujet central de son œuvre, Debord fait apparaître une subjectivité qui se forme à partir du rapport au langage, qui est tissée par les citations dont elle se sert – pour reprendre la formule de *Panegyrique*.

On pourrait finalement reconnaître une dissonance entre l'art et la théorie de Debord. Cette dernière, puisée dans la dialectique, reste partiellement essentialiste. On ne peut pas concevoir de dialectique sans qu'il y ait de « soi » préalable, sans qu'il y ait, en somme, de sujet transcendantal. L'art de Debord, néanmoins, semble pointer vers une autre direction. Particulièrement attentif à l'effet du monde objectif sur le sujet – ce qui est vrai aussi bien pour les propositions expérimentales que pour le détournement – cet art finit par placer le sujet à l'intérieur de l'objectivité sans le dissoudre. Le sujet n'est plus ce qui constitue l'objet, mais ce qui le déplace. Il ne propose pas, il dispose. « Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau, la disposition des matières est nouvelle », écrit Debord dans *Mémoires*, en détournant Pascal.¹¹⁹² Ceci est particulièrement vrai pour le détournement, qui met en

¹¹⁹² Cf. DEBORD, *Mémoires, op.cit.*, non paginée. La phrase de Pascal était déjà un détournement de Montaigne, qui écrit : « Qu'on ne s'attende pas aux matières, mais à la façon que j'y donne ». MONTAIGNE, *Essais*, Livre II, Chapitre X, 387 a. Pour l'édition ici utilisée : Montaigne, *Essais*, texte intégral, édition établie par Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Pocket Classiques, 1998, p. 157.

évidence ce déplacement. C'est dans ce geste, dans l'espace créé par le déplacement, que le sujet se manifeste.

Camille Dumoulié affirme que la littérature a toujours pris les devants par rapport à la philosophie en ce qui concerne la situation du sujet. Lorsque la philosophie essaie d'atteindre le sujet « avec le sérieux kantien ou la tristesse de la déconstruction post-moderne, la littérature est déjà ailleurs, car elle continue la ligne d'expérimentation qui lui est propre »¹¹⁹³. Si cela est vrai, l'écriture de Debord indique peut-être une issue à la dichotomie représentée par l'existentialisme et le structuralisme. Il s'agirait là d'échapper au modèle du sujet constitutif, sans refuser pourtant l'existence d'un sujet, et sans tomber non plus dans l'illusion d'une objectivité pure. Son art anticipe, jusqu'à un certain point, ce que la philosophie française recherche depuis la fin du « moment structuraliste ». Cela n'est pas fortuit, car de nombreux penseurs du « post-structuralisme » ont été effectivement influencés par les écrits de Debord.¹¹⁹⁴ Cela explique aussi la tendance consistant à recourir aux idées de Debord dans des cadres théoriques qui lui étaient étrangers – en le rapprochant, par exemple, de Foucault ou de Deleuze – sans que cela soit entièrement dépourvu de sens. C'est le cas, par exemple, de Giorgio Agamben, qui détourne Debord afin de relancer le concept foucauldien de dispositif : « il ne serait sans doute pas erroné », écrit Agamben en détournant la première thèse de *La Société du spectacle* (et par là le début du *Capital*), « de définir la phase extrême du développement du capitalisme dans laquelle nous vivons comme une gigantesque

¹¹⁹³ DUMOULIE, *Le gai savoir de la littérature*, *op.cit.*, p.125.

¹¹⁹⁴ On pourrait penser à Jean Baudrillard, dont le concept de simulacre est inspiré de celui de spectacle, ou à l'« écosophie » de Félix Guattari qui rappelle la psychogéographie situationniste. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy et Alain Badiou sont autant d'autres philosophes qui n'ont pas caché cette influence. Des indications précieuses à ce propos sont fournies dans la deuxième partie de l'étude de MARCOLINI, *Le Mouvement situationniste*, *op.cit.* En ce qui concerne plus particulièrement le champ de l'architecture, on peut consulter aussi le petit ouvrage de Jean-Louis VIOLEAU, *Situations construites : « était situationniste celui qui s'employait à construire des situations dans la ville »*, deuxième édition actualisée, Paris, Sens & Tonka éditeurs, 2006.

accumulation et prolifération des dispositifs »¹¹⁹⁵. Agamben appelle *dispositif* « tout ce qui a la capacité de capturer, d'orienter, d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants »¹¹⁹⁶. Pour le philosophe italien, c'est de la rencontre des « êtres vivants » et des « dispositifs » que naissent les sujets. Le sujet serait « ce qui résulte [...] du corps à corps » avec les dispositifs¹¹⁹⁷.

Le dispositif serait, par conséquent, tout ce qui nous entoure et qui produit un certain effet de subjectivation sur nous. Dans le sens plus étendu qu'en donne Agamben, on va au-delà des dispositifs analysés par Foucault dans le contexte institutionnel : les prisons, les asiles, les écoles, la confession, le *panoptikon* ; on peut considérer aussi comme dispositifs « le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette », ou en dernier ressort, le langage en général. Quel que soit le degré de leur action, tous ces éléments contribueraient à la formalisation de la subjectivité. En suivant la piste donnée par Agamben, on pourrait considérer la situation construite comme une « zone d'indécidabilité »¹¹⁹⁸ basée sur le jeu avec les dispositifs, un jeu conscient de la force de subjectivation qu'ont les dispositifs. La mise en place de différents dispositifs devrait ainsi produire différents effets de subjectivation. Une fois l'activité expérimentale abandonnée, Debord se lance dans un travail incessant sur le langage. Pour Agamben, le langage n'est autre chose que « le plus ancien dispositif »¹¹⁹⁹. La pratique du détournement serait ainsi un travail de subjectivation qui se ferait à partir du contact avec le dispositif-langage.

Dans le domaine de la théorie esthétique, Nicolas Bourriaud a tenté de reconsidérer l'histoire de l'art moderne comme la recherche d'une « invention de soi »¹²⁰⁰. L'écho des

¹¹⁹⁵ AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Éditions Payot & Rivages, Coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », n.369, 2007, p.33-34.

¹¹⁹⁶ *Idem*, p.31.

¹¹⁹⁷ *Idem*, p.32.

¹¹⁹⁸ AGAMBEN, « Le cinéma de Guy Debord », in : *Image et mémoire*, *op.cit.*, p.94.

¹¹⁹⁹ AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, *op.cit.*, p.31.

¹²⁰⁰ BOURRIAUD, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi : essai*, Paris, Denoël, 2003.

idées debordiennes est facile à percevoir dans le travail du critique. D'après lui, « l'art moderne s'auto-critique en tant qu'activité “séparée” »¹²⁰¹, et tente de dépasser notamment la « séparation entre *praxis* et *poiésis* », séparation dénoncée déjà par Marx dans *L'Idéologie allemande* à l'égard du travail moderne. Pour Bourriaud, « la réflexion de Marx sur la division du travail correspond, point par point, au programme de la modernité artistique tel que l'annonce le dandysme, et tel que le réaliseront les avant-gardes, de Dada au situationnisme »¹²⁰². Le parallèle avec la pensée foucauldienne est à nouveau évoqué, et Bourriaud remarque que « les procédés inventés par les surréalistes visent à produire un certain type de subjectivité, au-delà de tout souci littéraire [...]. [Ce] sont des techniques visant à une auto-production de l'individu, une poétique de l'existence : ce sont des « techniques de soi », pour reprendre un terme de Foucault »¹²⁰³.

Les expérimentations surréalistes, on l'a vu, rejaillissaient effectivement sur la subjectivité, et impliquaient la quête d'une nouvelle forme de vie. Les situationnistes ont porté cette quête plus loin, comme le reconnaît Bourriaud, à propos notamment de la dérive¹²⁰⁴. Néanmoins, il vaut mieux ne pas tout réduire à une « technique de soi ». Il me semble important de garder la distinction que j'ai présentée pour l'œuvre de Debord. Les propositions expérimentales des surréalistes sont des expériences de dessaisissement de soi ; plutôt qu'à la construction du sujet, elles risquent d'aboutir à la perte de toute subjectivité. Mené à ses dernières conséquences, l'automatisme implique la dissolution du sujet dans la pure objectivité du langage¹²⁰⁵. La dérive et la situation héritent de ce risque de désobjectivation,

¹²⁰¹ *Idem*, p.62.

¹²⁰² *Idem*, p.60-61.

¹²⁰³ *Idem*, p.69.

¹²⁰⁴ *Idem*, *ibidem*.

¹²⁰⁵ Plutôt que d'une « technique de soi », cela se rapproche plutôt de l'effacement du sujet soutenu par Foucault pendant la période structuraliste. Les propos du philosophe lors d'une interview à la télévision néerlandaise en 1971, qui a été récemment retrouvée, sont en ce sens très éclairants : « Je ne dis donc pas les choses parce que je les pense. Je les dis plutôt dans une fin d'autodestruction, pour ne plus les penser, pour être bien sûr que désormais, hors de moi, elles vont vivre une vie ou mourir une mort où je n'aurai pas à me reconnaître ». Cf. « L'interview retrouvée de Michel Foucault », *Libération*, 4 avril 2014.

même si Debord semble en être plus ou moins conscient, en essayant toujours de réinsérer l'expérimentation dans un cadre rationaliste. C'est notamment par ce rapport au langage que Debord se différencie de Breton et des surréalistes : au lieu de dissoudre le sujet dans l'objectivité du langage, il reconnaît celle-ci et élabore, par conséquent, un travail de subjectivation à travers l'appropriation langagière. Le sujet n'est plus considéré comme la source de l'expression, mais il ne devient pas pour autant un simple prédicat du langage. Il n'est pas parlé par le langage – pour reprendre la célèbre formule attribuée à Lacan. Dans la perspective de Debord, une telle affirmation relève de l'aliénation. L'hypostase du langage, c'est le spectacle. En opposition à cela, Debord développe une technique de réappropriation qui est une forme de subjectivation dans et par le langage.

Sans doute y a-t-il là une « technique » de soi qui se met en place, ou plus précisément une écriture de soi, proche de ce que Foucault avait trouvé dans la Grèce antique, notamment dans la pratique des *hupomnêmata*, ces écrits personnels servant d'aide-mémoire, dont l'usage comme guide de vie était devenu courant au sein d'un public cultivé durant les deux premiers siècles de l'époque chrétienne, et qui étaient composés d'exemples, de pensées, mais surtout de citations. « Tel est bien l'objectif des *hupomnêmata* : », écrit Foucault, « faire de la recollection du *logos* fragmentaire et transmis par [...] la lecture un moyen pour l'établissement d'un rapport de soi à soi aussi adéquat et achevé que possible ». ¹²⁰⁶ De ce fait, « la rédaction des *hupomnêmata* peut contribuer à la formation de soi à travers ces *logoi* dispersés » ¹²⁰⁷. Foucault élabore ainsi la notion d'une « herméneutique du sujet », où le travail d'interprétation du texte rejaillit directement sur la formation du sujet ¹²⁰⁸. L'intérêt de cette pratique citationnelle est donc prioritairement éthique, elle révèle une fonction *éthopoiétique*

¹²⁰⁶ FOUCAULT, « L'écriture de soi », in: *Dits et écrits* II, p.1234-1249. Repris dans Michel FOUCAULT, *Philosophie : anthologie*. Édition établie et présentée par Arnold I. Davidson et Frédéric Gros, Collection « Folio Essais », Gallimard, 2004, p.828.

¹²⁰⁷ *Idem, ibidem*.

¹²⁰⁸ Cf. FOUCAULT, *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 2001.

de la littérature : « elle est un opérateur de la transformation de la vérité en éthos »¹²⁰⁹. Debord, qui affirmait ne s'intéresser à rien « en dehors d'une certaine pratique de la vie »¹²¹⁰, ne semble pas être loin d'une telle conception.

À vrai dire, ce sont les archives de Debord, inondées qu'elles sont par des citations qui servent à signifier la vie de l'auteur, qui offrent l'exemple le plus clair de cette herméneutique du sujet. En les parcourant, il est facile de reconnaître leur rapport, sinon à la biographie de l'auteur, du moins à la forme d'auto-représentation que Debord emploie dans ses œuvres. On peut parfois imaginer sans trop de peine comment telle ou telle citation aurait pu servir – et j'en ai donné quelques exemples. On pourrait même s'amuser à tenter d'écrire un apocryphe. Cela signifie qu'il existe une continuité entre les archives et l'œuvre. Les fiches sont mises au service des ouvrages, mais ne se résument pas à cet emploi. Les œuvres sont comme une partie d'un travail sur le langage qui se prolonge dans la quête des citations. Finalement, *Apologie* ne désignait peut-être rien d'autre que cet immense labeur de subjectivation dans le langage dont témoignent les archives. Kaufmann n'a pas tort de le rapprocher du *Livre de Mallarmé*¹²¹¹. Debord reconnaît lui-même, à propos de *Panégyrique*, que « [l]a fin de ce livre se trouve projetée hors de lui. »¹²¹²

La fin de cette discussion se trouve, de même, projetée hors de cette thèse. Les parallèles qui peuvent s'établir entre d'autres auteurs et Debord sont peut-être inépuisables. Il faudra encore procéder à de nouvelles recherches pour déterminer les rapports existants entre les idées de Debord et l'art et la pensée qui lui ont succédé. Pour ma part, je me suis efforcé d'élucider le rapport que le situationniste avait entretenu avec les idées de son temps, en

¹²⁰⁹ FOUCAULT, « L'écriture de soi », *op.cit.*, p.825.

¹²¹⁰ Propos rapportés dans une lettre à Constant du 26 avril 1959. Cf. DEBORD, *Correspondance*, vol.1, *op.cit.*, p.224.

¹²¹¹ KAUFMANN, *Guy Debord...*, *op.cit.*, p.369.

¹²¹² DEBORD, *Œuvres*, *op.cit.*, p.1687.

privilégiant les documents inédits contenus dans ses archives. J'ai tenté ainsi de mettre en relief le concept de sujet sous-jacent à différents moments de sa production intellectuelle et artistique. La mise en expérience et la mise en représentation du sujet avaient été les deux pôles entre lesquels a oscillé son œuvre. Leur synthèse semble se trouver dans l'écriture littéraire et cinématographique de Debord, où la mise en représentation du sujet se fait par une pratique de réappropriation langagière, qui se révèle par là une expérience de subjectivation dans le langage.

Bibliographie

Corpus

Écrits de Guy Debord :

Hurllements en faveur de Sade, premier scénario, revue *Ion*, avril 1952, rééd. Jean-Paul Rocher, 1999.

Introduction à une critique de la géographie urbaine, *Les lèvres nues* n°6, septembre 1955.

Mode d'emploi du détournement, avec Gil J Wolman, *Les lèvres nues* n°8, mai 1956.

Théorie de la dérive, *Les lèvres nues* n°9, novembre 1956.

Rapport sur la construction de situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale, Paris, 1957 ; rééd. Mille et une Nuits, 1999.

Mémoires, avec structures portantes d'Asger Jorn, Copenhague, Permild & Rosengreen, 1959, rééd. en fac-similé Paris, Allia, 2004.

Contre le cinéma, édité et préfacé par Asger Jorn, Institut scandinave de vandalisme comparé, Aarhus, Danemark, 1964.

La Société du spectacle, Paris, Buchet-Chastel, 1967 ; rééd. Champ libre, 1971, Gallimard, 1992.

La Véritable Scission dans l'Internationale – circulaire publique de l'Internationale Situationniste, avec Gianfranco Sanguinetti, Champ libre, 1972 ; Arthème Fayard, 1998.

Œuvres cinématographiques complètes, Paris, Champ libre, 1978, rééd. Gallimard, 1994.

Préface à la quatrième édition italienne de « La Société du spectacle », Paris, Champ libre, 1979, rééd. Gallimard, 1992.

Ordures & décombres déballés à la sortie du film « In girum imus nocte & consumimur ini », Paris, Champ Libre, 1982, rééd. Gallimard, 1992.

Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici, Paris, éditions Gérard Lebovici, 1985, rééd. Gallimard, 1993.

Le « Jeu de la guerre », avec Alice Becker-Ho, éditions Gérard Lebovici, 1987 ; édition revue, corrigée et augmentée, Gallimard, 2006.

Commentaires sur la société du spectacle, Paris, éditions Gérard Lebovici, 1988, rééd. Gallimard, 1992.

Panegyrique, tome premier, Paris, éditions Gérard Lebovici, 1989, rééd. Gallimard, 1993.

Panegyrique, tome second [1990], publication posthume Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997.

In girum imus nocte et consumimur igni. Édition critique, éditions Gérard Lebovici, 1990, rééd. Gallimard, 1999.

« *Cette mauvaise réputation...* », Paris, Gallimard, 1993.

Des contrats, Paris, Le temps qu'il fait, 1995.

La Planète malade (1971), suivi de *Le Déclin et la chute de l'économie spectaculaire marchande* (1965) et de *Le Point d'exploitation de l'idéologie en Chine* (1967), Paris, Gallimard, 2004.

Enregistrements magnétiques (1952-1961), Gallimard, 2010.

Tous les écrits de Guy Debord parus avant 2006 ont été réunis dans le volume : *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2006.

Films de Guy Debord :

Hurlements en faveur de Sade, 1952.

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps, 1959.

Critique de la séparation, 1961.

La Société du spectacle, 1973.

Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle », 1975.

In girum imus nocte et consumimur igni, 1978.

Guy Debord, son art et son temps, 1994 (réalisé par Brigitte Cornand)

Tous les films de Guy Debord sont réunis dans le volume organisé par Alice Debord et Olivier Assayas : DEBORD, *Œuvres cinématographiques complètes*, coffret 3 DVD, Neuilly-sur-Seine, Gaumont, 2005.

Revue et bulletins édités par Guy Debord :

Internationale Situationniste (1958-1969), 1^{ère} éd. Amsterdam, Van Genneep, 1970, rééd. Paris, Champ Libre, 1972, rééd. augmentée, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997.

Potlatch : 1954-1957, réédition intégrale sous le titre Debord présente Potlatch (1954-1957), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

Correspondance publiée :

Correspondance vol. 1, juin 1957 – août 1960, Paris, A. Fayard, 1999.

Correspondance vol.2, septembre 1960 – décembre 1964, Paris, A. Fayard, 2001.

Correspondance vol.3, janvier 1965 – décembre 1968, Paris, A. Fayard, 2002.

Correspondance vol.4, janvier 1969 – décembre 1972, Paris, A. Fayard, 2004.

Correspondance vol.5, janvier 1973 – décembre 1978, Paris, A. Fayard, 2005.

Correspondance vol.6, janvier 1979 – décembre 1987, Paris, A. Fayard, 2007.

Correspondance vol. 7, janvier 1988 – novembre 1994, Paris, A. Fayard, 2008.

Correspondance. Volume « 0 », septembre 1951 – juillet 1957, Paris, A. Fayard, 2010.

Le Marquis de Sade a des yeux de fille, Paris, Fayard, 2004.

Documentation inédite :

Fonds Guy Debord, Bibliothèque nationale de France, cote « NAF 28630 ».

La documentation consultée pour la réalisation de cette thèse se trouve notamment dans les ensembles classés : « I. Guy Debord : 1. Œuvres », « I. Guy Debord : 3. Notes et projets », et « I. Guy Debord : 4. Œuvres posthumes et le concernant ».

L'inventaire du Fonds Guy Debord est en cours de rédaction et peut être consulté sur le lien :

<http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ead.html?id=FRBNFEAD000057433>

Livres et textes étudiés par Guy Debord dans ses notes de lecture inédites :

BRETON André, *Les Manifestes du surréalisme*, suivis de *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, du *Surréalisme en ses œuvres vives* et d'*Éphémérides surréalistes*, Paris, Éditions le Sagittaire, 1955.

BARTHES Roland, « Petites mythologies : Au Wagon-Restaurant », *Lettres Nouvelles* n°3, en mars 1959.

BATAILLE Georges, *Procès de Gilles de Rais*, Paris, le Club français du livre, 1959.

CHOMBART DE LAUWE Paul-Henry, *Paris et l'agglomération parisienne*, 2 tomes, Paris, PUF, 1952.

FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse* suivi de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, Paris, Payot, 1965.

GABEL Joseph, *La fausse conscience. Essai sur la réification*, Paris, Éditions de Minuit, « coll. Arguments », 1962.

HEGEL G.W.F., *La Phénoménologie de l'esprit*, traduction, introduction et notes de Jean Hyppolite, Paris, Aubier-Montaigne, 1939.

HEGEL G.W.F., *Principes de la philosophie du droit*, traduit de l'allemand par André Kaan, Paris, Gallimard, 1994 [1940].

HEGEL G.W.F., *Hegels theologische Jugendschriften*, nach den Handschriften der Kgl. Bibliothek in Berlin herausgegeben von Dr. Henman Nohl, Tübingen, 1907.

HUIZINGA Johan, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, traduit du néerlandais par Cécile Seresia, Paris, Éditions Gallimard, 1951 (Collection Les Essais, XLVII).

JEAN Marcel et MEZEI Arpad, *Genèse de la pensée moderne*, Éditions Correa, 1950, coll. « Le Chemin de la vie ». Réédité en fac-similé par l'Âge d'homme, Lausanne, coll. « Bibliothèque Mélusine », 2001.

LEFEBVRE Henri, *A la lumière du matérialisme dialectique, 1 : Logique formelle, logique dialectique*, Paris, Éditions Sociales, 1947.

LEFEBVRE Henri, *La Somme et le reste*, Paris, La Nef de Paris, 1959 (2 volumes), rééd. Paris, Economica-Anthropos, 2009.

LEFEBVRE Henri, *Le Langage et la société*, Paris, Gallimard, 1966.

LUKÁCS Georg, *Histoire et conscience de classe. Essai de dialectique marxiste*, traduit de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Paris, Éditions de Minuit, « coll. Arguments », 1960.

MARX Karl, *Travail salarié et capital, salaire, prix et profit*, introduction par Friedrich Engels, Paris, Éditions Sociales, 1952.

MARCUSE Herbert, *Eros et civilisation. Contribution à Freud*, Paris, Minuit, 1963.

REICH Wilhelm, *La fonction de l'orgasme*, traduction de l'anglais revue par l'auteur, Paris, L'Arche, 1952.

SCHERER Jacques, *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Paris, E. Droz, 1947.

VILLON François, *Œuvres complètes de François Villon*, publiées avec une étude sur Villon, des notes, la liste des personnages historiques et la bibliographie par M. Louis Moland, Paris, Frères Garnier, 1893

La Révolution surréaliste, n° 1 (décembre 1924) – n° 5 (octobre 1925).

Nouveau dictionnaire des synonymes français rédigé par Antoine-Léandre Sardou, Paris, Delagrave, 1874.

Œuvres et auteurs évoqués, cités ou détournés par Guy Debord :

APPOLINAIRE Guillaume, *Œuvres poétiques*, édition établie par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

ARIOSTE, *Roland furieux*, préf. d'Yves Bonnefoy, trad. de Francisque Reynard, Gallimard, 2003.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal* [1861], Paris, Ed. José Corti, 1968.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, nouvelle édition, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.

BOSSUET Jacques Bénigne, *Oraisons funèbres ; Panégyriques*, Paris, Gallimard, « Nouvelle Revue Française », 1951.

BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Folio : Essais », 1994.

BRETON André, *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Margueritte Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989.

BRETON André, *Œuvres complètes*, tome II, édition établie par Margueritte Bonnet, avec la collaboration de Philippe Bernier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992.

BRETON André, *Œuvres complètes*, tome III, édition établie par Margueritte Bonnet, avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

CÉLINE Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, « collection Folio », 1952.

CERVANTES Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, segunda parte* ; estudio y notas de Juan Ignacio Ferreras, Madrid, Akal, 1991.

CERVANTES Miguel de, *Œuvres romanesques complètes*, publ. sous la dir. de Jean Canavaggio, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

DANTE, *Commedia*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, Garzanti Editore, 1987.

DANTE, *Œuvres complètes*, traduction et commentaires André Pezard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

DUCASSE Isidore [Comte de Lautréamont], *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Poésie, 1973.

DUCASSE Isidore [Comte de Lautréamont], *Œuvres complètes* de Lautréamont établie par J.-L. Steinmetz, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

LOWRY Malcom, *Au-dessous du volcan*, Paris, Buchet-Chastel/Corrêa, 1960.

MACHIAVEL Nicolas, *Œuvres complètes*, introd. par Jean Giono ; texte présenté et annoté par Edmond Barincou, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

MONTAIGNE Michel de, *Essais*, texte intégrale, édition établie par Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Pocket Classiques, 1998.

PASCAL Blaise, *Œuvres complètes*, nouvelle édition présentée, établie et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

POE Edgar Allan, *Tales & Sketches – volume 1: 1831-1842*, éd. par Thomas Ollive Mabbott, Chicago, University of Illinois Press, 2000.

POE Edgar Allan, *Œuvres en prose*, traduction par Charles Baudelaire ; texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

QUINCEY Thomas de, *Œuvres*, édition publiée sous la direction de Pascal Aquien, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.

RETZ Cardinal de, *Mémoires*, sous la direction de Jean Garapon, Paris, Honoré Champion, 2006.

SADE, Donatien Alphonse François (Marquis de), *La Philosophie dans le boudoir : les instituteurs immoraux*, Paris, Éditions 10/18, 1999.

SHAKESPEARE William, *King Richard III*, in: *The Complete works of William Shakespeare*, edited with a glossary by W. J. Craig, Oxford, The Clarendon Press ; London, H. Frowde, [s.d.].

SHAKESPEARE William, *King Henry V*, in: *The Complete works of William Shakespeare*, edited with a glossary by W. J. Craig, Oxford, The Clarendon Press ; London, H. Frowde, [s.d.].

SHAKESPEARE William, *Œuvres complètes*, éd. publ. sous la dir. de Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

STERNE Lawrence, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* ; traduction de Charles Mauron ; préface, bibliographie, chronologie et notes de Serge Soupel, Paris, Flammarion, 1998.

VAUVENARGUES, Luc de Clapiers (marquis de), *Œuvres*, in : *Les moralistes français : textes soigneusement révisés, complétés et annotés à l'aide des travaux les plus récents de l'érudition et de la critique* / précédés d'une notice sur chacun de ces écrivains par Sainte-Beuve, Paris, Frères Garnier, 1875.

VILLON François, *Poésies*. Edition établie par Jean Dufournet, préface par Tristan Tzara, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1973.

Poésies de l'époque des Thang, traduites et présentées par le marquis d'Hervey-Saint-Denys. Paris, Éditions Champ Libre, 1977.

Œuvres cinématographiques évoquées, citées ou détournées par Guy Debord :

Le Cuirassé Potemkine, de Sergei Eisenstein (1925)

Octobre, de Sergei Eisenstein (1927)

La Nouvelle Babylone, de Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg (1929)

Tchapaïïv, de Georges et Serge Vassiliev (1934)

La Charge de la brigade légère, de Michael Curtiz (1936)

Les Marins de Cronstadt, d'Efim Dzigan (1936)

Le Retour de Zorro, de William Whitney et John English (1937)

Le Prisonnier de Zenda, de John Cromwell (1937), remake de Richard Thorpe (1952)

Les Aventures de Robin des bois, de Michael Curtiz (1938)

The Shanghai Gesture, de Josef von Sternberg (1941)

La Charge fantastique, de Raoul Walsh (1941)

Pour qui sonne le glas, de Sam Wood (1943)

Les Enfants du paradis, de Marcel Carné (1945)

Le Tournant décisif, de Fridrikh Ermler (1945)

La Chute de Berlin, de Mikhaïl Tchiaourelï (1949)

Rio Grande, de John Ford (1950)

Règlement de comptes, de Fritz Lang (1953)

Johnny Guitar, de Nicholas Ray (1954)

Prince Vaillant, de Henry Hathaway (1954)

Dossier Secret - Mr. Arkadin, d'Orson Welles (1954)

Plus fort que la nuit (Stärker als die Nacht), de Slatan Dudow (1954)

Hiroshima, mon amour, d'Alain Resnais (1959)

L'Année dernière à Marienbad, d'Alain Resnais (1961)

Les gladiatrices, d'Antonio Leonviola (1963)

Études sur Guy Debord :

AGAMBEN Giorgio, « Glosse in margine ai Commentari sulla società dello spettacolo », in: Guy Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo & La società dello spettacolo*, trad. par Fabio Vasarri & Paolo Salvadori, Milano, SugarCo, 1990, p.233-250.

AGAMBEN Giorgio, « Le cinéma de Guy Debord », *Image et mémoire. Essais sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p.87-96.

APOSTOLIDES Jean-Marie, *Les Tombeaux de Guy Debord* ; précédé de *Portrait de Guy-Ernest en jeune libertin*, Paris, Exils, 1999.

AQUINO João Emiliano Fortaleza, *Reificação e linguagem em Guy Debord*, Fortaleza, EdUECE/Unifor, 2006.

BESSOMPIERRE, *L'Amitié de Guy Debord, rapide comme une charge de cavalerie légère*, Saint-Sulpice-la-Pointe, les Fondateurs de briques, 2010.

BILHERAN Jean-Claude, *Sous l'écorce de Guy Debord, le rudéral*, Paris, Sens & Tonka, 2007.

BLANCHARD Daniel, *Debord dans le bruit du caractère du temps*, suivie de *Préliminaires pour une définition de l'unité de programme révolutionnaire* (texte écrit avec Guy Debord), Paris, Sens & Tonka éditeur, 2000.

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

BRACKEN Len, *Guy Debord Revolutionary. A Critical Biography*, Venice (CA), Feral House, 1997.

COPPOLA Antoine, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*, Arles, Éditions Sulliver, 2003.

DALL'ASTA Monica ; GROSOLI Marco (dir), *Consumato dal fuoco : il cinema di Guy Debord*, Pisa, ETS, 2011.

DANESI Fabien, *Le Cinéma de Guy Debord (1952-1994)*, Paris, Paris Expérimental, 2011.

DANESI, Fabien ; FLAHUTEZ, Fabrice ; GUY, Emmanuel, *La Fabrique du cinéma de Guy Debord*, Arles, Actes Sud, 2013.

DANESI, Fabien ; FLAHUTEZ, Fabrice ; GUY, Emmanuel, *Undercover Guy Debord*, Paris, Éditions Artvenir, 2012.

DONNE Boris, *[Pour Mémoires] : un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*, Paris, Éditions Allia, 2004.

GHEZZI Enrico ; TURIGLIATTO Roberto, *Guy Debord (contro) il cinema*, Milano, Il castoro, 2001.

GONZALVEZ Shigenobu, *Guy Debord ou la beauté du négatif*, Paris, Mille et une nuits, 1998.

GUILBERT Cécile, *Pour Guy Debord*, Paris, Gallimard, 1996.

HUSSEY, Andrew, *The Game of War: The Life and Death of Guy Debord*, London, Jonathan Cape, 2001.

JAPPE Anselm, *Guy Debord*, Paris, Denöel, 2001 [1993].

KAUFFMAN Vincent, *Guy Debord. La révolution au service de la poésie*. Paris, Arthème Fayard, 2001.

KAUFFMAN Vincent, « The lessons of Guy Debord », in *October* n. 115, Winter 2006, p.31-38.

LEVIN Thomas, “Dismantling the Spectacle”, in: *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International, 1957-1972*, catalogue d'exposition, Sussman, Elizabeth (Ed.), Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France, February 21, 1989-April 9, 1989, Institute of contemporary arts, London, June 23, 1989-August 13, 1989, the Institute of contemporary art, Boston, Mass., October 20, 1989-January 7, 1990

LÖWY Michael, « Le romantisme noir de Guy Debord », in : *L'Étoile du matin : surréalisme et marxisme*, Paris, Éd. Syllepse, 2000.

MARIE Guy-Claude, *Guy Debord : de son cinéma en son art et en son temps*, Paris, Bibliothèque Philosophique J.Vrin, 2009.

McDONOUGH Thomas, « Guy Debord or The Revolutionary without a Halo », in *October* n. 115, Winter 2006, p.39-45.

ROGOZINSKI, VANNI, *Dérives pour Guy Debord*, Paris, Van Dieren, 2011.

SCHIFFER, Frédéric, *Contre Debord*, Paris, PUF, 2004.

SCHIFFER, Frédéric, *Guy Debord l'atrabilaire*, Biarritz, Distance, 1997.

ZAGDNSKI Stéphane, *Debord ou La diffraction du temps*, Paris, Gallimard, 2008.

October n° 79, *Guy Debord and the Internationale Situationniste, A special Issue*, guest editor Thomas McDonough, Winter 1997.

« Dossier Guy Debord », *Cahiers du cinéma*, 487 (Janvier 1995).

Thèses et Mémoires sur Guy Debord et l'Internationale Situationniste :

BRUN Eric, *Guy Debord et l'Internationale situationniste : sociologie d'une avant-garde « totale »*, sous la direction de Gisèle Sapiro, Paris, École de Hautes Études en Sciences Sociales, 2011.

COURTIAL Alexis, *La fin de l'histoire dans l'œuvre de Guy Debord*. Mémoire de maîtrise sous la direction de Philippe Lacoue-Labarthe, Université Strasbourg 2, 2001.

FERREIRA ZACARIAS Gabriel, *Le montage de soi : détournement et citation dans les œuvres autobiographiques de Guy Debord*, mémoire de maîtrise sous la direction de Roseline Baffet et de Valerio Marchetti, Université de Strasbourg, Université de Bologne (Italie), programme « Erasmus Mundus en Cultures Littéraires Européennes », 2011.

HEMMENS Alastair J., *The Radical Subject: An Intellectual Biography of Raoul Vaneigem (1934 - Present)*, sous la direction de Andrew Hussey, University of London Institute in Paris, 2013.

HUIDO David, *L'activité spectatorielle au cœur du cinéma de Guy Debord*, sous la direction de Fabrice Montebello, Université de Metz, U.F.R. Sciences Humaines et Arts, 2007.

MARCOLINI Patrick, *Esthétique et politique du mouvement situationniste: pour une généalogie de ses pratiques et de ses théories (1952-1972)*; sous la direction de André Tosel, Université de Nice-Sophia Antipolis, UFR Lettres, arts et sciences humaines, 2009.

RÉMY Mathieu, *La concession : pour une éthique des transformations textuelles dans l'œuvre de Georges Perec et Guy Debord*. Thèse, sous la dir. de Françoise Susini-Anastopoulos. Université de Nancy II, 2003.

SCHULMANN Fanny, *Trois films lettristes sans images : L'Anticoncept de Gil J Wolman, Tambours du jugement premier de François Dufrêne, Hurllements en faveur de Sade de Guy-Ernest Debord*, mémoire de maîtrise, Université de Paris I, 2005.

SEDDIKI Yalla, *Guy Debord : automythographe*, sous la direction de Pierre Brunel, Université de Paris IV, 2012.

THEODOROPOULOU Evgenia, *L'Internationale Situationniste : un projet d'art total*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Dagen, Histoire de l'art, Université Paris 1, 2008.

TRESPEUCH-BERTHELOT Anna, *Des situationnistes au situationnisme : genèse, circulation et réception d'une théorie critique en Occident (1948-2009)*, sous la direction de Pascal Ory, Université de Paris 1, 2011.

Bibliographie sur le lettrisme et sur l'Internationale situationniste

Écrits de l'Internationale situationniste :

Archives situationnistes, volume I, documents traduits (1958-1970), Paris, Contre-Moule/Parallèles, 1997.

Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste : 1948-1957, présentés par Gérard Berréby, Paris, Allia, 1985.

Écrits complets de la section italienne de l'Internationale situationniste (1969-1972), Paris, Contre-Moule, 1988.

Écrits de la Section américaine de l'Internationale situationniste, traduction de l'anglais et préface par Fabrice de San Mateo, Toulouse, CMDE, 2011.

Internationale Situationniste (1958-1969), 1^{ère} éd. Amsterdam, Van Gennepe, 1970, rééd. Paris, Champ Libre, 1972, rééd. augmentée, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997.

Textes et documents situationnistes 1957-1960, Paris, Allia, 2004.

The Situationist Times, international edition, n°1 (mai 1962) – n°6 (1967) ; réédition limitée en fac-similé sous la direction de Johan Kugelberg et Jacqueline de Jong, New York, Boo-Hooray, 2012.

Écrits de certains membres de l'Internationale Lettriste et de l'Internationale situationniste :

BERNSTEIN Michèle, *Tous les chevaux du roi*, Paris, Allia, 2004.

BERNSTEIN Michèle, *La Nuit*, Paris, Allia, 2013.

BRAU Jean-Louis, *Cours camarade, le vieux monde est derrière toi !*, Paris, Albin Michel, 1968.

CHTCHEGLOV Ivan, *Écrits retrouvés*, établis et présentés par J.-M. Apostolidès et Boris Donné, Paris, Allia, 2006.

CONSTANT, *New Babylon. Art et utopie : textes situationnistes*, éd. établie et prés. par Jean-Clarence Lambert, Paris, Cercle d'art, 1997.

DE GROOF Piet, *Le Général situationniste*, entretiens avec Gérard Berréby et Danielle Orhan, Paris, Allia, 2007.

FRANKIN André, « Wilhelm Reich et l'économie sexuelle », *Arguments* n°18, 2^e trimestre 1960, p.29-35.

JORN Asger, *Fin de Copenhague*, avec collaboration de Guy Debord, Paris, Allia, 2001.

JORN Asger, *Lettres à plus jeune*, Paris, L'échoppe, 1998.

JORN Asger, *Pour la forme : ébauche d'une méthodologie des arts / Précédé de Dix années d'art expérimental : Jorn et son rôle dans l'invention théorique* par G-E Debord, Paris, Allia 2001.

JORN Asger, WEMAERE M, *Le long voyage, présenté par Gaston Bachelard et Michèle Bernstein*, Paris, Bibliothèque d'Alexandrie, 1960.

JORN Asger, *Critique de la politique économique*, suivi de *La Lutte finale*, Bruxelles, L'Internationale Situationniste, 1960.

MENSION Jean-Michel, *La Tribu*, entretiens avec Gérard Berréby et Francesco Milo. Paris, Allia, 1998.

SANGUINETTI Gianfranco [CENSOR], *Véridique rapport sur les dernières chances de sauver le capitalisme en Italie ; suivi de Preuves de l'inexistence de Censor, par son auteur*, trad. par Guy Debord, Paris, Éditions Champ libre, 1976.

STRARAM Patrick, *Les Bouteilles se couchent*, Paris, Allia, 2006.

STRARAM Patrick, *Lettres à Guy Debord [1960]*, Paris, Sens & Tonka, 2006.

VANEIGEM Raoul, *Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard 1967.

VANEIGEM Raoul, *Isidore Ducasse et le Compte de Lautréamont dans les Poésies*, Bruxelles, Belladonna, 1978.

VANEIGEM Raoul, [DUPUIS Jules-François], *Histoire désinvolte du surréalisme*, 1977. Paris , Instant, 1988.

VANEIGEM Raoul, *Le livre des plaisirs*, Paris, Encre, 1979.

VIENET René, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*, Paris, Gallimard, 1968.

WOLMAN Gil J., *Défense de mourir*, éd. établie par Gérard Berréby en coll. avec Danielle Orhan, Paris, Allia, 2001.

WOLMAN Gil J., *L'Anticoncept*, Paris, Allia, 1994.

WOLMAN Gil J., *Résumé des chapitres précédents*. Paris, Spiess, 1981.

Écrits de certains membres du lettrisme :

ISOU Isidore, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947.

ISOU Isidore, *Réflexions sur André Breton*, réédition Al Dante, 2000 [1948].

ISOU Isidore, *Esthétique du cinéma*, Paris, Centre de Créativité, Éditions Lettristes, 1984 [1952].

ISOU Isidore, *De l'impressionnisme au lettrisme, l'évolution des moyens de réalisation de la peinture moderne*, Paris, Filipacchi, 1974.

ISOU Isidore, *La Créatique ou la Novatique : (1941-1976)*, Romainville, Al Dante, 2003 [1976].

ISOU Isidore, *Mémoires sur les forces futures des arts plastiques et sur leur mort* [1946-1950], Paris, Cahiers de l'Externité, 1998.

ISOU Isidore, *Introduction à l'esthétique imaginaire et autres écrits*, Paris, Cahiers de l'Externité, 1999.

ISOU Isidore, *Traité de Bave et d'Eternité*, Paris, Hors Commerce Cergy, D'arts, 2000.

ISOU Isidore, *Contre l'Internationale Situationniste 1960-2000*, Cergy, D'Arts, 2000.

ISOU Isidore, *Les manifestes du Soulèvement de la Jeunesse (1950-1966)*, Romainville, Al Dante, 2004.

LEMAÎTRE Maurice, *Qu'est-ce qu'est le lettrisme*, Paris, Fischbacher, 1954.

LEMAÎTRE Maurice, *La plastique lettriste et hypergraphique*, (fac-similé de l'édition originale), Paris, Caractères, 1956.

LEMAÎTRE Maurice, *Le Lettrisme dans le roman et les arts plastiques : devant le pop-art et la bande dessinée*, Paris, Centre de Créativité, 1982.

MOURRE Michel, *Malgré le blasphème*, Paris, Julliard, 1951.

POMERAND Gabriel, *Conférences. Discours d'un terroriste. Notes sur la prostitution* [1950]. *Considérations objectives sur la pédérastie* [1949], Paris, Cahiers de l'Externité, 1998.

POMERAND, *Saint Ghetto des Prêtres. Grimoire*, Paris, OLB, 1950.

La Dictature lettriste, n° 1, cahier d'un nouveau régime artistique, 1946, Paris, réédition Cahiers de l'Externité, 2000.

Ion, revue trimestrielle. Paris, Centre de Création. Numéro spécial sur le cinéma, Avril 1952 (premier et unique). Directeur : Marc-Guilbert Guillaumin (Marc'O). Reéd. Jean-Paul Rocher, Paris, 1999.

Études à propos du lettrisme, de l'Internationale lettriste et de l'Internationale situationniste :

AGAMBEN Giorgio ; VIRNO Paolo ; PASSERINI Luisa [et al.], *Retour au futur? Des situationnistes*, trad. Claude Galli, Marseille, Via Valeriano, 1990.

AMORÓS Miguel, *Les situationnistes et l'anarchie*, traduit du castillan par Henri Mora, Villasavary, Éd. de la Roue, 2012.

ANDREOTTI Libero, « The play-tactics of the Internationale Situationniste », in *October* n.91, Winter 2000, MIT Press.

APOSTOLIDES Jean-Marie, DONNÉ Boris, *Ivan Chtcheglov, profil perdu*, Paris, Allia, 2006.

ATKINS Guy, *Asger Jorn*, London, Methuen, 1964.

ATKINS Guy, *Asger Jorn, The Crucial Years (1954-1964)*, London, Lund Humphries, 1977.

- BALSEBRE Gianluigi, *Della critica radicale : bibliografia ragionata sull'Internazionale situazionista*, Firenze , Edizioni Grafton 9, 1995.
- BANDINI Mirella, *L'Estetico il politico : da COBRA all'Internazionale Situazionista (1948-1957)*, Rome, Officina Edizioni, 1977.
- BANDINI Mirella, *Pour une histoire du lettrisme*, trad. de l'italien par Anne-Catherine Caron, [Monaco], Paris, J.-P. Rocher, 2003.
- BARRANQUE Pierre-Ulysse ; JARFER Laurent, *In Situs – Théorie, Spectacle et Cinéma chez Guy Debord et Raoul Vaneigem*, Paris, Gruppen, 2013.
- BRAU Éliane, *Le Situationnisme ou la Nouvelle internationale*, Paris, Debresse, 1968.
- CHOLLET Laurent, *L'Insurrection situationniste*, Paris, Dagorno, 2000.
- CLARK, T.J. ; NICHOLSON-SMITH, Donald, « Why Art Can't Kill the Situationist International », *October* n°79, Winter 1997, MIT Press, p.15-31.
- DANESI Fabien, *Le Mythe brisé de l'Internationale situationniste – L'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse (1945-2008)*, Paris, Les Presses du réel, 2008.
- DEVAUX Frédérique, *Le Cinéma lettriste (1951-1991)*, Paris expérimental, 1992.
- DEVAUX Frédérique, *Traité de bave et d'éternité de Isidore Isou*, Crisnée, Yellow Now, 1994.
- DUMONTIER Pascal, *Les situationnistes et mai 68 : théorie et pratique de la Révolution (1966-1972)*, Paris, G. Lebovici, 1990.
- DUWA Jérôme, *Surréalistes et situationnistes, vies parallèles*. Paris, Éditions Dilecta, 2008.
- ESTIVALS Robert, « Le système des situations » *Grâmmes* n°4, Paris, Éditions du Terrain vague, 1960, p.19-29.
- FERRIER Nicolas, *Situations avec spectateurs. Recherches sur la notion de situation*, Paris, PUPS, 2012.
- FLAHUTEZ Fabrice, *Le Lettrisme historique était une avant-garde*, Dijon, les Presses du réel, 2011.
- FORD Simon, *The realization and suppression of the Situationist International : an annotated bibliography, 1972-1992*, Edinburgh, AK Press, 1994.

FORD Simon, *The situationist international – A user's guide*, Londres, Black Dog Publishing, 2005.

GERVEREAU Laurent, *Critique de l'image quotidienne*, Asger Jorn, Paris, Cercle d'Art, 2001.

GREY Christopher (éd.), *Leaving the 20th century: the incomplete work of the situationist international*, Free Fall Publications, 1974.

JAPPE Anselm, *L'Avant-garde inacceptable*, Paris, L.Scheer, 2004.

JACOBS David ; WINKS Christopher, *At Dusk. The Situationist Movement in Historical Perspective*, Berkley, Perspectives, 1975.

JAKOBSEN Jakob; RASMUSSEN Mikkel (dir), *Expect Anything Fear Nothing: The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*, Denmark, Nebula, 2011.

KAUFMANN Vincent, *Poétique des groupes littéraires*, Paris, PUF, 1997.

LEFEBVRE Henri, *Le Temps des méprises*, entretiens avec Claude Glayman, Paris, Stock, 1975.

MARCUS Greil, *Lipstick Traces*, trad. Guillaume Gaudard, Paris, Allia, 1999.

MARELLI Gianfranco, *L'amara vittoria del situazionismo : per una storia critica dell'Internationale Situationniste (1957-1972)*, Pisa , BFS, 1996.

MARTOS Jean-François, *Histoire de l'Internationale situationniste*, Paris, G. Lebovici, 1989.

McDONOUGH Thomas, *The Beautiful Language of My Century : Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968*, MIT Press, 2007.

McDONOUGH Thomas, « Situationist Space », *October* n° 67, Winter 1994, MIT Press, p.59-77.

PERNIOLA Mario, *I Situazionisti: il movimento che ha profetizzato la società dello spettacolo*, Roma, Castelvecchi, 2006.

PLANT Sadie, *The most radical gesture: the Situationist International in a postmodern age*, London ; New York, Routledge, 1992.

RASPAUD Jean Jacques, *L'Internationale situationniste : chronologie, bibliographie, protagonistes (avec un index des noms insultés)* Paris, Champ Libre, 1972.

RUMNEY Ralph, *Le Consul*, entretiens avec Gérard Barréby, coll. « Contributions à l'histoire de l'internationale situationniste et son temps », Paris, Allia, 1999.

ROBIN Guillaume, *Lettrisme, le bouleversement des arts : essai sur le lettrisme et les différents mouvements artistiques*, Paris, Hermann, 2010.

SADLER Simon, *The Situationist city*, MIT Press, 1999.

SAITÉ Alain, *Le Lettrisme, la création ininterrompue : complément à "Pour une histoire du lettrisme" de Mirella Bandini : précisions sur les fondements lettristes et plus particulièrement sur le concept de société paradisiaque*, Paris, J.- P. Rocher, 2003.

STRACEY Francis, « Surviving History : a Situationist archive », *Art History* vol.26 N.1, February 2003, Oxford, Blackwell, 2003, p.56-77.

VAN DER ELSKEN Ed, *Love on the Left Bank*, Londres, Andre Deutsch, 1956.

VIOLEAU Jean-Louis, *Situations construites : « Était situationniste celui qui s'employait à construire des situations »*, 1952-1968, Paris, Sens & Tonka, 1998.

Archive et documents situationnistes, n°1 automne 2001; n°2 automne 2002 ; n°3, automne 2003; n°4 automne 2004; n°5 automne 2005, Paris, Denöel.

Catalogues d'expositions :

Asger Jorn 1914-1973 : Rétrospective = Retrospectieve, cat. de l'exp., Werner Haftmann et Troels Andersen (dir.), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 24 mai – 25 juin. Bruxelles, 1973.

An endless adventure... an endless passion... an endless banquet. A Situationist scrapbook : the Situationist International, Iwona Blazwick, Mark Francis, Peter Wollen (et al.), London, Institute of Contemporary Arts, Verso, 1989.

Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps : à propos de l'Internationale Situationniste, 1957-1972, cat. de l'exp., Musée national d'art moderne, Galeries contemporaines, Centre Georges Pompidou, 21 février – 9 avril 1989, exposition conçue et réalisée par Mark Francis et Peter Wollen avec la collabor. De Paul-Hervé Parsy / Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.

On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International, 1957-1972. Sussman, Elizabeth (Ed.), Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France, February 21, 1989-April 9, 1989, Institute of contemporary arts, London, June 23, 1989-August 13, 1989, the Institute of contemporary art, Boston, Mass., October 20, 1989-January 7, 1990.

Situacionistas: arte, política, urbanisme = Situationists: Art, Politics, Urbanism. Andreotti, Libero; Costa, Xavier (Ed.), Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/ACTAR, 1996.

Una mostra: Jorn in Italia gli anni del Bauhaus immaginista 1954-1957 : Jorn a Moncalieri 1965-1972 : 7 marzo-24 aprile 1997, a cura di Sandro Ricaldone, Biblioteca Civica "A. Arduino", Moncalieri, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1997.

Le long voyage, tapisseries d'Asger Jorn et Pierre Wemaëre, cat. de l'exp. Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 25 mai – 9 juillet 2000, Paris, Desmos, 2000.

La planète Jorn: Asger Jorn 1914-1973, cat. de l'exp., Laurent Gervereau et Paul-Hervé Parsy (dir.), Musée d'art contemporain de Strasbourg, oct.2001-jan.2002, Paris, A. Biro. – Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2001.

Figures de la négation : avant-gardes du dépassement de l'art, cat. de l'exp., Yan Ciret (dir.) « Après la fin de l'art (1945-2003) », 22 nov. 2003-22 fév. 2004, Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole, Saint-Etienne, Musée d'art moderne Saint-Etienne Métropole/Paris, Paris-Musées/LimitesLTD, 2004.

Nouveau Réalisme (reihe schwerpunkte der sammlung), Susanne Neuberger (ed.), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2005.

In Girum imus nocte et consumimur igni – The Situationist international (1957-1972), cat de l'exp. Stefan Zweifel, Juri Steiner, Heinz Stahlhut (éd.) Centraal Museum Utrecht 14 déc. 2006-11 mars 2007 ; Musée Tinguely Bâle, 4 avril-5 août 2007, Zurich, JRP/ Ringier 2006.

Jacques Villégé, la comédie urbaine. Sophie Duplaix (éd). Catalogue de l'Exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, France, 17 Septembre 2008 – 5 Janvier 2009.

Gil J Wolman. I am immortal and alive. Texts by Frédéric Acquaviva, Kaira M. Cabañas and Gil J Wolman, English edition, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2010.

Guy Debord, un art de la guerre, catalogue d'exposition sous la direction d'Emmanuel Guy et Laurence Le Bras, Bibliothèque nationale de France, 27 mars – 13 juillet 2013, Paris, Gallimard/Bibliothèque nationale de France, 2013.

Bibliographie générale

AGAMBEN Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi editore, 1977.

AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins : notes sur la politique*, Paris, Rivages, 1995.

AGAMBEN Giorgio, *Profanations*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008.

AGAMBEN Giorgio, *La Communauté qui vient*, trad. Marilène Raiola, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

AGAMBEN Giorgio, *Idée de la prose*, Christian Bourgois Editeur, 2006.

AGAMBEN Giorgio, *Le Règne et la gloire : pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Éditions Payot & Rivages, Coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », n.369, 2007.

ALTHUSSER Louis, *Pour Marx*, Paris, F. Maspero, 1965.

ARAGON Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 2005.

AUMONT Jacques, *Montage Eisenstein*, Paris, Ed. Images Modernes Cinéma, 2005 [1978].

BACHELARD Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1932.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions de Seuil, 1972 [1953].

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur » (1968), repris dans : *Le Bruissement de la langue*, Essais Critiques IV, Paris, Seuil, 1984, p.63-69.

BARTHES Roland, *La Chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil, 1981.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

BATAILLE Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1990 [1957].

BATAILLE Georges, *La Part maudite* ; précédé de *La notion de dépense*, Paris, Éditions de Minuit, 1980 [1949].

BAUMAN Zygmunt, *La Vie liquide*, traduit de l'anglais par Christophe Rosson, Rodez, Le Rouergue-Chambon, 2006.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1981 [1958].

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *Œuvres, volume III*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, Collection « Folio », p. 67-113.

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

BORRIAUD Nicolas, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi : essai*, Paris, Denoël, 2003.

BRAUDEL Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949.

BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963.

BURGELIN Claude, « *Les Choses, un devenir-roman des Mythologies ?* », *Recherches & Travaux*, n° 77, 2010, p.57-66.

BURGER Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

BURROUGHS William, *Le Festin nu*, trad. de l'anglais par Eric Kahane, Paris, Gallimard, 1979.

CELAN Germano, *Piero Manzoni: catalogo generale*, Milano, Prearo, 1989.

CHARDIN Philippe, *Le Roman de la conscience malheureuse*, 2^e édition corrigée, Genève, Droz, 1998.

CHATEL Sébastien, « « A bout de souffle » de Jean-Luc Godard », *Socialisme ou Barbarie, Organe de critique et d'orientation révolutionnaires*, n°31, décembre 1960-février 1961, p.104-107.

CHKLOVSKI Victor, « L'art comme procédé » [1917], dans T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.

CLEMENT Bruno, *Le Récit de la méthode*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris, Éditions du Seuil, 1979.

CRAVAN Arthur, *Maintenant*, Paris, Erik c. Losfeld, 1957.

DE BAECQUE Antoine, *Godard : biographie*, Paris, Éditions Grasset & Frasnelle, 2010.

DE MAN Paul, *Autobiography as De-facement*, MLN, Vol. 94, No. 5, *Comparative Literature* (Dec., 1979), pp. 919-930.

DELEUZE Gilles, *Empirisme et subjectivité*, Paris, PUF, 1953.

DELEUZE Gilles ; GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie. 1. L'Anti-Œdipe*, Paris, Éd. de Minuit, 1972.

DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1983.

DELEUZE Gilles, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Les éditions de Minuit (coll. « Critique »), Paris, 1985.

DELEUZE Gilles, *Foucault*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986.

DELEUZE Gilles, *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Les éditions de Minuit, coll. « paradoxe », Paris, 2002.

DESCOMBES Vincent, *Le Même et l'autre : quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

DESCOMBES Vincent, *Le complément du sujet. Enquête sur le fait d'agir de soi-même*, Paris, Gallimard, 2004.

DIDI-HUBERMANN Georges, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

DOSSE François, *L'Histoire en miettes. Des Annales à la « nouvelle histoire »*, Paris, La Découverte, 1987.

DOSSE François, *Histoire du structuralisme. 1, Le champ du signe, 1945-1966*, Paris, Édition la Découverte, 1991.

DUMOULIÉ Camille, *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002.

DUMOULIÉ Camille (dir), *La Fabrique du sujet : histoire et poétique d'un concept*, Paris, Desjonquères, 2011.

DUMOULIÉ Camille, *Fureurs : de la fureur du sujet aux fureurs de l'histoire*, Paris, Economica/Anthropos, 2012.

EISENSTEIN, S.M., *Au-delà des étoiles, Œuvres Tome I*, traduit du russe par Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz, Sylviane Mossé, Andrée Robel, Paris, U.G.E, 10/18, 1974.

FOSTER H.; BOIS, Y. ; BUCHLOH, B. ; KRAUSS, R. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, and Postmodernism*, Thames & Hudson, 2005.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses – une archéologie des Sciences Humaines*, Paris, Gallimard, « NRF éditions », 1967.

FOUCAULT Michel, *Dits et Écrits II, 1976-1988*, éd. établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 2001.

FOUCAULT Michel, *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 2001.

FOUCAULT Michel, *Philosophie : anthologie*, édition établie et présentée par Arnold I. Davidson et Frédéric Gros, Collection « Folio Essais », Gallimard, 2004.

FREUD Sigmund, « La question de l'analyse par les non-médecins », *la Révolution surréaliste*, n°9-10, 1^{er} octobre 1927, p.25-32.

FREUD Sigmund, *Ma vie et la psychanalyse*, suivi de *Psychanalyse et médecine*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. Idées », 1949.

FREUD Sigmund, *Le Malaise dans la civilisation*, traduit de l'allemand par Ch. Et J. Odier, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de Psychanalyse », 1971.

FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Collection « Le livre de poche », Librairie Générale Française, 1999.

GENETTE Gérard, *Figures : essais*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Tel quel », 1966.

GOLDMANN Lucien, « La réification », *Les Temps Modernes*, n°156-157, Février-Mars 1959.

GOMBIN Richard, *Les Origines du gauchisme*, Paris, Seuil, coll. « Points-Politique », 1971.

GOTTRAUX Philippe, « *Socialisme ou barbarie* » : *un engagement politique et intellectuel dans la France de l'après-guerre*, Lausanne, Payot-Lausanne, 1997.

GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, textes présentés et agencés par Stéphane Nadaud, Paris, Lignes, 2013.

HABERMAS Jürgen, *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris, Payot, 1978.

HABERMAS Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, trad. de l'allemand par Jean-Marc Ferry et Jean-Louis Schlegel, Paris, Fayard, 1987.

HABERMAS Jürgen, « Modern and Postmodern Architecture », *The New Conservatism: Cultural Criticism and the Historians' Debate*, trans. Shierry Weber Nichol森, Cambridge, MIT Press, 1989.

HAUSMANN Raoul, *Courrier Dada*, Paris, Allia, 2001.

HEGEL G.W.F., *Propédeutique philosophique*, traduit et présenté par Maurice de Gandillac, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

HORKHEIMER Max ; ADORNO Theodor, *La Dialectique de la raison*, Paris, Payot, 1974.

HORKHEIMER Max, *Eclipse de la Raison*, traduit par Jacques Debouzy, Paris, Payot, 1974.

JAMESON Frederic, « 'End of Art' or 'End of History' », *The Cultural Turn: selected writings on the postmodern (1983-1998)*, London/New York, Verso.

JAPPE Anselm, *Les aventures de la marchandise. Pour une nouvelle critique de la valeur*, Paris, Denoël, 2003.

JAPPE Anselm, *Crédit à mort : la décomposition du capitalisme et ses critiques*, Paris, Lignes, 2010.

JAY Martin, *L'Imagination dialectique, l'Ecole de Francfort : 1923-1950*, trad. de l'américain par E.E. Moreno et A. Siquel, Paris, Payot, 1989.

JAY Martin, *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley; London, University of California Press, 1993.

KANT, *Qu'est-ce que les lumières ?*, Paris, Aubier [1784]

KIERKEGAARD Søren, *Ou bien, ou bien*, trad. du danois par F. et O. Prior et M.H. Guignot, Tel Gallimard, 1984.

KRAUSS Rosalinda, "The Photographic Conditions of Surrealism", *October* vol.19, winter 1981, MIT Press.

KURZ Robert, *Critique de la démocratie balistique*, édition établie par Olivier Galtier et Luc Mercier, Paris, Mille et une nuits, 2006.

LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *Le Sujet de la philosophie*, Paris, Aubier, 1979.

LASCH Christopher, *La culture du narcissisme : la vie américaine à un âge de déclin des espérances*, traduction de l'anglais par Michel L. Landa, Paris, Flammarion, 2006.

LASCH Christopher, *Le moi assiégé : essai sur l'érosion de la personnalité*, traduction de l'anglais de Christophe Rosson, Paris, Climats, 2008.

LÉFÈVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne*, Paris, L'Arche, 1977 [1947].

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, (nouvelle édition augmentée) Paris, Éditions du Seuil, 1996.

LIBERA Alain de, *Archéologie du sujet*, vol.1, *Naissance du sujet*, Paris, Vrin, 2007.

LIBERA Alain de, *Archéologie du sujet*, vol.2, *La quête de l'identité*, Paris, Vrin, 2008.

LUKÁCS Georg, « En guise de postface », *Histoire et conscience de classe. Essai de dialectique marxiste*, traduit de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois, nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

MARCUSE Herbert, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Minuit, 1968.

MARX Karl, *Œuvres philosophiques*, tome I, trad. Jean Molito, Costes, 1927.

MARX Karl et ENGELS Friedrich, *L'Idéologie allemande, Première partie : Feuerbach*, traduction de Renée Cartelle et Gilbert Badia, Paris, Éditions Sociales, 1971.

MARX Karl, *Contribution à la Critique de l'Économie politique*, Paris, Éditions Sociales, 1977.

MARX Karl, *Manuscrits de 1844 (Économie politique & philosophie)*, présentation, traduction et notes d'Émile Bottigelli, Paris, Les Éditions Sociales, 1972 ; numérisé sous la responsabilité de Jean-Marie Tremblay, dans le cadre de la collection: « Les classiques des sciences sociales », Université du Québec à Chicoutimi.

MARX Karl, *Le Capital. Critique de l'économie politique. Livre Premier : Le procès de production du capital*, ouvrage publié sous la responsabilité de Jean-Pierre Lefebvre, première édition Paris, Éditions Sociales, 1982, rééd. Paris, Quadrige / PUF, 1993 [1867].

MARX Karl, *Manuscrit de 1857-1858, « Grundrisse »*, sous la responsabilité de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions Sociales, 1980.

MARX, Karl ; ENGELS, Friedrich, *Manifeste du Parti communiste*, Paris, Éditions Sociales, 1962 [1848].

MARX William, *L'Adieu à la littérature : histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

MAUSS Marcel, *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, préface de Florence Weber, Paris, Presses universitaires de France, 2007 [1923-1924].

MESZAROS István, *Beyond capital : towards a theory of transition*, London, Merlin Press, 1995.

MILNER Max, *La Fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.

MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [1945].

NOVALIS, *Œuvres complètes*, édition établie, traduite et présentée par Armel Guerne, Paris, Gallimard, 1975.

POSTONE Moishe, *Temps, travail, et domination sociale*, traduit de l'anglais par Olivier Gauthier et Luc Mercier, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2009.

RANCIÈRE Jacques, *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, 1998.

RANCIÈRE Jacques, *Critique de la critique du « spectacle »*, entretien avec Jérôme Game, *La Revue des Livres*, en ligne, source : <http://www.revuedeslivres.fr/critique-de-la-critique-du-spectacle-jacques-ranciere/>

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, la Fabrique éd., 2008.

RAYMOND Marcel, *De Baudelaire au surréalisme – essai sur le mouvement poétique contemporain*, Paris, R.-A. Corr ea, 1933.

RESTANY Pierre, *Le nouveau réalisme*, Paris, Trans dition, 2007.

REVERDY Pierre, *Nord-Sud, Self-Defence, et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975.

RIMBAUD Arthur, *Poésies*, Paris, Brodard et Taupin, 1993.

ROUDINESCO Elisabeth, *Histoire de la psychanalyse en France (1925-1985)*, Paris, Fayard, 1994.

RUBIO Emmanuel, *Les philosophies d'André Breton : 1924-1941*, Lausanne/Paris, l'âge d'homme, 2009.

SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique* [1943], Paris, Gallimard, 2003.

SARTRE Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme* [1946], Paris, Gallimard, 1996.

SARTRE Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique*, précédé de *Questions de méthode*, Paris, Gallimard, 1960.

SCOPELLITI Paolo, *L'influence du surréalisme sur la psychanalyse*, Lausanne/Paris, l'âge d'homme, 2002.

SOHN-RETHEL Alfred, *La pensée-marchandise*, Paris, Le Croquant, « coll. Altérations », 2010.

THOMPSON E.P., *Temps, discipline de travail et capitalisme industriel*, Paris, La Fabrique, 2004.

TENNYSON Alfred, *The Poems of Alfred Tennyson from the latest London edition*, New York, A. L. Burt, [s.d.].

TOCQUEVILLE Alexis de, *De la Démocratie en Amérique*, édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay à partir de la 13^e édition, Collection « Les classiques des sciences sociales », éditée par la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec   Chicoutimi, 2002 [1835].

TZARA, *Dada est Tatou. Tout est Dada*, Paris, Flammarion, 1996.

Mélusine n°XXVIII, « Le surréalisme en héritage : les avant-gardes après 1945 », dossier réuni par Olivier Penot-Lacassagne et Emmanuel Rubio, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 2008.

Les lèvres nues (1954-1958), Paris, Plasma, 1978 ; Allia, 1995.

Les Cahiers du Cinéma, du numéro 209 (février, 1969) au numéro 227 (février 1971).

Socialisme ou Barbarie, Anthologie, La Bussière, Acratie, 2007.

Dictionnaire Historique de la langue française. Nouvelle édition augmentée, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2010.

Filmographie générale :

A Movie, de Bruce Conner (1958)

À bout de souffle, de Jean-Luc Godard (1960)

Le Mépris, de Jean-Luc Godard (1963)

La Rabbia, de Pier Paolo Pasolini (1963)

Verifica incerta, de Alberto Griffi (1964)

La Chinoise, de Jean-Luc Godard (1967)

La Dialectique peut-elle casser des briques ?, de René Viénet (1973)

Le Fond de l'air est rouge, de Chris Marker (1978)

