

Alexandre TRUDEL

Sur un étrange héros de l'anti-littérature : les stratégies divergentes de Guy Debord

Sous les modes apparentes qui s'annulent et se recomposent à la surface futile du temps [...], le grand style de l'époque est toujours dans ce qui est orienté par la nécessité évidente et secrète de la révolution. (1992, thèse 162)

Une large frange de la critique contemporaine semble avoir fait son deuil de l'image idyllique de l'écrivain en tant que personnalité désintéressée, complètement soumise aux exigences immanentes de son art. L'écrivain, peu importe le genre littéraire dans lequel il s'exprime, se trouve pratiquement toujours dans l'obligation d'élaborer, consciemment ou inconsciemment, une stratégie qui lui permettra d'occuper la place désirée dans le champ littéraire. À partir de telles prémisses, j'aimerais explorer les questions entourant la stratégie de l'écrivain à l'aide d'une figure importante de la littérature et de la pensée révolutionnaire du XX^e siècle : Guy Debord (1931-1994). Il est en effet intéressant d'analyser les diverses stratégies — aussi bien esthétiques qu'institutionnelles — mises en œuvre tout au long de la « carrière » du chef de file des situationnistes. Car ce qui se joue à travers les stratégies divergentes de Debord, c'est le passage entre deux régimes esthético-politiques différents, le saut entre un modernisme exacerbé issu de l'héritage avant-gardiste et un régime post-moderne qui libère le jeu des formes, mais qui bloque toute aspiration à la totalisation, empêchant la fusion de l'art avec les forces vives du social et de l'histoire.

Pour saisir la figure paradoxale que représente Debord dans la seconde moitié du XX^e siècle, notamment dans ses rapports avec les institutions de légitimation artistique, je me servirai surtout de ses œuvres autobiographiques tardives, à savoir le film *In girum imus nocte et consumimur igni* réalisé en 1978 et le court texte *Panegyrique*, publié en

1989. C'est surtout au sein de ses productions plus intimistes et subjectivistes que Guy Debord véhicule une image *héroïque* de sa personne. Cette image, plutôt que référer au caractère désintéressé de « l'intellectuel engagé » défini depuis l'affaire Dreyfus, relève surtout d'une conception *guerrière*, presque militaire, de la fonction héroïque. Cet héroïsme se traduit tout d'abord par un rejet total et définitif de tous les milieux artistiques qui dominent l'époque. Ce rejet peut bien sûr paraître paradoxal dans la mesure où Debord agit bel et bien à partir de ces « champs » desquels il s'exclut constamment parce qu'il les juge corrompus et « décomposés », c'est-à-dire arrivés aux limites de leurs capacités expressives. La majorité des grands dispositifs esthétiques étant parvenus à parachever leur programme, l'artiste nouveau devra plutôt réinterpréter la fonction artistique dans ses rapports avec le social, l'histoire et le politique, quitte à « dépasser » la conception traditionnelle de l'art. L'artiste libéré du poids de « l'œuvre d'art » peut désormais se consacrer à la seule grande œuvre exigée par les temps modernes : la révolution elle-même.

Cette constante opération de retrait et d'attaque de l'espace public occupé par les spécialisations artistiques laisse apparaître une dimension plus existentielle et politique de l'héroïsme de Debord. L'auteur du slogan « ne travaillez jamais » ne cachait guère son dégoût profond pour le système social actuel ni son désir de le détruire. L'héroïsme de Debord se véhicule donc à un second niveau par l'entremise de cette figure du conspirateur (héritée de l'imaginaire du XIX^e siècle) complètement dévoué à l'exercice permanent de la guerre séditeuse¹. Debord se projette aussi en héros à travers la figure du « dernier gardien » (pour reprendre l'expression de Claude Rabant), à savoir cet archétype du vieux sage quasi platonicien². Amer envers

¹ Les grands modèles de vie de Debord sont surtout des figures insurrectionnelles, comme le Cardinal de Retz ou Saint-Just.

² Jean-Marie Apostolidès (1999) développe la thèse psychologisante selon laquelle Debord se présente/se véhicule dans le monde à l'aide de trois *masques-protecteurs* : celui du bandit, celui du héros et celui du sage. L'auteur développe une thèse plus riche dans son article (2004a) : Debord démultiplierait son moi à travers une série d'images ou de figures différentes, selon le modèle de l'imagier. On peut en ce sens interpréter la pratique du détournement comme un recours à

l'état de la culture contemporaine, désabusé face aux possibilités de renversement révolutionnaire³, Debord adopte vers la fin de sa vie la posture du témoin mélancolique de la disparition de tout ce qui, dans le monde antérieur au fétichisme de la marchandise, renfermait de la beauté ou de la grandeur. De cette posture particulière dérive le montage de diverses ruines littéraires du passé qu'effectue Debord dans ses ouvrages mémorialistes. Mais avant d'explorer plus en détail la construction discursive de ces productions, il conviendrait sans doute d'effectuer un détour via l'expérience des avant-gardes qui a formé Debord (l'Internationale lettriste de 1952 à 1957, puis l'Internationale situationniste de 1957 à 1970), car sa production esthétique tardive maintient des liens nécessaires avec l'aspect programmatique de la rhétorique avant-gardiste.

Contre la représentation

Le « cas » Debord apparaît comme assez unique dans le champ de la création culturelle de la seconde moitié du XX^e siècle par son mépris total envers les divers champs artistiques dans lesquels il intervenait et son violent rejet de leurs règles. On peut aisément comprendre cette hostilité comme le résultat d'une fidélité à certains principes chers aux diverses avant-gardes *ostentatoires*⁴ qui ont dominé la scène de l'art européen durant toute la première partie du siècle. Les groupes d'avant-garde n'ont-ils pas constamment refusé de jouer le jeu bourgeois de l'Art et de l'Œuvre, avec son institution-clé du musée, et ce, au profit d'un art plus véridique et immédiat, directement lié aux passions de la rue ou de la vie quotidienne⁵? Contre la représentation, les lettristes puis les situationnistes revendiquaient rien de moins que la pratique immédiate d'une subjectivisation totale de la rue et de ses

diverses images, à la fois protectrices et expressives, servant d'interface entre le moi et le monde extérieur.

³ À travers cette impasse de la possibilité révolutionnaire, l'époque contemporaine signe la fin de l'héroïsme, en ceci qu'elle témoigne de l'impossibilité d'une action véritablement *modificatrice* au sein du cours historique.

⁴ J'emprunte cette expression à Wladimir Krysinski.

⁵ Les surréalistes sont à cet égard les grands précurseurs de cette conception prônée par les situationnistes.

ambiances, une pratique *sans restes ni traces* qu'ils nommèrent « dérive psychogéographique ». Les divers groupes dirigés par Debord sont exemplaires de cette volonté manifeste chez plusieurs avant-gardes du XX^e siècle d'un « dépassement de l'art », dépassement motivé par la passion du réel lui-même, le plus souvent le réel de l'antagonisme social⁶. C'est en accord avec cette idéologie que les situationnistes abolirent la pratique artistique afin de devenir pleinement révolutionnaires, et ce, en excluant tout artiste « coupable » de produire et de diffuser des œuvres⁷. Il fallait dépasser l'art-monument afin d'accomplir pleinement l'art dans la vie quotidienne, dans l'urgence du moment et selon les impératifs d'un réel qui se découvre à travers l'expérience vécue.

C'est probablement là une des grandes idéologies qu'ont partagée plusieurs avant-gardes du XX^e siècle, à savoir ce désir de soustraire l'art de sa représentation (et de ses institutions corollaires). Sauf que peu d'avant-gardes se sont attaquées aussi radicalement aux conventions de diffusion et de réception que les situationnistes. Un groupe d'avant-garde fonctionne plus ou moins comme un parti révolutionnaire : son objectif ultime est l'hégémonie. Et pour accaparer l'hégémonie culturelle, le combat des avant-gardes ne pouvait se passer complètement du jeu des grandes maisons d'édition, avec la diffusion à large échelle et l'inévitable promotion médiatique, probablement, il est vrai, moins contraignante et prédéterminée durant la première partie du siècle. À l'opposé, les avant-gardes dirigées par Debord se sont toujours pensées comme de véritables sociétés secrètes extérieures à cette « scène de la résignation » que compose l'ensemble des lieux conventionnels de la communication publique. Le rôle de l'artiste n'est pas de « communiquer » quoi que ce soit, mais bien de « transformer le monde », selon la dernière proposition des *Thèses sur Feuerbach*. Dans la logique hégélienne des situationnistes, l'art

⁶ Alain Badiou affirme que cette « passion du réel » fut la grande caractéristique du siècle dernier, aussi bien dans les arts que dans la politique. D'où cette maxime d'action qu'il attribue aux avant-gardes : « mieux vaut sacrifier l'art que céder sur le réel » (2005b, p. 185).

⁷ Cette directive devient effective à partir 1962 avec les fameuses et secrètes *Thèses de Hambourg*.

en tant qu'activité *séparée* devait nécessairement mourir avec la venue de cet homme nouveau doté d'un esprit transparent à lui-même, dans une parfaite conjonction de la raison et des désirs⁸.

Le choix d'être obscur

Sous le joug de Debord, les situationnistes rompent donc radicalement avec les conventions du champ culturel, même celles qu'acceptent habituellement les avant-gardes. Je rappelle simplement ce fait : alors que dans le mouvement de l'après-mai 68, les situationnistes acquièrent une soudaine notoriété, que partout on réclame leurs discours et leurs livres et que plusieurs groupuscules gauchisants se mettent à leur disposition, la décision que prend Debord en 1970 surprend les troupes. Plutôt que de profiter de ce moment opportun, Debord décide tout simplement de *dissoudre* l'Internationale et de condamner le mouvement au statut de mythe « dangereux ». Pour justifier ce choix, il émet cette idée : « Plus nos thèses seront fameuses, plus nous serons nous-mêmes obscurs. » La disparition du groupe apparaît comme une condition *sine qua non* à la diffusion du message situationniste, qui doit se propager partout où il peut produire des effets (les usines, les tours à bureaux, les écoles, etc.). S'exclure du spectacle représente un impératif absolu, et c'est pourquoi l'Internationale ne devait survivre à sa soudaine gloire. Debord choisit donc d'organiser cette disparition (qui le condamnera à une certaine clandestinité) afin de créer une légende à même d'influencer le nouveau prolétariat subversif qui semble émerger partout après mai 68, notamment en Italie⁹.

Pour bien saisir les diverses stratégies mises en œuvre par Debord tout au long de sa vie, on doit comprendre ce désir d'obscurité et de

⁸ « Il faut aller plus avant, et rationaliser davantage le monde, première condition pour le passionner. » (2000, p. 16)

⁹ Debord suggère que seule la puissance du « mythe » peut jouer un rôle effectif dans l'éveil insurrectionnel : « Si quelqu'un publie de nos jours un véritable livre de critique sociale, il s'abstiendra certainement de venir à la télévision, ou dans les autres colloques du même genre; de sorte que, dix ou vingt ans après, on en parle encore. » (1996, p. 125)

disparition comme le moteur/motif fondamental de toute son œuvre. La grande stratégie de Debord consiste en la mise en scène de sa propre disparition, et ce, à l'aide d'une dialectique finement élaborée entre l'absence (la légende, le mythe Debord) et l'apparition (les rares traces volontairement laissées). Cette obsession de Debord pour le contrôle de sa propre disparition — et donc, en dernière instance, de sa propre mort¹⁰ — va de pair avec un puissant désir de perdition, soit le désir d'un passage terrestre aussi rapide que foudroyant, ne laissant derrière lui que certains fragments d'informations fortement codées¹¹ venues renforcer le mythe. Je rappelle que le deuxième film de Debord s'intitulait *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), un titre fort à propos quand on connaît la fascination de Debord pour l'écoulement du temps, thématiqué notamment grâce à la métaphore de l'eau qui traverse tout le film *In girum*. Tout comme l'eau s'écoule dans son cours sans rétention, l'homme doit passer dans le monde sans se médiatiser à travers une représentation qui fige nécessairement le temps dans un absolu. Le primat du devenir l'emporte dans la poétique de Debord, et c'est pourquoi on peut évoquer le concept d'une « anti-littérature » pour désigner sa production.

De l'anti-littérature

Dans *Panegyrique*, Debord refuse indirectement l'attribut d'homme de lettres quand, faisant allusion à son alcoolisme, il affirme avec autodérision : « Quoique ayant beaucoup lu, j'ai bu davantage. J'ai écrit beaucoup moins que la plupart des gens qui écrivent; mais j'ai bu beaucoup plus que la plupart des gens qui boivent. » (1993, p. 42) Et plus loin : « On conçoit que tout cela m'a laissé bien peu de temps pour écrire, et c'est justement ce qui convient : l'écriture doit rester rare, puisque avant de trouver l'excellent il faut avoir bu longtemps. » (1993, p. 45) Debord ironise ici sur le peu d'importance qu'il affirme

¹⁰ Debord s'est suicidé à l'aide d'une arme à feu le 20 novembre 1994. Il souffrait d'une polynévrite alcoolique douloureuse et incurable.

¹¹ Debord affirme à plusieurs endroits que ses discours s'adressent à une petite minorité d'initiés et que, pour cette raison, il se doit d'employer un style *obscur* : « Je dois surtout prendre garde à ne pas trop instruire n'importe qui. » (1996, p. 13)

avoir accordé à l'écriture tout au long de sa vie, bien qu'il mentionne du même coup qu'à chaque fois qu'il s'y est adonné, il a sciemment voulu atteindre « l'excellent », c'est-à-dire la rêche droiture terroriste du « grand style ». Sa pratique de l'écriture fut donc sporadique, et toujours fortement intéressée. Debord n'a probablement jamais voulu constituer une « œuvre » dans le sens classique du terme; son écriture fut toujours motivée par la stratégie de division dans laquelle il a engagé sa vie. C'est donc dire qu'il n'y a aucune autonomie de l'esthétique chez Debord, et c'est bien pourquoi il est permis au lecteur, voir exigé de lui, d'affronter la vie personnelle de l'auteur quand on aborde ses ouvrages. La production esthétique ne vaut que dans la mesure où elle reflète la démesure d'une vie (et ce reflet est par nature insuffisant : il *suggère* beaucoup plus qu'il n'*expose*). L'auteur de *La Société du spectacle* donne d'ailleurs plusieurs indications qui abondent en ce sens, notamment lorsqu'il écrit dans *Panegyrique* que « c'est uniquement en ayant vécu comme cela que l'on peut avoir la maîtrise de cette sorte d'exposé » (1993, p. 21-22).

Debord écrit ses œuvres tardives dans une somptueuse langue héritée du classicisme français, et cette pratique langagière lui serait directement transmise par son style de vie; c'est la langue de la liberté en acte, liberté de penser, d'agir et de parler en dehors de la langue dominante diffusée par les médias ou autres instances de pouvoir¹². Puisque le public contemporain est formé par ce langage spectaculaire performatif qui partout impose ce qui doit être saisi comme le seul et unique « réel », Debord affiche ouvertement son mépris du public. Le film *In girum imus nocte et consumimur igni*, composé de divers fragments filmiques récupérés, sur lesquels vient se superposer la voix-over monotone de Debord, débute d'ailleurs sur cette affirmation : « Je ne ferai, dans ce film, aucune concession au public. [...] Ce public, si parfaitement privé de liberté, et qui a tout supporté, mérite moins que

¹² Cette langue du spectacle compte selon Debord « environ six ou huit tournures à tout instant redites et moins de deux centaines de vocables, dont une majorité de néologismes » (1996, p. 20). La majorité des scribes modernes participent donc à cette dégradation qualitative de la langue, une « décomposition » selon lui corollaire de l'évanouissement du sujet et de sa faculté logique dans la société moderne.

tout d'être ménagé. » (1994, p. 193-194) Ce mépris et cette frustration de l'horizon d'attente du public représentent une autre façon pour Debord de se constituer une image idéalisée de lui-même : s'il provoque ou confronte le public, ce n'est pas là seulement un exercice gratuit ou un caprice de sa part, mais bien plutôt un « cadeau » offert à ce public aliéné, en ce qu'il le force à se libérer de ses habitudes complaisantes entretenues par le langage infantile qu'on lui inculque. Cette dénégation du public, assez constante dans l'œuvre, remplit aussi une fonction stratégique pour Debord : celle de retirer à n'importe quel regard étranger sur sa personne ou sur son œuvre toute légitimité et tout droit. Debord ne cesse d'affirmer la toute-puissance de son moi, absolument au-dessus des opinions de ses contemporains. Il y a bel et bien une totale absence de surmoi chez Debord, et c'est pourquoi ses écrits mémorialistes se refusent systématiquement à tout mouvement d'autocritique¹³.

Vers la fin du film *In girum*, Debord déclare, en parlant de lui à la troisième personne : « Il faut donc admettre qu'il n'y avait pas de succès ou d'échec pour Guy Debord, et ses prétentions démesurées. » (1994, p. 281) Cette supériorité revendiquée s'appuie tout d'abord sur une vie jugée exemplaire par son absence de compromissions envers tous les diktats de l'époque. Dans *Panegyrique*, qui réécrit en quelque sorte dix ans plus tard le texte du film *In girum*, il affirme : « Je n'ai jamais cru aux valeurs reçues par mes contemporains, et voilà qu'aujourd'hui personne n'en connaît plus aucune. » (1993, p. 16) Cette situation exceptionnelle de hors-la-loi du *Zeitgeist* accorde à Debord le droit à l'indifférence complète envers la réception de ses productions : si lui seul se trouve en dehors de l'emprise idéologique du temps présent, quelle pertinence y aurait-il à se fier à ce public immergé dans l'aliénation historique?

Ainsi, lors de la publication en 1993 de son premier livre sobrement intitulé *Mémoires* — déjà une œuvre autobiographique, alors que son

¹³ Il a par ailleurs souvent répliqué à ces critiques qui jugeaient ses œuvres, notamment en créant un film qui avait pour unique but que de leur répondre : *Réfutations de tous les jugements, tant élogieux que flatteurs, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle »!*

auteur n'a que 28 ans! —, composé en 1957 uniquement à partir de phrases détournées, Debord affirme, dans la préface écrite pour l'occasion :

J'avais prouvé d'emblée ma sobre indifférence envers le jugement du public, puisque celui-ci n'était même plus admis à voir l'ouvrage. Le temps de telles conventions n'était-il pas dépassé? Ainsi mes *Mémoires*, depuis trente-cinq ans, n'ont jamais été mis en vente. Leur célébrité est venue de n'avoir été répandus que sur le mode du potlatch : c'est-à-dire du cadeau somptuaire, qui met l'autre au défi de donner en retour quelque chose de plus extrême. (2004b, non paginé)

Ce premier ouvrage étonnant¹⁴ qu'est *Mémoires* était donc destiné aux amis auxquels Debord acceptait de reconnaître une certaine valeur par le geste symbolique du potlatch. Ce qui est en jeu ici, c'est bien une conception de l'art circulant dans un échange symbolique plutôt que dans un échange marchand. L'art ne s'adresse plus à un quelconque public anonyme dont les conventions du marché de l'art veulent qu'il soit l'unique destinataire, mais bien aux seuls camarades qui peuvent en comprendre la valeur sur le plan d'une existence collective privilégiée. Ce devenir collectif de l'art, présent avec plus ou moins d'intensité chez plusieurs groupes d'avant-garde, permet d'ignorer, au moins durant un certain moment, les questions du public et de la diffusion.

¹⁴ Outre la belle composition graphique réalisée par l'artiste Asper Jorn, ce premier livre développe des procédés stylistiques inédits. Cette œuvre représente probablement la première production poétique *uniquement* composée de citations (de « détournements » plutôt, car les sources ne sont jamais indiquées), sans aucune trace de la voix propre de l'auteur. En ce sens, le cinéaste Olivier Assayas juge que *Mémoires* « est un des grands livres, un des chefs-d'œuvre, sans doute, de la poésie française contemporaine » (2005a, p. 111). On se souvient que Walter Benjamin a longtemps chéri l'idée d'une telle sorte de livre.

Les traces d'un citoyen au-dessus de tout soupçon

Cette indifférence envers le jugement d'autrui constamment réitérée s'avère aussi, au moins en partie, une indifférence *feinte*. Elle sert d'abord à protéger Debord, en surélevant sa personne et en diminuant les autres, d'un monde extérieur potentiellement hostile, surtout lorsqu'il est perçu à travers une conscience manifestant des traits paranoïdes¹⁵. Voici en effet une autre méthode couramment utilisée par Debord afin de se constituer une image de héros : se présenter comme l'ultime ennemi public, comme un dangereux personnage partout conquis et persécuté. Mais je reviens sur cette idée d'une indifférence feinte, c'est-à-dire simulée. Il ne fait aucun doute que, vers la fin de sa vie, Debord devient complètement obsédé par la postérité, ce que suggèrent plusieurs démarches qu'il entreprend tant au niveau légal qu'au niveau du contenu de ses dernières productions artistiques¹⁶. Quand il doit se trouver un nouvel éditeur à la suite de la disparition des éditions Lebovici, Debord finit, au grand étonnement de tous, par opter pour Gallimard, une maison d'édition profondément haïe à l'époque situationniste¹⁷. Pour se justifier, Debord aurait simplement affirmé : « Je suis un classique. Pourquoi pas un éditeur de classiques? » (Bourseiller, 2001, p. 543) Ce changement de stratégie a irrité plusieurs camarades ou admirateurs, qui y virent une « trahison » des principes autrefois déclarés. Si on tient à tout prix à l'image idéalisée de Debord comme « révolutionnaire », on peut bien sûr émettre un tel jugement, qui est d'ailleurs celui du biographe Christophe Bourseiller. Mais la fin d'un horizon collectif de

¹⁵ Debord n'hésite pas à utiliser la théorie du complot dans ses *Commentaires sur la société du spectacle*, non seulement dans le sens commun d'une élite invisible et manipulatrice, mais surtout dans le sens où « tout conspire vers le même but ». D'autre part, la figure du « héros » n'est rendue possible que par la nécessaire coprésence de son « autre », qui la constitue comme telle : les « ennemis ». Il faut admettre cependant que plusieurs événements ont pu avec raison alimenter la paranoïa de Debord; je pense ici en particulier au meurtre, toujours inexplicé, de son mécène, le producteur de cinéma Gérard Lebovici, en 1984.

¹⁶ Debord co-réalise notamment un téléfilm pour la chaîne privée Canal Plus afin d'évoquer l'ensemble de sa vie et de son œuvre, quelques semaines seulement avant de s'enlever la vie : *Guy Debord, son art, son temps*.

¹⁷ On trouve une lettre d'insulte à Claude Gallimard, cosignée par Debord, dans le numéro douze de la revue de l'Internationale situationniste.

l'art change les paramètres : la voix de Debord, libérée des contraintes d'énonciation d'un groupe d'avant-garde, peut désormais se constituer dans son autonomie propre, de même que l'abandon de la perspective révolutionnaire invite à la rétrospection.

À partir de *Panegyrique*, cette gestion de plus en plus « serrée » des traces de sa vie témoigne d'un fort désir d'exposition de soi devant le « jugement public », mais aussi face à une postérité anticipée, comme l'indique cette phrase tirée de *Panegyrique* : « en se référant au vaste corpus des textes classiques parus en français tout au long des cinq siècles antérieurs à ma naissance [...], il sera toujours facile de me traduire convenablement dans n'importe quel idiome de l'avenir, même quand le français sera devenu une langue morte. » (1993, p. 20-21) Debord, ayant prévu sa mort des mois, voire des années à l'avance, va même jusqu'à écrire un texte expliquant en détail comment on doit le traduire (postface de *Panegyrique*, tome 2), de même qu'il explique pourquoi ses réponses aux nombreux interrogatoires policiers qu'il a subis ne devront jamais être publiées dans ses éventuelles *Œuvres complètes* (1993, p. 65)! Debord laisse deviner son désir de se faire absoudre par la postérité quand il affirme : « Parlant donc aussi froidement que possible de ce qui a suscité beaucoup de passion, je vais dire ce que j'ai fait. Assurément une foule d'injustes blâmes, sinon tous, s'en trouveront à l'instant balayé comme de la poussière. » (1993, p. 14) Debord a beau se prétendre au-dessus de toute critique, cette obsession pour le contrôle de son héritage suggère qu'il n'en est rien. On pourrait même interpréter sa stratégie discursive comme une *anticipation des critiques à venir*, voire comme un procédé d'auto-refoulement de sa « mauvaise conscience ». Se doutant bien que son héritage sera âprement discuté après sa mort (et cela fut effectivement le cas), la disparition de l'idole déliant les langues comme par magie, Debord énonce dans *Panegyrique* quelques dernières précisions sur sa vie et ses passions¹⁸, tout en éliminant, à l'aide de la rhétorique de fer des moralistes français, tous les reproches qu'on pourrait

¹⁸ Dans *Panegyrique*, tome 2, il se contente de rassembler les « preuves » iconographiques témoignant de son existence et de ses gestes.

éventuellement émettre à l'endroit de certains aspects critiquables de sa personnalité.

Le revirement stratégique effectué va donc dans le sens d'une identification avec la fonction-auteur et d'une constitution volontariste d'une « œuvre » apte à affronter la postérité. Mais Debord continue d'avancer dans l'ombre : il refuse toujours les expositions publiques et ses livres édités par Gallimard ne bénéficient d'aucune promotion. Sa stratégie lui permet d'atteindre un nouveau public tout en évitant les inconvénients de la célébrité. Et quand cette dernière se fait plus insistante durant les dernières années de sa vie, aidée notamment par les critiques dithyrambiques de Philippe Sollers, Debord tente d'ignorer le phénomène parce qu'il y voit une tentative de « récupération ». Il savait que celle-ci était probablement inévitable, mais il voulait la retarder jusqu'à sa mort. En envisageant son travail tardif comme celui d'un mémorialiste dans la lignée de Retz ou de Saint-Simon, Debord travaillait pourtant à asseoir cette renommée future tant désirée.

L'usage intempestif des ruines

Je voudrais, pour finir, exposer brièvement comment Debord se construit une image héroïque de lui-même en se en se projetant dans la figure du vieux sage, et comment cette posture provoque des effets esthétiques inédits. Dans ses exposés théoriques, Debord explique comment le lien entre le passé et le présent s'est définitivement rompu à l'époque où le spectacle unifie tout dans un présent perpétuel, sourd aux voix du passé et fermé à tout événement qui ouvrirait sur un avenir autre. Ainsi, la période actuelle apparaît comme l'époque des *ruines* par excellence, un bloc historique où tous les débris du passé s'accumulent dans l'indifférence, impuissants à revendiquer quelque prétention que ce soit dans l'organisation présente de la vie¹⁹. Plusieurs formules de Debord témoignent de cette violente destruction du passé par le spectacle ainsi que du climat d'instabilité que cette brisure

¹⁹ La mort (mais peut-être devrait-on plutôt parler d'« assassinat ») de la dialectique signifie entre autres l'effondrement des forces « passées » de l'histoire travaillant dans la négation de l'actuel.

instaure : « Je n'ai nulle part recherché de société paisible; et c'est tant mieux : car je n'en ai pas vu une seule. » (1994, p. 273); ou encore, dans l'incipit de *Panegyrique* : « 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 ses troubles. » (1993, p. 11)

Renouant avec certaines dispositions d'esprit du premier Marx ou des romantiques allemands, Debord possédait une vision *catastrophique* du progrès moderne, vu comme une vaste entreprise de démolition. Debord a tout d'abord suivi ce mouvement destructeur de la modernité avec enthousiasme; comme tout bon révolutionnaire, il chérissait le fantasme de la *tabula rasa*. Pour construire une communauté radicalement nouvelle, il fallait bien entendu détruire l'ordre ancien. Le capitalisme avancé partage aussi cet objectif de l'abolition de l'ordre et de la hiérarchie, mais pour accomplir des fins diamétralement opposées; comme le note Debord dans *Panegyrique*, nous sommes aujourd'hui à une époque où « "être absolument moderne" est devenu une loi spéciale proclamée par le tyran » (1993, p. 83). La fin de l'esthétisme moderniste-révolutionnaire des avant-gardes ostentatoires, manifeste dès l'après-guerre, mais définitive après les années soixante, permit à Debord de développer dans ses œuvres tardives un nouveau rapport au passé : à une époque d'abrutissement avancé et de perte de conscience historique (car il n'y a de progrès que dans l'aliénation), recourir à une vaste culture littéraire « traditionnelle » représente en soi un acte hautement subversif.

Vers la fin de sa vie, Debord avait donc changé d'opinion sur la valeur à accorder à la tradition. Les nouvelles manifestations du spectacle exigeaient désormais une certaine revalorisation du passé, un nouvel apport de conscience historique, comme une bouffée d'air frais dans ce désert du présent : « Les citations sont utiles dans les périodes d'ignorance ou de croyances obscurantistes. » (1993, p. 19) Dans ce récit autobiographique, les premières pages débutent avec un discours au « je » où l'émetteur est facilement repérable, mais ce dernier se perd peu à peu dans un amas de citations provenant de la culture héritée, de

Li Po à Pascal, de Shakespeare à François Villon²⁰, citations qui accordent au discours de ce « je » une « profondeur » supplémentaire. Par ce procédé stylistique qui fait coexister plusieurs temporalités et plusieurs subjectivités différentes, Debord atteint une certaine image de l'éternel et de l'infini. Est-ce la voix de Debord qui s'exprime à travers ces auteurs ou est-ce le contraire? La nouvelle « profondeur » ainsi découverte par cette abolition du temps linéaire, c'est bien celle de l'obscur présence de l'autrefois dans l'actuel, et vice versa.

À mon avis, cette nouvelle attitude en apparence plus « conservatrice »²¹ face à la tradition ne nie pas totalement les idéaux révolutionnaires passés, bien qu'elle marque assurément un changement de paradigme. Je rappelle que, pour Walter Benjamin, le rôle de la personnalité révolutionnaire ne consiste plus à anticiper un autre possible à travers au moyen du processus destructeur qui fait que « tout ce qui était solide, bien établi, se volatilise » (pour employer la célèbre phrase du *Manifeste du Parti communiste*), mais plutôt à s'opposer à une vision triomphaliste portée par les bonds en avant d'une humanité devenue obsédée par sa propre auto-historicité. Il faut donc arrêter le temps linéaire du prétendu « progrès » en lui faisant subir le choc traumatique des ruines. C'est ainsi que Debord découvre l'envers négatif et secret de la révolution, qui laisse percer des puissances inédites lorsqu'elle se retourne sur elle-même, le regard tendu vers le passé comme porteur d'un monde possible.

Le choc des ruines, c'est aussi le tranchant lumineux de l'éclair, comme le suggère ce passage narratif extrait du *Panégyrique* :

²⁰ « Je devrai faire un assez grand emploi des citations. Jamais, je le 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. » (1993, p. 18-19)

²¹ Daniel Lindenberg (2002) fait de Debord l'ancêtre de ceux qu'ils désignent comme les « nouveaux réactionnaires », c'est-à-dire cette figure très courante en France de l'ex-soixante-huitard reconverti en intellectuel conservateur pourfendeur des « excès » du passé, défenseur de la tradition ou de l'ordre consensuel capitaliste.

Une seule fois, la nuit, j'ai vu tomber la foudre près de moi, dehors : on ne peut même pas voir où elle a frappé; tout le paysage est également illuminé, pour un instant surprenant. Rien dans l'art ne m'a paru donner cette impression de l'éclat sans retour, excepté la prose que Lautréamont a employée dans l'exposé programmatique qu'il a appelé *Poésies*. (1993, p. 57)

C'est avec cette intention *illuminatrice* que Debord a sciemment choisi de préserver certains débris textuels de la tradition afin de les rejouer dans une nouvelle combinaison adaptée à la lutte contemporaine. Il faut redonner vie à ces morceaux inertes afin d'insuffler au sein du présent un vent de danger venant « venger les morts », venant payer une dette à toutes les victimes de l'Histoire²². Cette nouvelle posture n'est pas dénuée d'un certain héroïsme, car ce montage de ruines ne peut être que l'œuvre éclairée d'un témoin lucide de cette destruction des anciens repères, l'œuvre d'un enfant de la ruine s'attellant à la modeste tâche de dire et redire, par le moyen négatif de l'archivage, cet état de décomposition qui définit cette modernité imposée « d'en haut ». Ce à quoi nous convie ce vieux sage qu'est Debord, c'est donc à un usage intempestif des ruines, une forme de dialectique historique que Walter Benjamin a pu définir ainsi : « Une image est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. » (1997a, p. 479) Comment ne pas faire le lien ici avec cette utilisation debordienne des images langagières issues de la tradition? Ce sont là autant d'éclairs que nous lance Debord pour nous illuminer un peu, nous, contemporains, qui tournons en rond dans la nuit et qui sommes dévorés par le feu.

²² L'arrière-plan symbolique et historique à partir duquel Debord comprend le sens de ses actes, une vaste généalogie insurrectionnelle qui va de la Fronde à la Commune, mériterait à lui seul un autre texte. C'est justement en prenant acte des échecs de ces rébellions que les révolutions futures doivent se construire.

A. TRUDEL, « Sur un étrange héros de l'anti-littérature : les stratégies divergentes de Guy Debord », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros*, @nalyse, hiver 2006

Bibliographie

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. 1999, *Les Tombeaux de Guy Debord*, précédé de *Portrait de Guy-Ernest en jeune libertin*, Paris, Exils.

—. 2004a, « Guy Debord : imagier d'un enfant perdu », *Critique*, n° 690, p. 947-964.

ASSAYAS, Olivier. 2005a, « L'œuvre cachée. Entretien avec Olivier Assayas », dans *Autour des films* (documents), Paris, Gaumont.

BADIOU, Alain. 2005b, *Le Siècle*, Paris, Seuil.

BENJAMIN, Walter. 1997a, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des passages*, Paris, Cerf.

BOUSEILLER, Christophe. 2001 [1999], *Vie et mort de Guy Debord*, Paris, Pocket.

DEBORD, Guy. 1992 [1967], *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—. 1993 [1989], *Panegyrique*, tome premier, Paris, Gallimard.

—. 1994, *Œuvres cinématographiques complètes*, Paris, Gallimard.

—. 1996 [1988], *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—. 1997b, *Panegyrique*, tome 2, Paris, Fayard.

—. 2000, *Rapport sur la construction de situations*, Paris, Mille et une nuits.

—. 2004b [1993], *Mémoires*, Paris, Allia.

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

A. TRUDEL, « Sur un étrange héros de l'anti-littérature : les stratégies divergentes de Guy Debord », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros*, @nalyse, hiver 2006

LINDENBERG, Daniel. 2002, *Le Rappel à l'ordre : Enquête sur les nouveaux réactionnaires*, Paris, Seuil.

RABANT, Claude. 1997c, « Le dernier gardien », *Lignes*, n° 31, p. 170-181.